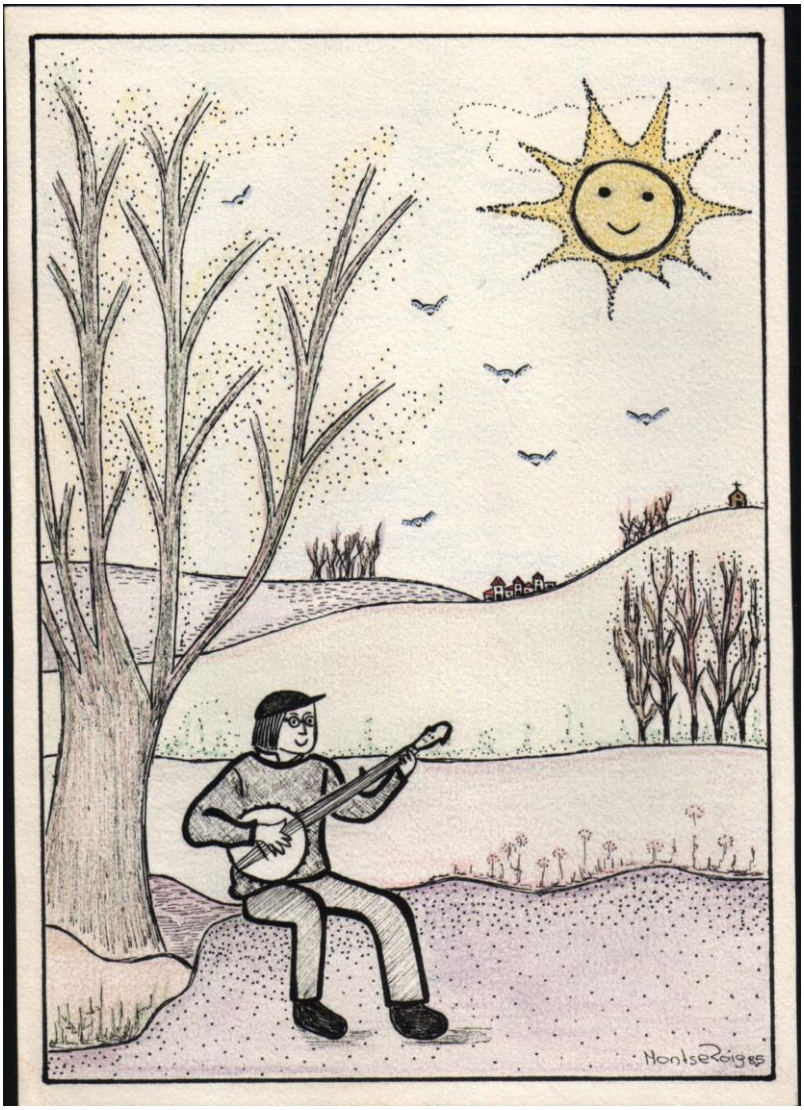
HOMO MUSICALIS

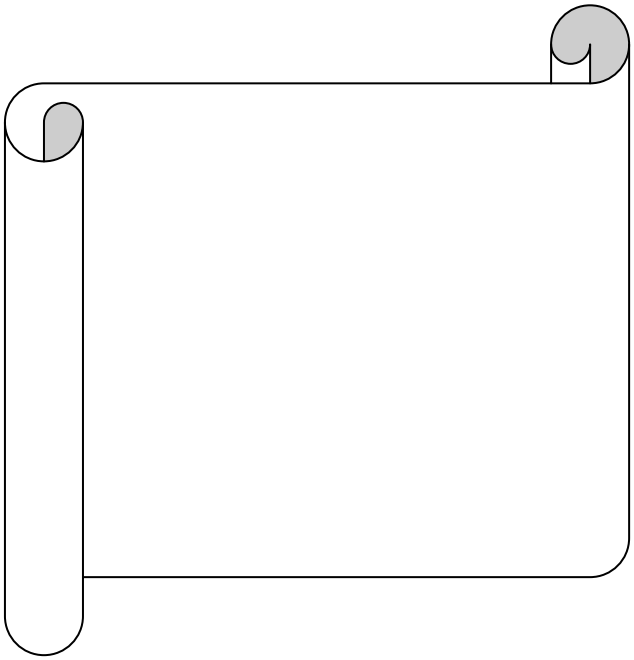
Somos seres musicales

Toni Giménez



EXLIBRIS

Hay personas que se muerden las uñas de
impaciencia por tener este libro y que están
dispuestas a quitártelo cuando menos te lo esperes.
Si te ha gustado y quieres conservarlo, pon tu marca
personal en el recuadro: una fotografía, un dibujo,
un autorretrato o una estrofa de tu canción preferida.



© Toni Giménez Fajardo

Editado por el autor.

Primera edición: septiembre de 2016.
Segunda edición: febrero de 2017.
Última actualización: marzo de 2025.

Ilustración de la cubierta realizada por Montse Roig.

Libro subido a la página web del autor para descargarlo gratuitamente.
www.tonigimenez.cat/bibliografia

Podéis hacer copias. El autor tan solo pide que se haga constar la autoría
y que se respete el texto tal y como está.

A mi hija Xènia y a mi hijo Bernat

(Para que encuentren en la música una manera propia de captar la realidad y de dar sentido a sus respectivas vidas)

ÍNDICE

Prefacio (Preludio-preámbulo)..... .9
Presentación-introducción..... 11
1. La música..... 13
1.1. Concepto de música y su naturaleza
1.2. Todas las personas somos músicos: todos y todas podemos hacer música
1.3. Pluralidad de la música
1.4. No solamente música clásica
1.4.1. Música clásica versus música moderna
1.4.2. Música en la actualidad.
1.5. Algunos aspectos y características de la música
1.6. Dimensiones y facetas de la música
1.7. Funciones y usos de la música
1.8. El poder y la fuerza de la música
1.9. Música escrita versus música grabada
1.10. El oído, la audición y el oyente
1.10.1. El oyente
1.10.2. El oído absoluto
1.11. Sonido, ruido y silencio
1.11.1. Concepto y naturaleza del sonido
1.11.2. Cualidades del sonido
1.11.3. El sonido es algo personal
1.11.4. El sonido en la infancia
1.11.5. Sonoterapia
1.11.6. Sonido y luz
1.11.7. El ruido
1.11.8. El silencio
1.12. Escuchar y mirar
1.13. Origen de la música
1.14. La música a lo largo de la historia
1.14.1. Prehistoria
1.14.2. Greca clásica
1.14.3. Roma
1.14.4. Antiguo Egipto
1.14.5. Oriente
1.14.6. Edad media
1.14.7. El Renacimiento
1.14.8. El Barroco
1.14.9. El Clasicismo
1.14.10. El Romanticismo
1.14.11. El siglo XX
1.14.12. Mitos y mitología
1.15. Ritmo, melodía y armonía
1.15.1. El ritmo
1.15.2. La melodía
1.15.3. La armonía
1.15.4. Ritmo, melodía y armonía a la vez
1.15.5. El timbre
1.15.6. La textura
1.16. Música e infancia
1.16.1. Bebés
1.16.1.1. El nonato y la música
1.16.1.2. El neonato y la música
1.16.2. Música para niños y niñas
1.16.2.1. La música en la escuela
1.16.2.2. La música de 0 a 6 años
1.17. Pedagogos musicales: sus aportaciones y métodos
1.18. La educación musical
1.18.1. Teoría versus práctica

1.19. La composición / El compositor
1.19.1. La composición
1.19.2. El compositor
1.20. La interpretación / El intérprete
1.20.1. La interpretación
1.20.2. El intérprete
1.20.3. El virtuosismo
1.21. El crítico
1.22. El instrumento musical
1.23. La voz humana
1.24. Música, sentimiento y emoción
1.24.1. Música, pensamiento y sentimiento
1.24.2. Las emociones
1.24.3. Música y temperamento
1.25. Música tradicional / Música popular: análisis bifronte
1.26. Más allá de la música
1.27. Música y género
1.28. Greguerías musicales
1.29. Modismos, frases hechas y locuciones populares
2. La música como arte..... 104
2.1. Concepto de arte y su naturaleza
2.2. Algunas características del arte
2.3. Arte y belleza
2.4. Ciencia versus arte
2.5. El artista
2.6. El arte en la educación de la infancia
2.7. La música como arte
2.8. Imagen y música
3. La música como lenguaje..... 114
3.1. La música como lenguaje universal
3.2. Lenguaje verbal; lenguaje musical
3.3. Hablar y cantar
4. La música como medio de expresión..... 119
5. La música como medio de comunicación
6. Música y filosofía
6.1. Música filosofía
6.2. Música y tiempo
6.3. Música y religión
6.4. Música y ética
6.5. Música y silencio interior
6.5.1. El silencio interior
6.5.2. Música y silencio interior
66. Música y vida
6.7. Música, vida interior y crecimiento espiritual
6.7.1. Música y vida interior
6.7.2. Música, espíritu y vida espiritual
6.8. La música entendida como un todo
6.8.1. Concepto holístico de la música
6.8.2. Todo tiene a ver con todo: concepto de interrelacionalidad
6.8.3. El yin y el yang: el equilibrio
6.8.4. Yin y yang en la música, entendidos como dos lados cíclicos
6.9. Algunos filósofos y su reflexión sobre la música
6.10. Música y cosmos
6.11. Música y realidad
6.12. Música y verdad
6.13. Música y muerte
6.14. Música y alma
6.15. Música y magia
6.16. Música y numerología
6.17. Música y simbología

6.18. El *tao* de la música
7. Música y antropología
7.1. El antropólogo y la antropología
7.2. Mestizaje
7.3. Antropología y folklore
7.4. Etnomusicología
7.5. La música tradicional
7.6. Música tradicional e infancia
8. Música y sociología
8.1. A cada etnia, su música
8.2. Música y cultura
8.3. Música y sociedad
8.4. Música, política y lucha social
9. Música y pedagogía
9.1. Los grandes pedagogos y su referencia a la música
9.2. La música en la educación
9.3. La música en los niños y niñas entre 0 y 6 años
9.4. La música en la educación formal
10. Música y psicología
10.1. Algunos aspectos de la psicología
10.2. La música y las diferentes teorías psicológicas
10.3. Inteligencia múltiples
10.4. La inteligencia musical
10.5. Factores responsables de la adquisición del conocimiento en música
10.6. Mente, cerebro y comportamiento musical
10.7. Conciencia, inconciencia, subconciencia y música
10.8. Algunos aspectos de Piaget, Freud y Jung relacionados con la música
10.9. Memoria y música
10.10. Música y deficientes mentales
11. Música y medicina: Musicoterapia
11.1. La musicoterapia ya viene de antiguo
11.2. Salud y enfermedad
11.2.1. Más allá de la enfermedad física: la enfermedad psicosomática
11.3. Concepto de musicoterapia y su naturaleza
11.3.1. Concepto de terapia
11.3.2. Concepto y naturaleza de la musicoterapia
11.3.3. El principio de Iso en musicoterapia
11.3.4. A la búsqueda de una definición de musicoterapia
11.3.5. A quien va dirigida la musicoterapia
11.3.6. Cada persona es una individualidad musical
11.3.7. Instrumentos musicales y musicoterapia
11.3.8. Otros conceptos que se relacionan con la musicoterapia
11.3.9. La música *New Age*
11.4. El/La musicoterapeuta
11.5. Aplicaciones de la musicoterapia y casos concretos
11.5.1. Aplicaciones de la musicoterapia
11.5.2. Aspectos fisiológicos de/con la música
11.5.3. Música y color
11.5.4. Terapia con sonido: sonoterapia
11.5.5. Casos prácticos a partir de la musicoterapia
11.6. La singularidad terapéutica de Mozart
11.6.1. El efecto Mozart
11.6.2. Casos concretos a partir de la música de Mozart
11.7. El botiquín musical: recetario de autores y obras
Algunas conclusiones
Epílogo y extroducción: palabras finales
El autor
Glosario
Bibliografía
Citas y referencias

¡IMPORTANTE: NO TE LO SALTES!
A manera de prefació, preámbulo, preludio

Cuando tus esperanzas se hayan acabado,
cuando tus sueños ya no te llenen…
El cantante te ayudará y te cantará una canción.
Su música te hará descansar la mente,
la canción te llenará de tranquilidad y te quitará las penas.
Las canciones que él canta te harán sentir como en casa
y llenarán tu corazón de dulzura.
Michael Moore, en su canción "Music Man".

En el prefacio ―*pre-facere*, antes de hacer; antes del hecho que nos ocupa― (también llamado preámbulo ―*pre-ambulare*, antes de andar― o preludio ―*pre-ludum*, antes de lo que nos tiene que entretener―) queremos comentar algunos aspectos, a modo de advertencias, que creemos importantes antes de iniciar la lectura:

1. Se ha procurado mantener un lenguaje no sexista a lo largo de todo el texto. El lenguaje, entendido como expresión del pensamiento y del sentimiento humano, debe ser neutral delante de las diferencias sociales y de género entre mujeres y hombres. Hemos utilizado expresiones globales como "seres humanos", "personas" o "niñas y niños", así como el femenino y el masculino en referencia a una profesión (por ejemplo, los maestros y las maestras) a pesar de que esto, en algunos momentos, pueda llegar a ser algo pesado, justifica nuestra decisión.

2. Este libro no hace referencia a "hacer músicos" ni hablamos de la música entendida tan sólo como profesión o formación específica. No hablamos de la música formal ni institucional. Hablamos de la música en general, sea cual sea la cultura, el estilo, el tiempo histórico en que se sitúa o la persona que la interpreta, ya sea niño, niña, joven, adulto o anciano; hombre o mujer de cualquier etnia o raza. Y en ningún caso somos jueces para establecer que une estilo musical es mejor que otro, ni una cultura musical más recomendable que otra. Damos la bienvenida a toda la música que se realiza en el mundo.

3. Para establecer un criterio, a nuestro entender justo, utilizamos la palabra doctor o doctora (con d minúscula) cuando se hace referencia a un médico (que es un licenciado en medicina, no un doctor como popularmente hemos aceptado) y Doctor/Doctora o Dr./Dra. (con D mayúscula) cuando se tiene este grado académico (obtenido, como es sabido, después de defender y aprobar una tesis doctoral u otorgado por una universidad como reconocimiento cuando es un Doctor o Doctora Honoris Causa) puesto que en este libro se entremezclan los estudios, escritos y aportaciones tanto de profesionales de las ciencias humanas y sociales (filosofía, antropología, sociología, psicología y pedagogía) como de profesionales de las ciencias naturales (medicina, biología y física).

4. Este libro pretende dos grandes objetivos: por una parte, fundamentar la dimensión musical del ser humano, indagando tanto en la naturaleza de la música como en la naturaleza del individuo y, por otra parte, descubrir las posibilidades que la música le brinda al ser humano para encontrar el sentido de su existencia y construirse la vida a partir de la realidad y de su propia circunstancia. Entendemos, pues, la música como un medio no como una finalidad. Nuestra finalidad es el propio ser humano.

5. Este libro va dirigido tanto al profesional de la música como al aficionado. Tanto al joven como al adulto. Tanto al estudiante de música como al docente musical. Tanto al profesional de la educación como al de cualquier otra ciencia que pueda utilizar la música como medio o recurso para el bien humano. Es un libro pensado y escrito, en principio, para el público en general, para que pueda descubrir en la música un sinfín de potencialidades positivas y si lo ha hecho, ya, abrirle más posibilidades aún. Pero también es un libro para el profesional, el melómano y para la persona formada en la cultura musical. Por ambos motivos, el lenguaje utilizado es una mezcla de lenguaje profesional y de lenguaje popular, para no hacerlo ni demasiado difícil ni demasiado fácil, ni demasiado denso ni demasiado simplista. Nos hemos propuesto no caer en el tópico de que la música es algo exclusivo de los músicos profesionales a la vez que no caer en el supuesto de que la música es algo para entretener y para pasar el rato. Si algo queremos afirmar con rotundidad es que, tal como anuncia el título, todas las personas somos seres musicales por naturaleza, esa es una capacidad connatural al ser humano, para lo lúdico y para lo cultural, para lo emocional y para lo cognitivo, para lo personal y para lo colectivo. Ningún alma llega a la Tierra sin amor por la música.[1] Hay que desmitificar la creencia de que la música es tan sólo para quien la estudia y tiene

talento para ella. La música es para cualquier ser humano que quiera sentirla, vivirla y gozarla, como seres musicales y creativos que somos todos,[2] pues todos nacemos con esta dimensión natural.

6. Se han utilizado muchas citas, ya que creemos que hay muchos autores y autoras a quienes tener en cuenta y que no inventamos nada nuevo si no es a partir de la aportación de muchas personas que también han creído en la naturaleza musical del ser humano. Hemos puesto todas las citas al final del libro para no cansar al lector si quedaban a pie de página, considerando que van dirigidas más bien a los profesionales e investigadores de la música, y de otras disciplinas con las que la música se correlaciona, a la vez que certifican el aspecto científico de lo que decimos. Al mismo tiempo, esta es una manera de recomendar la lectura de estas autoras y autores, y sus libros, artículos y escritos, que aportarán mucha más relevancia y profundidad a lo que en este libro queda escrito.

SIN MÚSICA LA VIDA SERÍA UN ERROR
A manera de presentación-introducción

Cualquier persona lleva música en su alma,
conducida, inspirada y protegida por ella,
le lleva donde realmente necesita ir: al corazón
de su ser, verdadera razón de la vida.
George Balan

Con la presentación ofrecemos una visión general de lo que vamos a tratar, justificando las motivaciones y el porqué del libro. La introducción (*intro-ducere*, conducirnos hacia a dentro) nos sirve para iniciar el discurso sobre el tema a tratar, es como una invitación a entrar dentro del espejo, a saltar el muro y adentrarse hacia el interior. Tiene un sentido de aventura, en cuanto que es reto y futuro. Como decía Camille Saint-Saëns, no hay nada más difícil que hablar o escribir sobre música. Hacerlo, lo sabemos muy bien, es especular, es liberarnos a las resonancias de nuestra piel, indagar significados ocultos y personales, poner nombre a lo que no tiene, pasar del temblar de la polisemia a la conjetura. ¿Por qué? ¿Qué es el gozo de la música? ¿Qué es el gozar de sentirse penetrado mágicamente por todos los poros de la piel? A la vez, todos estos aspectos tienen que ver con la dimensión artística del ser humano que necesita del lenguaje como elemento vertebrador de su acción. Sin lenguaje no hay pensamiento posible, no hay diálogo, podemos percibir cosas pero no podremos entenderlas ni exteriorizarlas, no podríamos hacer "cosas" razonadas ni mucho menos pensadas a priori y, evidentemente, no podríamos decidir nada. Vemos, pues, la importancia del lenguaje. Pero hay diferentes tipos de lenguaje, diferentes maneras de ponernos en contacto con la realidad, puede haber un lenguaje gestual, puede haber un lenguaje sensitivo, amoroso, artístico… El artista no sólo crea su obra con el intelecto. Hay un lenguaje musical que emplean las personas para escribir o leer partituras, pero también hay un lenguaje musical que une las personas cuando cantan, cuado oyen un estilo musical concreto, que une sentimientos. Este lenguaje facilita la comunicación humana y va más allá de ella. El subtítulo del libro, pues, no es una afirmación gratuita, no es una hipótesis, es fruto de la experiencia y la reflexión personal. Todo lo que aquí se escribe, surge de la praxis del autor como cantante, músico y compositor y de la reflexión teórica (como fundamento de la praxis) que formó parte, en su día, de su tesis doctoral. Por lo tanto, todo ello es resultado de haber dedicado muchos, muchos años a la reflexión y a la lectura de libros, artículos, investigaciones y documentos cuyas citas son parte imprescindible del fundamento necesario de lo que aquí decimos y afirmamos, si queremos que sea válido y científico. Por suerte, y para bien de la música y del ser humano, hay autoridades en la materia que han llegado a la misma conclusión: todos nacemos músicos. El hecho musical nos es innato, nos acompaña desde el acto de la concepción hasta el acto de la muerte. El mismo universo es musical por naturaleza. Hacemos música porque somos humanos. La música nos reafirma en nuestra categoría de animales humanos, nos ayuda a construir nuestra propia categoría de animales racionales. La música es un producto sonoro, pero también es un proceso humano. Al final de nuestras vidas hay una banda sonora paralela a nuestro deambular humano. Una banda sonora, empapada de música, canciones y melodías, que recoge las tierras que hemos visitado, las personas que hemos conocido y todo lo que hemos aprendido, sonando cada cosa con su propio sonido, con su propio timbre, como partituras de vida.

Si sois personas dedicadas al mundo musical profesional, en este libro encontraréis pasión y amor por todos los estilos musicales; si sois profesionales del mundo educativo, en este libro encontraréis pasión por la educación y amor por el educando; si sois alumnos, en este libro hallaréis fundamento —el libro también tiene algo de vademécum (principios y normas de una ciencia) aunque no es la intención, puesto que sería realizar algo de una gran complejidad—; si sois personas culturalmente activas, con ansia por el saber y con deseo de sabiduría, en este libro hallaréis tanto ciencia como arte. Pero por delante de todo, está siempre el ser humano, para quien queremos lo mejor, así como ayudarle en su camino y en su deambular para que encuentre y goce de lo noble y de lo bello de la vida. En nuestro caso el medio para todo esto es la música, entendida como una de nuestras dimensiones humanas naturales. El valor del libro, si es que tiene alguno, es hacernos conscientes de que todas las personas tenemos en la música un medio para acercarnos a la realidad y comprender la vida y el mundo y que este medio está en nuestro interior, mostrándonos, desde lo más profundo de cada uno, cómo somos y cuales son nuestras aptitudes, virtudes y defectos para saber cómo podemos mostrarnos a los demás. Después de sentir (mundo emocional), si queremos pensar (mundo racional), hagámoslo desde el hemisferio derecho del cerebro, el hemisferio de la música (en el caso de los diestros y gran parte de los siniestros). Si pudiéramos pensar con sonidos en lugar de palabras, nuestra capacidad de entendimiento y de empatía sería mayor.

En la música (así como en la filosofía) no tan solo encontramos consuelo, sino una forma de acercarnos y alejarnos de la sociedad. En ella podemos recluirnos sin necesidad de monasterio, a la vez

que nos da la fuerza suficiente para decir lo que sentimos, sin necesidad de púlpito ni de micrófono. Boecio, cuando fue condenado a muerte, escribió el libro “La consolación de la filosofía”, pues encontró en ella el consuelo, antes de su muerte. Este libro pretende el consuelo de la música, para que cada persona pueda encontrar en ella mucho más de lo que piensa, para encomendar este deseo, para decirlo claro y alto y poder fundamentar el por qué. Decía Aristóteles que el científico se preocupa por explicar el por qué mientras que la preocupación del sabio es la de saber para qué. Creo que en este libro hay ambos aspectos. El científico y el filosófico; ciencia y arte; lo estético y lo ético; lo individual y lo colectivo; lo humano y lo animal; lo social y lo natural. A menudo, es cierto aquello de que nadie es profeta en su propia tierra incluso, a veces, ni tan sólo en su propia época. Espero que no sea el caso de este libro, para bien del ser humano y para bien de la música.

1. LA MÚSICA

1.1. Concepto de música y su naturaleza

La música es la danza de los sonidos.
Isidoro de Sevilla

La música es la luz de la luna en la noche oscura de la vida.
Jean Paul

La música siempre ha existido en la naturaleza. Pero nosotros queremos hacer referencia a su naturaleza en tanto que a sus características; de qué está echa. La música no es tan sólo lo que está escrito e impreso; no son solamente los instrumentos ni las vibraciones del aire.[3] ¿Qué es la música? ¿De que está compuesta? ¿Cómo la podemos definir? ¿Cuál es su célula madre? Para contestar éstas cuestiones podemos hacerlo desde planteamientos diferentes, desde cosmovisiones bien diversas y desde culturas muy dispares. El concepto "música" se utiliza de diferentes maneras según sea la época, el lugar o cultura a que se refiera. Incluso hay sociedades en las que no existe siquiera un término para designarla.[4] La música es, sobretodo, lo que significa para cada persona, lo que representa, lo que simboliza o evoca.[5] No es nada por ella misma. Nada es por sí mismo, sino por lo que significa para el ser humano y a partir de esta significación nos atrevemos a nombrar la cosa en sí e incluso a definirla. Su significado es único y personal y puede llegar a ser compartido con otras personas pero tan sólo en parte, nunca en su totalidad. Nuestra relación con la música adopta pautas similares a las relaciones personales con los seres humanos: se ama, se odia, se es indiferente; se domina o te domina; se es apasionado con ella o tranquilo; se da, se recibe y se intercambia.[6] Si nos preguntamos qué es la música desde un punto de vista ontológico o epistemológico no tenemos más remedio que recurrir a profundizar sobre su naturaleza, investigando sobre su concepto. Etimológicamente, la palabra música proviene de musas que, en principio, designaba todas las actividades y artes que quedaban bajo su protección. Muy pronto, no obstante, el término quedó reducido al arte de los sonidos. ¿Es correcta esta reducción o más bien cuando hablamos de música estamos ampliando algo que entendemos como un todo? No resulta fácil determinar la naturaleza de la música o explicar porque las personas tendrían que poseer un cierto conocimiento de ella.[7] Como dice Daniel Barenboim[8] lo más explicable de la música es precisamente que no se puede explicar e incluso Anthony Storr[9] dice que lo que tenemos que tener más en cuenta es la naturaleza humana, más que la naturaleza de la música. Hay que saber de la naturaleza de la música a la vez que saber de la naturaleza humana con relación a la música. Sobre la pregunta "¿Qué es la música?" Christopher Small[10] nos dice que es una pregunta que no tiene ninguna respuesta posible. La música *per se* no expresa absolutamente nada decía Igor Stravinsky.[11] La naturaleza de la música vendría a ser, pues, la propia naturaleza de la persona, la propia naturaleza humana que se deja entrever reflejándose como en un espejo. El comportamiento musical realiza una función arraigada a nuestra naturaleza humana universal. Esto explica la particularidad conmovedora y excitante de la experiencia musical.[12] A la vez, el propio estudio de la música nos ayuda a comprender mejor nuestra propia naturaleza humana.[13] Investigando sobre la naturaleza de la música nos descubrimos como individualidad a la vez que como colectividad. La música depende del grado de evolución de la persona, de su carácter y naturaleza, de su temperamento, de si es pragmático o soñador.[14] Hay las personas y hay también la música. El ser humano es un músico nato, hacemos música porque somos humanos. Es inconcebible una humanidad sin música ya que esta es la representación energética de la propia conciencia del ser humano. El universo es un increíble océano de materia consciente, evolutivamente intencionado y en constante movimiento, que genera patrones pulsantes de equilibrio rítmico.[15] Al reflexionar sobre el concepto de música surgen otras preguntas que nos conducen a su naturaleza: ¿Todo sonido emitido es música? Hay música verdadera? ¿Quién juzga la música? ¿Podemos extraer sonidos de los movimientos? ¿Los colores tienen sonidos musicales? Según Maria Cateura[16] la respuesta sobre "que es la música" siempre está en relación a según quien hable sobre ella: el teórico, el músico el filósofo, el teólogo, el poeta, el médico, el psicólogo, el psicoanalista o el historiador cultural. E incluso el musicólogo Enrico Fubini[17] dice que sería mejor hablar de espíritu musical que no de música. Para construir el concepto de música hay que investigar sobre su naturaleza, pero para profundizar sobre ella hay que tener en cuenta sus dimensiones, características y aspectos para poder establecer todo lo que le es común con el ser humano, tanto de manera grupal como individual. No tan solo es importante ver en qué cultura un individuo utiliza la música, (ya sea creándola, recreándola o disfrutando con ella) sino también cómo se dirige la música hacia el individuo.[18] E incluso la edad, la formación cultural y la experiencia musical personal determinan la propia naturaleza de la música en general y de cada estilo en particular. No podemos explicar la música; accedimos a un nivel de entendimiento intuitivo y sensible; su contenido está abierto a la interpretación.[19] Es algo inestable y versátil puesto que maneja cosas tan poco tangibles como el sonido y sus efectos.[20] Según qué cosas

abarquemos con la palabra música, cambiarán mucho los límites y los métodos de trabajo que nos podemos plantear.[21] De entrada, música es todo aquello que suena.[22] Por su naturaleza, la música no son tan sólo notas escritas en un papel de una manera ordenada y coherente, sino esencialmente sonido y vibración de instrumentos y voces cuyas vibraciones están en el aire, pero sobre todo en nuestro corazón.[23] Hablamos del alma de la música y nos referimos a los sentimientos y percepciones que quedan dentro de cada persona; hablamos del corazón de la música y nos referimos al mundo emocional. Lo que hace que salga música de nuestro interior. Lo compartido con los demás; hablamos de la belleza de la música y nos referimos a lo que supone su estética para cada uno de nosotros.

¿Cómo podemos definir la música? Esta es otra pregunta clave realizada tanto desde un punto de vista epistemológico como ontológico. En las sociedades complejas podemos encontrar la definición de música al menos de tres formas diferentes: a) Preguntando a los expertos o buscando en los diccionarios; b) Preguntando a los miembros de la sociedad y ver si hay consenso o no (utilizando cuestionarios) y c) observando qué hacen las personas y escuchando qué dicen delante de determinados pensamientos y/o cuestiones (como ver qué hacen y cómo se comportan en sus fiestas).[24] Curiosamente, muchos diccionarios evitan dar definiciones de qué es la música. El *Grove's Dictionary of Music and Musicians*[25] lo omite, el *Harvard Dictionary of Music*[26] discute el fenómeno de la música sin hacer referencia a una definición específica. El *Riemann Musik Lexicon*[27] ofrece una definición compleja de diez líneas, indicando las dificultades del autor para ofrecer una buena y completa definición. La Enciclopedia Universal Ilustrada[28] afirma que la música es una sucesión de sonidos para recrear el oído. Es el arte de combinar los sonidos emitidos por la voz humana o por los instrumentos o por unos y otros a la vez que producen placer al escucharlos, conmoviendo la sensibilidad, ya sea alegre o tristemente. El diccionario del *American College*[29] afirma que la música es un arte de los sonidos que al mismo tiempo expresa ideas y emociones a través de elementos de ritmo, melodía, armonía y color. El *Oxford English Dictionary*[30] afirma que la música es aquel arte distinguido y elegante que se centra en el estudio de la combinación de los sonidos, intentando conseguir formas bellas y expresión de sentimientos y emociones. Fernando Palacios[31] dice que la música son sonidos caminando por el silencio. La música[32] es comunicación, es hablar con una persona de otra cultura y encontrar un camino para explicar una historia. Schopenhauer[33] definió la música como el arte que expresa de manera más directa la verdadera naturaleza interna de la realidad. Y es que, en general, las personas sentimos que la música "sirve para algo" y es para eso para lo que se usa en todo el mundo: para conseguir algún objetivo que no es solamente sonoro.[34] Y saber usarla confiere un cierto poder a sus protagonistas.[35]

¿Y qué opinan las personas que no son expertas en música? Los ciudadanos[36] consideran que cualquier sonido es potencialmente musical, que es algo bueno y positivo (el sonido de las monedas en el bolsillo son buena música para el oído, aún que sepamos que eso no es música), que está asociada a contextos sociales particulares (conciertos) y que está compuesta por individuos especialmente preparados para eso. Bruno Nettl[37] opina que, en líneas generales, la población occidental no se preocupa por definir qué es la música, pero saben qué características debe tener un sonido para ser considerado musical, que en cualquier caso presenta una armonía intrínsecamente buena y agradable que sirve para distraer y agradar al ser humano. Hay contradicciones evidentes entre las definiciones formales proporcionadas por expertos y las definiciones informales proporcionadas por la población. Por ejemplo, la población no considera la importancia de los tonos, en cambio enfatizan en la armonía. Los diccionarios enfatizan en el lenguaje universal de la música, mientras que la población general enfatiza en el sentido cultural específico. Entre ambos tipos de definiciones hay acuerdos: la música es agradable, expresiva, un arte, una ciencia. En todo caso, hay tres aspectos importantes:[38] a) El valor de la música en una sociedad parece ser el principal factor para determinar la extensión de su definición; b) El punto de vista que sostiene que la música es simplemente un tipo de sonido demasiado estrecho para ser aceptado por los etnomusicólogos; y c) Las relaciones entre música y lenguaje son importantes para conseguir una definición adecuada de música tal y como es utilizada en diferentes sociedades, e incluso en el campo de la etnomusicología. Para algunos la música es indefinible, es como preguntar qué es el amor, la gloria o el cielo.[39] Ennio Morricone[40] dice que no sabe definir su música, confía que los otros lo harán por él. John Cage[41] la definía como "sonidos que están a nuestro alrededor", e incluso tenemos una definición universal que la entiende como la organización de los sonidos y los silencios en el tiempo, y hay quien incluso llega a la conclusión[42] de que no es necesario tener una definición de música. Puede tener todo tipo de definiciones pero la que no incluya que la música es expresión y que necesita del otro para ejercerse, a nuestro entender queda coja. Como dice John Blacking[43] aunque es necesario hablar de los efectos y los usos de la música, es más interesante lo que la música es y no tanto para qué se usa. Si sabemos qué es quizás seremos capaces de utilizarla y de desarrollarla en todas aquellas maneras que aún no han sino imaginadas, pero que le pueden ser inherentes.

Desde que el ser humano existe ha habido música. Pero también los animales hacen música y los átomos y las estrellas. Todo lo que vibra hace música.[44] El concepto de música se nos queda estrecho

cuando comprendemos que todo lo que nos rodea es música, que música eres tu y que música soy yo e incluso Arthur Schopenhauer[45] entendía la música como un paradigma, una manera de ver y comprender el mundo. Cualquier fenómeno sonoro es considerado hoy en día un material digno para la creación musical. Ya no hay sonidos bonitos o feos, consonantes o disonantes, ruidosos o afinados: todos pertenecen a una misma categoría estética.[46] Para Manuel Guzmán[47] la música se debe contemplar desde sus tres vertientes esenciales: la que mira la música como producto intelectual de combinación y cálculo matemático al servicio de una idea, la que entiende la música como manifestación estética y manifestación de necesidades íntimas en el área de la volición y la de su proyección formativa de estructura adecuada al desarrollo intelectual lógico y matemático. Para indagar un poco más sobre la naturaleza de la música hay dos preguntas más que es necesario formular. Una, de tipo ontológico: ¿La música es un camino? ¿Un camino entendido como un tao en la filosofía oriental? ¿Cómo un crecer interior pero de forma lenta? La otra pregunta, de tipo teleológico: ¿Hacia dónde va la música? ¿Hacia dónde nos lleve ese camino? ¿Cuáles son sus finalidades? ¿Cómo se despliegan? ¿Son universales o individuales? Profundizando filosóficamente en estas preguntas, vemos que hay un gran paralelismo entre la vida del ser humano y la música propiamente dicha. La música es como una sombra que nos acompaña en el deambular diario. ¿Puede haber un día sin música, en la vida de una persona? ¡Imposible! Habitualmente, nos dirigimos a la música por interés propio no tan sólo por amor o por el simple deseo de conocerla.[48] Tal vez sea más importante preguntarnos qué significa aprender música, saber música, tener talento musical o ser músico en un determinado contexto, que hacer definiciones y clasificaciones teóricas de la música. Tal vez sea más interesante conocer y clasificar las funciones de la música que sus formas.[49] Montserrat Garriga[50] distingue entre musicalidad natural y música consciente, pero incluso hasta esto es relativo. Charles Darwin[51] realizó un estudio sobre el origen de la música, analizó la incidencia y el valor de los sonidos expresivos producidos por animales de todas las especies, en particular de los pájaros y advirtió que las canciones de muchos de ellos servían de encantamiento o como llamada hacia el otro sexo, incluso descubrió que algunos pájaros pueden diferenciar niveles de ejecución musical, por ejemplo, el canario hembra elige siempre como pareja al mejor cantor. Para constituir una definición sobre la música tenemos que ahondar mucho más sobre la naturaleza de su concepto y esto quiere decir añadir más preguntas, preguntas sobre la cosa en sí: ¿Cuál es su esencia? ¿Por cuáles principios es como es? ¿Cambia o es estática? ¿Cuáles son sus partes? ¿Cuáles son las dimensiones dentro de las cuales existe o qué manifiesta? ¿Cuándo y dónde existe la pieza musical? ¿Cuáles son sus cualidades? ¿Tiene estructura? ¿Tiene contenido? ¿Es compleja? ¿Es real? ¿Es genuina? ¿A quien pertenece? ¿Qué o quien la causó?[52] Patxi del Campo[53] nos añade dos preguntas más: ¿Es la música estrictamente auditiva? ¿Es la música estrictamente humana? Hay un *ethos* de la música: su forma de ser, su carácter, su esencia. También hay un *pathos* de la música: la capacidad de la música para despertar o modificar las pasiones del alma. A pesar de todo, existe una apreciación hedonista por la cual la música es placer o displacer, que también podría denominarse espiritualista o animista, ya que considera que la música es sobre todo sentimiento espiritual. Delante de la música hay como el placer de rendirse,[54] de aquí surge la idea de que la música sea tan poderosa y tan persuasiva, de modo que vamos a clasificar diferentes definiciones y concepciones de la música según sea su naturaleza y de esta manera veremos incluso que no hay una sola o única naturaleza de la música sino varias naturalezas, cosa que nos explica porque hay tantas definiciones diferentes y tantas maneras de comprenderla, si es que realmente hay alguna.

Considerándola como un arte

Según Jean-Jacques Rousseau[55] la música es el arte de combinar los sonidos de una manera agradable al oído. Concede, pues, importancia a la belleza y al placer; le da categoría de arte y su núcleo central es el sonido. Jean Le Rond Alembert[56] insiste en la categoría de arte como un arte que tiene por objeto uno de los principales placeres de los sentidos. Rosa Font i Fuster[57] basa todo su método de aprendizaje de la música a partir de una idea filosófica: buscar constantemente el binomio filosofía-música. Según ella, la música es el arte que está más cerca de la vida o en la vida misma, porque es el arte del movimiento ordenado. Para Rabindranath Tagore,[58] la música es la forma más pura del arte y en consecuencia la expresión más directa de la belleza, al igual que el pedagogo francés Jean Douel[59] que considera la música como el arte de conmover a través de los sonidos. San Agustín[60] entendía la música como el arte de los movimientos bellos y de los ritmos. Para el etnomusicólogo John Blacking[61] la música es el arte que se vale de los sonidos, el arte de combinar los sonidos de acuerdo con las leyes de la melodía, la armonía y el ritmo. La música de la etnia venda no se fundamenta en la melodía sino en un movimiento activo y rítmico de todo el cuerpo del cual el cantante no es sino una extensión: melodía, ritmo y texto. Para Ludwig Wittgenstein[62] solamente la superficie de la música es sencilla mientras que el cuerpo posee toda la complejidad infinita. Es la más refinada de todas las artes. Para Arthur Schopenhauer[63] no hay ningún arte que abra de una manera más directa y profunda porque no hay ninguno que revele más directa

y profundamente la verdadera naturaleza del mundo. Escuchar grandes y bellas armonías es como un beso del alma: purifica de toda mancha, de todo lo que es malo y mezquino, eleva el ser humano y lo dispone con acuerdo a los más nobles pensamientos de que es capaz, a la vez que comprende con claridad todo lo que vale o, más bien dicho todo, lo que podría valer. Escuchando música encontramos belleza y placer. Es de una satisfacción considerable. Los cinco sentidos se esparcen y de esta forma de placer que nos provoca la belleza y el orden interviene directamente en el ser humano, tanto de manera fisiológica como de manera emocional e intelectual.

Considerándola como aspecto sensible, sentimental y emocional

Para Johann G. Herder[64] en el conjunto de las impresiones auditivas, no son sólo las formas corporales las que desaparecen, si no también los contornos, las figuras, el espacio, la luz misma. Penetramos en la región de los sonidos, mundo invisible, y este mundo interior en el que reina nuestra sensibilidad es lo que nos queda. Para él, ya no es sólo estética y sensación si no que habla de sensibilidad que es una elaboración más intelectual ya que debe procesar la información y responder a ella de manera reflexionada. Para Carlos Daniel Fregtman[65] la música es un vehículo de estados emocionales que se liberan a través del sonido. La música es esta retahíla de sonidos que se suceden con intervalos medidos que producen un sentimiento de placer en el órgano auditivo, esta vibración que tiene influencia en todo nuestro cuerpo y que despierta en nosotros sentimientos, emociones y pasiones. La música es emoción e inteligencia unidas al movimiento.[66]

Considerándola como aspecto intelectual

La música es un placer intelectual o sensual según sea el temperamento de quien la escucha. Para Goethe[67] la música es una fuerza que se hace dueña de todo y que nadie acierta a explicar, ya que se encuentra a una altura intelectualmente inalcanzable. Para Ludwig V. Beethoven en música todo procede de la idea y todo nos conduce nuevamente a ella. Para Eduard Hanslick[68] la música que proporciona un goce artístico es la música que despierta la atención del intelecto. San Agustín[69] la definía como *Musica est scientia bene modulandi*, entendiendo *modulandi* como el acto de dar forma a una sustancia flexible (el sonido) de manera que se pueda imprimir en sí misma sobre el sentido de respuesta e intelecto.[70]

Considerándola como aspecto animista

G.W.F Hegel[71] añade a la música su aspecto animista, eleva el alma sobre sí misma, haciéndola oscilar por encima del sujeto, hasta crear una región donde pueda refugiarse sin obstáculos, en el sentimiento puro. Y habla de sentimiento, desde el punto de vista animista, al igual que Max Weber[72] al definirla como el arte de manifestar sentimientos a través de los sonidos.

Considerándola como arte

La música es el arte más alejado de la corporeidad, ya que representa el movimiento en toda su pureza y es transportada por alas casi espirituales.[73] Para Juhani Pallasmaa[74] el arte no constituye una mera diversión, algo puramente marginal con relación a los asuntos reales de la vida, si no que el arte bucea en el corazón mismo de la vida y refleja sus confesiones inconscientes, confesiones que contienen el mínimo elemento de cálculo, por lo cual deben ser consideradas como excepcionalmente sinceras. La música no es como las otras artes, imagen de idea, sino imagen de voluntad, y sus ideas son también objetividades. Es debido a esto que el efecto de la música resulta mucho más insinuante y poderoso que el de las otras artes, ya que estos nos dan solamente un reflejo, y aquellos nos proporcionan la misma esencia.[75] En las artes, y particularmente en la música, la forma conduce a la comprensión, no hay forma sin lógica, ni lógica sin unidad.[76] Igor Stravinsky[77] consideraba que la música es, por esencia, incapaz de expresar nada (sentimientos, estado psicológico, fenómeno de la naturaleza...) ya que la expresión nunca ha sido propiedad inmanente de la música. La música es un arte del sonido, por lo tanto, el punto esencial de la educación musical debe ser la audición y las canciones.[78] El arte del sonido, este es el aspecto más destacable de las definiciones sobre la música. La música es el arte de pensar con sonidos; un pensamiento sin conceptos cuya misión es penetrar mejor en las cosas, diluir esta personalidad superficial llena de palabrería exterior, que esconde el fondo de nuestro yo.[79] Ciertamente, la música es más que sonidos, es una estructura, un lenguaje, un arte.[80] Es arte y ciencia a la vez. Ningún arte, creado por el ser humano, se encuentra más cerca de la vida que la música, hasta tal punto que podríamos decir de ella que es la propia vida. La música es la más espiritual de todas las artes y tiene como fin conmover el alma a través de la combinación de los sonidos de una forma agradable.[81] La música fundamentalmente se trata

de un arte y también de una manera de decir el mundo. El músico cuando compone dice el mundo a través de un lenguaje diferente del filosófico y del científico y del poético, a pesar de que guarda con ellos ciertas relaciones. La música es una manera de decir el mundo que supera cualquier otra forma por su radicalidad y sensibilidad. La música se destina a la interioridad subjetiva más profunda, es el arte que recurre al alma para influir en las otras almas.[82]

Considerándola como aspecto connatural al ser humano

Según Shakespeare el ser humano que no lleva música en su interior, ni se conmueve por sus sonidos, es presa fácil de traiciones, de males y de desventuras.[83] Como decía el trompetista Charlie Parker, la música es nuestra propia experiencia, nuestros pensamientos, nuestra sabiduría, si no la vivimos no nos saldrá nada al interpretarla. La música nace como manifestación creadora del sentido global del ser humano, donde naturaleza y sentimientos, movimiento y emociones se entrelazan con los arquetipos inconscientes, dando lugar a una nueva concepción del acto creador y de la propia comunicación.[84] Así como la poesía imita las pasiones a través de las palabras, la música lo hace a través de signos naturales, ya que son los propios signos de la pasión instituidos por la naturaleza de la cual ha recibido su fuerza.[85] Tal y como decía el premio Nobel de la Paz de 1952, Albert Schweitzer, la música es una enfermedad heredada.[86] La música arranca del subconsciente innato y oscuro del ser humano que la vincula en él mismo de una forma natural e instintiva.[87]

Considerándola a medio camino entre el intelecto y el sentimiento

La música es mediadora entre la vida intelectual y la vida sensual.
Ludwig van Beethoven

Lévi-Strauss[88] nos dice que la música está a medio camino entre el pensamiento lógico y la percepción estética. La música es una actividad exclusivamente humana y aún de orden superior porque es creadora, en la génesis y manifestación de la cual intervienen directamente la inteligencia y la razón que rigen, con la voluntad y la disciplina espontánea y reflexiva, la libertad creadora y la memoria que activa sus potencias y las vivencias y las capacidades de percepción física y anímica que enriquece el mundo individual de una manera crítica y progresiva, y la sensibilidad que afina las facultades internas y externas de percepción, y la imaginación que nutre los caminos a la creación, y la comunicación que con sus medios hacen compartibles e intercambiables las ideas y las emociones.[89]

Considerándola una forma de comportamiento

La música es una forma de comportamiento humano que ejerce una influencia única y poderosa.[90] Un conjunto de sonidos ya se pueden considerar música, solamente hay que añadir la actitud y manera de producir de quien la utiliza.[91]

Considerándola comunicación verbal

La música es un tipo de comunicación no verbal muy íntima que la humanidad aprecia y fomenta profundamente.[92]

Considerándola como significación cultural

Bruno Nettl[93] y Alan P. Merriam[94] la definen como un complejo de actividades, ideas y objetos diseñada en forma de sonidos culturalmente significativos y que se dan a un nivel diferenciado de la comunicación cotidiana.

Considerándola como aspecto filosófico

Música es todo lo que nos rodea cuando tu le pones armonía.[95] Tal y como decía Theodor Adorno[96] la música es un comportamiento enfrentado a la realidad. La música es un alma inaugurando una forma.[97] Según Wilheim G. Leibniz[98] la música es un ejercicio inconsciente de metafísica en el que la mente no sabe que está filosofando, también es un ejercicio de aritmética realizado por un alma que no sabe que está tratando con números a la vez que es el arte educativo por excelencia que, a través del sonido, se inserta en el alma y la forma en la virtud.[99] La música no es más que una secuencia de sonidos ordenados, una especie de encarnación del tiempo a base de ruidos, silencios y ritmos.[100]

Considerándola un todo

La música es una experiencia de carácter no verbal, absolutamente inaccesible por medios puramente literarios o eruditos. Por tratarse de un fenómeno tan arraigado al ser humano desde sus orígenes, el hecho musical no conoce límites ni fronteras, colores o credos, épocas o lenguajes y ha impregnado con sus ecos todas las zonas del accionar humano. Hablar de música es hablar de arte, filosofía de la naturaleza, estética, psicología y psioterapia, lógica, ciencia, semántica, ecología, sistemas o teorías de las comunicaciones.[101] La música es un médium del espíritu que penetra hasta los átomos del ser humano, a través del todo el cuerpo y no sólo del oído.[102] A través de la intervención musical, dos personas crean formas que son más grandes que la suma de sus partes y generan para sí experiencias de empatía que no tendrían lugar en un encuentro social de características corrientes.[103] La música lo puede ser todo para el ser humano. Es como un gran sol dinámico en el centro de un sistema solar, que envía sus rayos e inspiración en todas direcciones, en las tres dimensiones del espacio y en la cuarta del tiempo.[104] Hay dos fuerzas opuestas en el mundo. Una fuerza crea y la otra destruye. La música es una expresión de fuerza creadora.[105] Con ella estamos vibrando a tono con la belleza que es externa. Cuando alcanzamos esa suprema esencia, la música es la voz de todo. La divina melodía, el ritmo cósmico y la armonía universal.[106] La música nos evoca las cosas relevantes de la vida, las que son eternas y no efímeras. En la actualidad postmoderna no sólo es importantísima, sino vital, en el sentido más etimológico del término.

Considerándola como una construcción personal

La música es una construcción personal compleja que nos conduce a través de una sucesión de experiencias. Se parece más a un ritual[107] que siempre debe tener en cuenta el contexto y a cada persona en concreto. Las diferentes definiciones de música dependen siempre de quien la formule o del contexto donde se realice[108] y como dice Italo Calvino cada música es una ciudad invisible que hay que visitar: una entrada a nuestro mundo interior. Según Wayne D. Browman,[109] la música de tambores africanos no posee nada de parecido a una noción de melodía para la mente occidental; por lo tanto, no se adapta al concepto occidental de música. La música no es una realidad estrictamente objetiva, cada persona hace su interpretación con sus patrones o configuraciones particulares.

Considerándola ucrónica y utópica

La música es como estar conectado con una cosa fuera del planeta fuera de los códigos del lenguaje común y la sensualidad que despierta: la manera de seducir al otro, lo que despierta en el otro lo que yo hacemos a nivel musical.[110]

Considerándola un lenguaje

La música es un lenguaje sofisticadísimo y absolutamente maravilloso[111] que necesita de una actividad creativa, dentro de unos cánones estéticos para manifestar sentimientos o expresiones vividas; y necesitada de actividad científica porque está debajo de las leyes de la acústica y de la armonía, ya que se desarrolla a través de un ritmo y de un tiempo determinados; es un lenguaje porque es expresión y comunicación verbal. ¿Podemos explicar una sonrisa con palabras? ¿Una mirada? ¿Una sinfonía? Es un lenguaje de sentimientos y emociones con todo lo que esto conlleva de terapéutico.[112] La música es la poesía del sonido,[113] es poesía expresada con notas en lugar de palabras.[114] Donde las palabras acaban, la música sigue.[115]

Considerándola puramente musical

La música se puede definir[116] como un sonido humanamente organizado con un orden impuesto de acuerdo a las contingencias históricas y cognitivas cuyo contenido es entendido por la colectividad que la compone, la interpreta y la mantiene viva. La música[117] es la armonía de las notas audibles. La música consiste en sonidos y silencios. Se puede imaginar la música pensando en que puede ser la organización del silencio.[118] La música es ritmo y sonido, el ritmo ordena y mide, alarga y encoge, acentúa y coordina.[119]

La realidad básica de la música no la constituyen ni las obras ni la composición de las obras musicales, sino el hecho de hacer música.[120] ¿Cómo es que es poco frecuente leer dos veces el mismo libro, ver diez veces la misma película y en cambio podemos escuchar una infinidad de veces un mismo tema musical o canción? La música no es nada por ella misma, es lo que llega a ser,[121] lo que representa para cada uno de nosotros, lo que significa. Una significación individual, única, intransferible a la vez que

una significación grupal, cultural y social. Leonard Meyer considera que la música tiene significado y se lo comunicamos al oyente. La música opera a dos niveles: el interno natural y el externo cultural. Lo importante no es tener una gran cultura musical, sino conocer los elementos fundamentales y los efectos producidos. En el caso de niños y niñas, ver qué es lo que pueden hacer con la música en sí, no tanto con los aprendizajes recibidos desde el exterior.[122] Cuando compramos un disco ya no tan sólo nos influencia la música que allí suena sino todo lo que la envuelve: la cultura, el mensaje, la forma. La música actual ya no es tan sólo oída sino también vista, tocada, sentida..., juega con muchos más elementos que desvelan nuevas situaciones personales para encontrar un oído atento, un espíritu comprensivo y un corazón abierto, si no es así no puede encarnarse y convertirse en un componente de la existencia humana.[123]

La música radica en la *Physis*, en el mundo natural. Daniel Barenboim[124] dice que ve la música de forma paralela a la naturaleza. La música está unida a nosotros de forma tan natural que no podemos liberarnos de ella aunque lo deseemos.[125] La esencia del universo y la naturaleza del ser humano son musicales. Todo el mundo es vibración, una gigantesca sinfonía en armonía perenne. Nos alimentamos de los cantos de la Tierra que canta con voz de pájaros, truenos de bombas, sonidos de cascadas, murmullos tecnológicos, vientos que rugen, computadoras, niños llorando... hacemos nuestra música en el momento del mundo musical que nos ha tocado vivir.[126]

La música es también una categoría epistemológica, una forma propia de construir un discurso sobre el conocimiento. Hay dos grandes sistemas de pensamiento que coexisten en la actualidad humana:[127]

a) Un sistema de obtención de resultados, objetivo, lógico, reflexivo y de pensamiento, basado en la prueba y la evidencia científica.

b) Otro sistema que es subjetivo, de sentimiento personal, de creencia y de conocimiento no causal.

Según June Boyce-Tillman,[128] el mundo occidental ha optado para dar más importancia al primer sistema aunque la música es más relevante si se opta por el segundo sistema. La sociedad occidental tiende a negar lo espiritual y trascendente. Se reduce a lo artístico, a un producto comercial y de estatus. De estos dos sistemas surgen sistemas de valores diferentes que muestran las diferentes culturas del mundo y estamos, tengámoslo muy en cuenta, en un momento de globalización cultural. Según esta autora, todas las formas de conocimiento pueden validarse mediante la producción musical.[129] La música es una ventana desde donde cada persona mira el mundo.[130] Y, por tanto, se construye su propia *imago mundi* (imagen del mundo y de la vida). Como dice Carmelo Calvo,[131] con referencia a la música: “Arte divino, musa de la armonía; tú que calmabas con el arpa de David de los coléricos arrebatos de Saúl; tú que con la voz de Farinello endulzabas las amargas melancolías de Felipe V; tú que creaste un dios en la mitología para que expresase la influencia que ejercía la música en el corazón humano; tu que viste en la Grecia antigua desdeñar a Temístocles porque ignoraba el manejo de la lira; tú que eres la compañera del ser humano en sus dichas y adversidades; tu que lo acompañas desde que recibió el primer soplo de vida hasta que la muerte le arranca el último suspiro; tú que has sido siempre el idioma universal de la humanidad; tú eres el corriente ecléctico que ha levantado en masa las naciones cuando han defendido su libertad o su independencia y, tu serás, dentro de la civilización moderna el medio más eficaz y el auxilio más poderoso para educar a los pueblos”.

1.2. Todas las personas somos músicos: todos y todas podemos hacer música

Había una vez un hombre que tocaba el violoncelo
y se pasaba el día sentado, tocando la misma nota.
Su mujer le preguntó por qué no hacía como
los otros músicos que movían los dedos de
arriba hacia abajo para obtener otras notas.
Él le contestó: ellos están buscando su nota,
yo ya he encontrado la mía.
Relato armenio

De músico, poeta y loco todos tenemos un poco.
Proverbio tradicional

La música tiene dos grandes vertientes a la hora de interpretarla: la que realizan los músicos profesionales o *amateurs* y la que realiza cada ser humano en individualidad. La música, entendiéndola desde cualquier aspecto (instrumental, canto, ritmo, sonido...), puede ser interpretada, creada y realizada por cualquier ser humano. Nacemos con esta capacidad, puede ser que no sepamos llevar correctamente el ritmo, puede ser que desentonemos al cantar y puede ser que toquemos un instrumento musical de una manera simple o poco ortodoxa, pero todas las personas son capaces de cantar, de tocar un instrumento musical y de llevar el ritmo. Chritopher Small[132] dice que la música es demasiado importante para dejarla en manos de los músicos profesionales, hay que hacer nuestra propia música en lugar de dejar que la hagan por nosotros los demás. Habitualmente muchas personas, por no decir una gran mayoría, se consideran músicos ineptos, invocando su falta de conocimientos teóricos musicales y consideran que solamente las personas que han cursado estudios musicales pueden llegar a hacer música. Realizar música es diferente a conducir un coche o manejar un ordenador. Hay mucho más que aspectos técnicos, hay que tener un espíritu abierto, un amor verdadero y desinteresado y una buena concentración mental. ¿En qué escuelas se enseñan estas facultades?[133] Incluso realizar nuestra propia música nos puede liberar de la carga, a veces pesada, de tenerla que escuchar en un lugar concreto, compartiéndola con otras personas o incluso teniendo que vestir de una determinada manera. François Mauiac[134] nos dice que gracias al *pick up* la molestia que en una sala de conciertos nacía de mil pequeñas causas (imposibilidad de estirar las piernas, el olor de multitud, cabezas de personas delante de nosotros, sonidos de monederos, gente que entra y sale...), todo este malestar desaparece de golpe cuando estamos solos, con la música escogida por nosotros según nos venga en gana. Una cosa es la música que hay dentro de nosotros y otra muy distinta la música que entra dentro de nosotros. De la que entra, al menos de una gran parte de ella, no podemos huir y de la que tenemos en nuestro interior nos posibilita saberla encontrar y, a veces, compartir, con el placer que nos encontramos delante de un espejo que nos muestra como somos. La música nos ayuda a construirnos de manera personal; hay que vivirla llevándola en sí; porque la formación de la obra musical es como la creación del ser. La música no está fuera del ser humano sino dentro de él.[135] Primero somos personas que hacemos música; del lugar de donde somos ya no es tan importante[136] puesto que las personas de culturas, etnias y maneras de pensar y sentir diferentes pueden compartir los mismos sentimientos con las mismas músicas. La música ya no es entonces una formación académica, sino una necesidad. No es perder el tiempo, sino que es indispensable para el individuo.[137] Hay que comprender la música desde la vertiente de lo que nos puede sugerir, no solamente de lo que es desde un punto de vista descriptivo. No es solamente ir a un concierto y aplaudir o ir porque hay una orquesta o director de moda, tal como decía Igor Stravinsky que acusaba de infelices estúpidos a los que hacían esto. La música es acto de comprensión, de interiorización o exteriorización para que los otros comprendan cómo soy y quién soy. Cada persona tiene una música (o varias), un cantante (o varios), un estilo (o diversos) con el que se identifica. Todas las personas tenemos un mundo sonoro interno. Sentir una música es ser aquella música,[138] hay una simbiosis perfecta entre el tipo de música que nos gusta y/o nos interesa y nuestra manera de ser. La música es personal (*per-sona*: el sonido pasa a través nuestro).[139] Somos seres musicales.[140]

La típica y tópica pregunta: si usted estuviera en una isla desierta qué tres discos de música se llevaría, determinaría, a partir de las respectivas respuestas, una radiografía perfecta de nuestra personalidad. Si además, nos preguntaran cuáles instrumentos nos llevaríamos sabríamos con certeza hasta que punto hemos sido liberados para poder realizar nuestra propia música, como cuando un bebé descubre y experimenta el sonido y las posibilidades de los instrumentos que se le han dejado a su alcance. Cada música depende de cada persona que la escucha. E incluso del día en que la escuchas. Es como si la música (que se convierte en luz) hiciese su nido en la profundidad del corazón humano y esto es lo que debe procurar el artista. Félix Mendelssohn ya decía que la música es algo muy íntimo, que pasa de corazón a corazón, de persona a persona. En cada uno de nosotros existe un manantial de música

silenciosa. Un arte invisible, un movimiento inmóvil y acciones que aún son fantasiosas, eperando nacer a la vida.[141] Todas las personas tenemos un mundo sonoro interno que nos pertenece; hay que dejar de pensar que la música es algo exclusivo de los músicos.[142] Todos tenemos música en nuestro interior.[143] La humanidad al completo es musical. Todos los humanos somos músicos y compositores en potencia.[144] En nuestro interior hay un músico que quiere salir. Este músico es nuestro propio sanador[145] que explora el mundo que le rodea y que interpreta activamente, convirtiéndose así en el principal promotor en la construcción de nuestro mundo sonoro interno.[146] La musicalidad corre por nuestra venas como posibilidad que se hace realidad, no tan sólo cuando se presentan condiciones favorables, sino también cuando desde los inicios de la vida las acciones musicales entran en un proceso en cascada, cuando miles de "mariposas sonoras" día a día, año tras año, hacen sentir su efecto micromusical.[147] La musicalidad es un patrimonio común del ser humano. Debería ofrecerse a todas las personas, sin excepción, la oportunidad de acceder a un proceso de musicalización. Por el hecho de constituir un verdadero lenguaje y una creación humana privilegiada. La música debería formar parte obligada e insoslayable de todo proceso educativo.[148] Si el ser humano es un ser musical por naturaleza sólo necesita la oportunidad de poder desarrollar su aptitud natural: musicalizarse. La música es inherente a las respuestas neurológicas que todos poseemos; siempre da una respuesta positiva.[149]

Puede ser, porque socialmente se plantea de esta manera, que haya personas que crean que no están capacitadas para hacer música, que quizás se acercaron a ella en un determinado momento de su vida (seguramente la infancia y la adolescencia) pero que alguien, con criterio de juez, hizo que se lo quitara de la cabeza. La música es un tema que atrae pero que al mismo tiempo asusta e inhibe a muchas personas, especialmente no músicos. Violeta Hemsy de Gainza[150] está convencida de que este excesivo respeto hacia la música por parte de los profesionales que se dedican a una cantidad de disciplinas humanísticas afines al arte, y en particular a la música, ocasiona un evidente retraso y un empobrecimiento en relación con la extraordinaria potencialidad de los desarrollos actuales en los diferentes campos del conocimiento humano. Incluso entre estas personas que se sienten con una minusvalía musical, su grado de sensibilidad acostumbra a ser muy alto. Algunas personas que manifiestan problemas con relación a la música son más sensibles y también a menudo las personas más interesantes, desde el punto de vista artístico.[151] ¿Qué es exactamente hacer música? No es solamente tocar un instrumento, cantar o bailar, es algo silencioso: una actividad psicofísica interior que da aptitudes para la música[152] y debido a esto un aficionado, a veces, es mejor artista que muchos que brillan con un aura a su alrededor delante del público.[153] Hay dos grandes estorbos que hacen que el ser humano habitualmente sea escrupuloso a la hora de cantar o de hacer música: desafinar (o desentonar) y no saber leer partituras. El miedo a desafinar es el miedo al ridículo, a no saberse ajustar al sonido correcto que debe emitir. Cuando cantamos por dentro no desafinamos nunca, pero cuando se debe exteriorizar el sonido es cuando hay miedo. El hecho de desafinar tiene cura. Desafinar al cantar se produce a menudo como consecuencia de la inmovilidad: después del acto de emisión no hay auto-corrección, no hay movimiento. Pensemos cómo es de diferente el procedimiento del niño o niña que está aprendiendo a hablar: al principio le salen las palabras distorsionadas pero el niño, según Jean Piaget, hace el juego «práctico» que consiste en repetir para acomodar una acción con respeto a un resultado determinado. Si una persona emite sonidos y al escucharlos desafinados se asusta y no los mueve, se quedará desafinada para siempre; en realidad, lo que está fallando es el juego «práctico» que consiste en repetir para afirmar y para asentar esta realidad sonora que él mismo está produciendo.[154] Y no dominar el lenguaje musical, no saber leer una partitura parece como si nos dejase sin la llave para poder entrar en el mundo musical. No es cierto. También hay personas que no saben leer y no quiere decir que no tengan interés por la poesía. Es más, suerte que hemos tenido la tradición oral. La poesía es el perfume de la literatura.[155] No obstante, la música, que es más afectiva que cognitiva, no necesita de solfeo para poderse interpretar o gozar de ella. Si fuese así, el mundo, musicalmente hablando, sería muy pobre. ¿Y Qué pasaría con todas las etnias que no escriben su música? ¿Quién les podría decir que lo que hacen no es música cuando, en muchas de ellas la música es el eje central de su vida comunitaria? ¿Y toda la música que se ha ido transmitiendo de generación en generación sin documentos escritos? ¿Y todas las posibilidades que ofrece la improvisación musical? La música escrita se ha quedado empobrecida al lado de la música grabada. Hay ritmos muy difíciles de transcribir. No saber leer una partitura no ha de asustar a nadie. La música no se reduce a lenguaje musical. La ausencia de técnica, en el sentido occidental del término, no implica de ninguna manera la ausencia de capacidad artística. La música[156] es la manifestación exterior y audible de funciones biológicas internas; es el soporte y la realización de su propósito metafísico. No hacen falta conocimientos teóricos ni un estudio especial de los estudios, de la armonía o de la historia de la música para sentirse conmovido por ella. Lo que sí es importante es educar el gusto, afinar el oído y la vivencia del tiempo, en especial para aquellas personas que se dedican a un instrumento musical.[157] Goran Bregovic[158] afirma: "no tengo una gran educación como músico, lo cual me proporciona una ingenuidad que interpreto como libertad". Hay pianistas excelentes que no saben leer una partitura, hay violinistas

clásicos que son incapaces de improvisar tres notas, hay guitarristas que no afinan cuando cantan, hay compositores que no saben cantar ni tocar un intrumento.[159]

Es cierto que nos alimentamos de la música que nos gusta. La música se convierte en alimentom emocional y espiritual. Todas las personas necesitan de este alimento y a pesar que de que haya "dietistas musicales" que nos podrían recomendar una música u otra, lo importante es que haya música en la vida del ser humano, ya sea de forma activa o pasiva, como emisores o receptores. El alimento está ahí y el hambre musical no tienen ni horas ni días predeterminados y acudimos a ella en momentos y situaciones que tienen que ver con nuestra necesidad de una cocina musical u otra. Cada uno de nosotros debemos descubrir por nosotros mismos nuestro acceso natural a la música, porque todos somos distintos.[160] Hay tantas maneras diferentes de oír música como personas responden a esa música en todo el mundo.[161] Todas las personas tenemos nuestra propia música; el concepto de libertad en música es absoluto. Aunque no se domine un instrumento, podemos realizar música con el cuerpo, con la voz, haciendo ritmos.[162] Todas las personas poseen una cierta musicalidad en la que cada persona responde de alguna manera a la música que le rodea. Y entendemos musicalidad[163] como la respuesta o sensibilidad al estímulo musical que hace referencia a una apreciación o comprensión por la música, a pesar de que no haya un dominio de la técnica musical. Murray Schafer[164] decía que el descubrimiento entusiasta de la música debe preceder siempre a la habilidad de tocar un instrumento o leer las notas. La música debe experimentarse, al igual que las ciencias experimentales. Hay que probar y experimentar.[165] Shiniki Suzuki[166] ya señaló que la idea de que algunas personas no tienen talento para la música es tan absurda como pensar que algunas personas no tienen talento para hablar. Christopher Small[167] dice: "desde bien joven he creído que el don de la música es tan universal como el don de la palabra y que, por tanto, todo el mundo ha nacido con este don. Más que don, nos atrevemos a hablar de la con-naturalidad de la música en el ser humano. Por suerte, la música es un continente muy extenso, con muchas y diferentes facetas en el que hay lugar para todo el mundo.[168] Músicos no tan sólo son los que estudian música ni los que conocen el código musical.[169] Como decía el pedagogo musical Edgar Willems:[170] "cualquier niño o niña, incluso hasta aquellos de quienes alguien dice que no tienen oído, puede ser preparado con provecho para las lecciones de solfeo". La música entendida como proceso humano: la persona que crece con la música.[171] Como nos dice Peter Guralnik:[172] "Te puede llegar a marcar mucho cuando una persona (sobre todo si es entendida en el tema) te dice que mejor que no cantes o que no te dediques a la música, al igual que le pasó a Elvis Presley cuando su maestra de música de secundaria le dijo que era incapaz de cantar". Entender la música como una práctica más global.[173] Y es que la música es atemporal (ahora te gusta un estilo y de aquí unos años quizás te guste aquella música de la que habías renegado). Hay que preguntarse por qué las aptitudes musicales aparentemente generales se deben restringir a unos pocos escogidos en sociedades que se tienen como más avanzadas culturalmente,[174] Todos los seres humanos son capaces de hacer música.[175] Pocos serán campeones en el terreno del atletismo, pero todos poseemos condiciones físicas para andar sin dificultad.[176] Incluso Gerda Alexander[177] nos recomienda que hay que acercar a cada persona su propia música que le estimule en los momentos de cansancio. Para Leonard Bernstein[178] no hay que saber nada de sostenidos ni de bemoles ni de acordes para entender la música: nos remueve por dentro. Lo que necesitamos son espacios, sobre todo en las zonas urbanas, para que las personas puedan tener tiempo para la composición personal y para la música de creación personal.[179] Tanto los *amateurs* como los "músicos malos", todos son músicos y participan de un mundo musical que lo engloba todo.[180] Nosotros somos el medio a través del cual la música viaja: nuestra participación es fundamental[181] Y así nos transformamos en música, en seres musicales de manera natural. Por esto, es más importante ser capaz de emocionarse con la música que saber reconocer una sonata o una fuga.[182] También es cierto que es necesario diferenciar entre melómano y músico profesional, sin hacer diferencias de cual de los dos es mejor músico. ¿Es todo músico melómano? ¿Es siempre el melómano un *amateur* de la música? Y si tenemos facilidad con la música, hay que transmitirla.

Los aficionados a la música se pueden dividir en tres categorías: los que hacen música ellos mismos, los que como mínimo lo han hecho en el pasado y los que solamente hacen de auditores. En las tres categorías se encuentran buenos expertos en música.[183] A veces, el aficionado está más cerca del músico creador, de la composición, que el mejor artista que es un intérprete.[184] Y si tienes un don, tienes la obligación de mostrar lo que haces. Debes sacarlo y dar a la gente lo mejor de ti.[185] Además, es haciendo música como se aprende música, aquí entra el aspecto autodidáctico que puede ser tan serio y científico como otro método.[186] Muchos de los mejores músicos de jazz, de flamenco y de otros estilos de música tradicional, no han pasado por la enseñanza musical académica propia de occidente, que a menudo es enfajada, poco vivo y poco musical; han aprendido a cantar, a tocar y a bailar, imitando, improvisando y jugando de una manera creativa con una actitud parecida a la de los niños y niñas que se dedican totalmente a aquello que les interesa de verdad. Es reconfortante encontrar, dentro de las instituciones occidentales de enseñanza musical, algunos maestros que se preocupan por transmitir esta manera de aprender y de vivir la música.[187]

1.3. Pluralidad de la música

Si la luz es la sombra de Dios, en palabras de uno
de los físicos más importante de nuestros tiempos,
bien podemos decir que la música es la sombra del ser humano.
Víctor J. Ventosa

¿Qué clasificación, qué listado podríamos establecer de los diferentes tipos de música? Y ya no digamos de estilos. Música que anima, música que deprime, música nostálgica (recuerdo), música sedante (calma), música creativa, música romántica (enamoramiento), música religiosa, música danzada, música cantada, música teatralizada... Una de las características de la música es su pluralidad, tantas músicas como individuos, como culturas, como etnias, como modas, como estilos... Es tan plural porque plural es la vida del ser humano. Henri Pousseur[188] ya decía que hay muchos discursos musicales diferentes y están unidos a un espectáculo, a un texto, a una imitación. Tenemos discotecas, salas de conciertos, conciertos en directo, vídeos musicales, vídeo-clips, programas musicales de televisión, programas musicales de radio, grabaciones de todo tipo. La música entra por el oído pero también por la vista, el tacto e incluso por el olfato y el gusto pues hay músicas relacionadas con ritos, costumbres, comidas y sustancias. Hay pluralidad musical puesto que hay complejidad en cada sociedad y en cada individuo. La música es plural porque el sonido también lo es, porque el ritmo también lo es. La música está presente en las salas de espera, en las esperas del teléfono, en los quirófanos, en las melodías y timbres de los móviles, en los ordenadores, en los despertadores, en las sintonías de televisión, en los anuncios publicitarios, en el interior de los vehículos, en las ambientaciones navideñas, en los grandes almacenes, en los bares y restaurantes, en las máquinas de juego, en los medios de transporte público... La música es el gran surtidor de significados para la multiplicidad que se proyecta de su significado.[189] El mundo tiende a una pluralidad en todo: culturas, religiones, costumbres, maneras de vivir, un mundo mezclado en el que las pieles, las razas y los colores se entremezclan como si quisieran formar un Arco Iris multirracial, multiétnico. Donde más se ve esta mezcla es en la cocina, las cocinas del mundo nos abren a un sinfín de sabores y sensaciones saltando por encima de fronteras y barreras. La música es una práctica humana diversificada.[190] Es muy difícil hablar de «la música» cuando hay tantos estilos musicales, tantas maneras de vivirla y de comprenderla y tantas maneras de manifestarla. Constantin Brailoiu[191] afirma también que no se ha descubierto ninguna sociedad, por primitiva que sea, que ignore el hecho musical.

Hay tanta pluralidad musical en maneras conjuntas de interpretarla (bandas, orquestinas, orquestas sinfónicas, orquestas de salsa, grupos no profesionales, coblas, grupos de jazz, grupos de *rock*, grupos de pop, ópera, flamenco, música antigua, música contemporánea, música *folk*, música tradicional..) y tantas manifestaciones sociales para realizarla y gozarla: conciertos, encuentros, festivales, mercados de música, fiestas mayores, fiestas populares, fiestas tradicionales, muestras... Y tantas entidades que se encargan de que esto suceda: promotoras de espectáculos, circuitos, redes, entidades... Y tanta producción de edición (industria editora e industria discográfica) y diversas ciencias que la estudian (musicología ─por cierto, que la musicología actual también tiene en cuenta la musicología feminista, la homosexual, la postcolonial, realizada por personas de origen no europeo, y la musicología de la música popular, como la música de cine, de televisión, de la publicidad, la música ambiental y los jingles─, etnomusicología, musicoterapia...) y las tecnologías y los métodos... que uniéndolo todo es cuando nos damos cuenta de la inmensidad de música que rodea al ser humano. La música está en el aire se puede atrapar al vuelo.[192] En el mundo mucha gente come arroz. ¿Cuántas recetas debe haber? Cada cultura tiene la propia y cada familia la interpreta a su manera. Y a pesar de ello que difícil es encontrar dos platos cocinados de la misma forma. Con la música pasa exactamente igual. Toda música es de raíz. Toda la música country es una ligera variación de la música celta; el *rock 'n' roll* es esencialmente country con un toque de *blues*.[193] El country viene de melodías irlandesas y escocesas; el *rock 'n' roll* viene de la combinación de estas melodías con los ritmos africanos.[194] Toda música es fusión. Unas músicas llevan a otras y, a menudo, unos autores a otros. Curiosamente, a partir de músicas más modernas podemos ir tirando hacia atrás e ir a parar a músicas más antiguas. Todas se complementan y dependen unas de otras. Las fusiones y los mestizajes musicales que se producen hoy en día nos ofrecen una nueva paleta de colores sonoros. La autenticidad absoluta es del todo imposible hablemos de la disciplina de la que hablemos, pero en música aún lo es mucho más. Hablar de un estilo puro, de una música auténtica no tiene sentido pues una persona al componer ha sido influenciada por multitud de otras músicas, sonidos y estilos. Ni la música clásica se escapa de esto. Hay música para todo; hay música para todos. Y en todos los estilos musicales (y todos son válidos), que los entendemos como estados mentales, no sonidos concretos, sino actitudes concretas delante del hecho musical. Hay música funcional, música para «soñar», música para el «atardecer», música para el trabajo, música para «amar». Surge un binomio antinómico entre música funcional y música pura. Si entendemos la música como un proceso humano, cualquier música merece un estudio serio en cuanto que interesa a algún grupo de personas.[195] En todo

momento y en todo lugar nos invade una rara y a veces asfixiante marea musical y es por ello que actualmente la música afecta e infecta la entraña esencial de nuestro vivir y que, por tanto, otro aspecto cultural de hoy, vinculado a la música, es el que hace referencia al estilo de vida.[196] Jacques Attali[197] divide la música en cuatro grandes redes: la ritual, la representada (la actuación y el espectáculo), la repetida (grabada a manera de conservación) y la compuesta (para el placer del músico). Limitar nuestras enseñanzas, en épocas de cambios tan profundos y turbulentos, solamente a los valores tradicionales de la música occidental es correr el riesgo de limitar la imaginación de nuestros alumnos a aquellos modos de pensamiento que han llevado a nuestra cultura a su destrozada situación actual.[198] Si bien es cierto que en occidente existe un patrimonio musical que es necesario conocer, también lo es que a cuanta más música diferente estemos acostumbrados a escuchar, más capaces seremos de comprender nuestra propia música.[199] No se puede pedir a todo el profesorado que sean expertos en todas las músicas del mundo, pero sí que sean sensibles a ellas.[200] A menudo —y ya nos lo comenta Françoise Delalande—[201] los niños y las niñas, las personas que provienen de una formación musical académica standart, al sentir cierto tipo de músicas étnicas, al escuchar otros timbres o instrumentos se refieren a ello como que no es música; tienen metido en la cabeza que música es la música clásica y que todo el resto (y es mucho resto) queda por debajo (si es que realmente queda). Desde el punto de vista social, diversos investigadores y educadores han sugerido que un aprendizaje basado en un repertorio musical plural contribuye al desarrollo de una conciencia multicultural asentada en la comprensión mutua y en la tolerancia, promueve un mayor entendimiento y aceptación entre las personas de diferentes culturas, favorece una mentalidad más abierta y ayuda a erradicar prejuicios raciales y generacionales. Estas funciones sociales han sido reiteradas por filósofos como B. Reimer[202], etnomusicólogos como John Blacking[203] y educadores musicales como A. Seeger.[204]

1.4. No solamente música clásica

La música está en todo. Un himno sale del mundo.
Víctor Hugo

Cuando hablamos en general de música, ¿pensamos en un tipo de música en concreto? Cuando utilizamos el concepto "música", ¿estamos pensando en instrumentos de percusión? ¿En una melodía silbada por un obrero de la construcción mientras trabaja? ¿En un canto de iniciación de una etnia concreta? ¿O pensamos sobre todo en la música que se realiza en un conservatorio, en un concierto o en un autor de la llamada música clásica? Todas las culturas tienen su música clásica. Augusto Valera[205] habla de música culta, de altura, también llamada clásica. Hay que entender que la música de occidente no es toda la música que existe.[206] Ni una época en concreto, por muy meritoria que sea, son todas las épocas musicales. Además, hay que tener en cuenta que las ideas europeas sobre música no son necesariamente transculturales.[207] Podemos hablar de música clásica y de música moderna, otros hablan de música erudita y de música popular urbana. Hay quien habla de música artificial y de música natural. Hay una música que es vivida, es decir compuesta, interpretada, transmitida, transformada, aprehendida de manera natural mientras que hay otra que lo es de manera artificial. La música artificial vendría a coincidir con la música clásica, con la música de sala de conciertos.[208] Según Ignasi Albors[209] se considera «clásica» aquella obra que se tiene como modelo digno de imitación, o bien que «clásico» es el periodo que ha representado en un momento culminante o que sigue el modelo, las reglas. Para Hans-Georg Gadamer[210] en lo que es clásico culmina un carácter general del ser histórico: al ser conservación en la runa del tiempo (...), pervivencia de elocuencia inmediata de una obra, fundamentalmente ilimitada. Cuando hablamos de música, hablamos de toda la música que nos rodea, desde una sintonía de radio a una melodía de un anuncio de televisión, desde una canción universal a una obra en concreto. Incluso en el universo hay música, definida por los griegos clásicos como la música de las esferas, hecho que los físicos han podido demostrar en reiteradas investigaciones a las que hacemos referencia en otros capítulos del libro. La educación musical occidental pone el énfasis, de manera muy pronunciada, sobre los grandes clásicos. La música popular está ausente de los planes de estudio.[211] A pesar de que somos de la opinión de que la música —¡occidental!— tiene muchas características que la hacen técnicamente admirable y humanamente muy interesante no estamos de acuerdo de que sea la mejor. La música culta es técnicamente más completa y acabada. Debe reunir en un equilibrado conjunto la emoción del artista y todo el cuerpo de reglas y leyes que forman la doctrina de la composición musical. Sobre todo busca el gozo estético, según Jaume Pahissa.[212] Este mismo autor incluye dentro de la música vulgar el jazz y la canción de cabaret, el baile de salón y la zarzuela.[213] Esta manera de pensar está rodeada de prejuicios, se hacen unos juicios de valor concreto. La cultura en la que hemos nacido y el medio en el que nos hemos desarrollado es principal a la hora de emitir estos juicios. La música clásica occidental no tiene porque ser mejor que la oriental, ni la música llamada "clásica" mejor que la de otros estilos musicales. Las músicas hay que vivirlas haciendo inmersiones en ellas y no tan solo a nivel estético o técnico, porque ni tan solo

en esto la música clásica es la mejor. No hay una relación directa entre valor estético de la obra, éxito comercial y beneficio comercial. El sonido de un tiempo diferente al nuestro nos ayuda a concentrarnos, es algo que pasa casi siempre con la música clásica.[214] También hay que tener en cuenta que hay música que es superficial y música que penetra de manera más íntima. No obstante, a cada persona la música le llega de una manera diferente que a otra, hecho que no quita que haya autores o estilos que lleguen a unos grandes sectores concretos de población o de edad concreta. Muchos músicos se han negado a recibir clases en el conservatorio para no enfajar su capacidad creativa y de expresión. También otros han buscado maestros fuera.[215] Incluso nos podríamos preguntar si la interpretación que hacemos de la música clásica es la que debe ser. Interpretar música clásica hoy en día quizás no tenga nada a ver con el original que compuso el autor; incluso hoy en día ni el propio autor la interpretaría igual.[216] De la música clásica se espera que haya silencio mientras se interpreta, incluso hay un tipo de lugar preferido para tocarla e incluso una forma de vestir. Cuando se va a escuchar un concierto de música clásica, ¿se hace realmente por la música? ¿O se hace por un director, intérprete o compositor? ¿O quizás porque queremos aparentar? Otro aspecto para reflexionar es la competitividad que caracteriza el mundo de la música clásica.[217] Las tradiciones musicales occidentales de arte elitista se han propagado alrededor del mundo con un cielo imperial similar al de los misioneros evangelizadores del cristianismo; las buenas intenciones de los músicos clásicos son honestas. Ellos llevan la "buena música" a los africanos, al igual que llevaron la "verdad" del cristianismo.[218] La enseñanza tradicional invierte el orden natural del aprendizaje al centrar el proceso en la teoría y la comprensión de los códigos musicales de lectoescritura para acceder, desde allí, a la práctica. La educación actual[219] cae en el error contrario, al magnificar las primeras fases del aprendizaje, o sea, la práctica musical, empírica, pidiendo innecesariamente el paso a la etapas siguientes del proceso, que consiste en nombrar, grafiar, simbolizar, etc., lo actuado. La educación musical tradicional ha concebido al individuo como un decodificador del lenguaje escrito. Son excelentes lectores de partituras, pero funcionan a un nivel muy pobre ya que han descuidado uno de los aspectos más importantes de la música: la participación del oído.[220] Dos son las obsesiones, pues: la preocupación por la técnica y la lectura de la música escrita. La notación musical ha hecho un gran mal puesto que ha dividido al mundo en dos grupos: los que saben leer una partitura y los que no.[221] Y ni unos ni otros son menos músicos por ello. También es cierto que la tradición oral de la música étnica, *folk* y tradicional a la vez que la industria discográfica han hecho que no fuera tan importante la notación musical. Otro aspecto a reflexionar, que se desprende de todo esto último que hemos dicho, es cuál es nuestra relación con la música: el placer obtenido a partir de la audición; la calidez y la amistad que se generan al formar parte de un grupo de interpretación musical; el estímulo y la satisfacción derivados de la práctica y el ensayo frecuentes; la realización intelectual; la energía musical que nos impulsa a movernos o a bailar.[222] También la relación con el instrumento, su sonido, su forma, su timbre y la técnica para tocarlo.

El texto musical culto aspira a darse completamente cerrado y acabado; es impermeable a las irrupciones del texto hasta el punto de convertir al intérprete en un virtuoso del control. Del intérprete de rock se aspira a que, si es virtuoso, lo sea del control, del manejo de las irrupciones contextuales de su discurso musical.[223] Ya solamente estos dos planteamientos nos posicionan de dos maneras de interpretar la música, como algo cerrado, invariable siempre, o como algo interpretativo, con la riqueza de cada una de las interpretaciones. Estamos abiertos a toda la música, a todos los estilos, ya que de cada uno de ellos podemos gozar y aprender puesto que este posicionamiento de apertura nos ofrece la posibilidad del eclecticismo. Víctor Jara[224] no era de ningún modo cerrado a la música que venía de fuera. Estaba de acuerdo que había mucha música comercial pero había escuchado a Bob Dylan, Pete Seeger, Woody Guthrie y le habían gustado. También a The Beatles que creía frescos, espontáneos y sinceros, ya que hacían algo propio.

El éxito del canto de los monjes de Silos ─¡canto gregoriano!─ con ventas espectaculares, nos obliga a la pregunta de si este estilo de música se vende por el propio estilo musical o por lo que se deriva de él (paz interior, calma, serenidad, tranquilidad) que, de una manera consciente o no, el ser humano busca. Este estilo musical, como tantos otros que nos va llegando de generación en generación, parece que no se degrada. A diferencia del arte plástico que siempre queda igual y que incluso se puede degradar, una obra musical es dinámica, siempre se puede interpretar de nuevo. Sólo grabada se mantiene estática. Incluso en estos estilos en los que no se puede retocar nada del original, la reinterpretación de la obra se mantiene en toda su pureza a lo largo de los siglos. ¿Será, pues, que el ser humano no ha cambiado tanto como pensábamos? ¿Será que el ser humano está siempre buscando y dando vueltas sobre las mismas necesidades espirituales? Incluso desde un planteamiento filosófico, muchas de las aportaciones de los griegos clásicos siguen siendo hoy en día de una validez y de una actualidad tremenda.

Países muy musicales como los Estados Unidos han hecho serias críticas a la música clásica europea e incluso, a veces, la han rehusado, tal como sucede en la película de los hermanos Marx "Una noche en la ópera" (donde aniquilan una representación de "*Il trovatore*") o en la película "Una tarde en

el circo" donde dejan que toda una orquesta se aleje flotando por el mar mientras están interpretando fervorosamente a Wagner.[225] La música clásica que se ha compuesto es un libro de viajes que podemos abrir para leerlo a voluntad pero que sigue siendo el relato de un viaje que nos resulta familiar, en el que ya no encontramos nada nuevo a medida que vamos repitiendo su lectura. Lo mismo sucede al acudir a un concierto u ópera… todo es predecible, nada queda a sorpresa del oyente.[226]

Música clásica versus música moderna

Explica la leyenda que había un músico que tocaba
tan bien su instrumento que los ciervos le decían que
hiciese cuerdas con sus venas porque sus vibraciones
se transformarían en música para siempre más.
Hazrat Inayat

Este enfrentamiento, que no es gratuito, evidencia dos grandes maneras de comprender la música. La "gran música" y las otras músicas. La música clásica, destinada a unas capas sociales concretas y que incluso se realiza en espacios físicos concretos y con la exigencia de una manera concreta de vestir, muy a menudo. En una sala de conciertos de música clásica no aceptamos casi ni que alguien tosa, ni queremos movimientos… si el director nos invitase a bailar nadie gozaría a hacerlo y quizás en aquel momento sería lo mejor que podríamos hacer para interiorizar esa música y sentirla. Una idea que ha quedado anacrónica es que la Música, con mayúscula, se quede limitada a cuatro obras consideradas geniales.[227] Ha habido muchas propuestas para que la música clásica llegue a ser popular. Y seguramente muchísimas más personas la tienen presente en su vida privada de las que asisten a un concierto en vivo, ya que el aspecto económico predetermina la asistencia a tales conciertos. La música moderna exige una elite y las masas de trabajadores requieren una música. ¿Cómo resolver este conflicto? Quizás la solución radica en no tratar a la música culta como un hecho minoritario si no como un patrimonio colectivo, se trata de divulgarla no de vulgarizarla para que todo el mundo tenga acceso a ella. Hay que empezar desde la escuela.[228] Y nosotros añadiríamos que también desde la escuela de música y desde los conservatorios musicales que muy a menudo otorgan un papel demasiado principal a la música clásica, dejando de lado a otros muchos estilos y tipos de música. ¿Y la música oriental? ¿Y cada una de las músicas de la multitud de etnias que conforman el crisol del planeta? El planteo de que si Bach es más importante que un cantante de rock no lo podemos realizar desde una vertiente puramente músico-pedagógica ya que este planteamiento es muy diferente, hay que tener en cuenta los contextos social, cultural e histórico pero, a la vez, también de quien escuchará una música u otra y por tanto no hay cabida para las comparaciones. Además, ha que diferenciar música de canción, audición de concierto en vivo, intérprete de autor. Cada aspecto es parte de un todo: todo es música. Realizar un determinado tipo de música no quiere decir que no se amen otros estilos musicales. Y si quizás Bach escuchara un cantante de rock, tal vez también se sentiría atraído ya no tan solo por la propia música, si no por otros elementos estéticos que la envuelven. Hay que posicionarse lejos de juicios de sí o no, de todo o nada. Como arte, como expresión, la música no está nunca virgen delante de la mente y del sentimiento de quien la escucha. Una canción popular africana no es necesariamente menos intelectual que una sinfonía clásica. Esta canción puede haber estado estimulada por un salto intelectual hacia delante y esto sería más significativo que la complejidad superficial de una sinfonía de escuela producida dentro de un contexto de una sociedad técnicamente avanzada.[229] Es una falacia considerar la ópera o la música sinfónica estéticamente superior a la música folklórica o al *rock and roll*. El hecho de que un determinado género sea más o menos popular, comercial o elitista, moderno o antiguo, caro o barato, complejo o simple, no tiene nada a ver con su valor intrínseco.[230] Lo clásico se confunde con todo aquello que es antiguo y que tiene un valor reconocido. Pero también hay clásicos modernos como Elvis Presley o The Beatles.[231] Quienes hacen música "clásica" no son por naturaleza ni más sensibles ni más inteligentes que quienes hacen música "popular".[232]

La música en la actualidad

¿La música actual o las músicas actuales? Hoy en día se tocan todo tipo de músicas y estilos musicales, pero también hay una música actual, una música que ese realiza ahora. Una música que va acompañada de ordenadores e imágenes. Actualmente, la música que se edita tiene costos altos, con vídeos que acompañan la publicidad de la venta de un producto fonográfico.[233] Hay un abanico tan amplio para escoger que todo el mundo puede elegir su música o sus músicas concretas. La riqueza en timbres, instrumentos musicales y posibilidades de grabación y reproducción casi es infinita. Hay músicas de partitura de las que no podemos cambiar ni una sola nota y músicas totalmente abiertas a la interpretación de cada músico. Chritopher Small[234] da mucha importancia a la improvisación dentro de la música, el jazz

es un buen exponente de ello. El objeto artístico acabado apenas existe, la música llega a ser una actividad, un proceso. El pianista de jazz Tete Montoliu decía que él grababa poco, no quería dejar enfajada su música ya que cada día que tocaba lo hacía de una manera distinta. Seguramente los músicos de jazz son, hoy por hoy, los músicos más libres: buena categoría técnica, profundos conocedores de la armonía y excelentes improvisadores.[235] La música acompañada de imagen y la música que acompaña las imágenes, pensemos por ejemplo en las películas o en los anuncios publicitarios, todos tienen una sintonía o una banda sonora. Hitchkock realizó una película sin banda sonora, pero es la excepción que hace cumplir la regla. Incluso cuando el cine no era hablado el lenguaje de las palabras era suplantado por la música. Según J. Handschin[236] la música de la antigüedad era rica en matices melódicos y, por contraste, la moderna ha desarrollado principalmente la armonía y las voces simultáneas. No podemos decir que hoy en día la música ocupe un lugar superior.[237] No hay peores ni mejores músicas, ni buenas ni malas, ni música seria en referencia a la clásica. Leonard Bernstein[238] decía que esto no es válido. Franz Abt[239] no hacía diferencias entre músicos de renombre y músicos desconocidos. No los ponía al mismo nivel, consideraba que son personas diferentes y músicas diferentes. Unos son universales en lo grande, como Beethoven, y los otros lo son en lo pequeño. Unos construyen montañas y los otros miniaturas; uno habla de como es de elevado el ser humano y el otro cómo es de insignificante. Pero tanto unos como otros hacen música y al desarrollar lo que resulta agradable, enriquecen el mundo. Muchas veces penetra más en los corazones alguien popular que alguien famoso. Además, la mayoría de veces ser famoso es inversamente proporcional a ser feliz. Y hay que diferenciar entre ser famoso, ser conocido (a menudo, reconocido) y ser popular. El gran triunfo es cómo no ser famoso y conquistar las actuaciones una a una para llegar a ser conocido y, sobre todo, reconocido, llegando a ser popular por el trabajo constante. Que nuestra música llegue a ser tocada, que nuestras canciones lleguen a ser cantadas, este es el gran triunfo (si es que realmente hay que proponerse algún tipo de triunfo).

Según Frederic Sesé[240] para llegar a entender y gozar del canto gregoriano, nada mejor que unos cantos espirituales negros o las primeras canciones de Pete Seeger y Bob Dylan; para llegar a entender y gozar de los madrigales de Monteverdi, nada mejor que los Platers o Crosby, Stills, Nash & Young; para llegar a entender y gozar de las cantatas de J. S. Bach, nada mejor que el *blues* o las improvisaciones de Claude Bolling; para llegar a entender y gozar del "Réquiem" de Mozart, nada mejor que "*Abbey Road*", de los Beatles; para llegar a entender y gozar de la sinfonía coral de Beethoven, nada mejor que la "*Bohemian Rapsoda*", de Queen; para llegar a entender y gozar del "doble concierto de Brahms", nada mejor que el "*Thick as a Brick*", de Jethro Tull; para llegar a entender y gozar de "*La Bohème*" de Puccini, nada mejor que "Jesucristo Superstar"; para llegar a entender y gozar de "El Mar" de Débussy, nada mejor que el "*Tubular Bells*" de Mike Oldfield; para llegar a entender y gozar de la "Consagración de la primavera" de Stavinsky, nada mejor que "Antón Herat Mother", de Pink Floyd.

Y no podemos dejar de lado que, de los músicos clásicos, hubo muchos de los nombres más famosos que fueron personas que sufrieron penurias a distintos niveles: económicas como Schubert a lo largo de toda su vida, Mozart y Chopin en los últimos años de su vidas, amorosas como el caso de Mendelssohn, el de Schumann o el de Chopin, de salud (Schubert sólo vivió 31 años, Mozart 35, Mendelssohn 38, Chopin 39) o las propias enfermedades sufridas por Chopin, Schumann o la sordera de Beethoven. Vidas agitadas, con fracasos y aciertos y con fuertes sufrimientos. Ahora valoramos su música y nos parecen genios, pero en su día sus propias vidas no fueron nada fáciles. Su verdadera riqueza radica en otros aspectos: la profundidad de Bach, la espiritualidad de Mozart, la fuerza de Beethoven, la ternura de Schumann y de Brahms.

1.5. Algunos aspectos y características de la música

Músico pagado, no hace buen sonido.
Refrán tradicional catalán

La música exalta toda alegría, alivia toda pena,
expele toda enfermedad, suaviza cualquier dolor,
somete la furia de la pasión y de la calamidad.
John Armstrong

¿Qué nos provoca la música? Para tener una respuesta válida casi tendríamos que preguntar esto a todos los seres humanos, pero también es cierto que habría muchas respuestas comunes que podemos englobar como similares. La música en medio de un bullicio impone silencio; consuela la soledad, alegra las personas; disipa los nubarrones que a veces eclipsan el espíritu; aleja las preocupaciones que corroen; es el alma de todas lasa fiestas; barre la tristeza y el tedio. Convierte la tristeza en alegría, el temor en confianza, la esperanza en dolor; ella sola desarma los más intrépidos y orgullosos; la barbarie de un pueblo puede conocerse por el desprecio que hace de la música.[241] La música ayuda a sacar hacia afuera

lo que llevamos dentro (ideas, sentimientos, pensamientos) y también facilita hacer nuestra la realidad externa.

La música nunca es rutinaria, casi ni técnicamente hablando, pero sobre todo no lo es porque parte de cada individualidad (única, especial e intransferible) y de cada comunidad (irrepetible), estos dos aspectos hacen que la riqueza musical sea infinita. Un concierto es siempre algo nuevo; con la música es imposible la rutina.[242] Este aspecto de la música tiene relación con la visión individual que tenemos de ella. Incluso una interpretación es una visión particular de ese momento, a la mañana siguiente tendremos otra.

La música no deja nunca indiferente a nadie. Nos atrapa, nos zarandea los sentimientos y las emociones, nos remueve las ideas y los pensamientos, incluso a aquellos que no les dice nunca nada se pueden sentir atemorizados o preocupados por ella ya que de su propia realidad y naturaleza no pueden ser indiferentes a pesar que la música no les diga nada. Curiosamente, nos explica Juliette Alvin,[243] de los cientos de casos que ella ha estudiado, solamente en el caso de dos niños "normales" encontró una indiferencia absoluta hacia la música, pero nunca en ningún niño deficiente. Hecho que nos ayuda a afirmar que la música nunca deja indiferente el ser humano y que más que por vía cognitiva, la música nos llega por vía afectiva.

La música tanto puede ser que perdure en el tiempo como que sea efímera. No obstante, con la grabación siempre se convierte en perdurable, puede ser que en un momento concreto no arraigue pero le queda la vida por delante, de modo que perdura en el tiempo. Mientras que la música patriótica quiere hacer partícipe a todo el mundo de una idea duradera, la música de vídeo es efímera.[244] Música en partitura *versus* música grabada. La partitura incluye las notas de una pieza musical pero la grabación va mucho más allá, la enriquece y le da una visión más amplia y concreta. Visualiza mejor el tema y la mayoría de veces lo recibimos directamente del autor.[245] ¡Que gozada sería poder escuchar al propio Mozart interpretar sus obras!

La música ayuda a poner atención y concentración, o sea, poner orden mental. Hay niños y niñas de Chicago y Nueva York que son capaces de hacer *rap* durante 15 ó 20 minutos mientras que les es difícil mantener la atención en una conversación de no más de 2 minutos.

La música es holística, funciona como un todo en que ese todo es más que la suma de las partes, ya que intervienen en nosotros en todas las facetas y dimensiones. Como oyentes, podemos oir, ver y sentir la música. Cuando tocamos un instrumento, notamos, sentimos la forma y la textura del instrumento; todo junto hace que tengamos una entrada multisensorial a través de la música.[246] Y este aspecto pone en conexión el aspecto sensorial del ser humano con el intelectual y el emocional, ya que, como nos aventuraba María Montessori,[247] lo que se aprende a partir de los sentidos nunca más se olvida. La música es lúdica, es juego constante con el ser humano. La melodía es juguetona con nuestra vida fisiológica e instintiva; la armonía juega con la belleza y el orden. Si nos damos cuenta, el verbo *jouer*, en francés, tanto quiere decir tocar un instrumento como jugar, al igual que el verbo *play* en inglés. La música se debe gozar como un juego, sin prisa, sin pretender llegar a ningún sitio ni conseguir ninguna meta; es así como deberíamos gozar de la vida, gozándola por el placer de hacerlo.

La música tiene dos tipos de significado:[248] a) significado inherente (lo propio de las características de la música: notas, acordes, cadencias, series armónicas, etc.); b) significado delineado (formado por el contexto social: los lugares donde escuchamos la música, la raza, la clase social, el género, etc.)

La música tiene la habilidad de despertar las contradicciones que permanecen latentes e inexplotables en nuestro interior. *yin* i *yang*, femenino y masculino, pasivo y activo, violento y delicado: los opuestos pueden unirse en la música. Carl Jung afirmaba que las oposiciones constituyen la anatomía elemental de la psique y que nuestro trabajo esencial es unificar estas oposiciones. Las contradicciones internas pueden destruirnos si no disponemos de un medio de expresión y contención como es la música.[249] Este aspecto de unir contrarios y de poner equilibrio está estrechamente relacionado con la capacidad que tiene la música de poner orden: caos *versus* cosmos.

Uno de los aspectos de la música, y de la clásica en especial, que se ha discutido mucho es hasta que punto una pieza musical llamada, por ejemplo, pastoral, transmite algo de pastoral. ¿Por qué lo es? Por el simple hecho de que Beethoven dijese "estoy escribiendo una sinfonía pastoral que va a ser inspirada por sensaciones felices en el campo", esto no significa que se trate de una música pastoral. ¿Qué hay de pastoral en ella? Solamente es pastoral porque se nos ha dicho que lo era.[250] En este sentido hay escritos y libros sobre "Las Cuatro Estaciones" de Vivaldi en los que se desgrana, paso a paso, la relación entre las notas y frases musicales con el entorno natural. Igor Stravinsky[251] también se lo cuestionaba preguntándose que porqué el "Claro de luna", de Beethoven, recibía este nombre. Aceptemos o no esta relación, lo que si que vemos es que la música conecta directamente con la imagen, la composición musical de un tema concreto pede favorecer una imagen concreta. En el caso del cine, la televisión y el teatro esto es evidente.

1.6. Dimensiones y facetas de la música

¿En qué punto la organización del sonido se convierte en arte? ¿Es la música estrictamente auditiva? ¿Incluye la música la organización del silencio, el ruido y las vibraciones? ¿Es la música estrictamente humana o incluye las fuentes ambientales o naturales del sonido? ¿Qué es significativo y qué no? Las respuestas a estas cuestiones se pueden abordar desde diferentes perspectivas. El físico podría mirar los atributos objetivos del producto musical en sí mismo y como resultado definirla música de acuerdo a relaciones estructurales y organizativas dentro y entre los sonidos. El psicólogo podría fijarse en cómo estos atributos físicos y objetivos del sonido son de hecho experimentados por quien escucha o por el propio músico y, por tanto, definir la música de acuerdo a un criterio de experiencia. El antropólogo podría fijarse en los orígenes de la música de cada cultura y los aspectos comunes que comparten las culturas en las experiencias musicales y definir la música según un criterio universal. El sociólogo podría fijarse en los roles y funciones de la música en la sociedad y definirla en términos de su significación social. El filósofo podría comparar la música con el lenguaje, con la comunicación y otras modalidades del arte y definirla de acuerdo a su unicidad, a la vez que se establece un criterio estético para todas las artes.[252] La música es pluridimensional, atiende todas las facetas del ser humano y, por tanto, se puede estudiar desde todas las ciencias humanas, cada una nos aportará su visión y obtendremos así una visión global entendiendo la música como un todo. Las dimensiones y facetas de la música nos hacen reflexionar sobre su alcance, estableciendo toda una serie de binomios. Francesc Llongueres establece los siguientes:[253]

- Música y sus relaciones.
- Música / movimiento (expresión corporal): la danza.
- Música / apreciación (educación del oído): audición.
- Música / palabra (expresión vocal): canción.
- Música / intelecto (lenguaje y cultura musicales): historia.
- Música / instrumento (a nivel individual o grupal): interpretación, composición, imaginación.

En una época como la nuestra en la que se escucha mucha música, también se está escribiendo mucho sobre música. El péndulo de la literatura musical oscila desde lo teórico-musical, pasando por lo ético-filosófico, lo sensacionalista-curioso e incluso lo psicológico-vulgarizador.[254] Música y naturaleza van estrechamente unidas. La propia naturaleza, con sus sonidos, ya nos está ofreciendo una música maravillosa. Cada estación es un movimiento dentro de la sinfonía de la naturaleza. Comienza con la primavera (*allegro*), verano (*presto*), otoño (*larghetto o adagio ma non tropo*) e invierno (*adagio*).[255] El jesuita Athanasius Kircher (1602-1680)[256] nos dice que la cola de caballo (planta medicinal) tiene los nudos espaciados exactamente como el monocordio (instrumento musical). Mientras que la pintura imita la naturaleza reproduciendo los colores y figuras visibles, la música lo hace representando artificialmente los sonidos naturales que desencadenan nuestros sentimientos y emociones. El músico imita los tonos, los acentos, los suspiros, las inflexiones de la voz.[257] Tal como decía Antonio Eiximeno: "Para comprender la música es necesario abandonarse a los brazos de la naturaleza y dejarse conducir por las sensaciones.

La música envuelve nuestra vida diaria, hay una tendencia a poner música de fondo o ambiental en todo momento y en cualquier contexto,[258] desde la simple melodía de un despertador o de un teléfono, pasando por las emisiones de radio y televisión y las músicas ambientales de donde quiera. Toda esta música de fondo es para algunos una parte de una gran contaminación acústica. Se habla mucho de los fumadores pasivos pero también hay que tener en cuenta los que escuchan música de una manera pasiva, toda esta música que recibimos de nuestro entorno y aún nadie ha empezado ninguna campaña contra la coacción musical.[259] La audición de la música ambiental no es atenta, más bien sentimos más que escuchamos. La audición de la música en el hogar, en las playas, en los medios de transporte… no es válida porque no es atenta; el ser humano de hoy evita la angustiada conciencia de su propia soledad, de la soledad que tiene en el silencio su más implacable acusador.[260] No obstante, también es cierto que a menudo nos damos cuenta de que la música que nos llega ya sea porque es de un estilo concreto que nos desagrada o porque se interpreta una melodía que reconocemos. Por lo tanto, a menudo la música ambiental juega un papel intermedio entre la atención y la no atención. Según Montse Sanuy[261] hay que seleccionar muy bien la música grabada, no toda es válida en cualquier momento. Hay incluso especialistas que la seleccionan según el momento del día y el lugar donde debe ser escuchada. Según David O'Neill,[262] uno de los responsables de Muzak, que crea programas de hilo musical y música ambiental: "Nosotros no vendemos música, vendemos programas". Para un restaurante, los programas de un desayuno consisten en novedades, sin demasiado metal; para comer: canciones con acompañamiento de cuerda; para una fábrica u oficinas: seguimos una curva, por la mañana música tranquila, al mediodía un poco más movida, a media tarde música rítmica para que no se duerman. La música ambiental es un

exponente más de los grandes cambios que ha experimentado la sociedad con relación a la música.[263] La música ambiental comenzó para aumentar los índices de productividad de fábricas y empresas. Se trataba de una música para ser escuchada, no solo oída. Se evitaban partes cantadas, volumen moderado, se evitaban los *hits*, se tenían en cuenta las horas de trabajo de menor rendimiento.[264] Hoy en día hay música de fondo y música llamada "de primer plano" para vender, incentivar, crear emociones. Y también, a parte de las empresas que se dedican a ello, la música determinada para cada establecimiento.[265] Con la música ambiental se pretende dominar el espacio sonoro.[266] La música de fondo ayuda a eliminar la necesidad de comunicación (en una sala, en un tren…).[267] La música se presenta más desnuda que nunca: música sin ritual[268] o más bien el ritual lo hacemos nosotros a partir de los que nos desvela. Pero la música de fondo ¿facilita la concentración cuando estudias? Los torneos de ajedrez nunca tienen música de fondo.[269] Quizás facilite la concentración si hay otros elementos distorsionadores: ruido, aparatos de televisión en funcionamiento… podría ser una forma de huir de esto y ayudarte a cerrarte en tu mundo. Rolando O. Benenzon[270] nos habla de la música ambiental como música funcional, que es la que se oye pero no se escucha. El músico de rock Ted Nugent llegó incluso a ofrecer diez millones de dólares por la compra de la compañía Muzak con el objetivo de comprarla para cerrarla de inmediato, cosa que la empresa declinó. A pesar de todo, hay quien ve en ello aspectos positivos: la música ambiental en un lugar de trabajo despierta y mantienen la fantasía.[271] Puedes estar en un concierto de música e imaginar cosas de casa, del trabajo…[272] En la plaza que hay delante de la estación central de Hamburgo hay hilo musical desde hace años. El objetivo es hacer fuera a los camellos y personas que quieren vender drogas: "Este no es vuestro territorio, no os queremos aquí". Y ha hecho su efecto.[273]

Hay una relación directa entre música y color. Algunas personas poseen una sensibilidad que consiste en asociar ciertos colores a determinados sonidos. Rimbaud en su poema *Voyelles* relacionó las vocales con colores: la a con el negro, la e con el blanco, la i con el rojo y la u con el verde. Scribain ideó el órgano de colores.[274]

Dividiendo la música entre música fría (distante), entendida como *cool* y música caliente (cercana), entendida como *warm*, Enrique Barbury[275] establece que la música electrónica sería *cool* y la música étnica *warm*. También hay una relación entre música y los cuatro elementos, según Violeta Hemsy[276] establece algunas funciones de la escucha musical y su capacidad de proporcionarnos sentimientos y emociones diferentes:

- Música-aire: envoltura, protección, compañía.
- Música-agua: estímulo, masaje, interacción.
- Música-tierra: soporte, sostén, compañía.
- Música-fuego: inflama, enciende, inspira.
- Música-flecha: impacta, perfora, hiere, penetra.

Patrícia Martí[277] clasifica los efectos de la música en el ser humana de la siguiente manera:

- Dimensión fisiológica: respiración (aceleración o deceleración), pulso y presión sanguínea (aumento o disminución), ondas cerebrales (mayor o menor activación), actividad muscular (aumento o disminución), trazado eléctrico del organismo (cambios), sistema inmunitario (cambios)
- Dimensión emocional: comunicar y expresar un estado emocional (miedo, tristeza, alegría). Ayudar a la expresión de emociones profundas. Modificar el estado de ánimo.
- Dimensión cognitiva: estimular la imaginación y creatividad. Evocar asociaciones (imágenes y recuerdos). Ayudar al aprendizaje. Ayudar a recordar información. Estimular el lenguaje. Estimular la capacidad de atención. Aumentar la reminiscencia. Estimular la memoria a largo plazo. Mejorar la memoria reciente. Mejorar la orientación en la realidad.
- Dimensión social: favorecer la integración social. Contribuir a las relaciones sociales. Facilitar la cohesión de grupo. Invitar al diálogo y comunicación con los miembros del grupo. Favorecer la expresión individual delante del grupo. Contribuir al desarrollo de habilidades sociales.
- Dimensión espiritual: no necesariamente comporta práctica religiosa. Es espiritual por ella misma. Ofrecer una vivencia de paz, serenidad y armonía. Crear una atmósfera para la meditación. Despertar un sentimiento de conexión con el universo. Invitar a la reflexión y exploración sobre el sentido de la vida. Brindar sentimientos de felicidad.

1.7. Funciones y usos de la música

Las funciones y usos hacen referencia a qué es lo que hace la música, qué provoca. A. P. Merriam[278] estableció las 10 funciones principales de la música que fueron sintetizadas por F. Giannattasio:[279] a) Expresivas; b) Organizadoras y de apoyo de actividades sociales (laborales, lúdicas, rituales,

ceremoniales); c) Inductivas y coordinadoras de reacciones sensoriales y motoras. Merriam[280] enumera diez funciones de la música, como opuestas a los usos:

1. Expresión emocional: hay evidencia de que en casi todas las culturas la música siempre cumple un rol fundamentalmente expresivo, como vehículo de expresión, de emociones, de ideas que no se dicen en las conversaciones ordinarias.
2. Gusto estético: desde el punto de vista del artista y del público en general. Esta función estética es evidente no tan solo en nuestra cultura, también en culturas no occidentales como Arabia, India, China, Japón y Corea.
3. Entretenimiento y diversión: esta función parece ser universal.
4. Comunicativa: ya hemos visto que la música y la comunicación van asociadas a todas las culturas. A través de los textos de las canciones se transmite información directamente sobre situaciones y acontecimientos culturales determinados.
5. Representación simbólica: es evidente que en todas las sociedades la música es una representación simbólica de multitud de objetos, ideas y comportamientos.
6. Respuesta física (lo veremos con mejor detalle en el capítulo de la musicoterapia).
7. Reforzar y dar conformidad a las normas sociales: las canciones sobre el control social juegan un papel importante en todas las culturas.
8. Validación de las instituciones sociales y rituales religiosos.
9. Contribución a la continuidad y estabilidad de la cultura.
10. Contribución a la integración de la sociedad: solidaridad entre los grupos.

Daniel J. Levitin nombra las siguientes

a) La música se utiliza sobre todo y de manera ancestral para el apareamiento, por eso existen tantas canciones de amor. Un músico, un cantante acaba "enamorando" a su público.
b) Su función social, el ser humano necesita vínculos sociales, y la música es uno de ellos.[281]
c) Sirve para el desarrollo cognitivo, por eso ha ido evolucionando al lado del ser humano.[282]

Una de las primeras funciones de la música, desde sus orígenes, desde el origen de nuestra vida, ha sido la de invitarnos al sueño. Eric Rohmer[283] piensa que debe asumir este papel de canción de cuna fuera de los fragmentos así denominados, género en el que los grandes músicos no han dejado de excitarse. Incluso afirma que cuando se ama la música es necesario haber dormido encima de ella, al menos una vez. Mucho más que no tan sólo concebirla como fondo sonoro de una cena o de una conversación. La música permite y estimula a cada persona para que participe de forma dinámica en su propio desarrollo y cambio.[284] A través de la música, el niño o niña entra en un mundo de belleza, expresa su yo más íntimo, prueba el gozo de crear, amplía sus simpatías, desarrolla su mente, calma y refina su espíritu y le añade gracia a su cuerpo.

Los eventos musicales constituyen las diferentes opciones o posibilidades que entran en juego para actualizar una música determinada. Hay tipos de eventos musicales que surgen con música concreta pero que acaban siendo adaptados a otros. La música de calle, por ejemplo, comenzó siendo practicada por músicos populares pero hoy en día no es extraño encontrarse en pasillos del metro parisino o en calles del barrio antiguo de Barcelona tríos y cuartetos de música clásica[285] El tipo y la cantidad de eventos musicales relativos a una música determinada nos darán siempre una información útil sobre su uso y, por lo tanto, su relevancia social.[286] Los usos de la música estarán determinados por la significación y la finalidad que se les asigne: hay usos lúdicos, estéticos, comerciales, religiosos, militares, folkloristas, nacionalistas, terapéuticos, pedagógicos, etc.[287]

Según William W. Sears[288] la música posibilita:

a) Experiencia estructurada.
1. La música requiere una conducta cronológica.
    a) Requiere una conducta adaptada a la realidad.
    b) Requiere que la conducta se haga objetiva de manera inmediata y continua.
2. La música permite una conducta adecuada a la capacidad.
    a) Permite adaptar la conducta a las pautas de repuesta física.
    b) Permite adecuar la conducta a las pautas de respuesta fisiológica.
3. La música provoca una conducta orientada a lo afectivo.
4. La música provoca una conducta elaborada de acuerdo con los sentidos.
    a) Requiere que se aumente el uso y la discriminación de los sentidos.
    b) Puede suscitar ideas y asociaciones extra musicales.

b) Experiencia en la autoorganización.

1. La música posibilita la auto expresión
2. La música hace posible que los discapacitados desarrollen conductas compensatorias.
3. La música ofrece oportunidades de recibir recompensas y castigos socialmente aceptables.
4. La música hace posible elevar la autoestima.
    a) Hace posible experiencias de éxito.
    b) Hace sentirse necesario para los otros.
    c) Eleva la autoestima de los otros.

c) Experiencia en relación con los otros.

1. La música ofrece los medios para expresarse de manera socialmente aceptable.
2. Brinda al individuo la oportunidad de elegir su respuesta en los grupos.
3. Proporciona oportunidades de asumir responsabilidades para uno mismo y para los otros.
    a) La música permite al individuo desarrollar una conducta auto orientada.
    b) Hace posible desarrollar una conducta dirigida hacia los otros.
4. Aumenta la interacción social y la comunicación verbal y no verbal.
5. Permite la cooperación y la competición forma socialmente aceptables.
6. Proporciona el entretenimiento y la recreación que requiere el ambiente terapéutico general.
7. Hace posible el aprendizaje de habilidades sociales y pautas de conducta realistas aceptables.

1.8. El poder y la fuerza de la música

Hagas la música que hagas, mientras tengas
la mente entretenida no estarás utilizando los puños.
Popular en los Estados Unidos

El poder de la música llega a todo el mundo; es omnipresente. Si lo comprendiéramos, conoceríamos el secreto de la mágica influencia de la música. Entenderíamos por qué tiene tal poder sobre nuestros corazones, mentes y almas, por qué este invisible e intangible poder es capaz de influir tan magnéticamente en nuestra vida interior.[289] El poder de la música depende del grado de evolución espiritual de quien la ejecuta y de quien la escucha.[290] ¿La música serena el ánimo o lo exalta? ¿Tiene efectos relajantes o excitantes sobre el cuerpo y la mente? La respuesta es que la música posee, sin duda, ambos poderes.[291] Incluso hay autores que ven la música como un todo. La música lo es todo, y este "todo" esta lleno tanto de atajos como de autopistas, de puertas monumentales, de ciudades reales e imaginarias. La música lo contiene todo, por eso, quizás, se habla tan poco de ella, porque está presente, consciente o inconscientemente, en todo momento, a pesar de que no se mencione. Su gran poder es a la vez matemática, ciencia, arte, disciplina, artesanía, movimiento, espacio, arquitectura, tiempo, comunicación, lenguaje, signo, símbolo, sentimiento, ambiente, razón, emoción y lógica.[292] Su fuerza es múltiple. Y este poder no es nunca un añadido a nuestra vida, es un impacto constante. La música no puede ser considerada nunca como un lujo, como algo superfluo o para llenar el tiempo ya que:[293]

1. La música actúa sobre el ser humano de una manera inmediata. Es un auténtico impar del que es casi imposible escapar.
2. Afecta el ser humano en toda su totalidad de manera biológica, física, neurológica, psicológica, social y espiritual.
3. Llega a todo el mundo, ya que no requiere ser intelectualizada para ser percibida y nos afecta incluso antes de nacer.
4. La música está presente en todos los momentos esenciales de la vida humana: nacimiento, trabajo, reposo, amor, guerra, dolor, muerte, relación con la divinidad… existen incluso composiciones para cada uno de estos momentos en el folklore de todas las culturas.

¿Nos hemos dado cuenta de la fuerza que a menudo tiene una melodía que se mete en nuestra mente y que podemos hacer con ella lo que queremos excepto deshacernos de ella? La música incide directamente sobre las facultades humanas y sus repuestas de sensibilidad, voluntad, amor, belleza, inteligencia e imaginación. A partir de la actividad musical potenciamos también la expresión, la creatividad y la memoria. La vivencia de la música presenta las dos vertientes más importantes de la educación musical: el intelectual, científico, técnico, basado en el conocimiento y el artístico y cultural, basado en la sensibilidad. [294] Este aspecto holístico de la música, que todo lo abraza y lo empapa también nos evoca otro de sus poderes: facilitar el aprendizaje de tipo significativo. De esta manera cuando lo viertes en un examen, la música que recuerdas te facilita recordar la información estudiada. La música

perfecciona toda obra humana, por lo cual no sólo los sabios de otros tiempos procuraban instruirse con ella, si no también reyes y emperadores. Nunca se comprenden mejor las cosas que cuando se asimilan con música.[295] La música también evoca y pone en relación nuestros recuerdos. Las letras e historias que cuentan ciertas piezas musicales pueden hacernos retroceder en el tiempo, llevarnos directamente a nuestros recuerdos y darnos penas o alegrías. La música evoca recuerdos exquisitos y personales.[296] Incluso podríamos hablar de una especia de psicoanálisis con canciones. Poder refrescar no tan sólo la memoria consciente si no también la inconsciente. La música remueve nuestros recuerdos y nos vuelve a momentos y sentimientos que nos llevan a emociones melancólicas y de relación personal con otras personas, con situaciones concretas y con hechos acontecidos a lo largo de nuestra vida. Las autoridades escolares tendrían que elaborar planes generales educativos que contemplasen la música como acción profiláctica en los aspectos físico (desahogar tensiones, fatigas y ritmo de vida), psíquico (procurando procesos de expresión y descarga emocional) y mental (contribuyendo al sentido del orden, la armonía, la organización, la capacidad de comprensión…)[297] De la música surgen: el canto, la improvisación, la motivación, venerar, curar, danzar, percibir, responder, analizar.[298] La música permite educar los sentidos y los sentimientos, socializar el ser humano, despertar las facultades cognoscitivas, desarrollar la creatividad, fomentar la imaginación y ayuda en la globalización de las áreas de un sistema educativo.[299] La música sirve para transmitir cultura: desarrollar las potencialidades, ayudar a la autoexpresión y creatividad.[300] La manera como cada persona toca o da una forma a una frase musical es única y determina la naturaleza del sonido producido.[301] La música juega un papel decisivo en el desarrollo de las facultades intelectuales y emocionales.[302] Contribuye al desarrollo y perfeccionamiento lingüístico y, desde un plano más universal, es un instrumento de socialización, ya que además de su condición artística forma parte de las relaciones internacionales e interculturales; la música produce una empatía elevada con los otros, un sentido de unidad entre las personas y las cosas, una sensibilidad por lo divino.[303] La música es algo muy especial, hay algo mágico a su alrededor y por esto ha tenido siempre tan atractivo para el ser humano en todas las culturas, a lo largo de la historia.[304]

La fuerza de la música hace que a menudo se relacione con aspectos utilitarios: engendrar nacionalismo, invocar la bondad de Dios, alegrar las ocasiones…[305] La música es utilizada por su inmediatez, por su utilidad social a la vez que individual. La música provoca una conducta orientada por lo afectivo; posibilita la autoexpresión, hace posible elevar la autoestima (experiencias de éxito, sentirse necesario en relación a los otros a la vez que eleva su estima hacia nosotros); ofrece medios para expresarse socialmente; ofrece oportunidades de asumir responsabilidades para/con uno mismo y para los demás; aumenta la interacción social y la comunicación verbal y no verbal.[306] El contacto con las obras literarias nos ayuda a comprender mejor la realidad y a abrirnos al mundo y acentuar nuestras potencialidades y posibilidades. Lo mismo sucede con la música. El poder de la música hace que te atrape siempre por la espalda sorpresivamente[307]

La música facilita la concentración: cuando a una persona le dicen que se concentre sobre un objeto o situación concreta, el simple hecho de tratar de concentrarse provoca mayor dispersión de la mente. La música mantiene la mente concentrada. Concentrar el corazón en la música es como calentar algo que estaba helado.[308] También es cierto que hay ciertos estilos musicales que pueden desconcentrar. La música a través de sus etilos musicales puede llegar a ser convergente o divergente teniendo en cuenta que no es lo mismo cuando en un estilo sobresale la melodía que cuando en otro sobresale el ritmo. Ritmo, tempo e intensidad pueden ser provocadores de esta dispersión o falta de concentración y tanto es así que incluso muchos grupos sociales, como los grupos de calle, ("tribus urbanas"), por poner un ejemplo, pueden utilizar un estilo musical porque se sienten identificados con él.

La música es excelente en momentos de caos i desorden como los que genera una guerra.[309] Tanto en los cuentos populares como en las canciones infantiles tradicionales hay un comienzo y un fin. En el caso de las canciones acostumbran a empezar y acabar con las mismas notas o notas muy similares dentro de la propia armonía y esto provoca estabilidad, seguridad y orden. Música introspectiva, místico, que haga estremecer nuestro interior.[310] Disonancias y consonancias; piedras y diamantes; la naturaleza también busca su equilibrio. El equilibrio lo hacemos nosotros[311] La música tiene este papel equilibrador. La mayoría de nosotros quiere relajarse.[312] La música une el mundo interior de la persona con el mundo exterior, el pasado con el presente, nos ayuda a sentirnos más equilibrados.[313] Incluso personas confinadas en la cama (o en la prisión) han podido mantener la esperanza recordando mentalmente todas las piezas musicales que podían.[314] La música puede ser el escenario más seguro donde expresar los conflictos.[315] El enlace de lo emocional con lo cognitivo lo facilita. También los cantantes y músicos que se implican en ello, incluso algunos de ellos tienen un aura cautivadora que atrae al margen de la propia música. Como si fuesen ellos mismos música.[316]

En un solo instante la música es capaz de animarnos o de calmarnos, nos despierta el espíritu de la comprensión y del amor. Nos despeja y nos desvela con facilidad las capacidades intelectuales. La música es capaz de llevarse nuestras tristezas en su ritmo y melodía. Evoca recuerdos de amantes perdidos o de amigos muertos. Incita a los personajes que llevamos dentro: al niño o niña a jugar, al monje a orar, al vaquero a moverse al compás, al héroe a superar todos los obstáculos. Ayuda a los que han tenido embolia cerebral a encontrar el lenguaje y expresión. La música es un espacio sagrado, es una catedral tan majestuosa que en ella podemos sentir la magnificencia del universo, pero a la vez es una casa muy sencilla en la que ninguno de nosotros puede conocer sus más profundos secretos. La música hace crecer las plantas, puede volver locos a nuestros vecinos, induce al sueño en los niños y anima a los hombres hacia la guerra. La música es capaz de expulsar los malos espíritus, entonar alabanzas a la Virgen, invocar el Buda de la salvación universal, encantar a líderes y naciones, cautivar y tranquilizar, resucitar y transformar. Pero la música es más que todo esto. Es el sonido de la Tierra y del cielo, de las marejadas y las tormentas; es el eco del tren en la distancia, las reverberaciones de los golpes de martillo del carpintero en acción. Desde el primer grito de la vida hasta el último suspiro de la muerte, desde los latidos del corazón hasta los vertiginosos velos de la imaginación, estamos envueltos de sonido y de vibración en todo momento de nuestra vida, es el aliciente primordial de la creación, la voz de los ángeles y de los átomos; es, en último término, la materia de las que están hechas la vida y los sueños, las almas y las estrellas.[317] Pau Casals, por poner un ejemplo,[318] ya anciano, en su casa de Puerto Rico, sufría artritis, tenía las manos hinchadas y los dedos encogidos, pero cuando lo colocaban delante del piano, sus dedos se estiraban, parecía que respiraba con más facilidad y era capaz de interpretar temas de Bach con gran sensibilidad y control. Casals decía que Bach le hablaba dentro del corazón. E. Thayer Gaston[319] descubrió el poder de la música de la manera siguiente: "Desde un punto de vista funcional, la música es básicamente un medio de comunicación. Es más sutil que las palabras. De hecho, es el significado no verbal de la música la que le da su potencia y poder. No habría música ni tan solo necesidad de ella si se pudiese comunicar verbalmente lo que fácilmente se puede comunicar a través de la música. Así, la comunicación no verbal permite, a menudo, mostrar emociones y sentimientos que necesitan ser expresados para conseguir bienestar y salud. Los sonidos musicales adoptan imagen, forma y color mientras suenan y cuando no se escuchan. Esto sucede con la música de Wagner que más allá del edificio donde se interpreta, sobresale metros allá. Este hecho era conocido por Hitler, por eso utilizó la música de Wagner para manipular al pueblo alemán.[320]

1.9. Música escrita versus música grabada

A veces, desde un punto de vista técnico, nos preguntamos si la grafía musical no ha quedado estancada. La música ha evolucionado muy rápidamente en las últimas décadas, trabajamos con funciones musicales de todo tipo y hay momentos en que escribir un ritmo, querer plasmar en forma escrita el aire y el estilo de un tema, se hace difícil, casi no se puede y hay que recurrir a simplificar la partitura para hacerla entendedora. Es cuando se abre la pregunta: ¿hay suficiente con tener por escrito un tema musical? ¿Realmente la música clásica se interpreta como la escribieron sus autores? Tenemos la pauta musical escrita, pero ¿cómo realmente quería el autor que sonase? La división en compases, el repartimiento de notas y una velocidad del metrónomo no son suficientes para poder saber cómo realmente quería el autor que se interpretase. Ningún sistema de escritura puede captar todos los matices y detalles del sonido.[321] Con la misma partitura en la mano pueden hacerse muchas versiones distintas de la misma música: la notación musical es imprecisa y ambigua.[322] Actualmente, casi todo lo que una persona compone por escrito acaba siendo grabado; todo es sonoro; ya no hay música escrita sin que esté grabada, sería imposible sobrevivir con cancioneros y partituras publicadas y sin ninguna grabación. Ahora bien, esta es una realidad del mundo de los adultos, en el mundo de la música infantil si que existe este hecho. En occidente, desde la edad media, se ha ido desarrollando la notación musical de manera espectacular hasta concretar matices muy extremos.[323] No obstante, la música ha evolucionado y también lo ha hecho el aspecto escrito de la música, pero en estilos concretos como el jazz la cantidad de música interpretada no tiene nada a ver con la escasa representación en álbumes y partituras. De aquí surge una nueva pregunta: ¿Sin grabación sonora, la presencia social de la música sería tanta como se da en la actualidad? ¿Es necesario grabar? Desde un punto de vista comercial y desde un punto de vista económico para quien compone y/o interpreta le es muy positivo grabar: ahí se gana parte del sueldo y su obra es conocida, en principio, para siempre, ya que se pueden ir haciendo nuevas ediciones y a la vez su grabación puede estar presente en fonotecas especializadas o de dominio público; además, cada vez se entrevé con más claridad que las redes telemáticas permiten cada vez más acceder a libros y grabaciones, pudiéndolos leer o escuchar sin moverse de casa. Todo este inmenso arsenal de producción cultural del mundo estará en nuestras manos y podremos hacer uso de él de manera ilimitada. Es inútil, pues, poner obstáculos administrativos que lo único que hacen es retrasar el proceso. El único límite será de tipo ético. En el

momento en que la música se pudo empezar a grabar, la música, como nos afirma Jacques Attali, se convirtió en una industria y entró en la economía mundial[324] Según Francisco Cruces[325] tiene tanta importancia hoy en día la música grabada que incluso Igor Stravinsky ya grabó toda su música como guía documental para futuras generaciones. De esta manera, ya tenemos pautado por el autor cómo debe sonar su música. Transcribir la música en texto musical ya es una forma de interpretación ya que obliga a traducir de un código auditivo a un código escrito, hecho que nos lleva al dilema que encabeza este capítulo: música escrita versus música grabada, puesto que esa traducción siempre es interpretativa de quien la realiza... La música grabada no precisa de un médium, va directamente a cada oyente, que hace su propia interpretación. Además, la música grabada, y ya no digamos la grabada en vivo y en directo, tiene en cuanta, a la vez, el ambiente, los ruidos, los susurros… alcanza más elementos sonoros. Daniel Barenboim[326] es de opinión diferente, considera la grabación como la diferencia entre el original y la copia. Las grabaciones comportan algunos inconvenientes: la pérdida de naturalidad; la repetición de un mismo tema y pensar que aquella es la única manera de hacerlo; demasiado perfeccionismo niega la improvisación y los cambios. Esta dicotomía grabación-actuación en directo también queda reflejada por Joan-Elies Adell[327] al entenderla como confrontación: posibilidad de reproducir lo que se ha grabado versus vivencia de la actuación en vivo y directo. En algunos escritos del músico Joaquim Homs[328] ya habla de que no hay suficiente con leer la partitura, sino que hay que escucharla y hacerlo con toda la atención posible para descubrir lo que hay escrito entre líneas. Las notas de una partitura son tan sólo signos escritos y no llegan a ser propiamente música hasta que alguien les da vida, haciéndolos tocar.[329] El lenguaje musical, entendido popularmente como solfeo, no es, pues, la música, ya que esta no se compone de signos, sino de sonidos.[330] Tengamos en cuenta que muchos de los grandes músicos que ha producido la humanidad no han sabido nunca leer o escribir música ni falta que les ha hecho.[331] En nuestro país estudiar música consiste fundamentalmente en estudiar solfeo y no se deben confundir ambos conceptos.[332] Se ha privilegiado la partitura en detrimento del propio hecho sonoro. Hay maneras y didácticas de enseñar la música que, en nombre de las notas musicales, asesinan la propia música. Y recordemos que la notación musical empezó en el siglo XVI. ¡Cuánta música se había hecho hasta entonces sin necesidad de escribirla! ¡Y era música! ¿Y los, llamados tradicionalmente, romances de ciego? Músicos ciegos que, evidentemente, no podían leer partituras pero que tenían un oído dotado y una memoria prodigiosa. También en el jazz se prescinde de partitura, por ello el oído y la memoria se desarrollan enormemente al tener que ejercerse de continuo.[333] Tenemos las *jam session*: no se organiza nada; se toca porque se siente la necesidad de tocar. Se toca cuando y cuanto se quiere y se deja de tocar cuando ya se tiene bastante. Actualmente, este tipo de sesiones se han extendido a otros estilos musicales.

La música no entra tan sólo por el sentido auditivo; abarca más sensaciones. El soporte grabado conserva mucho mejor la obra que la partitura, en la que sólo el texto musical aparece anotado.[334] Cualquier persona puede recordar una música si la puede escuchar mientras que escrita en una hoja de papel queda reducida a los conocedores de ese lenguaje escrito. El violinista Stephane Grapelli fue quien dijo que el jazz, entendido como lenguaje, es el esperanto de la música. La grabación, en cierta manera, hace también de "esperanto" de la música, puesto que no es necesario ningún diccionario para acceder a ella. Actualmente, la mayoría de músicos del mundo no usa una partitura, aprende sus repertorios por participación, interacción e imitación.[335] Lo que antes de escribirse es 100% una experiencia auditiva, pasa a ser, con la lectura de lo escrito, una experiencia visual. ¿Se empobrece la audición con esa lectura visual? Y debo añadir que para mí no es lo mismo aprender a leer que aprender a leer música. Lo primero se relaciona más con el racionamiento; lo segundo se relaciona más con el sentimiento. Cuando no hay notación musical, toda persona puede realizar música (para eso tenemos el oído), pero cuando tenemos que leerla, esto ya está excluyendo personas que pueden ser tanto o más músicos que los que van a leer eso. Como decía Leopold Stokowsky[336] nos hemos convertido en esclavos de pequeños signos escritos sobre una hoja de papel pautado llamando a eso música.

1.10. El oído, la audición y el oyente

No es el martillo el que deja perfectas las piedras del río,
si no el agua con su danza y su canción.
Rabindranath Tagore

El oído es el sentido más importante y el segundo en desarrollarse después del tacto. Hay que diferenciar oído de oído musical, van por caminos distintos, ya que discriminamos automáticamente lo que deseamos oír de lo que no. El oído siempre está "abierto"[337] y la audición pasa por tres vertientes: sensorial, afectiva y mental, ya que el sonido después de pasar por el oído interno pasa por el nivel bulbar, después por el nivel diencefálico y después por el cortical;[338] la audición de la música, pues, puede ser intencional o no. Recibimos todo tipo de música a lo largo de un día, incluso muchos aparatos de la cotidianidad emiten melodías concretas, muchos lugares por los que andamos, paseamos o pasamos también y la música de tipo ambiental está muy presente en la sociedad actual. La audición desarrolla la atención y la memoria, la afectividad (un sonido comporta una emoción) y el dominio mental (comparar, juzgar, analizar, sintetizar)[339] Aquí hay que esclarecer que una cosa es oír y la otra es escuchar. Escuchar es oír con atención. Hay que discriminar[340] los conceptos percibir (tener noción de que el sonido existe), sentir (a nivel auditivo, percibir el sonido y prestarle un poco de atención y a nivel sensitivo entendido como experimentar sensaciones que el sonido proporciona) y escuchar (oír profundamente y gozar con lo que se está oyendo con atención concentrada). Diferenciar oír de escuchar como cuando diferenciamos ver de mirar y comprender de entender. Oír es percibir por el sentido del oído, escuchar es poner atención para oír mejor. Se puede oír sin escuchar pero no escuchar sin oír. Oír presupone un material preexistente a nuestra percepción y la integridad de sistema auditivo. Escuchar es más complejo, implica poder oír, prestar atención a lo que percibimos auditivamente, eliminar los elementos extraños a lo que se escucha.[341] Se ha dicho en innumerables ocasiones que al oyente le gusta la música en la que se encuentra a sí mismo, en la que reconoce sus propias emociones y gustos. Todo acontecimiento musical posee una manifestación externa tangible, visible, audible e incluso cuantificable, a la vez que revela un interior que trasciende los sentidos ordinarios. Desde un punto de vista musical siempre se ha dicho que hay que diferenciar oír de escuchar. Oír tiene siempre un carácter pasivo, estático, en cambio escuchar tiene un carácter activo, de estar atento.[342] Es la predisposición de la persona y el acto de conciencia que hace en referencia al sentido que utiliza. Una persona puede tener un oído excelente pero escuchar mal. Aquí puede surgir un problema de atención y de concentración que evidentemente, en el caso de los niños y niñas, puede afectar su rendimiento escolar. El sentido auditivo es muy adaptable, tan sólo con tocar un instrumento musical, como por ejemplo el piano, se pueden alterar considerablemente los patrones del cerebro.[343] Escuchar es captar la información pero también filtrarla y eliminar la irrelevante. Este orden interno es una trama de relaciones aparentemente invisible, intangible e inaudible aunque representa la esencia del ritmo y de la música en su grado más profundo. La mayoría de las personas no oyen jamás esta música e intentan en vano buscar en los sonidos externos este "paisaje" interior. Antes de querer oír música, tendríamos que escuchar la de todo lo que nos rodea: las flores silvestres abriendo sus capullos, el movimiento de las alas de una mariposa que aún es crisálida, el susurro del viento cuando no sopla, los movimientos de nuestro cuerpo cuando está en reposo, la lluvia en una límpida tarde soleada. La canción de los bosques está allí, a pesar de que el viento no sople. Es el origen de su ser. Precisamente aprender a oír antes que escuchar. No hay que creer que ya oímos con anterioridad. Simplemente hay que oír.[344] Escuchar, en definitiva, es tener el oído atento, es como si hiciéramos servir la oreja de lupa, acercándonos al sonido. Tendríamos que ser capaces de escucharla con los dedos, verla con las orejas y olerla con los ojos. Francisco Cruces[345] parte de la hipótesis hermenéutica de que la música opera no con sonidos si no con la escucha. El oído es el órgano sensorial específico más antiguo, tal vez una reminiscencia de nuestro origen marino, cuando podíamos percibir con todo nuestro cuerpo los cambios en la presión del agua.[346] Es el primer órgano sensorial que se desarrolla dentro del útero.[347] A pesar de que el oído empieza a desarrollarse a las pocas semanas de la concepción, necesita de otros cuatro meses para que en el cerebro se formen las conexiones suficientes para comenzar a escuchar.[348] Alfred Tomatis, hijo de músico, se especializó en trastornos de la audición y llegó a la conclusión de que la voz solamente puede reproducir aquello que puede oír el oído. Igualmente, él afirma que el ser humano camina erguido y se sostiene de pie gracias al oído. También concluyó que los trastornos de audición suelen ser un reflejo de dificultades emocionales y al revés.[349] Tomatis también descubrió que el oído es el primer órgano que se engancha a los sistemas neuronales del cerebro. Al segundo trimestre el útero ya escucha. Trabajó con música en África y la India y trabajó con la voz filtrada, de las madres de niños y niñas, para omitir todo lo que no fueran frecuencias altas que el niño o niña escuchó en el útero. Sus obras más importantes son *Neuf mois au paradis* y *la nuit uterine*.[350] Se ha dedicado a estudiar la voz filtrada de la madre, estudiando los problemas emocionales originados por una mala receptividad a estos primeros estímulos acústicos y sus consecuencias e incluso cree que muchas veces niños desobedientes y que no hacen caso a las

advertencias de su madre es debido a un profundo rechazo subconsciente, de origen emocional, formado en su época de vida fetal; algún problema con algún estímulo acústico negativo.[351] Las conexiones neuronales entre oído y los centros superiores del sistema nervioso ocupan en el cerebro humano una parte más grande que las de cualquier otro sentido. Para S. Selden[352] el oído es el órgano receptor más importante asociado con la orientación general del cuerpo. Está directamente conectado con el sentido del equilibrio y de la dirección, de los cuales depende el control de los movimientos. La tonalidad musical está muy vinculada con el sentido que tiene el ser humano de la acción y del control corporal.

Los ojos no pueden percibir nada que no esté en el lugar hacia el que se ha orientado la mirada. El oído, en cambio, puede recoger sonidos que se han producido en cualquier punto alrededor nuestro. Dirigimos la mirada, pero el sonido nos viene.[353] El oído es el intermediario entre el mundo objetivo de las vibraciones y el mundo subjetivo de las imágenes sonoras. No sólo es necesario que el oído esté bien si no que se utilice correctamente. Para Edgar Willems[354] el oído tiene tres dimensiones, por una parte es una actividad orgánica: con él podemos escuchar; es una reacción emotiva: afectividad agradable o desagradable sobre lo que escuchamos; y es comprender lo percibido: inteligencia auditiva. Realizar instrucción auditiva: su objetivo es enseñar al paciente el trabajo de oír. La capacidad de los individuos para usar su audición, corresponde a una función o proceso mental superior, en cambio la audición es simplemente un proceso físico. En opinión de Darrow[355] el oído recoge los estímulos auditivos y los hace llegar al cerebro, que procesa la información: oír se convierte en escuchar. El desarrollo de habilidades auditivas permite a las personas afectadas por discapacidades auditivas, explotar al máximo sus residuos auditivos. Cuando a estos individuos se les ayuda a interpretar los sonidos que les rodean, aumentan la tasa y la calidad de su desarrollo social y comunicativo. El oído es el sentido que nos sirve para comunicarnos con el exterior, ya que percibimos todo un espectro sonoro desde fuera que incorporamos a nuestro interior, lo descodificamos y lo interpretamos para, finalmente, retornar al medio la respuesta en un proceso de intercambio de mensajes que van y vienen. La vía de comunicación de respuesta es también sonora. Así vamos aprendiendo a otorgar un significado a cada sonido, lo que nos permite elaborar un código lingüístico y de esta manera se van creando los distintos idiomas y también las diferentes músicas.[356] Se trata de potenciar cerrar los ojos y abrir el oído. Incluso poder escuchar con el cuerpo, igual que hizo Hellen Keller que era ciega y sorda y aprendió a escuchar con las manos o Evelyn Glennie que compone su música a través de las vibraciones que recibe con diferentes partes de su cuerpo.[357] Como dice el antropólogo Carlos Castaneda en su libro Viaje a Ixtlán, desde que nacemos estamos acostumbrados a evaluar el mundo con los ojos, a través de los que vemos, pero es necesario estar muy atentos a los sonidos del mundo, a lo que escuchamos. El doctor Samuel Rosen[358] ha hecho estudios comparativos de la audición alrededor del mundo y nos dice que una persona de 60 años de una sociedad africana tradicional escucha tan bien como una persona de 20 años norteamericana. Don Campbell[359] defiende la hipótesis de que escuchamos mejor con la oreja derecha que por la izquierda ya que los impulsos nerviosos del oído izquierdo hacen un viaje más largo al pasar primero por el hemisferio derecho e ir a parar al izquierdo donde hay lo centros del habla. Son milésimas de segundo pero hay una pérdida sutil de atención y vocalización. Murray Schafer[360] hace referencia a las voces de la tiranía como los sonidos y ruidos a los que estamos obligados y a la vez a los templos de silencio, como los lugares de calma y serenidad. El oído fue diseñado para escuchar el susurro más tenue, pero no fue preparado para escuchar las moléculas del aire o el fluir de nuestra sangre. Sabia construcción esta que cuida el oído y la mente a la vez que la hace sensible a todo lo que nos rodea. Alfred Tomatis[361] también afirma que el clima y los factores medioambientales influyen en la audición. Según el lugar se canta de una determinada manera e incluso los instrumentos musicales pueden tener una variación significativa. Los habitantes de los bosques crean más bien música polifónica mientras que los habitantes del desierto tocan con un solo instrumento. Las culturas de las montañas acostumbran a cantar en tonos bajos. Escuchar después de haberse relajado induce a experiencias nuevas, a escuchar con más claridad, a descubrir el mensaje subliminal, los cambios. Según Don Campbell[362] la sala de conciertos no es el lugar idóneo para escuchar música ni la posición en lo que lo hacemos tampoco. Cuando nos practican una intervención quirúrgica, continuamos escuchando. Los anestésicos no afectan las fibras auditivas, de manera que estas continúan transmitiendo sonido. Nunca se deja de escuchar, pues. Nunca desconectamos.[363] El oído es el primer sentido que se desarrollo en el seno materno y, a menudo, el último que perdemos. En momentos de soledad o miedo, un sonido es una conexión entre la vida y la muerte.[364]

Si pretendemos que los niños y niñas afinen, es imprescindible que todo lo que escuchan, canciones de la madre o maestra o ejecuciones de algún instrumento, sea correcto y preciso.[365] Afinar es imitar correctamente el sonido cantado. La experiencia de Walter Howard[366] procurando encontrar un pájaro cantador colocado en medio de los pájaros jóvenes para que sirviera de ejemplo a los otros le permitió demostrar que después de un año de no emitir ningún sonido los otros pájaros empezaron un buen día a emitir sonidos dulces y al final todos acababan cantando de manera notable y aparentemente sin ningún ejercicio previo. Es más fácil reeducar la afinación que el ritmo. El niño o niña que desafina no lo hace

por un problema de voz si no por un problema de oído: hay una incapacidad para juzgar la altura del sonido. Incluso quien canta desafinado debe continuar cantando si lo hace porque le gusta. Marvin Greenberg[367] experimentó con diez alumnos de primaria que no eran capaces de cantar afinados. Los hizo entrar en un oro estudiantil de élite. A las pocas semanas su autoestima y la imagen de sí mismos habían mejorado. Marvin dice que estos "desafinados melódicos" es mejor que no se aventuren a grabar un disco pero que sí que se aventuren a cantar tanto como deseen.

1.10.1. El oyente

La música no significa nada en sí misma. Es sonido puro
y el intérprete sólo puede con ella lo que su propias
capacidades mentales y espirituales le permiten.
Lo mismo se aplica al oyente.
Thomas Beecham

Oír, en el sentido de escuchar, proviene del latín *ob audire* o sea parar atención, hacer el esfuerzo consciente de conectar. La gente en la actualidad escucha música por diferentes motivos. Muchos dejan que suene la música de la radio mientras trabajan, hablan o leen; para ellos la música es una distracción placentera. Otros la escuchan por diversión o por relajación. Algunos la bailan y otros la cantan. Los entusiastas de la alta fidelidad se centran en las cualidades del sonido de la grabación. Los estudiantes de música son profesionalmente analíticos. Los que asisten a los conciertos se sienten atraídos por ella por motivos culturales y estéticos. Estas son tan sólo algunas de las maneras que tiene la gente de escuchar música.[368] Todo el mundo es oyente si tiene los órganos correctamente desarrollados para hacerlo. Escuchamos sonidos, ruidos, palabras, músicas… Hay cuatro tipos de oyentes: el oyente individual, el grupo de escucha, las clases de apreciación musical y la experiencia religiosa.[369] Según Augusto Valera[370] hay el oyente activo y el oyente pasivo. El primero es el que consume música en vivo, el segundo la consume a través de grabaciones de la televisión y la radio. Hay también el oyente inconsciente, que consume, sin saberlo, música ambiental. De los primeros se derivan: el elitista, el profesional, el semiprofesional, el cultivado, el entendido, el diletante (acude a la música con la mente vacía y sólo tiene como meta relajarse y gozar), el primerizo y el transeúnte. Los conciertos en vivo son más que escucha y basta, otros sentidos entran en acción y nuestra predisposición, el lugar donde se realiza, el tipo de público que asiste y todo lo que envuelve el propio concierto provoca que la acción de escuchar vaya mucho más allá que tener el oído atento. ¿No es cierto que un oyente estaría mucho mejor en su casa, cómodamente, sin las comodidades ocasionadas por el codo del vecino de la butaca que se empeña a pensar que el apoyabrazos venía en su localidad? Esta pregunta nos hace sonreír, pero al mismo tiempo nos hace reflexionar sobre los dos aspectos de escuchar música: en individualidad o en compañía. ¿Qué es mejor? Seguramente vamos a sacar buen provecho de ambos aspectos. Tal vez en la individualidad sea donde más podamos interiorizar la música pero también es cierto que un concierto vivo puede llegar a ser muy pasional y mostrarnos a nosotros mismos aspectos de respuesta diferentes. Escuchamos mucha música, pero ¿quien coge un lápiz para escribir lo que esta le dice?[371] ¿Es necesario razonar la música? ¿Puede la música reforzar nuestros aspectos cognitivos? Un oyente realiza una construcción o una (coconstrucción) dentro de sí mismo mientras escucha, recuerda o anticipa una pieza musical. Su concepto de una obra individual no solamente está influenciada por su experiencia sensorial inmediata, si no por todos los hechos que lo forman antes de su experiencia de la composición y la acumulación de toda su experiencia previa con esta obra.[372]

En los últimos treinta años, la sociedad se ha ido despertando de una conciencia local-nacional a una global-internacional. La vida auditiva de los niños y niñas ha cambiado desde las noches en que se explicaban cuentos y se hacia música y se ha pasado a los sonidos posesivos de la televisión, la radio y el walkman.[373] En la medida en que nos entendemos como seres de globalidad, en que todo tiene que ver con todo y no nos fragmentamos en partes si no que nos movemos a la vez como seres desde un punto de vista holístico. Según Helen Keller,[374] la ceguera es un déficit que nos aparta del entorno, la sordera es un déficit que nos aparta de las personas. Alguien que nace sordo pierde el contacto con el mundo, es mucho peor que quedarse ciego. Educar y tener en cuenta todos nuestros oídos: el atento, que se muestra interesado por todo lo que suena; el sensible, para que detecte y denuncie los excesos; del oír al escuchar: para que no nos limitemos solamente a oír; el analítico, para saber distinguir, diferenciar y comparar; el concentrado, para que disuelva el tiempo en el espacio; el conectado, para que se relacione con los otros sentidos; y el musical, para que viva los mensajes que le proporciona el arte de los sonidos.[375] Es necesario escuchar con la actitud maravillada del niño.[376] Los tipos de oyentes, según Víctor Pliego son:[377]

1. El inconsciente. Escucha la música sin prestarle atención.
2. El comprometido. Asiste a conciertos por obligación. Le aburren.
3. El político. Se exhibe en los conciertos. Llega tarde y se pone en un lugar visible.
4. El ingenuo. Aficionado que se emociona. No tiene ningún conocimiento y se deja llevar por el sentimiento.
5. El melómano. Devoto, culto e informal. Conoce el repertorio de memoria. Se anticipa mentalmente a la música.
6. El discofóbil. Fanático de los discos.
7. El profesional. Se fija mucho en los aspectos técnicos. Músico que no suele asistir a los conciertos.
8. El inteligente. Tiene conocimientos musicales y se emociona a la vez. Tiene las virtudes de los otros. Es el más raro de todos.

John Dewey[378] llamó al acto de escuchar como un equilibrio entre entrega y reflexión. La música tiene el sentido que nosotros descubrimos en su naturaleza. Es como mirar una flor, el significado está en nuestra reacción. Aaron Copland[379] nos habla de tres niveles de audición: el sensual (forma pasiva que escuchamos sin prestar atención), el expresivo (el de carácter emocional) y el puramente musical (la observación puramente intelectual: estructura, estilo…).

1.10. 2. El oído absoluto

La arteria más importante es la que une el oído con el alma.
Paul Jordan Smith

Hay una elite de músicos que nacen con un extraño don llamado oído absoluto: se trata de la capacidad de reconocer una nota musical cualquiera sin necesidad de haber escuchado antes una nota de referencia.[380] El oído absoluto es la capacidad de reconocer la altura de un sonido, o de producirlo, sin referencia a ningún otro sonido conocido. El oído relativo reconoce la altura de un sonido con referencia a otro sonido. Jaime Roset i Axel Oliveras[381] hablan de tono absoluto. Ellos dicen que una de cada diez mil personas puede desarrollar esta capacidad y que, antaño, la tenían Mozart, Bach i Debussy. Permite cantar de memoria una pieza musical y escuchar mentalmente una partitura sin necesidad de haber tocado ni una sola de sus notas en un instrumento musical. Poder reconocer y diferenciar la altura de entonación de las notas resulta de gran importancia cuando se debe componer, ejecutar o improvisar un pasaje musical. Personas que identifican y reconocen cualquier nota aislada. Los neandertales tenían oído absoluto. La mayoría de humanos actuales lo pierden en el momento en que empiezan a hablar.[382] En algunos casos, incluso, pueden emitir una nota que se les pide utilizando como única referente la información guardada en su memoria. Neurólogos alemanes de la Universidad de Heinrich Heine, de Dusseldorf.[383] encontraron el lugar donde reside el oído absoluto: el área temporal izquierda del cerebro. Sólo los niños que empiezan su educación musical antes de los siete años pueden desarrollarla. Los investigadores advierten que no es suficiente haber nacido con este don para convertirse en un gran músico, si no que es necesaria una educación musical antes de los siete años para poderla desarrollar. Así se comprenden, pues, casos como el de Mozart. La investigación demuestra que las personas con oído absoluto tienen el plano temporal izquierdo del cerebro más grande y en todos los casos se da en músicos que han empezado sus estudios musicales antes de los siete años de edad y que han sido estimulados a nivel musical desde la semana que hace treinta del embarazo. El timbre de un instrumento también ayuda a conservar más fácilmente la nota en la memoria y se ha podido observar que el mejor instrumento musical para este fin es el piano, incluso mejor que un sintetizador. También la familiarización del compositor o intérprete con el instrumento favorece este hecho: un guitarrista identifica mejor las notas de la guitarra que las de un clarinete u oboe, por ejemplo. De todo este hecho del tono absoluto, continua habiendo muchas preguntas y grandes lagunas para responder: ¿perciben igual la música que las otras personas? ¿La capacidad memorística influye? ¿Se puede manipular desde que el niño desarrolla su capacidad auditiva? Parece ser que el origen es el de un aprendizaje precoz y que la influencia de la herencia es determinante si alguno de nuestros progenitores se ha dedicado de alguna manera a la música se está más capacitado, aunque las estadísticas apuntan que esto solamente pasa en un 50% de los casos. Se han hecho estudios y métodos para desarrollar el tono absoluto en edades jóvenes y adultas pero no ha habido resultados significativos. El cerebro humano posee dos hemisferios, uno considerado dominante, analítico, creativo y responsable del lenguaje y el otro no dominante, del que dependen el sentido pictórico, la concepción del espacio de las imágenes. La comprensión y producción del lenguaje se realiza en el hemisferio dominante (derecho en el caso de las personas diestras). Clásicamente se ha considerado que la música se procesa en los centros del hemisferio no dominante. En las personas con una formación musical muy importante, la

música también se procesaría en el hemisferio dominante. Los estudios para localizar los centros musicales en el cerebro han dado resultados contradictorios. La amusia, una alteración que impide interpretar como música una sucesión de sonidos, se ha descrito tanto en lesiones cerebrales derechas como izquierdas. Lo que parece claro es que la amusia, o sordera melódica, está disociada de las alteraciones del lenguaje. Puede estar con o sin alteraciones en el lenguaje, lo que significa que la música se procesa de forma diferente que el lenguaje.

En autopsias de eminentes músicos se ha observado grandes diferencias entre los dos hemisferios cerebrales. El lóbulo temporal izquierdo es mucho mayor en los músicos, particularmente todo lo que tiene que ver con la circunvalación temporal posterosuperior, denominada temporal. El crecimiento de esta zona acompaña la aparición del lenguaje en los primates más evolucionados y en ella se localiza el área de Wernicke, donde radica la comprensión del lenguaje. El plano temporal es la región de la corteza cerebral que procesa la recepción de señales sonoras. Un músico muerto en año 1959, con sordera melódica, debida a una lesión cerebral, mostró en la autopsia una lesión circunscrita al plano temporal izquierdo. En la última década, debido a la tomografía por emisión de positrones, se conoce mucho más sobre las zonas cerebrales relacionadas con la música. Esta técnica mide los cambios en el riego y en el metabolismo cerebral. Cuando se escucha música, se activa el cerebro derecho, al menos en los no profesionales. En personas con experiencia o facilidad musical, el procesamiento de señales musicales puede darse en el hemisferio izquierdo. El doctor Schlaug, que era un famoso organista, utilizó la técnica de la amorfometria por resonancia magnética de alta resolución, un moderno sistema para medir con detalle zonas cerebrales. La persona con esta facultad al escuchar una nota musical puede afirmar: es un do sostenido o un re natural. Y muchos músicos carecen de ello sin haber reducido sus habilidades artísticas. El temporal aparece en el feto entre las veintinueve y las treinta semanas de gestación, por lo cual los factores prenatales desarrollan un papel importante en el desarrollo. Como la madurez neuronal no aparece hasta los siete años, algunos cambios pueden deberse a factores postnatales como la estimulación y la educación musical precoz.

1.11. Sonido, ruido y silencio

Hay que encontrar en lo sonoro el momento
en el que los signos del pentagrama ya no son imagen
de un sonido si no el símbolo de un pensamiento.
Ludwig van Beethoven

El sonido de la música ha sido una de las
atracciones más taquilleras de todos los tiempos.
John Blacking

1.11.1. Concepto y naturaleza del sonido

El sonido es el principio. Es lo que en Oriente llaman “Om” y en occidente “El Verbo” (la palabra). Es el ruido de fondo de las galaxias en formación; la sinfonía del viento y del agua; el acompañamiento de los coches y de todos los objetos móviles y el diálogo que tenemos entre nosotros y con nosotros mismos en casa, el trabajo y en la diversión.[384] Pero la pregunta inmediata es: ¿Qué es el sonido? ¿Cuál es su naturaleza? La música está hecha de sonido puro, pero ¿de que está hecho el sonido? El sonido es vibración de aire.[385] Es, en esencia, como la caída de una piedra en un estaño que produce una serie de círculos concéntricos, a más grande sea la piedra, mayor es el círculo. Pues bien, el sonido se produce de una forma similar, al chillar, al llorar, se perturba el aire con vibraciones de tamaño variable, como los círculos del agua.[386] El sonido está presente por todas partes y el ser humano está inmerso en él. Escuchar el sonido de la naturaleza nos ayuda a ser abiertos de pensamiento puesto que la imaginación y la creatividad se hallan en un medio propicio para ellos. En mayor o menor grado, existe un murmuro general constante a nuestro alrededor, un mundo sonoro que nos envuelve y acompaña.[387] Aunque los elementos sonoros no constituyen la música, sino al organizarse y esta organización presupone una acción consciente del ser humano.[388] Murray Schafer[389] hace referencia a que el sonido cada vez está más espejado: se reproduce y multiplica por todas partes. Pensemos en la radio, en las grabaciones, la televisión, los vídeo-clips, las músicas ambientales, las sintonías de aparatos tecnológicos… Es la vibración del sonido la que produce las palabras, los mensajes de cualquier descripción; incluso cuando leemos las palabras en silencio con nuestros ojos estamos, de hecho, escuchando el sonido recordado por nuestro oído interno.[390] Todo lo que nos rodea es música: el cosmos, los aullidos del lobo, el canto de los pájaros, los chillidos del elefante, los sonidos de las ballenas y los delfines (que se convierten en lenguaje y comunicación entre la especie), la caída de una piedra al agua, el murmullo de los chopos movidos por el viento, etc. Hay que tener en cuenta el sonido ambiental de las diferentes épocas, a nivel histórico. No

es lo mismo la época de los carruajes (sonidos de caballos y sus trotes) que la época en que salir a la calle es mucho más ruidoso. Incluso el sonido nos prepara para reaccionar ante él de maneras concretas y en el día a día muchos ruidos reiterativos anticipan nuestras acciones antes de realizarlas. La problemática de lo sonoro se caracteriza por algunos parámetros de los que tan solo citaremos los principales: la ausencia de límites (el sonido nos atrapa en todas partes), nos envuelve, nos traviesa; la ausencia de concreción (el sonido no se puede apresar); la simultaneidad omnipresente.[391] Primero, el sonido debe nacer de una fuente sonora; en segundo lugar, el sonido se debe propagar hasta llegar al sujeto que lo percibe; el sonido se transmite mejor a través de sólidos (como la vía del tren); en tercer lugar, se captan las ondas sonoras a través de los fonoreceptores; en cuarto lugar, se produce la sensación del sonido.[392] En acústica se define el sonido por la percepción que tenemos del mismo; es decir, cuatro parámetros: timbre, tono, intensidad y duración.[393] El sonido lo puede mover todo: se puede emitir un sonido de naturaleza tal que levante la pirámide de Keops.[394] Según Olivea Dewhurst-Maddock[395] el sonido es un movimiento vibratorio y toda materia se encuentra en estado de vibración[396] y el sonido está estrechamente unido al movimiento. Todo movimiento tiene en su interior un sonido y todo sonido engendra y es engendrado por un movimiento.[397] Según los diccionarios convencionales, el sonido es la sensación producida en el órgano del oído por el movimiento vibratorio de los cuerpos transmitido a la oreja por un medio elástico, ordinariamente el aire.[398] Según el diccionario de la Enciclopedia Catalana[399] el sonido es la sensación que perciben los órganos auditivos de los animales, debida al movimiento perturbador de la presión y de la densidad del medio material que nos rea, provocado por una vibración que se propaga en forma de onda sonora. Según Pierre Chastel[400] el sonido es una sensación producida sobre el órgano del oído por el movimiento vibratorio de un cuerpo sonoro. Y según Manuel Valls,[401] por citar tan sólo algunos ejemplos, el sonido es un fenómeno físico-fisiológico determinado por una vibración sonora de altura y frecuencia, de acuerdo con las posibilidades auditivas. El sonido tiene otras cualidades menos importantes pero que hay que tener en cuenta: volumen, densidad y claridad.[402] Según Arden y Jack Wilken,[403] existen básicamente tres tipos de sonido dentro de nuestra gama auditiva:

- Sonidos lineales: producidos por la voz y la mayoría de los instrumentos musicales clásicos (cuerda, viento, metal…). El término alude al orden regular conocido de las distintas frecuencias o armónicos de los sonidos. Los sonidos lineales tienden a armonizar, crear equilibrio y coherencia en el cuerpo. Resuenan en todo el organismo, pero su acción se ejerce a distintas profundidades, dependiendo del instrumento.

- Sonidos no lineales: llamados también inarmónicos. Son producidos por los tambores y la percusión, los cuencos tibetanos y de cuarzo, el gong y el didgeridu. El término describe el orden caótico de las frecuencias o armónicos. Su efecto suele ser el de activar, mover y romper. Activan o deshacen la tensión. Resuenan en la pelvis y en las piernas. Según como se toquen algunos instrumentos –el piano por ejemplo- pueden producir sonidos lineales o no lineales.

- Sonidos puros: son producidos por diapasones y generadores de tono. Pueden usarse de forma precisa para soltar, integrar o relajar. Resuenan en el núcleo de las células.

El sentido de la audición está muy unido al sentido del tacto que es el más primitivo de los sentidos, de manera que no tan sólo percibimos el sonido a través de la membrana del tímpano, si no que las ondas acústicas nos "tocan" y afectan toda la superficie del cuerpo. Eso es muy importante en el trabajo con niños y niñas que presentan problemas de aprendizaje y/o comportamiento, que han sufrido mas los tratos, abandonos o violencia por parte de sus progenitores, ya que la música puede actuar como una caricia para alma de este niño o niña y recibir, a través de ella, el contacto piel a piel que necesita.[404] La ley de Weber-Fecher, que alcanza la respuesta de toda nuestra percepción sensorial, no tan sólo el oído, nos dice que la sensación es igual al logaritmo de la intensidad del estímulo, siempre que este quede referido a la sensación umbral.[405] Rolando O. Benenzon[406] nos habla del sistema auditivo como un sistema de percepción interna, como un sistema táctil para la percepción vibratoria del sol y como un sistema visual (símbolo que se convertirá en sonido). Isaac Newton designó el fenómeno del sonido como *pulsus* o pulso. Este término ha derivado hacia pulsación. Los sonidos no son otra cosa que pulsaciones al aire.[407] Hay quien incluso de hablar de sonido emplea la expresión hábitat sonoro. El sonido se relaciona con la atención que ponemos en él, también se relaciona con la actividad que realizamos, con el intercambio de información que obtenemos a través de él y con la comunicación emocional que el sonido nos desvela. El sonido se mide en Hercios (Hz) en homenaje al físico alemán Heinrich Herz. Un Hz = a una vibración por segundo. El límite del oído humano es de 18.000Hz; la de un delfín y la de los cetáceos en general es de 180.000Hz, a diferencia de los elefantes que usan frecuencias muy bajas en su apareamiento.[408] Además, la velocidad del sonido dentro del agua avanza cuatro veces más rápido que en

la tierra, a través del aire. El mundo de los delfines está modelado por el sonido, así como el de los humanos lo está por la visión.[409] La intensidad, potencia o volumen, del sonido se mide en decibelios (la décima parte de un belio, llamado así por Alexander Graham Bell y abreviado dB). Amando García,[410] catedrático de física aplicada de la Universitat de Valencia,[411] elaboró una escala de niveles sonoros:

10dB. Nivel próximo al umbral de audibilidad.
20dB. Silencio. Nivel que se encuentra en ciertos medios naturales como los desiertos.
30dB. Nivel sonoro del interior de una vivienda vacía, en zona tranquila. Ruido de fondo en zona rural.
40dB. Calma. Nivel admisible para el sueño. Nivel sonoro nocturno en zonas tranquilas.
50dB. Ambiente tranquilo. Ruido de fondo diurno en un barrio tranquilo.
60dB. Conversaciones en voz normal. Zonas urbanas con densidad de tráfico bajo.
70dB. Ambiente ruidoso. Zonas comerciales de una gran ciudad. Interior de un tren o coche.
80dB. Calle con tráfico intenso. Nivel de electrodomésticos como los aspiradores.
90dB. Mucho ruido. Nivel peligroso para la audición a largo plazo.
100dB. Riesgo grave en exposición prolongada. Nivel frecuente en determinados ambientes industriales.
110dB. Muy peligroso. Interior de una discoteca. Concierto de música rock.
120dB. Muy peligroso. Necesidad de estricta de limitar la exposición (protectores auditivos).
134dB. Umbral del dolor. Nivel sonoro absolutamente insoportable.

Los humanos somos unos excelentes conductores de sonido ya que nuestro cuerpo está formado por un 70% de líquidos y el sonido viaja más rápido a través de líquidos.[412] El sonido viaja en ondas por el aire y se mide en frecuencias e intensidades. La frecuencia (número de oscilaciones o ciclos del movimiento ondulatorio por unidad de tiempo) es la que da la altura o el tono del sonido y se mide en hercios; un hercio equivale a una oscilación o ciclo por segundo en que vibra la onda. Cuanto mayor es la altura más rápida es la vibración y al revés. Un oído normal puede detectar de 16 hasta 16.000 hercios o periodos por segundo; algunas personas pueden llegar a 20.000 e incluso hay alguna persona que ha llegado a los 27.000. En un piano, por ejemplo, las teclas de los registros más bajos vibran a 27,5 hercios. El trueno está entre 20-40 Hz, la mayoría de conversaciones humanas están entre 200 y 400 Hz.[413] Inferior a 20Hz se considera infrasonido y superior a 20.000Hz, ultrasonido. El umbral de la audición varía de cultura a cultura y de ambiente a ambiente. Los maabans de África viven en una tranquilidad tan grande que pueden escuchar el susurro a una distancia de 30 metros. Otra característica es el timbre, la cualidad de una voz o de un instrumento musical que lo distingue de los otros. No hay nada para medirlo, pero sí que utilizamos calificativos como dulce, áspero, penetrante, estridente, apagado, puro, brillante… Un violín Stradivarius, por ejemplo, tiene un timbre límpido, cálido, rico comparado con el de un violín corriente.[414] Podemos decir de lo cierto que hay sonidos o ruidos que no escuchamos pero si que oímos, que nuestro cuerpo recibe en forma de vibración. Estamos rodeados de vibraciones sónicas que no escuchamos pero sí que recibimos y percibimos: los contestadores automáticos, los controles remotos, los mandos a distancia, la telefonía móvil… Jonathan Goldman[415] establece que las diferentes longitudes de onda están relacionadas con los diferentes estados de conciencia. Hay cuatro categorías:

—Ondas beta: de 14 a 20Hz, son las que se encuentran en nuestro estado normal de conciencia.
—Ondas alfa: de 8 a 13Hz, son los estados de ensueño y de meditación.
—Ondas zeta: de 4 a 7Hz, son las presentes en estados de meditación profunda.
—Ondas delta: de 0,5 a 3Hz, son las de sueño profundo y se han encontrado en estados de meditación muy profundos.

Este mismo autor[416] establece el principio de vibración (todo es vibración), el principio de ritmo (todo fluye) y el principio de correspondencia (lo que sucede arriba le sucede a la Tierra). Para David Tame,[417] el amor es vibración que se puede expresar perfectamente a través de la música. No escuchamos todo lo que vibra (por suerte nuestra) pero sí que lo percibimos, lo captamos. Empezamos en el silencio (o en una pequeña muestra de sonido) y acabamos en él. A un primer nivel, escuchamos sonidos que no habíamos escuchado normalmente. A un segundo nivel oímos los harmónicos que se crean en cada sonido. En un tercer nivel, aplicamos la imaginación y viajes con ella. En el cuarto nivel hay la transformación del plano físico a otros planos de existencia, casi nos convertimos en sonido y viajamos a través del sonido con la ayuda de la imaginación, no como en el nivel anterior a través de ella. El quinto nivel es el silencio.[418] Isaac Asimov llamó Gaia a nuestro planeta argumentando que es un planeta con vida propia que se autorregula. La resonancia Schuman es otra hipótesis sobre la Tierra que dice que tiene pulso y que respira, una pulsación de unos 7Hz. Los números, las estrellas y los sonidos están relacionados y expresan pensamientos divinos.[419] El sonido que realiza el ser humano y su respiración van estrechamente unidos.[420] Actualmente, se da mucha importancia a la respiración y tanto desde el yoga

como desde los ejercicios de relajación o actividades antiestrés, la respiración y su conciencia es vital para llegar a estados de serenidad y concentración. Jonathan Goldman afirma que cuando aspiramos, antes de emitir un sonido, es cuando la intención puede ser más visual. El sonido es tan importante que incluso obtenemos informaciones importantísimas a través de él, como es el caso de las ecografías y de las resonancias magnéticas.

Cada vez más, la música ha tenido la necesidad de ser amplificada. Así, pues, los famosos violines Stradivarius tuvieron que ser reforzados durante el siglo XIX de manera que pudieran tener más potencia de sonido. El piano reemplazó al clave y al clavicordio. El micrófono y la guitarra eléctrica nos lo han vuelto a demostrar.[421] Recordemos aquella famosa frase de Hitler: "Sin altavoces, no hubiéramos conquistado Alemana".[422] En las discotecas el volumen de la música, las luces, el ambiente, los contrastes te embriagan tanto como las drogas. La potencia de sonido en un concierto, sea cual sea el estilo musical que se interprete, consigue resultados similares. La música te atrapa entrando por el oído y poseyendo todo tu cuerpo. Del rock lo que atrae, a la vez que a otros desagrada por completo, es la intensidad, el volumen. Cada vez necesitaremos más volumen. Todo sonido influye en nuestra vida; se puede aumentar la tensión sanguínea y los niveles de colesterol y la presencia continuada de un ruido provoca que la persona se vuelva menos cariñosa, comunicativa y reflexiva y más indefensa, susceptible y desvalida.[423] El científico Hans Jenny[424] pudo ver el poder del sonido haciendo vibrar materia inorgánica, plásticos, metales, polvos, líquidos sobre discos metálicos. La materia inorgánica adquiría una profusión de formas que iban desde espirales que se esfumaban hasta anillos concéntricos similares a los de los árboles e incluso estrellas marinas pentagonales. Estos intrigantes descubrimientos, que reflejan la capacidad del sonido para crear formas físicas reales, desde formas inorgánicas u orgánicas, fue el punto de partida para que el osteópata británico Meter Guy Manners desarrollara a terapia cymática en la cual el sonido es aplicado directamente para curar.

1.11.2. Cualidades del sonido

Las cualidades o parámetros del sonido son: la altura o tono; la intensidad o volumen; el timbre (naturaleza o fuente). Según Víctor Pliego:[425]

Acústica (Parámetros)	Música (Cualidades)	Escritura (Grafía)
Frecuencia (Hercios)	Altura	Notas
Fuerza	Intensidad (Decibelios)	Dinámica
Espectro	Timbre	Interpretación
Tiempo	Duración	Figuras

Actualmente, hay posicionamientos diferentes por lo que hace referencia a las cualidades del sonido. Hay los que determinan tres parámetros elementales: el tiempo (un sonido puede ser corto o largo), la altura (un sonido puede ser grave o agudo) y la intensidad (un sonido puede ser flojo o fuerte), y la música es la combinación consciente con intención expresiva. [426] Hay los que determinan cuatro parámetros: altura (que se mide en frecuencias: número de vibraciones u oscilaciones, conocidas por hercios. Una oscilación por unidad de tiempo = un hercio). Las vibraciones más lentas y los tonos más bajos son frecuencias bajas: los instrumentos de percusión y el sonido del tráfico; las frecuencia más altas y los tonos más altos son frecuencias altas: los violines, el canto de los pájaros y la mayoría de sonidos naturales. Las frecuencias pueden ser buenas o malas. La unión de frecuencias y decibelios crea cuatro categorías: frecuencias fuertes bajas (tráfico, ruido de la construcción, maquinaria pesada), frecuencias fuertes altas (sirenas, perforador del dentista, el rumoreo constante), frecuencias flojas bajas (neveras, aire acondicionado, máquinas de escribir, luces fluorescentes, ordenadores), frecuencias flojas altas (tonos de instrumentos y ritmos armónicos). Las tres primeras son malas para el cerebro humano, la única buena es la última. A partir de los 85dB ya empieza a atacar el oído (walkman y discotecas son de lo peor); intensidad (que se mide en decibelios); duración (que se mide en tiempo: segundos y minutos o en figuras musicales); y timbre (brillante-apagado) que ya depende de quien escucha la interpretación del sonido. Y hay los que determinan cinco parámetros: entonación (números de vibraciones o ciclos por segundo); duración (segundos o pulsaciones que dura el sonido), intensidad (amplitud de la onda), timbre (cualidad especial de los sonidos; tenemos sonidos nasales, apagados, brillantes y percusivos), panorama (dirección o direcciones y sentidos de donde proviene y va o van las ondas sonoras). Para Miguel Fernández[427] el sonido no es una realidad, sino una sensación. Los sonidos no suenan, sino que vibran. Para que haya un sonido debe haber siempre un movimiento.[428] También debemos diferenciar dos atributos del sonido: la

resonancia (más relacionada con todo lo que tiene que ver con el movimiento y el sonido) y la reverberación (persistencia del sonido en un espacio cerrado una vez acabada la emisión del sonido).

1.11.3. El sonido es algo personal

El sonido que entra a través de los oídos se transforma en impulsos eléctricos. El sonido no es algo ofrecido al aire sin más, no queda desnudo como un aspecto impersonal si no todo lo contrario. Cada persona tiene una apreciación auditiva personal del sonido y por tanto cada sonido, una vez escuchado, sugiere aspectos personales.[429] Según el otorrinolaringólogo francés Alfred A. Tomatis, somos criaturas de sonido, vivimos y respiramos en el sonido y la personalidad (etimológicamente per-sona significa a través del sonido) se refleja en el sonido de un individuo.[430] Incluso Paul Moses[431] decía que es más fácil reconocer a una persona por su voz o sonido vocal grabado que por la huella digital. Y el sonido también es holístico. El sonido musical debe ser completado como el producto de un comportamiento humano que puede ser físico, social o de aprendizaje.[432] Según Murray Schafer[433] cada sonido es identificado por cada persona como una respuesta diferente, el sonido de una moto al pasar puede ser escalofriante para una persona y en cambio para otra el sonido de una Harley-Davidson pueden ser sesenta y dos caballos de belleza sonora. La naturaleza no generaliza, sino que es infinitamente fecunda en la creación de nuevas formas y nuevas combinaciones.[434] Cada uno de nosotros responde a este modelo natural y la música exige de cada uno —músico u oyente— lo más alto que exista en nuestro interior.[435]

Según Fernando Palacios,[436] recordamos muy bien los sonidos de nuestra infancia e incluso sería recomendable que madres y padres pudieran grabar los sonidos de la infancia de sus hijos, aquellos sonidos característicos a lo largo del día y/o de alrededor del hogar: una máquina de coser, el sonido de la batidora, el timbre, las campanas de la iglesia… realizar un diario sónico. Incluso ser diseñadores de espacios sonoros. Partimos de que el sonido es algo individual, cada sonido implica para el ser humano una serie de asociaciones. Además, el ser humano tiende, de manera natural, a hacer sonidos. El sonido, en tanto que energía, moviliza.[437] El sonido de la campana que utilizaba Pavlov en su experimento con el perro y que éste respondía a su sonido babeando cuando realizaba la significación con la comida; los niños y niñas de antaño que respondían al sonido de la campanilla cuando repicaba el vendedor de helados y cuando esto sucedía a ellos ya se les hacía la boca agua; la necesidad biológica o la respuesta inmediata de tipo físico-biológica delante de un sonido concreto. Al escuchar un sonido, se genera en el auditor como mínimo tres tipos de asociaciones que también se pueden desarrollar de manera simultánea: asociaciones cinestésicas, asociaciones por connotación y asociaciones libres. La asociación cinestésica es inevitable, se relacionan la forma, la intensidad y la altura del sonido; la asociación por connotación está determinada por apriorismos culturales. Es posible detectar las características de una cultura a través de las connotaciones efectuadas a determinados sonidos, una sirena connota una ambulancia, la policía, los bomberos…; la asociación libre se desarrolla a un nivel particular, individual y se vincula con la historia de cada ser humano, sus vivencias y sus experiencias personales.[438] Los sonidos de un individuo son espejo de los que sucede en su interior como persona y liberar parte de este mundo interno, exteriorizando músicas y sonidos puede ser sentido como un libramiento de fantasmas o espíritus persecutorios. Es como iluminar la zona de sombra formada por espectros desfavorables, negados, escondidos y oscuros de nuestro ser. Esta sombra es encuentra poblada de tendencias que nunca tuvieron la mínima posibilidad de expresarse (ni de reconocerse) y no constituyen la totalidad del inconsciente si no algunos atributos o cualidades desconocidas o poco conocidas.[439]

1.11.4. El sonido en la infancia

Por lo que hace al sonido en niños y niñas, hay que partir del sonido como elemento de iniciación del propio niño o niña al mundo musical. Descubrir el sonido, ser partícipe de él, involucrarlo y hacerlo consciente. Florencia Finger,[440] antropóloga que trabaja con todo lo que es sonido a nivel musical para niños y niñas, parte de todos los sonidos que envuelven la vida infantil y a partir de aquí inicia un trabajo de reconocimiento musical y después la creación de instrumentos musicales y de percusión, a nivel doméstico, en que cada niño y niña juega un papel protagonista absoluto. El inicio de la sensibilización musical a partir del ritmo y partiendo del sonido como elemento primero y más natural. De igual opinión es Odrote Kreusch-Jacob[441] que cree que lo que hay que hacer en música es partir del sonido y del sonido que los niños y niñas encuentran y reciben del ambiente que les rodea. Discriminar el sentido de escuchar y poner mucha atención en lo que nos comunica, a nivel sonoro, el entorno más próximo donde estamos. Sonido, ruido, silencio. Jugar con todo esto y tener en cuenta como nos dice Violeta Hemsy de Gainza,[442] que para el niño es más fácil reconocer series de sonidos que ascienden o descienden a velocidad moderada que distinguir sonidos aislados de diferentes alturas; los intervalos más amplios son más fáciles de reconocer que los más estrechos.

1.11.5. Sonoterapia

Dada la presencia del sonido en el ser humano y su influencia, ha surgido la sonoterapia: terapia a través del sonido. En un sentido amplio se considera la sonoterapia como una técnica terapéutica capaz de poner en sintonía una frecuencia vibratoria con el organismo humano. Terapia, según la Enciclopedia Encarta,[443] es el tratamiento de una enfermedad con diversos medios. Implica el manejo y curación del paciente para combatir un trastorno mental o físico. La sonoterapia se ocupa del estudio del sonido y su aplicación en los seres humanos.[444] Actualmente, se está investigando mucho sobre la resonancia de algunos sonidos emitidos por la voz. Todo esto ya viene de muy antiguo, pero ahora se está estudiando a nivel científico. El sonido es pura medicina, ya sea a nivel instrumental, cantado o por vibración. La terapia con sonido ya viene de muy antiguo y con el paso de los siglos quedó relegado a rituales espirituales y esotéricos. Por suerte, hoy en día se utiliza desde diferentes disciplinas y en especial desde la musicoterapia. La terapia usa la vibración del sonido y su resonancia. Cada objeto del universo tiene su vibración, incluso todos las partes del cuerpo humano. Todo está en armonía, cuando algo se desarmoniza, no vibra en la frecuencia que debería hacerlo, enfermamos. La terapia del sonido devuelve lo enfermo a la resonancia correcta y a su frecuencia correcta. El canto de armónicos es una de las técnicas utilizada para la sanación. La vibración de ciertos sonidos tienen efectos curativos: "ja" para el corazón; "jo" para el bazo; "ssss" para los pulmones; "shi" para el plexo solar; "shu" para el hígado (se ponen los labios para decir la u, pero se pronuncia una i); i "fu" para los riñones. Se parte de la idea de que la voz que emite estos sonidos refleja el sonido del alma. Lo que es más importante para Alan Merriam[445] es que hay una respuesta fisiológica delante del sonido y, por tanto, a los diferentes estímulos musicales. Algunos autores proponen de apagar las luces, taparnos los ojos, poner tapones en las orejas y experimentar con sonidos autogenerados. Deberíamos de ser capaces de conmovernos sin necesidad de ninguna tecnología, utilizando tan sólo el sonido.[446] Algunas aplicaciones de la sonoterapia se realizan con personas autistas.[447] El niño o niña autista que fascinado por las melodías más sencillas, cortas y reiterativas, que no poseen voz humana. Gracias al sonido se abren anales del inconsciente y el niño o niña puede descubrir su vida interior. A las personas autistas les atraen más los aspectos estructurales de la música que los expresivos o emocionales.

1.11.6. Sonido y luz

Según Theo Gimbel,[448] científico que ha investigado muchos años sobre el color, el sonido es el medio más poderoso por el cual se crea la forma, primero en estado invisible y después en el visible. Hans Jenny[449] fotografió en el laboratorio los efectos del tono sobre el humo, el fluido y las sustancias granulares más finas como el polvo de licopodio y cómo se forman con ellas bonitas formas y ordenadas figuras que se parecen mucho a las de la naturaleza. En el momento en que se pudo demostrar que un sonido se puede visualizar se pudo ver que lo hacía en formas de flor, hojas y otras formas de la naturaleza.[450] En toda la mitología hay una relación sonido-luz. El canto del gallo al salir el sol es un buen ejemplo de ello,[451] también el canto del búho y el de los grillos en la noche, el de las ranas al atardecer, el de los gatos en épocas de celo y el de los lobos en las noches de luna llena. Popularmente, se dice que una imagen vale más que mil palabras (sonidos). Quizás por razones antropológicas o bien por motivos socioculturales, algo ha llevado a que lo sonoro sirva fácilmente de soporte a lo visual. Lo contrario, que lo visual potencie la comprensión de lo sonoro, es menos habitual.[452] Los sonidos ya ni se producen ni se fabrican, nos vienen impuestos a unas imágenes y a unos contenidos visuales. La imaginación y la fantasía derivadas del juego sonoro han sido reducidas a la mínima expresión y a su cultivo y desarrollo, ya que no forman parte de las actividades formativas. La excesiva saturación de sensaciones artificiosas que sufren tanto niños como niñas imposibilita, entre otras cosas, el despertar de la curiosidad por el mundo de los sonidos, sus secretos y sus formas de comunicación.[453]

1.11.7. El ruido

Toda música que no describe algo no es más que ruido.
Jean d'Alambert

El ruido es una música que no pudo ir a la escuela.
Miguel Delibes

Siguiendo la idea de Delibes, según Fernando Palacios,[454] el ruido es un sonido que está aprendiendo. El sonido es ruido con tesis doctoral. El ruido es la enfermedad irreversible del sonido. La música es un ruido al que se la puesto aceite. El silencio es uno, el ruido son muchos. El ruido es también un sonido pero de movimientos caóticos, desordenados.[455] El ruido físicamente es una cosa, pero psicológicamente es otra, aquí es cuando nos molesta. Pero, ¿qué es el ruido? ¿Existe o es la relación entre las frecuencias de caída de un árbol, por ejemplo, y mi tímpano vehiculado por un sistema nervioso auditivo? Actualmente, hay mucha contaminación acústica, estamos saturados por los decibelios en tres ámbitos: laboral, urbano y doméstico y muchos de los ruidos que nos llegan son universales. Desde la revolución industrial ha aumentado el volumen de sonido y de ruido, aumentando así la polución sonora que, al mismo tiempo, constituye un problema de salud en todos los países industrializados.[456] El ruido es un señal indeseable para las personas sensibles a los sonidos, el mundo está saturado de ruido,[457] incluso todo el mundo considera que el aumento del volumen del sonido empezó el siglo X, con la incorporación del órgano y los campanarios en las iglesias. A pesar de todo, es a partir de los años 80, del siglo XX, en que hay un cambio significativo de las actitudes públicas respecto al ruido, el nivel ha empezado a descender.[458] El comité francés de electrónica, el año 1956, definió ruido como toda sensación desagradable o molesta, todo fenómeno acústico que produce una sensación molesta. También posteriormente se ha definido como movimientos irregulares cuyas frecuencias son inciertas e imprecisas.[459] Con quince minutos continuados de audición a partir de los 100dB ya se producen lesiones irreversibles en el oído. El máximo nivel que autoriza la OMS es de 78dB (equivale al sonido interior de un coche en marcha). La franja entre 55dB y 65dB es definida como de incomodidad acústica. España es, después del Japón, el país que tiene el índice más alto de exposición al ruido. Y Barcelona es la ciudad más ruidosa de Europa. El ruido no tan sólo crea problemas auditivos si no que también produce insomnio, irritabilidad, fatiga, estrés, agresividad, falta de concentración y dolores de cabeza. Algún día el ser humano tendrá que combatir el ruido. Y es tan así, que incluso Leopold Stokowski defiende que no deberíamos aplaudir después de un concierto, si no más bien sacudir las manos. El sonido del palmeo al aplaudir rompe la intimidad conseguida por la música. El sonido ha sido asociado a la experiencia; el ruido desde antaño, ha despertado los sentimientos en estado puro: congoja y tranquilidad, placer y displacer.[460] Habitualmente, el ruido se relaciona con el miedo y la excitación y el silencio con la calma y la relajación.[461] Muchas personas silban en la oscuridad o en espacios solitarios. Incluso para calmar la ansiedad. Las canciones que inspiran coraje tienen la misma finalidad.[462] También hay que saber que la mayoría de ruidos son producidos por el ser humano o derivados de su intervención. En la naturaleza no hay ruido, sino sonidos normalmente armónicos.[463] Podemos habituarnos a la presencia del ruido en nuestras vidas pero el organismo no deja de sentir sus repercusiones negativas. El estrés sonoro altera el funcionamiento corporal, sobre todo en los sistemas nervioso, cardiovascular y digestivo.[464] Y esto es tan real que en un concierto de música incluso ciertos ruidos, por pequeños que sean, pueden ser rechazados: la escucha disociada se esfuerza para separar el ruido de la música propiamente dicha (por ejemplo la tos del público o los chirridos de las butacas).[465] Sonido, ruido y silencio van estrechamente unidos. El silencio es inexistente ya que todo en el universo vibra. También tenemos percepción interna de los sonidos de nuestro propio organismo, así como sonidos propiamente dichos. Hay ultrasonidos ―los murciélagos emiten ultrasonidos para evitar los obstáculos y de esta manera poder volar sin topar con nada; los saltamontes tienen una especie de membranas circulares a manera de orejas en sus patas delanteras. Las hembras son festejadas por los machos que chillan y cantan― Hay infrasonidos (trabajar con el inconsciente).[466] El ruido hace referencia a uno o varios sonidos molestos que pueden producir efectos fisiológicos, psicológicos y sociales no deseados. El ruido es, pues, algo objetivo, algo físico y a la vez es también un fenómeno subjetivo que genera sensaciones de rechazo en el oyente.[467] De todas las experiencias que nos afectan, el olor y el ruido son las dos más difíciles de resistir y evitar. Podemos cerrar los ojos, negarnos a comer algo o negarnos a tocar algo, taparnos la nariz para no oler pero evitar los ruidos nos costará mucho. El oído es un órgano receptor asociado con la orientación general del cuerpo, el sentido del equilibrio, la orientación tiempo-espacio, el control de los movimientos y la acción corporal. Constituye una vía preponderante en el ajuste del organismo a su medio.[468] Si nos fijamos en un guitarrista, parte del sonido que emite es el roce del sonido que surge del contacto de los dedos con las cuerdas. Dentro del sonido musical de la mayoría de instrumentos englobamos esta especie de "ruido" que se produce al apretar teclas, cuerdas o botones. El ruido ocupa un lugar importante en el desarrollo

del niño/a. El ruido es un de los pocos poderes físicos del niño/a sobre el adulto. La intensidad del ruido, del chillo en particular, moviliza al adulto, como si la utilización del ruido hubiese estado otorgada a niños y niñas como una compensación a su debilidad física y de inmadurez.[469] El uso del chillido como método catártico tiene su origen en antiguas civilizaciones primitivas. La tradición de las artes marciales en Oriente, nos aporta sus chillidos que "matan", desconciertan y paralizan al adversario.[470] Nada esencial no sucede si no está presente el ruido;[471] el ruido es casi como el polvo: siempre está ahí. Escuchando los ruidos se puede comprender mejor hacia donde nos arrastra la locura de los seres humanos.[472] Con el ruido nació el desorden y su contrario: el mundo. Con la música nació el poder y su contrario: la subversión. En el ruido se leen los códigos de la vida, la relación entre las personas. Clamores, melodía, disonancia, armonía; cuando el ser humano le da forma con herramientas específicas, cuando invade el tiempo de los humanos, cuando es sonido, el ruido se convierte en fuente de proyecto y deponer, de sueño, así como refugio de la irracionalidad residual, instrumento de poder y forma de ocio.[473] Un ruido es una sonoridad que molesta la escucha de un mensaje en el curso de una emisión. El ruido no existe en sí mismo, sino en relación con el sistema al que se inscribe: emisor, transmisor, receptor.[474] No se permite que en un programa en directo de televisión se haga ningún tipo de ruido y en cambio la mayoría de gente que está viendo ese programa, desde su casa, lo hace con algún tipo de rumor de fondo, como mínimo. Parece como si cada vez disfrutáramos más del ruido que del sonido. Con todo, es curioso ver cuando un autor de música contemporánea introduce dentro de una obra musical un ruido concreto, ese ruido al quedar musicalmente contextualizado, no queda rechazado como lo sería si surgiese de golpe y porrazo en medio de un concierto de música clásica. Mientras el ruido continuado de una motosierra o de un avión sobrepasa nuestra tolerancia, los juegos traviesos de una ardilla, el susurro del viento y el murmuro de las hojas siempre son un lenguaje musical natural.[475] Nos rodea un universo de ruidos y sonidos que constituyen un medio ambiente inevitable de nuestra existencia. Nuestra interacción con el medio sonoro que nos rodea se realiza en función de dos direcciones antagónicas, pero necesarias: por una parte, realizamos una función de reconocimiento e integración de los sonidos; por otra, nuestro yo realiza un trabajo selector dando entrada en la conciencia a ciertos ruidos y sonidos y eliminando otros de la percepción. Durante toda su existencia, el individuo practica esta doble actuación, pero es en la primera infancia cuando se define y se establece la relación con el mundo sonoro, cuando el niño o niña se encuentra receptivo para dar entrada a los estímulos sonoros del mundo exterior, que gradualmente irá elaborando e integrando en su conciencia.[476] Los alcances de la música son muy ilimitados y poderosísimos ya que los ruidos y los sonidos se internan en un mundo cargado de significaciones ancestrales y cualquiera de ellas puede activar lo esencial de nuestra personalidad e incluso todos los aspectos de nuestro ser primitivo y primordial.[477] Y en relación a este último aspecto, Gabriel F. Federico[478] se pregunta si es posible que la relación que hay entre los sonidos de la naturaleza y el relax permanezca grabada durante tantos millones de años en nuestros genes y lo hace a raíz, por ejemplo, de una hipótesis que se estableció sobre el efecto del ruido que producen las tizas al rayar la pizarra. Se cree que hace millones de años, existió un animal que emitía este mismo sonido antes de atacar al antecesor del *Homo erectus*. Se llegó a esta conclusión después de reconstruir por medios computerizados el aparato fonador de esta especie, gracias a los restos fósiles encontrados. Si tenemos en cuenta que este ruido molesta al 90% de las personas, no es descabellado suponer que el rechazo se produce porque existe una información genética que evoca el peligro de muerte.

Nos adaptamos al ruido. El ruido llega a ser "nuestro ruido". Hay quien incluso necesita ruido para estudiar, para estar solo, para escribir un libro.[479] Convivir con el ruido nos provoca que nuestra escucha se adormezca, se anestesie y provoca que tengamos una escucha selectiva: evadimos lo que no queremos escuchar. Ello nos hace una especie de sordos. Se nos limita la percepción (también sucede en los otros sentidos) y nos vamos bloqueando. A partir de esta escucha selectiva, cada persona crea un propio mapa de la realidad de significado muy personal y provoca que haya tantas realidades como personas, hecho por el cual se dificulta la comunicación.[480] Pero nosotros creemos que aunque haya pocos elementos comunes a compartir, esto es tan sólo en la capa exterior, puesto que por dentro no somos tan distintos los unos de los otros. El problema radica en cómo saltar esta frontera, este muro que dificulta pasar de la capa exterior a la interior del ser humano.

1.11.8. El silencio

Después del silencio, lo que más nos acerca a expresar lo inexplicable es la música.
Aldous Huxley

Aprende a escuchar el silencio y descubrirás lo que es la música.
Amadon Hampate Ba

Existe un silencio físico que puede definirse como la ausencia de sonido, a pesar de que el silencio absoluto no existe ya que estamos rodeados de vibraciones que producen sonidos e infrasonidos que no son percibidos por el oído humano.[481] La percepción del silencio más profundo se consigue dentro de cámaras insonorizadas, pero incluso ni allí podemos liberarnos del sonido ya que percibimos los sonidos de nuestros ritmos vitales: el circulatorio, el cerebral y el cardíaco. El compositor John Cage[482] investigó el silencio. Se introdujo algunas horas en la cámara anecoica, que es un espacio totalmente aislado y sin ninguna reverberación y observó que escuchaba un silbido agudo y un zumbido grave. El primer sonido era su tensión nerviosa y el segundo la circulación sanguínea. El silencio, pues, no existe. Pero el silencio[483] no es solamente la ausencia de sonido, el sonido es la antinomia del ruido, no de la música. La música es al silencio como la arquitectura al espacio.[484] A menudo, el silencio es percibido como algo negativo. Nos cuesta estar en silencio incluso en un concierto, en un espectáculo o en una conferencia, mucha gente tiene la necesidad de girarse y comentar aspectos con quien tiene al lado, sobre todo si es una persona conocida. No nos gusta estar demasiado en espacios donde predomina el silencio e incluso en el hogar muchas personas ponen la radio, música ambiental o simplemente el televisor para tener una cierta compañía. No hay educación para el silencio y mucho menos para el silencio interior. El hábito de escuchar y de hacer silencio es de los que más cuesta con niños y niñas. Un mundo oscuro resulta terrorífico pero un mundo en silencio lo es mucho más. Un mundo en silencio es un mundo muerto.[485] El ser humano no está hecho para el silencio profundo ni para largo tiempo ya que se convierte en un tormento insoportable. Necesitamos una cierta dosis de sonidos para nuestro equilibrio físico y psíquico.[486] Es necesaria, pues, una educación para el silencio, tanto desde un punto de vista musical como desde un punto de vista pedagógico. María Montessori[487] hablaba ya en sus días de la importancia del silencio para el orden interno y eterno del niño, hacer ejercicios de silencio no tan sólo como interrupción del bullicio, sino entendido de una manera positiva, que prepara la voluntad y que pone distancia entre sonido y ruido de la vida habitual como si aislase la voz interior de la voz exterior. Para valorar la cualidad intrínseca de una música —si es positiva o negativa para el ser humano— es suficiente con considerar si es combatible con el silencio. Si notamos que no lo niega ni lo expele posiblemente estemos delante de una música para humanos y no para espectros o robots. Existe de este tipo en todos los géneros. En las músicas étnicas es muy abundante.[488] Tal vez por esto en los últimos años ha tomado una dimensión tan importante el estilo de música llamado *New Age*. Tal vez buscamos en este estilo, de manera consciente o inconsciente, el silencio que necesitamos para aclarar nuestros sentimientos y pensamientos y poner en orden nuestra vida tan movida. El silencio se relaciona con lo espiritual. No hay silencio más relleno de cosas que el que sigue a la música.[489] Porque la música pone en acción sentimientos y pensamientos. ¿Os habéis dado cuenta del ruido que escuchamos dentro de nuestro oído cuando nos estiramos en la cama, para dormir, después de un concierto de noche? Y no solamente esto sino qué multitud de imágenes, impresiones y emociones pasan por nuestro pensamiento antes de cerrar los ojos para dormir.

1.12. Escuchar y mirar

Cuando la vista ya ha hecho su trabajo, mirar,
le toca el turno al corazón: ver.
Maureen McCarthy

Así como diferenciamos escuchar de sentir y de percibir, también hay una relación, a la vez que su propia diferencia, entre mirar y escuchar. Según Stephen Handel,[490] hay una diferencia profunda entre mirar y escuchar; escuchar es centrípeto, te empuja hacia dentro del mundo. Mirar es centrífugo: te separa del mundo. Mirar nos transforma a cada uno en un observador concentrado, escuchar nos vuelve participantes rodeados[491] La diferencia es que la experiencia visual pertenece a las cosas de fuera y la experiencia sonora pertenece a las cosas de dentro. Vemos el mundo como un sustantivo y lo escuchamos como un verbo.[492] El parecido es que mirar es a escuchar como ver a oír. En el mirar y en el escuchar hay atención, incluso concentración y, a veces, participación. A pesar de que para nosotros tanto mirar como escuchar llegan a ser binomios entre el yo y lo que hay fuera, lo que veo y lo que ingreso mi interior. Y también pueden llegar a ser binomios entre el yo y mi interior ya que me puedo ver a mí mismo y me puedo

escuchar a mí mismo. Las ideas y los pensamientos se forman a partir de escucharme a mí mismo. Hay una relación más interna entre el escuchar y el yo. La vista es un sentido de captación directa; el oído necesita concentración y cierta capacidad de recepción fruto de la educación o de la propia sensibilidad.[493] El oído, a diferencia de otros órganos sensoriales, está expuesto y es vulnerable. El ojo puede ser cerrado a voluntad, mientras que el oído capta todo lo que suena hasta el horizonte acústico, en todas direcciones. El ojo apunta hacia fuera; el oído se dirige hacia dentro.[494] A pesar de todo, hay que tener en cuenta que hay sonidos que no podemos percibir y colores que nuestros ojos no pueden ver. Nunca captamos toda la realidad que nos rodea. El saber occidental intenta, desde hace veinticinco siglos, ver el mundo. No ha comprendido que el mundo no se mira, se oye. No se lee, se escucha.[495] Todo vibra, todo suena, todos oímos y todos podemos escuchar (oír con atención). Escuchar es como respirar a través de los oídos. El sonido fluye por nuestro cuerpo como el oxígeno.[496] El sonido está presente desde el acto de concepción hasta el acto de muerte. El sonido antes de nacer, el sonido del día a día, a lo largo de toda nuestra vida (los sonidos cuotidianos de nuestra infancia, del lugar donde vivimos, del lugar donde trabajamos). Y a todo esto le añadimos nuestra capacidad de escucha, de oír aquello que deseamos oír. Escuchar es adentrarse en nuestro propio interior y estar atentos a lo que sucede en el exterior sin perder, y siendo conscientes, de lo que tenemos en nuestro interior. Escucha y silencio van estrechamente unidos.

1.13. Origen de la música

La aparición de la música en la historia del ser humano
es algo tan desconocido como la aparición de la palabra.
Maria Cateura

¿Cuál es el origen de la música? ¿Cuándo se inicia? Marius Schneider[497] dice que la creación del mundo es de por sí, sonora. El sonido "om" en el hinduismo es considerado una sílaba inmortal y creadora del mundo.[498] Indagar sobre el origen de la música, cómo es y por qué surge ha dado multitud de hipótesis y de teorías. Buscar la verdad única en este tema, como casi en todos los que el ser humano pretende lo mismo, es imposible. Muchas teorías pueden ser válidas y entre ellas muchas se complementan. Con la complejidad que implica todo lo que hace referencia al ser humano, hallar el origen de la música también es muy complejo. En el inicio del universo, el sonido, en forma de ondas gravitatorias, podría haber contribuido a organizar la increíble estructura de galaxias y enormes vacíos que sabemos que existen actualmente en el firmamento. Sabemos que la luna vibra, "suena" como una campana en un proceso llamado "armónicos de las esferas", tal vez en reacción al choque con un meteorito producido en épocas remotas.[499] Tenemos que recorrer a las etnias que llamamos "primitivas" y, con todo, no parece que haya un origen lineal. Josep Crivillé[500] nos da crédito de algunos de los orígenes de la música extraídos de las leyendas y las creencias de algunos pueblos: para los hindúes, la música estaba en un principio en el Paraíso, más tarde bajó a la Tierra; el sonido tiene un origen divino, los dioses crearon las palabras, los sonidos y los instrumentos, y Brama fue el revelador de las ciencias musicales. La música tiene poder sobre los dioses y es el único y verdadero vínculo entre los dioses y los seres humanos. Para los chinos, la música procede del corazón del ser humano; la armonía del corazón produce la armonía de la respiración, la armonía de la respiración produce la de la voz y la voz es el símbolo de la armonía existente entre el cielo y la Tierra. Para los griegos, el canto fue enseñado a los hombres por los dioses. En la mitología griega las Musas son las hijas de Zeus y se representa a Orfeo, hijo de Apolo, tocando la lira. El poeta-músico, considerado como un ser superior, recibe de los dioses el poder del encantamiento. En una tribu mexicana una bonita leyenda explica como un dios trazaba un puente entre el cielo y la Tierra para aportar a los humanos los beneficios de la música. Según José Antonio Martín[501] parece ser que el origen de la música no es lineal. Él propone dos formas en que podía haber aparecido la música: a partir del lenguaje y a partir de las emociones. Según Bruno Nettl,[502] una vez inventada la música se habría diferenciado rápida y gradualmente, cada grupo de personas la desarrollaría para satisfacer sus necesidades sociales, psicológicas o estéticas, de acuerdo con su tecnología y como resultado del contacto con otros grupos humanos. Una fuente a considerar como posible del origen de la música es la de la doble función comunicativa de ciertos diseños acústicos característicos de las culturas primitivas: los clanes vecinales han empleado tambores, gong, trompetas, cuernos… para transmitir mensajes o dar la bienvenida, incluso el lenguaje de los silbidos presente en la isla canaria de La Gomera, antigua costumbre de transmitir mensajes e incluso de dialogar con silbidos que a veces superaban los diez kilómetros.[503] Parece ser que el inicio de la música con referencia al ser humano tiene a ver con las producciones sonoras, de carácter colectivo, a partir de chillidos rimados o no. Las primeras canciones se relacionan con rituales para los momentos más importantes de la vida: danza, cosechas, caza, nacimientos, bodas, curaciones, etc. Las danzas relacionadas con rituales de prosperidad y fecundidad son un ejemplo claro de ello. Hay quien cree que todo viene dado por la propia Tierra, según Walter F. Otto[504] baile, canto y música nacen al separarse de la madre Tierra de la que surgen y crecen con fuerza primaria

e inexorable. Estallan del silencioso milagro sonoro que es el mundo y la naturaleza abiertos, llenos de divinidad y que tratan de manifestarse a través de la figura y de la voz del ser humano. Hay también quienes encuentran el origen de la música en el trabajo como Kart Bücher[505] que sitúa el origen de la música en el ritmo del trabajo, basándose en la creencia de que durante los trabajos físicos se dan exclamaciones estimulantes. Lo hemos visto también en los pescadores que arrastran las redes o quienes bogan para así dar más fuerza a la palada del remo. Los seres humanos descubrieron la eficacia del trabajo rítmico y desarrollaron la música para facilitarlo. La música[506] tuvo sus orígenes en los movimientos corporales rítmicos realizados para sincronizar trabajos de tipo colectivo. La asociación danza-música facilita la idea de ritmo y movimiento físico como fuerzas generativas de la música. Hay otras teorías que asocian el origen de la música con la comunicación verbal. S. F. Nadel[507] afirma que los hombres han desarrollado la música para argumentar la eficacia de su vocal a largas distancias. Este autor constata que en algunas culturas existe la costumbre de mantener de mantener los tonos elevados para transmitir mensajes más allá de donde pueda hacerlo la voz normal. Pensando en la asociación casi universal entre música y religión, este mismo autor[508] pensó que los inicios de la música fueron el resultado de una necesidad de establecer una forma particular de comunicación con los seres sobrenaturales. Es interesante ver que casi todas las mitologías indican que los seres sobrenaturales se comunicaban entre sí a través de canciones con los dioses y los espíritus. Para Marius Schneider,[509] los orígenes de la música hay que encontrarlos en los lenguajes tonales, cuna comuna del lenguaje y de la música. Tal vez haya que buscar el origen de la música en el comportamiento del individuo cuando imita los gritos de los animales, cuando emite sonorizaciones diversas destinadas a la comunicación con sus semejantes.[510]

En 1857, Herbart Spencer[511] observó que cuando el habla se vuelve sentimental, los sonidos producidos abarcan una variedad tonal más amplia y se parecen más a la música. Propuso que los sonidos del habla emotiva se distancian de forma gradual de las palabras que los acompañan y, de esta manera, llegan a existir como entidades sonoras separadas y crean un lenguaje en sí mismas. Según William Pole[512] las primeras formas de música podrían haberse derivado de las inflexiones naturales de la voz al hablar. Géza Revés[513] descubrió que para comunicarse en la distancia era mejor utilizar una voz cantando que una voz hablando. Charles Darwin[514] era de la opinión que la música precedió a la palabra y que surgió como fruto de la elaboración de los reclamos para el aparejamiento. A pesar de todo, ni Revés ni Darwin ni Spencer[515] nos dicen porqué nuestros antepasados se sintieron atraídos por la música. Jean-Jacques Rousseau decía que los hombres primitivos se cantaban entre ellos para expresar sus sentimientos antes de hablar para expresar sus pensamientos.[516] Los primeros seres humanos sabían bailar y cantar cientos de miles de años antes de que apareciera el *homo sapiens sapiens*, capacitado para producir el habla tal como la conocemos hoy en día.[517] En un principio la canción y el habla tenían una relación más estrecha, después se separaron.[518] Puede ser incluso que el ser humano aprendiera a bailar antes que a caminar como sugirió el filósofo del siglo XVIII Giambattista Vico,[519] y añadía que la poesía había surgido antes que la prosa y que el ser humano expresaba con naturalidad sus sentimientos, actitudes e ideas a través de los símbolos. Martin Heidegger[520] ya decía que la poesía no es un modelo elevado de lenguaje cuotidiano, sino todo lo contrario: el lenguaje cuotidiano es un poema olvidado y, para él, desgastado, en el que ni tan sólo resuena ya su atractivo.

1.14. La música a lo largo de la historia

Descubrir la música de otras épocas tendría que ser
posterior al descubrimiento de la música de nuestra época,
al ejercicio de conectarnos con nuestro propio mundo sonoro.
Violeta Hemsy de Gainza

Hacer música constituye un test proyectivo de la personalidad
Violeta Hemsy de Gainza

Aunque no tengo una gran formación histórica ni esta ciencia es mi especialidad, nada ignoro. Una manera de comprender el ser humano es mirando hacia atrás y analizando su propio pasado histórico. Muy bien podríamos estudiar y escribir la evolución del ser humano y de su propia cultura a través de sus manifestaciones musicales.[521] Vamos a dar una revisión ligera sobre la historia de la música con referencia al ser humano y su pensamiento. La música es un vehículo privilegiado para la transmisión del saber. Los romances son un testimonio de hechos históricos conservados y transmitidos en estructuras poéticas, rítmicas y musicales a través de los siglos, sin modificación de la escritura. La música es, a la vez, soporte e instrumento de la escritura en la memoria, así, pues, las consignas publicitarias se suelen asociar a músicas "pegadizas".[522] No existe actividad humana que no venga acompañada de su correspondiente expresión musical. Tanto si contemplamos nuestra vida desde una perspectiva diacrónica

(desde el nacimiento, con las canciones de cuna, hasta la muerte, con un réquiem u otras composiciones para difuntos) como si lo hacemos desde una dimensión sincrónica (nos levantamos con la música del despertador o cantamos en la ducha y nos dormimos con la sintonía de una emisora de radio o televisión).[523] Mozart o Bach reflejan el sueño de armonía de la burguesía, mejor y antes que toda la economía del siglo XIX. Hay en óperas de Cherubini un hálito revolucionario rara vez conseguido en los textos posteriores. Janis Joplin, Bob Dylan o Jimmy Hendrix dicen más cosas sobre el sueño liberador de los años sesenta que cualquier teoría de la crisis.[524]

Al estudiar de cerca la evolución de la música en el ser humano hay dos tendencias diferenciadas que explican el origen de la música en el ser humano. Según Jules Combarieu,[525] la música, en su origen, estaba totalmente desprovista de cualquier sentimiento artístico, su existencia obedecía sólo a una finalidad eminentemente práctica. Su uso era asociado a prácticas de carácter ritual y, en consecuencia, sagrado. Pero, en cambio, según Kart Bücher,[526] el sentimiento por la música surgió en el ser humano de una manera curiosa ya que nuestros antepasados sintieron la necesidad de regular el movimiento del cuerpo de una manera rítmica y metódica; de esta manera ahorraban esfuerzos, obteniendo un mejor rendimiento en el trabajo y conseguían más reularidad en la marcha. Por tanto, mientras Combarieu pone el peso en el hecho de que la música existía por hecho mágicoreligioso, Bücher defiende que la música respondía a una necesidad corporal, básicamente rítmica. Según el folklorista Joan Amades[527] ambas teorías se ven reflejadas cuando analizamos la música y las canciones de los pueblos actuales. Así pues, toda la vida del hombre primitivo se mueve dentro de un ambiente mágicoreligioso, intensamente profuso en prácticas y ceremonias, entre las cuales la música ocupa un lugar preeminente.[528] Curt Sachs[529] explica una anécdota de un viaje en que preguntó a un joven que hacia poco tiempo que había sido iniciado en los misterios religiosos qué era lo que hacía durante el complejo y extenso ceremonial de iniciación. El interpelado se limitó a responder: “bailamos”. La música fue un medio de comunicación, su función es la de médium que pone en contacto el ser humano con los genios y con los espíritus que dominan y regulan su vida.[530] En su estado primitivo y originario, la interpretación musical es diferente de cualquier principio estético. Su ejecución estaba destinada exclusivamente a ser escuchada por el ser etéreo imaginario al cual iba dirigida, porque sólo él estaba atento y era sensible al trasfondo de la música y a la palabra que la regula. No obstante esto, era completamente ajeno y extraño a la forma Las primeras canciones no eran cantadas para ser escuchadas por los mortales que podían acompañar al cantante, tan sólo pretendían atraer la atención del genio al cual iban dirigidas, que era el único que podía comprenderlas y hacer caso de ellas.[531] Según Combarieu,[532] las obras musicales antiguas nunca se presentan como un producto de la fantasía individual, ni están destinadas sencillamente a los oyentes. No sucedía como en la música actual, que es creada para despertar una sensación de placer y de belleza. Todas las músicas antiguas respondían a una idea religiosa, contenían un precedente que entroncaba con una concepción mágica. Debieron existir notas musicales y conjuntos de sonidos con propiedades mágicas, así como existen palabras que tienen el poder de encantar o de embrujar. Esta clase de elementos musicales difícilmente han podido llegar hasta nuestros días, porque hay una profunda diferencia entre la sensibilidad musical existente entre los pueblos primitivos y los civilizados.[533] Lucrecio[534] nos da una opinión muy extendida sobre el origen de la música que ya era común entre los griegos clásicos. Creía que el ser humano tuvo la sugerencia de cantar al escuchar el canto de los pájaros y querer imitarlos. De esta manera podían obtener los mismos efectos mágicos que los primitivos atribuían a las aves. Existía el convencimiento de que el canto de determinados pájaros atraía a la primavera, espantaba el invierno, llamaba a la lluvia, etc. Actualmente, estas creencias se encuentran aún vivas en pueblos de cultura primitiva. Ingenuamente, la música es identificada con el gran valor atribuido a la magia, y llega a ser la ciencia por excelencia, el arte supremo de la máxima sabiduría maestra de todo principio y soberana de la acción. En todas las épocas de la civilización y en todos los pueblos, la música ha sido considerada como poseedora del don maravilloso del encantamiento. Para los griegos clásicos, la música de la flauta curaba el dolor, la ciática, la fiebre, la peste, los accidentes, la locura, la sordera, el embriago y algunas heridas. Eurípides hablaba de una melodía de flauta que los pastores helénicos habían aprendido de los dioses y que poseía la virtud de despertar el amor entre los animales, es decir, que tan pronto la oían, se apresuraban a aparejarse.

1.14.1. Prehistoria

A los pueblos primitivos, la práctica y la enseñanza musical estaba a cargo de especialistas o iniciados. En estas sociedades, la música ocupó un lugar privilegiado. Música y danza son los vehículos más importantes para el individuo y la comunidad poseen para manifestar sus estados de ánimo.[535] El hecho sonoro es un misterio para los seres humanos que vivían en la antigüedad y lo fue durante mucho tiempo. El hombre prehistórico tiene el origen de la música en el grito como forma de comunicación. Producía sonidos con el aparato respiratorio; producía sonidos con diferentes partes del cuerpo: dedos, manos, pies;

y también producía sonidos con diversos elementos: palos, huesos, rascadores… El fresco de la cueva de los "Tríos-fréres", en Ariége (Francia) es presentado por el profesor de La Sorbona Jacques Chailley como el más antiguo documento de nuestra historia musical, es un cuadro que representa un hombre, provisto de un arco musical, conduciendo una manada de renos y brujos danzando y tocando arcos sonoros, data del 15.000 a.C. También en la misma localidad hay muestras de hombres tocando orquestas de flautas, datados del 12.000 a.C.[536]

En la Antigua Mesopotamia (6.000 a.C.) se empezó a emplear la música como medio de expresión. Los pueblos semitas y sumerios se valían de la música para alabar a sus dioses y también para la comunicación entre ellos mismos. Estos pueblos veneraban diferentes dioses: Raman, dios del trueno y Ea, diosa de las profundidades.[537] En el 4.000 a.C., ya había la teoría de que la música se relacionaba con la astrología y las matemáticas: el universo entendido como un macrocosmos y el ser humano entendido como un microcosmos se encuentran entrelazados con la música.[538]

En el siglo XXI a.C., la técnica del canto litúrgico comprendía el responsorio (canto alternado entre sacerdote y coros) y la antífona (canto entre dos coros).[539] En el neolítico, aproximadamente hacia el 2.000 a.C., la antigua sociedad japonesa usaba el canto sintoísta (de la religión sintoísta: camino de los dioses) acompañado de los sonidos de una flauta de bambú y por el suave sonido de una cítara.[540] En el pueblo hebreo,[541] Dios manda a Moisés que construya dos trompetas de oro para invocar a la comunidad hacia la Tierra Prometida. El pueblo judío también fue sensible al hecho musical, empleaban tambores, liras y flautas. En la Biblia se narra un relato en el que se explica cómo cuando David tocaba el arpa, el rey Saul se liberaba de los malos espíritus.[542] En el libro de Josué, capítulo III, se dice que en la toma y caída de Jericó, las trompetas tocadas por los sacerdotes harán caer los cimientos de los muros de la ciudad. En el siglo XIII a.C., cada tipo de canción poseía su tonada particular y ciertos epígrafes.[543] En Israel, su canto ofrece sorprendentes analogías con la música de culto judía. Los hebreos permanecieron en Egipto unos cuatrocientos años en condición de esclavos para, entre los siglos XVI i XIII a.C., ser liberados por Moisés. Gracias a haber sido adoptado por la familia real, Moisés había sido instruido en las ciencias y en la música por los sacerdotes egipcios y las huestes que él capitaneó se llevaron los instrumentos, cantos y melodías al Imperio Nuevo.[544] Las culturas semitas e indioeuropeas nos han transmitido el concepto divino de la música, el procedimiento terapéutico de la música, la enfermedad entendida como malignidad y ofensa a los dioses y nada mejor que la música para los favores divinos y para espantar los malos espíritus. En la civilización hindú, emiten sonidos repetidas veces al día, en fracciones inferiores al cuarto de tono, con finalidades médicas, para desarrollar las facultades mentales y psíquicas. En las civilizaciones antiguas, china, persa y hebrea, la música realizó una función social y educativa más o menos importante pero ningún pueblo como en el griego tuvo la música tal esplendor.[545]

En las civilizaciones de la Antigüedad, el músico es frecuentemente un esclavo, en ocasiones, incluso, un intocable. En Persia, la música ha sido durante mucho tiempo una actividad reservada a las prostitutas. Al mismo tiempo, las religiones antiguas producen la casta de los músicos-sacerdotes agregados al servicio del templo y se organizan alrededor de los mitos de los poderes sobrenaturales y civilizadores de la música. Orfeo domestica a los animales y trasplanta los árboles; Anfión atrae a los peces; Arión construye las murallas de Tebas. Los poderes medicinales de la música hacen de de los músicos, terapeutas: Pitágoras o Empédocles curan a personas poseídas de igual manera que Ismenías cura la ciática.

1.14.2. Grecia clásica

En la filosofía de la antigua Grecia, la música se asociaba con un principio de organización universal.[546] El término *mousiké* designó la poesía en su conjunto: palabra y música juntas. El poeta se llamó *aede* (cantor) y *melopoiós* (autor de cantos); más tarde se llamó *poietés*. Hasta el siglo VI a.C. poeta creador y rapsoda eran a la par. La música en Grecia se enseñaba desde la infancia y era considerada como un factor esencial en la formación de los futuros ciudadanos. La música tenía una jerarquía comparada a la filosofía y a las matemáticas. Se le atribuían virtudes esenciales, su poder de influir profunda y beneficiosamente en el individuo, modificando los estados de ánimo (Aristóteles) e introduciendo en su espíritu el sentido del ritmo y de la armonía (Platón, IV a.C.), sentidos que para los griegos sobrepasaban el dominio estrictamente musical y abarcaban la vida entera. Para los griegos, la música educa, esta es la clave de una filosofía pedagógica.[547] En Grecia, la música fue tan importante en fiestas como en actividades militares. Se buscaba el equilibrio entre el cuerpo y los aspectos espirituales. Por una parte, se estudiaban las ciencias de la lengua, que en el medioevo recibirá el nombre de *Trivium* y por otro lado, las ciencias exactas que en la época medieval se llamará *Quadrivium* y que incluye la teoría musical. Para los griegos, la palabra música tenía un significado mucho más amplio que el que tiene para nosotros actualmente en que vivimos la música como algo muy restringido y acotado. La palabra música es una forma adjetiva de *musa*, palabra que designaba a una de las nueve diosas hermanas que presidían artes y

ciencias. El término música comprendía, en general, las artes de las Musas, las nueve diosas, hijas de Zeus y de Mnmosine (memoria) que en la kitología griega eran patronas de las nueve artes o técnicas y ciencias: Calíope (poesía épica), Clío (historia), Euterpe (música), Melpómene (tragedia), Talia (comedia), Urania (astronomía), Erato (poesía amorosa), Terpsícore (danza) y Polimnia (himnos). De pasada, hay que advertir el importante papel que se le asignaba a la memoria, como diosa y madre de tales artes, en una cultura dominada aún por la tradición o transmisión oral.[548] Para los griegos, la música era, a la vez, búsqueda de belleza y verdad; por esto la música es ejemplo de armonía del cosmos y se corresponde con ella.[549] Serafina Poch[550] nos habla del *ethos* griego: entre la música y la psique del ser humano existen relaciones íntimas que hacen posible un influjo de la música sobre el carácter humano. La idea básica de los griegos: armonía = salud y desarmonía = enfermedad. Entre el 1400 i el 1100 a.C., Hermes, que era el mensajero de los dioses, inventó la lira primitiva (un caparazón de tortuga con cuerdas, llamada también "tortuga musical"). Orfeo es considerado el padre de los cantos, la música le daba su poder y era tanto que la naturaleza se mostraba sensible a los acordes de su lira y a la armonía de sus cantos. Todo el mundo, animales y humanos, se calmaban con su música. Se consideraba que la música cura y es sedante tanto para el alma como para el cuerpo.[551] Aristóteles decía que desde el sonajero infantil hasta las melodías de los instrumentos musicales, todo lo que contribuye a la finalidad de la educación, purificación y diversión, mediante los cuales se llega a la catarsis o estado de vida purificada sin excesos y de acuerdo siempre a lo necesario y conveniente.[552] Tanto desde el punto de vista tonal como desde un punto de vista filosófico, la estructura del cante judaico es próxima a la de los griegos.[553] Los griegos utilizaban la música a través de dibujos y escritos y diferenciaban el *poietés* o poeta que componía tanto la letra como la música del *musicós* que tan sólo la interpretaba.[554] Para el historiador H. I. Marrou,[555] la cultura y educación griegas eran más artísticas que científicas y su arte era musical antes que literario o plástico. En Grecia había los *aedos*, personajes que eren autores y ejecutantes a la vez, virtuosos de la poesía y de la música que improvisaban a partir de hechos heroicos y de unas melodías tradicionales llamadas *nomoi*. Todo se mantenía por vía oral exclusivamente.[556] Apolo, músico y médico, ya creía que los sonidos influían en las acciones y en los pensamientos humanos. Entre los griegos, el estudio de la música tenía diferentes implicaciones que abarcaban desde el dominio y cuidado del espíritu hasta el conocimiento de los fundamentos de la arquitectura.[557] Pitágoras (VI a.C.) fue el primero en hacer de la educación musical el centro de las preocupaciones. Los pitagóricos ya conciliaban el sueño con dulces melodías. La eficacia educativa de la música, esbozada por Pitágoras, fue establecida en forma teórica por Damon (V a.C.). Platón uniría la gimnasia (cuerpo) con la música (espíritu). Pitágoras fue el primero en estudiar las proporcionas entre los diferentes sonidos con un sentido matemático (octavas, cuartas, quintas…) e inventó la escalera heptatónica (de siete notas) que aún utilizamos hoy en día.[558] Curt Sachs[559] afirma que los griegos merecen el calificativo de geniales por su consideración pedagógica que otorgaron al cultivo de la música. Las medidas del Partenón son equivalentes a las fracciones del instrumento musical que llamaban monocordio. En las distancias entre columnas del pórtico rigen las mismas proporciones que en las distancias de las marcas que aparecen en la caja resonante de este instrumento. Cada columna se identifica con una nota de la escalera musical, de manera que un recorrido por el templo permitía a los iniciados "escuchar" la música inherente en la estructura. La columna traza un velo de transparencia alrededor del cuerpo de la obra y muestra la inclusión de una estructura en otra. La música se dispone alrededor de la nave central, que es interpretada como una inmensa partitura en la que la proporción, el equilibrio y el sonido se hacen visibles. De esta manera, las magnitudes de este edificio poseen su interpretación armónica.[560] El término griego *musiké* abarcaba tanto la música como el lenguaje porque la música se basaba en la longitud y tono invariables de las sílabas griegas. En las lenguas europeas modernas es imposible encontrar una imitación musical del lenguaje que se pueda comparar a la griega, dado que en ellas la longitud y el tono de una sílaba dependen del énfasis semántico que reciben en cada contexto particular. El lazo entre el lenguaje y la música griegos no permitió el desarrollo de texturas musicales complejas y polifacéticas y los instrumentos acompañaban a la voz al unísono o con pocas desviaciones. El *aulos*, un instrumento de viento (especie de oboe), atribuida su invención a Palas Atenea, la Minerva de los romanos, imitaba e intensificaba el frenesí en los rituales dionisíacos, mientras que la lira era el instrumento de Apolo y se ocupaba de crear consonancias gratificantes y líricas a imitación de la armonía cósmica.[561]

Francisco de Salinas (1513-1590),[562] exponía así la doctrina de Boecio, aunque de raíz pitagórica: "los antiguos distinguían tres clases de música: la mundana o cósmica, la humana y la instrumental". Llamaron música cósmica propiamente a la armonía que existe en todo el universo y más especialmente a la admirable ordenación y ritmo de los diferentes movimientos de los cuerpos celestes y a su variedad concordando según las estaciones, juntamente con la proporción con que todos los elementos están relacionados. Humana, llamaron a aquella música que según ellos existe en la estructura misma del ser humano y especialmente en la conjunción de alma y cuerpo, así como en la disposición ordenada de todas y cada una de las partes del alma. Es música humana también el orden que existe entre

todas las ciencias, todas las artes en todos los reinos y sociedades y en todas las cosas que de una manera u otra pertenecen al ser humano. Para terminar, música instrumental era para ellos la que originan las voces o los instrumentos musicales como la cítara o todos los tipos de instrumentos de tubo.[563] Los medios para conseguir este deseo humano de la bondad bella eran la gimnasia y la música. Con su educación en estas dos disciplinas los griegos pretendían cultivar conjunta y armónicamente tanto la bondad y belleza del cuerpo como la del alma.[564] Platón reconoce expresamente el valor de la educación musical para la formación ética-estética del ciudadano, según el ideal de bondad-belleza, para él una educación que excluye la música no es una educación completa. Nos lo confirma el siguiente texto de La República:[565] "La educación musical es de suma importancia a causa de que el ritmo y la melodía es lo que más penetra en el interior del alma (…) Aquel que ha sido educado musicalmente como se debe es el que percibirá más aumentadamente las deficiencias y la falta de belleza, tanto en las obras de arte como en las naturales, delante de las cuales su repugnancia estará justificada; alabará las cosas bonitas alegrándose con ellas y acogiéndolas en su alma, se nutrirá de ellas hasta convertirse en una persona de bien". Todos los testimonios que tenemos de la Grecia antigua, daban gran importancia y valor a la música como medio a través del cual conducir las almas. Para Sócrates, la música constituye el punto culminante de la poesía y Aristóteles reconocía su poder moral.[566] Platón y Aristóteles creían que era vital la praxis de la música. Aristóteles[567] ya nos habla del principio d'*ethos* asociado a los estados anímicos (dolor, pereza, embriaguez, paz, oración, persuasión). Cada ritmo, altura de los sonidos y escaleras tienen su propio *ethos*. Platón[568] es el primero en hablar de los términos de consonancia y disonancia. Los pitagóricos, a medio camino entre una filosofía y una religión, ya empleaban la música como curación y como purificación. La música ocupó un lugar muy importante en la vida de los griegos a pesar de la desaparición masiva de textos musicales. Sus obras literarias y los tratados teóricos nos demuestran que eran músicos desde la infancia hasta la ancianidad. La música se usaba en:[569]

1. Las ceremonias religiosas: canto acompañado de lira (culto a Apolo), cítara, flauta o oboe, también llamado flauta doble o *aulos* (culto a Dionisio). Cantos y danzas de los *kuoroi* (chicos) asistiendo a los sacerdotes, especialmente en los sacrificios. El canto es aquí un medio mágico para comunicarse con las fuerzas sobrenaturales. Chiron, maestro de Aquiles, era músico y sanador.
2. Acompañamiento de los rapsodas.
3. Acompañamiento de los bailarines de los coros. Desde muy antiguo se considera a la danza como el complemento natural del verso, de manera que todo poeta es entrenado en la danza y en la música. Posteriormente, aparecen los bailarines especializados que se ocupan de bailar antes de la tragedia.
4. Parte en las fiestas dionisíacas.
5. Entreacto musical del drama y de la comedia.
6. Asociación con el ejercicio corporal. El canto acompañado de la lira era presente en juegos deportivos.
7. En los momentos previos al combate, por parte de los soldados.
8. El descanso del banquete, por parte de los invitados, donde se iba pasando la lira de mano en mano para hacer más participativa la velada. En otras ocasiones, se interpretaba música instrumental y vocal para expresar sentimientos y acontecimientos felices o infelices.
9. Las competiciones píticas de Delfos. Son las competiciones más importantes después de las olímpicas. La muerte de la gran sierpe Pitón por parte de Apolo es la que da nombre a estos juegos. Mantienen una gran diferencia con las otras grandes competiciones: se trataba de un concurso musical celebrado en el teatro. La prueba que inauguró estas competiciones fue la composición de un himno (letra y música) que el autor debía cantar acompañado de su lira.

Según Platón, la música debe sugerir las leyes que rigen el Universo a fin de llegar al Número. Se trata de una metafísica musical; es, de hecho, una filosofía suprema. Es la búsqueda del Absoluto; hay que pasar del plano sensible al inteligible, hay que llegar a las Ideas.[570] La música inmuniza, al lado de la danza, de cualquier irregularidad externa de origen material, divino o demoníaco.[571] Para los griegos música y poesía son inseparables. Poeta y compositor solían ser la misma persona. Letra y música se creaban a la vez.[572] Tanto para ellos como para otras sociedades, no se diferenciaba danza, canto, recitar poesía y cánticos religiosos.[573] Aunque el descubrimiento científico haya reemplazado la concepción griega del universo, la percepción griega de la música quizás estuvo más en la certeza que la percepción actual.[574]

1.14.3. Roma

Los romanos continuaron la tradición griega, no introdujeron innovaciones, pero autores como Cicerón o Quintiliano, al igual que hicieron en Grecia Aristóteles y Platón, escribieron sobre la importancia de la música como saber humano.[575] En Roma, las artes musicales tienen una imagen imprecisa y contradictoria por lo que hace a la educación.[576] Hay que considerar la educación musical de Roma como decadente por lo que hace a los enfoques estéticos o artísticos.[577] Fueron importantes los músicos militares, los de culto religioso, los músicos de teatro y pantomima. También había numerosos esclavos que ejercían la enseñanza musical a los niños y niñas de la casa e incluso entretenían en banquetes con cantos y danzas.[578] Su educación musical se caracterizaba por: sentido práctico, espectacularidad multitudinaria, subordinación a cultos religiosos y honores militares. [579] Los romanos heredaron muchos elementos de la cultura griega. Galeno nos habla de curar con música picaduras de serpiente, depresiones o estados de tristeza. Ovidio, Virgilio y Catón ya recomiendan el uso de las liras y el canto. Apuleyo escribe su libro "De Musica". Cicerón (106 a.C.-43 a.C.)[580] calificó a la filosofía como medicina del alma y a la música como su instrumento, a causa de su influencia sobre las emociones. Quintiliano (Calahorra, Logroño, año 35)[581] habla de Crisigo, filósofo que seleccionó melodías especiales para que las nodrizas ayudasen a dormir a los bebés. Para él, la música es recomendable y útil en educación, pero es necesario que se aplique con criterio técnico y metodológico.[582] Ya encontramos en el siglo I a.C. un tratado sobre la música escrito por Philodemus.[583] Plotino (204-270)[584] ve la música como imagen terrenal de la armonía, las proporciones y los movimientos del cosmos eterno. Es fuente importante para las posteriores teorías místicas y románticas de la música como lazo de unión entre la humanidad y la divinidad; lo finito y lo infinito.

1.14.4. Antiguo Egipto

En el Antiguo Egipto,[585] el jeroglífico que representaba la palabra «música» era el mismo que representaba los conceptos de alegría y bienestar. Para los egipcios, la música actúa sobre las emociones y esto ya se aprendía en la escuela. La música ya se utilizaba en los hospitales hacia el 1248 a.C. Y el caso más significativo fue el de Serófilo, que regulaba la pulsación arterial en consonancia con las escaleras musicales. La idea básica era que la respiración curaba las enfermedades y aún se mantienen canciones en las que es necesario respirar profundamente en algunos pasajes señalados de antemano. Las pirámides eran construidas por levitación a través de canciones y cánticos de manera similar a como los druidas de Inglaterra elevaron sus enormes piedras tiempo después.[586]

1.14.5. Oriente

En la India milenaria, había los Gandharva-Vidya, seres celestiales que tenían como ciencia a la música y el canto.[587] Tanto en la India como en Indonesia, encontramos los cantos del Rigveda, hacia el 1500-1200 a.C.,[588] transmitidos también por vía oral hasta nuestros días, cantos para ofrendas y sacrificios más importantes. La música vocal gozaba de importancia y la danza se reducía a unos movimientos de manos.[589] En la China y en Japón encontramos entre el 1600 i el 600 a.C. el "Libro de Canciones", compilación de canciones desde tiempos primitivos. Según la historiadora María Ángeles Galino, la educación musical tiene un aire estético no como gozo de la belleza sino como armonización y embellecimiento de la propia persona. El "Libro de las Canciones" conjuntamente con el libro "Las costumbres" son la base del confucionismo.[590] Un aspecto importante a añadir son los instrumentos de acompañamiento en todo acto musical, en estos países. En la China legendaria, se concedía a la música un lugar predominante en el estado y en la corte.[591] Entre el 1270 y el 600 a.C., la música profana adquirió mayor importancia y se cultivó en grandes festivales colectivos. La música ocupaba ya un papel protagonista en la intervención y en la expresión personal de los sentimientos más íntimos. La importancia de su función en educación y el encaminamiento hacia ideales estéticos y éticos empieza a ser claramente deducible.[592]

1.14.6. Edad media (V-XV)

Guido d'Arezzo (990-1050), monje benedictino a quien se debe el actual nombre de las notas musicales, fue el primero que destacó por sus virtudes pedagógicas. A lo largo de la edad media,[593] la enseñanza de la música corrió a cargo de monjes, sobre todo en los monasterios. Después, en las escuelas que se crearon, la música formaba parte del *Quadrivium* (conjuntamente con la aritmética, la geometría y la astronomía). Según José Luis Cortés y Angel G. García-Lapón[594] en la edad media la música se realiza en las iglesias; en el Renacimiento, la música está presente en los palacios (1450-1600); en el Barroco, la

música está en las mansiones (1600-1750): Albinoni, Telemann, J. S. Bach, Händel; en el Clasicismo, la música en los teatros (1750-810): Boccherini, Haydn, Mozart, Beethoven; en el Romanticismo, la música está en los brazos de la amada (1810-1910): Beethoven, Schubert, Berlioz, Mendelssohn, Chopin, Schumann, Liszt, Wagner, Verdi, Brahms, Saint-Saëns; en el siglo XX, la música está en los campos de fútbol.

Boecio (480-524) en "*De Institutione musica*"[595] se ocupa de la música sobre los estados violentos citando las curaciones que realizó Pitágoras a un borracho y Empédocles a un loco.

El año 590 fue nombrado papa el benedictino Gregorio (540-604), posteriormente llamado el Grande, y fue quien reordenó todas las melodías del canto eclesiástico (también compuso de nuevas) para acabar configurando un antifonario unificado y válido para todo el curso del año, el canto gregoriano como unificación de los cantos y rituales romanos, también conocido como *cantus planus*, canto plano, simple. Todas las voces son iguales, sin que ninguna destaque sobre las otras. Los Papas Dámaso y Gregorio[596] introdujeron los cantos en las misas en forma de canto gregoriano. Es en este canto gregoriano que encontramos los orígenes reales del hecho musical, entendido como expresión de un sentimiento, consciente y colectivo, diferenciado de la necesidad individual. También el pueblo desarrolló su música pero no tenemos constancia escrita de ello.[597] En la civilización cristiana encontramos la música reflejada en los salmos y se habla de música y canto para alabar a Dios, también el Papa Clemente de Alejandría, el canto de los himnos, el canto gregoriano, San Agustín,[598] y san Tomás de Aquino (1225-1274) que diría que la música es la más noble de las ciencias.[599] El uso del canto para implorar a Dios queda expresado a menudo en numerosos pasajes de la Biblia: Éxodo IV, 15 (paso por el Mar Rojo); Números IV, 10 (Mandato de Dios a Moisés de construir trompetas de oro para convocar a la comunidad); Libro de Josué, capítulo III (la conquista de Jericó); y el Libro de Samuel, capítulo XXI (David toca el arpa para sentir el alivio del espíritu maligno).

Los siglos de la edad Media transcurrieron con un gran vacío musical. A la Iglesia le debemos la mínima continuidad musical con el legado de la antigüedad.[600] La influencia de los trovadores, juglares y ministriles fue un reinado que duró más de tres siglos, desde medianos del siglo XI hasta el inicio del siglo XV. Ellos fueron los verdaderos precursores de la música profana.[601] En la edad media hay una clara diferenciación entre música cristiana y música profana. Hay juglares y ministriles y los trovadores, que eran más refinados, aparecen en la baja Edad Media. El juglar no tenía nunca trabajo fijo: se desplaza para proponer sus servicios a domicilio. Un juglar puede muy bien tocar una noche en una boda campesina y a la tarde del día siguiente en un castillo, donde come y duerme con los criados. La música que ellos interpretan básicamente de memoria será la misma tanto en la plaza del mercado como en la corte de los señores.[602] Si somos rigurosos, los trovadores no escribieron poesías, sino canciones que unos juglares cantaban para ellos en las salas de los castillos: unas canciones que trataban de fijar un tipo de relación afectiva que en aquellos tiempos recibía el nombre de "fin'amor" a través de la cual un hombre aspiraba a ser recibido en la intimidad de una mujer de rango superior, llamada domina, es decir, señora, ya que en la mayoría de las veces era la esposa de algún gran señor feudal. También encontramos otro tipo de composición como el sirvantés que se utilizaba para los litigios de carácter político o la discrepancia de pareceres sobre algún hecho concreto.[603] Recordemos que las materias del *Trivium* (gramática, retórica y dialéctica) y las del *Quadrivium* (aritmética, geometría, astronomía y música) eran los siete pilares de la sabiduría que florearon en la Edad Media como origen y preparación para la universalidad[604] y expresan el espíritu religioso de la época.[605] Séneca llegó a afirmar que quien desconoce la música no conoce nada que tenga sentido. De esta manera él se curó del insomnio escuchando música armoniosa. Lo mismo que san Agustín que lo admitía si la música no era disonante. La figura de san Isidoro sirve de puente cultural para la difusión de la música. En sus "Etimologías" habla del concepto de modulación.

En el siglo XIV cambia todo. La música de la iglesia se seculariza y se hace autónoma en relación al canto; utilizando cada vez más instrumentos, incorporando melodía, de origen popular y profano, y deja de extraerlas de fuentes gregorianas. Por otro lado, se difunden en las cortes técnicas de la música escrita y polifónica y las alejan de la música del pueblo. Los nobles compran a músicos formados en coros de iglesia y les encargan cantos solemnes.[606] A partir de este momento, para designar a un músico ya no se le llama juglar sino menestral o ministril (de *ministeriales*, funcionario). El músico ya no es un nómada.[607] En el siglo XV encontramos las "Etimologías" de san Isidoro que hablan de la influencia del sonido en el ser humano. Hacia el 1492, el español Ramos de Pareja en su obra "Música Práctica", asocia los cuatro tonos fundamentales con los cuatro temperamentos humanos y sus respectivos planetas. El *tonus Protus* que corresponde a la flema y a la luna; el *tonus Deuterus* que corresponde a la bilis y a Marte; el *tonus Tribus* que corresponde a la sangre y a Júpiter; y el *tonus Tetrardus* que corresponde a la melancolía y a Saturno.[608] La culminación de la Edad Media con el gótico representa más apertura, nacimiento de la polifonía y se cultivan los himnos y los motetes.

1.14.7. El Renacimiento (XV i XVI)

En el Renacimiento, con la creación de escuelas públicas, quisieron realizar una educación musical como en la antigua Grecia. Lucero incluso afirma que la música es la que gobierna el mundo y recomienda que se coloque en primer lugar y al mismo nivel que las humanidades y las ciencias.[609] En el Renacimiento se pretende reducir la distancia entre la teoría musical y la práctica, a través de la racionalización. En el siglo XV ya aparece la relación entre tonos musicales fundamentales y temperamento. A principios del XVI florece, a nivel profano, el madrigal y se pasará de éste a la ópera hecho que favorece que la técnica musical se perfeccione. Los estudios válidos surgen en el XVI cuando Galileo hizo un estudio científico del sonido, anunciando muchas de sus leyes fundamentales.

1.14.8 El Barroco (XVII)

En el Barroco (1600-1750) ―para Pío Tur, el 1600 es el inicio del mundo moderno― se quiere demostrar el perfeccionismo de lo bello y hermoso, cargándolo de adornamiento y floritura. Hay más preocupación por la forma que por el contenido. En este periodo hay dos hechos importantes: la invención de la armonía y la ópera. Es el momento de Bach, Häendel, Vivaldi, Telemann, Couperin. El padre Benito Jerónimo Feijoo (1676-1764) en su obra 'Cartas Eruditas' ya nos habla de la música dentro de las Bellas Artes y de la predisposición de la música hacia la virtud sin olvidar algunos efectos curativos. También tiene otra obra, 'Música en los Templos', en la que se observan ciertas músicas cromáticas practicadas en las iglesias y que actualmente se aplican en musicoterapia para crear tensión.[610] Durante el siglo XVII, Joan Amós Komenski (1592-1671), llamado popularmente Comenius, ya defiende los métodos sensoriales y activos hasta afirmar que no hay nada que haya pasado por la inteligencia que primero no haya pasado por los sentidos.[611]

1.14.9. El clasicismo (1750-1800)

En la segunda mitad del siglo XVIII se da el clasicismo: el espíritu de los músicos tiende a simplificar las cosas, a hacer u música más melódica y fácil. El clasicismo buscará lo contrario: hay una preocupación más intelectual. Son sus representantes: Haydn (1732-1809), Mozart (1756-1791) y Beethoven (1770-1827). Es en este periodo que encontramos la primera obra de musicoterapia, escrita en España por el monje cisterciense Antonio José Rodríguez y titulada 'Palestra crítico-médica'.[612] En uno de los volúmenes, antepone la medicina psicosomática a la tradicional y considera a la música como un medio capaz de modificar los estados de ánimo de las personas y también atribuye ciertos efectos anestésicos y catárticos sobre ciertas funciones del cuerpo humano.[613] Otro autor de este siglo XVIII Jean-Jacques Rousseau, filósofo y pedagogo (autor de numerosas canciones infantiles)[614] considerará a la música como el lenguaje más directo al corazón. En este mismo siglo, hay que tener en cuenta los efectos sugestivos que producían los cantos del cantante Farinelli (1705-1782), soprano masculino de gran consideración en Europa y en la corte de Madrid, entre los reyes Felipe V y Fernando VI.[615]

1.14.10. El Romanticismo (XIX)

El Romanticismo es la protesta contra el academicismo, preocupación tanto por el aspecto intelectual como por el aspecto espiritual. Sus representantes son: Franz Schubert (1797-1828); Felix Mendelssohn (1809-1847), Robert Schumann (1810-1856), Frederic Chopin (1810-1849), Franz Liszt (1811-1886) y Robert Wagner (1813-1883). En el romanticismo, el piano es el instrumento musical favorito y se convertirá en un instrumento familiar que permanecerá en todos los hogares burgueses. Goethe (1749-1832) reconocía en los sonidos un poder sobrenatural y una capacidad de elevarnos a lo trascendente. Según él, escogemos la música como parte de la enseñanza porque de la música salen bien trazados caminos en todas direcciones. G. W. F. Hegel (1770-1831) reconoce los efectos morales de la música y su ayuda cívica en forma de símbolos o figuras. Dedica el tomo VII de su obra "Estética" a la música por considerarla un arte para actuar sobre las almas, al mismo tiempo que necesita de un contenido que despierte un sentimiento vivo en el alma.[616] Arthur Schopenhauer (1788-1860) considera a la música como un lenguaje universal en todos los países y en todos los tiempos. Herbart (1776-1841) fundamentó teorías sobre las relaciones tonales y el análisis de sensaciones que estas producen. En el siglo XIX, Francia tiene un peso específico en la pedagogía musical, con sus representantes: Wilhelm (Guillaume Louis Bouquillon), Gédalge, Galin, Aimé París y también la influencia de Fröbel.[617]

1.14.11. Siglo XX

Christopher Small[618] entiende por música clásica aquella que va entre los años 1600 y 1910. El siglo XX es el de la explotación de la mezcla de todos los estilos a la vez que la creación de estilos bien diferentes entre ellos. La ciencia y la tecnología han dado un absoluto al concepto de música. La música es la propia vida de la comunidad, es tanto el trabajo individual como colectivo. Hay música culta y música del pueblo; música emocional y música intelectual; ejecutantes profesionales y no profesionales; Según Carlos Daniel Fregtman,[619] hoy en día nuestra tarea es recuperar el hecho musical. Desde tiempos inmemoriales, la música ha acompañado los trabajos físicos pesados como la vida de los esclavos, convictos y marineros, por poner tres ejemplos.[620] Hoy en día, la música acompaña a cualquier ser humano. No nos podemos escapar de ella, está presente de manera voluntaria e involuntaria. Inunda nuestra vida del día a día. En este siglo XX, por lo que hace a la educación, el movimiento de la Escuela Nueva[621] dio mucha importancia al hecho musical potenciando su uso y gozo en la educación integral y holística de niñas y niños.

Llegados al siglo XXI, nos damos cuenta que llevamos 40.000 años de música y a veces parece, como dice Bartomeu J. Barceló[622] que la música es un solar desolado, estéril y sordo. Quizás haya que resonar más y razonar menos.

1.14.12. Mitos y mitología

Mitología y leyenda están estrechamente unidas. Todas las culturas tienen su propia mitología. En la tradición cristiana, santa Cecilia es la patrona de los músicos, cantaba a Dios en su corazón mientras resonaban los instrumentos en honor a su boda: "*Cantantibus organis Caecilia soli Domino in corde suo decantabat dicens: fiat cor deum immaculatum ut non confundar*". La supresión de las palabras "*in corde suo*" (en su corazón) llevó a que se la relacionara con el canto y que, en la iconografía del siglo XV, apareciera rodeada de instrumentos musicales. La música no es tan sólo un substituto modernos de los mitos sino que en su época estaba presente en los mitos, revelando en ellos su capacidad de operación.[623] Josué demolió los muros de Jericó uniendo voces humanas y el sonido de las trompetas. En la Grecia clásica, había una cultura musical en referencia a los dioses a la vez que a nivel social. Apolo fue el dios que ordenó la armonía de las esferas, la exactitud de las formas y de la perfección con la música de su lira. Polimnia protege la danza, el canto, la retórica y la mímica. Euterpe es la musa de la música. Las mitologías de casi todos los pueblos del mundo poseen figuras de dioses, semidioses a los cuales se atribuye la milagrosa habilidad musical y siempre la propuesta sonora va acompañada de una respuesta o patrón en movimiento. Dentro de las leyes griegas, Tirteo conduce un ejército a la acción, a través del sonido de una flauta; Terpandro vuelve a someter a un pueblo rebelde con el sonido suave de un instrumento similar; Anfio construye y levanta los muros de Tebas tocando la lira; cuando los piratas tiran a Arion al mar es rescatado por delfines, seducidos por los sonidos de su lira; Orfeo era el padre de los cantos, sometía a los animales salvajes y los domaba con su música, detenía el curso de las olas y hacía bailar a los árboles y las rocas, su canto era tan bello que la naturaleza se mostraba sensible, las fieras se calmaban y las almas de las personas más feroces se endulzaban, tal como nos comenta William Shakespeare. El cantor Orfeo, poeta y músico de origen tracio, era hijo de la musa Calíope, la de la bonita voz. El canto de Orfeo al sonido de la lira que le regaló Apolo o al de la cítara, instrumento más grande que él mismo inventó y que era tan dulce que tenía especiales poderes sobre los elementos, las plantas, los animales, los seres humanos e incluso los dioses. Su canto calmaba la tempestad, hacía que los árboles se inclinaran a su paso, amansaba las fieras, tranquilizaba y seducía a los seres humanos, encantando incluso a los dioses infernales cuando descendían a los infiernos para rescatar a su esposa Eurídice. Con su lira incluso sometía las cumbres nevadas de las montañas a su conveniencia.[624] En el caso de Orfeo, hijo del rey Eagro y de la musa Calíope, fueron las musas quienes le enseñaron a tocar la lira con tal maestrazgo que no tan sólo encantaba a las fieras, sino que además los árboles y las rocas se movían para seguir el ritmo de su música, según cuenta la leyenda aún hoy en día hay parajes donde los robles centenarios están en la posición en que los dejaron sus últimas danzas. Al morir su esposa Eurídice, por la mordedura de una serpiente, Orfeo bajó al Tártaro con la esperanza de recuperarla viva, encantó al barquero Caronte, al perro Cerbero a tres jueces de los Muertos con su música melancólica. Este hecho enterneció el corazón de Hades que le concedió que su esposa Eurídice volviera al mundo superior de los vivos, pero bajo la condición de que no se girara para verla. El gesto precipitado del enamorado marido hizo que la perdiese para siempre. En definitiva, su poesía y su música serenan, hechizan y embelesan. Otra concepción de la música la encontramos en el mito de Dionisios, hijo de Zeus, Baco para los romanos, que era el dios del vino y de todo lo embriagador: la danza, el orgasmo, el éxtasi místico. En su honor se celebraban "las bacanales" llamadas también orgías o fiestas dionisíacas, que incluían espléndidos banquetes, danzas, concursos de ditirambos, inicialmente himnos a Baco, en ritmos aksak o cojos, de tipo quinario 2+3 ó

3+2, siguiendo a los maestros caquis y dionisios. En estas fiestas, la música era básicamente instrumental, la del *aulos*, especie de oboe o dulzaina de doble lengüeta, el instrumento más característico del culto dionisíaco, unido al ritmo cojo y frenético de la danza y a los excesos de comida, bebida y sexo, llega a un estado de máxima excitación y desenfreno individual y colectivo a una suerte de locura: era el furor o delirio báquico.[625] Aquiles disipaba el dolor cultivando la música y Clemente de Alejandría en su obra 'Exhortación a los griegos' detalla costumbres y rituales de la música del mundo griego, citando los mitos de Amfión y de Arion. En la mitología hindú, los cantos influyen en el crecimiento de las plantas, cambian el curso de las estaciones, hacen llover y detienen al sol. El cuerno de Huon de Bordeaux hacía bailar a quien lo escuchaba; Salomón fue impulsado a la locura por el canto de sus mujeres.[626] También encontramos en la mitología aspectos seductores de la música como el mito de Lorelei que cantaba unos cantos que provocaban una melancolía irresistible e inducían a los hombres a tirarse al Rhin; el mito de Hamelyn, invadida por las ratas: la búsqueda de alguien para acabar con ellas, el trato con el flautista, el ahogo de las ratas, fascinadas por la música, la negativa a cumplir el contrato establecido y de pagarle al flautista lo que había pedido, su venganza con los niños y niñas, también fascinados con su música, ahogándolos también en las mismas aguas, hacen del flautista de Hamelin un mito cardinal.[627] El mito de Odisea que nos habla del canto de las sirenas que hechizaban a los marineros quienes no podían resistir su seducción e iban a naufragar contra las rocas. En el Reino Unido, en Oxfordshire, las Rollnight Stones, las piedras y círculos megalíticos: el químico Don Robins descubrió que emiten vibraciones ultrasónicas de extraordinaria potencia y que varían según la hora, la fase lunar o la estación del año. También hace referencia a que las microondas energéticas provienen del sol y que éstas dañaron sus instrumentos de investigación.[628]

1.15. Ritmo, melodía y armonía

La música, de la cual el centro vital es la melodía,
es de naturaleza esencialmente afectiva.
Edgar Willems

La música tiene como reina a la melodía y como rey a la armonía.
Robert Schumann

Que una melodía solemne, el mejor reconfortante
para una imaginación desarreglada, calme tu cerebro.
William Skakespeare

¿Que se da primero? ¿Cuál de los tres elementos que se dan en la música va en primer lugar? Hay quien ha dicho que África es el ritmo, Europa la melodía y Asia la armonía. Para Rolando O. Benenzon,[629] la música utiliza ocho factores: melodía, armonía, ritmo, forma, tiempo, dinámica, timbre y matiz para que el producto final, combinando estos ocho elementos, llegue a ser bello. Hay quien ha añadido la amplitud, o sea, fuerte-suave.

1.15.1. El ritmo

Ritmo, desde un punto de vista etimológico, deriva del verbo griego *rythmos* que significa manera particular de fluir, correr. Según Guy Maneveau[630] también significa movimiento regulado y medido. Platón lo definió como el orden del movimiento; Kart Bücher como el movimiento organizado; Platón destaca el orden y Bücher el movimiento.[631] Para Edgar Willems,[632] el ritmo es el movimiento ordenado. El concepto de ritmo, pues, no es igual para todo el mundo. En el caso de los pigmeos, que podemos considerar a los maestros en materia de ritmo, no hay regularidad perceptible correspondiente a nuestros compases.[633] El ritmo es principalmente duración[634] y no es una característica universal de la música.[635] La música está en nuestro interior, hay ritmo en el corazón, en la inhalación y en la exhalación de nuestra respiración.[636] El ritmo se utiliza para describir las diferentes maneras en que un compositor agrupa sonidos musicales considerando principalmente su duración y también los acentos. El ritmo controla estaciones, embarazos y gestaciones, despierta albas y llena de crepúsculos las tardes. El ritmo nieva, llueve, solea, ventea. El ritmo es la vida y su desarrollo. Todo es ritmo. Cuando falta el ritmo se deshiela el glaciar y no hay flores en primavera. Si el ritmo no llega se seca el manantial, se agotan las praderas se apaga toda luz, no hay nieve en las montañas. Si el ritmo no llega no habrá generación ni razón ni sin razón. Llegamos al mundo marcados por el ritmo. Nuestro comportamiento es rítmico. Ritmo vegetativo, circulatorio, respiratorio, evolutivo, endocrino.[637] El inmemorial ritmo se encuentra en el origen mismo de la vida, todo alcanza su manifestación a través del ritmo; es ritmo el cuerpo humano, la danza y el lenguaje tiene ritmo para ser expresión. Es ritmo la pulsación vital, el latido del corazón y el flujo de

nuestra respiración. Ritmo tienen las fases de la luna, las órbitas de los planetas y los movimientos estelares; con ritmos se suceden las obras más memorables de cada generación: una rueda es básicamente ritmo.[638] El ritmo expresa una alternancia de tensión y relajamiento a través de acentos, pausas, golpes fuertes y débiles. No se puede medir en tiempos de cronometría, ya que lleva una emoción humana de esfuerzo y reposo. Puede provocar una conducta histérica o inducir al sueño, puede tener conciencia de movimiento o tener un efecto hipnótico. El ritmo puede ser considerado en un triple aspecto: un aspecto material, fisiológico; un aspecto afectivo, emotivo; y un aspecto mental. La música y la naturaleza humana presentan los mismos ordenamientos.[639] El ritmo se relaciona con los *chakras* de piernas y caderas, lo que básicamente movemos al bailar.

Las combinaciones de ritmo, melodía, armonía y contrapunto sólo existen desde hace menos de mil años, pero el ritmo ha constituido la música de millones de individuos durante muchos miles de años. Por si sólo, el ritmo establece el orden temporal de la música.[640] El tempo en música va unido al ritmo: *Presto* (con un cierto soplo); *Vivace* (lleno de vida); *Allegro* (alegre); *Animato* (animado, lleno de alma); *Andante* (andando); *Largo* (dilatadamente, gravemente, pesadamente). El oído, a nivel musical, se forma fácilmente, lo difícil es el tempo y el ritmo. Walter Howard[641] defiende que para trabajar el ritmo hay que empezar trabajando con los pies y las piernas. Según él mismo,[642] la facultad de concentración es muy importante y solamente se educa a través de movimientos rítmicos. El ritmo, y tal vez la melodía, son atributos tanto del ser humano como de los animales, ya que ambos se desarrollan a nivel subcortical, pero la armonía, que es ya un producto intelectual, tan sólo se puede realizar a nivel cortical y es atributo exclusivo del ser humano; es allí, en el paso del tálamo a la corteza cerebral, donde estos elementos musicales y sonoros pueden sufrir inhibiciones y desplazamientos que aún desconocemos.[643] San Agustín[644] habla de *Numerus*, refiriéndose a las categorías rítmicas:

- *Numeri corporales*: Las duraciones sonoras como las que produce la voz o un instrumento y los ritmos de la danza.
- *Numeri accursores*: Los sonidos tal y como los percibe el oyente.
- *Numeri progressores*: La operación de sonidos dentro del alma del ejecutante y del oyente, provocando movimientos en el alma.
- *Numeri sensuales*: Los ritmos tal y como los perciben y evalúan los movimientos del alma.
- *Numeri iudiciales*: Categoría a priori implantada por Dios en la mente y por tanto el más elevado de todos los *numeri*; la contemplación racional del ritmo perfecto, eterno.

Nuestra respiración representa la manifestación microcósmica del inmenso ritmo universal.[645] En el Harvard Research Center in Creative Altruism, se experimentó con yoguis avanzados en relación a los ritmos vitales y psíquicos y las producciones de ondas de periodo lento en estados elevados de conciencia y se llegó a la conclusión de que todos los estados de control consciente se expresan en un ritmo regular, ya se trate de una actividad intelectual, evocación afectiva o relajación mental; la rapidez del ritmo periódico de la onda está en función de la calidad de la carga afectiva, muy rápida en estados o actitudes antisociales, ansiedad y preocupaciones múltiples; la amplitud de onda también se relaciona con el mundo afectivo y es débil o ausente en estado de tristeza profunda y de gran amplitud en estados positivamente alegres o altruistas.[646] El ritmo es el equilibrio que permite expresar lo inexpresable y sostiene nuestras emociones; es la base de todo movimiento humano en el espacio, incluyendo la música. Desde el pulso de nuestros silencios y sonidos al equilibrio de la sangre entre alcalinidad y acidez o la relación complementaria orto y parasimpático del sistema nervioso, estar en equilibrio es respetar la dinámica rítmica universal y el mensaje del cuerpo consciente.[647] Curiosamente, a los músicos de música clásica se les recomienda más bien que no se balanceen ni se muevan mucho cuando interpretan.

Los niños y las niñas pueden retener la pauta rítmica con relativa facilidad y en esto se ve ayudado por el ritmo de las palabras. En respuesta a la melodía existe un fuerte impulso hacia la coalescencia sobre una pauta rítmica dominante.[648] La reeducación a través de la música facilita el restablecimiento de los principales ritmos del organismo. Hay que dar mucha importancia al ritmo en la reeducación, al sonido, a la repetición de sonidos. A partir de aquí, vivir la música.[649] Cada persona tiene un ritmo interior, cuando se produce una arritmia es cuando surge la enfermedad, ya sea psíquica o somática. El vínculo terapéutico decisivo entre música y medicina radica en el ritmo.[650] Hay cuatro reacciones principales que se manifiestan al escuchar música: física, sensual, intelectual y emocional. Por lo que hace a la física, todas las personas responden al ritmo que provoca reacciones físicas, dinámicas, primitivas. La música rítmica y la danza son ejemplo de ello: hay un impulso a moverse.[651] Todo lo que es ritmo produce, de por sí, una satisfacción orgánica y su organización tiene a ver con la organización del esquema corporal y, más adelante, con la lectoescritura.[652]

Cuando habitualmente hablamos de que llevamos un ritmo acelerado, no usamos bien este término puesto que un ritmo no se acelera, lo que se acelera es el tempo: se acelera la velocidad no la duración.[653]

Aceleramos el *Khronos*, el tiempo objetivo, y cuando esto hace referencia a la vida humana hay que diferenciar el tiempo cronológico del tiempo ontológico.

1.15.2. La melodía

La palabra melodía procede del griego *mélos* (miembro, trozo de frase) y *aedo* (cantar; *oedé* canto) muestra con claridad que el término melodía designa en primer lugar el canto organizado, pero también una organización del mismo tipo que el lenguaje. Tan sólo encontramos manuales de armonía y contrapunto no de melodía.[654] La melodía, parafraseando a Paul Klee, es sacar a pasear a un sonido. La melodía es el efecto musical producido por la sucesión de sonidos de distintas alturas y duraciones, que se ordenan en frases musicales, conclusivas o suspensivas. La melodía se relaciona con los c*hakras* de pecho y abdomen. Donde reside el corazón, el mundo emotivo. No toda la música es necesariamente melódica, puede ser rítmica, estática o utilizar sonidos diversos, e incluso ruidos.[655] La combinación de alturas respecto al tiempo da la melodía,[656] es una combinación de frecuencia y duración.[657] Una sucesión de notas de diferentes alturas organizadas de manera que tengan un sentido musical para el oyente. La reacción que una melodía produce en cada individuo es muy personal. Una melodía que una persona percibe como de gran poder expresivo puede no conmover a otra en absoluto.[658] Las partes esenciales de la melodía son el sonido y el ritmo.[659] Para Mariano Antonio Barrenechea,[660] la melodía es la esencia de la música, al igual que lo era para Jean-Jacques Rousseau que la consideraba el alma de la música. Curt Sachs[661] divide los materiales musicales en tres tipos: logogénicos (nacimiento de las palabras), patogénicos (origen de movimientos) y melogénicos (origen de la música). Estos tres tipos de melodías son de aplicación universal y están asociados con otros fenómenos del comportamiento humano. Las melodías logogénicas son de rango limitado y utilizan pequeños intervalos manifestados en la danza con pasos cortos. Las melodías patogénicas son de rango más amplio con intrépidos y dramáticos saltos melódicos, sus danzas corresponden a movimientos físicos más amplios. Las características de la melodía según Roy Bennet son:[662]

— Su contorno o perfil: el ascenso y descenso de las notas; la curva —ya sea ascendente o descendente— que va formando en el espacio y el tiempo musical.
— Su ámbito (distancia entre la nota más grave y la nota más aguda): estrecho, mediano o amplio.
— Se mueve por pasos (grados conjuntos), por saltos (intervalos más amplios) o por una mezcla de ambos.
— El tipo de escalera sobre la que se basan sus notas: mayor, menor u otro tipo de escalera.
— La estructura y fraseo: que puede suponer la repetición y/o variación de motivos.

De la melodía también destacamos la altura (producida por el nombre de vibraciones del sonido y que afectan al individuo desde un punto de vista físico y racional), la intensidad (amplitud de las vibraciones —y quede ir desde el sonido que casi ni se percibe al que te deja sordo) y el intervalo (distancia entre dos notas y estrechamente relacionado con el sonido y la frecuencia).

La música tiene por centro vital a la melodía y es de naturaleza afectiva.[663] La melodía es el centro de la música, y aunque esta se relacione con todos los aspectos (corporal, afectivo, mental y social) siempre estará más relacionada con el afecto.[664] La melodía es la forma individual y espontánea de un pensamiento enteramente musical.[665] Una melodía es una serie de sonidos, o de objetos sonoros, escuchada, entendida y comprendida como tal.[666] Como dice Thomas Schmitt,[667] profesor de musicología en la universidad de Salamanca, la melodía parece como si fuese algo natural, que sale directamente del espíritu del ser humano y que no necesita una elaboración artística. El incontable número de posibles melodías se corresponde a la inagotable variedad de individuos, de fisonomías y existencias que produce la naturaleza.[668] La melodía es el aspecto cantado de la música, de la misma manera que el ritmo es el aspecto bailado.[669] La melodía no expresa un sentimiento, se expresa ella misma.[670] La pregunta que nos surge es: ¿pero todas las personas la perciben por igual? Para Igor Stravinsky[671] la melodía es lo más esencial de la música porque es la voz dominante. Para él, en Mozart es lo más importante y en Beethoven lo menos. La melodía se encuentra en el ser humano en sí.

1.15.3. La armonía

La armonía se produce cuando dos o más notas diferentes suenan a la vez, formando un acorde. También puede ser una progresión de acordes a lo largo de una composición. La combinación de alturas respecto a las intensidades da la armonía.[672] La armonía es el ordenamiento simultáneo de los sonidos.[673] Un sonido unánime de varios sonidos.[674] La estructura y diseño de los sonidos afecta a nuestro cuerpo y a nuestros movimientos, mientras que la armonía y acordes cambiantes hacen oscilar nuestras emociones.[675] Para

Rudolf Steiner,[676] no se puede hablar de una melodía de las esferas, sino de una armonía de las esferas. La armonía se relaciona con el *chakra* de la cabeza. donde reside la mente, el mundo cognitivo.

1.15.4. Ritmo, melodía y armonía a la vez

El tálamo es el lugar donde llegan las sensaciones y las emociones que quedarían en un plano no consciente; es decir, que mediante un ritmo musical podemos condicionar una respuesta inconsciente automática.[677] El ritmo va unido a la vida fisiológica, a la acción; la melodía va unida a la vida afectiva, a la sensibilidad; y la armonía va unida a la vida mental, al conocimiento intelectual y de relación.[678] El primer elemento que vive tanto el niño como el adulto es el movimiento y el aspecto sensorial da soporte a la melodía formando ambas parte de la armonía.[679] Ampliando lo que ya había dicho Edgar Willems, Josefa Lacárcel[680] añade que el ritmo es realizado por funciones fisiológicas, predominando en nuestra vida fisiológica y que, por tanto, es acción. La melodía es vivida desde la vida afectiva y es eminentemente la sensibilidad la que interviene. La armonía es tan sólo concebida mediante la mente ya que no existe en la naturaleza y tan sólo el conocimiento es capaz de llevarla hacia el análisis y la síntesis. Sin melodía no hay armonía. Galeno (131-201) decía que lo esencial de la música es la armonía y la melodía, pero no el ritmo que es sostenedor, pero no esencial. A pesar de todo, también hay que tener en cuenta que a parte del ritmo, de la melodía y de la armonía también tenemos la forma, el tempo, la dinámica, el timbre, los matices, la métrica, el tono y la duración.[681] Tal como decía Yehudi Menuhin[682] la música pone orden al caos, ya que el ritmo impone unanimidad en la divergencia, la melodía impone continuidad en la desunión o fragmentación y la armonía impone compatibilidad en la incongruencia. Seguramente podemos determinar que primero fue el ritmo, después la melodía y en la Edad Media se inventa la armonía, que surge a partir del siglo XII, en Francia. Y la primera melodía la debió inspirar el trinar de un pájaro.[683] El ritmo y la melodía son los dos elementos, pues, fundamentales e incluso el ritmo ya lo tenemos en nuestro interior, nosotros ya somos ritmo; nuestro corazón, uno de los primeros órganos internos que se le constituyen al embrión, ya marca el ritmo del individuo. Una mezcla de timbres, según Guy Maneveau,[684] ya es de por sí armonía. Mientras que el ritmo genera movimientos expresivos corporales, la melodía sacude las emociones, pasiones y sentimientos; y la armonía, por su parte, promueve el equilibrio de lo físico, emocional y mental.[685] Keith Swanwick[686] relaciona el juego con los tres elementos básicos de la música. Cuando una cuerda vibra se parece mucho a un nervio en tensión, representa a los sentimientos y emociones. Después están los *beats*, que representan el pulso del corazón: el ritmo. Las canciones felices bombean a unos 120 *beats* por minuto. Las más agresivas a 160. La conclusión es que tenemos dos sistemas en nuestro cuerpo: nervios y sangre, cuerdas y *beats*.[687] Por tanto: melodía y ritmo son la base de la música. La armonía y el ritmo no son nociones específicamente musicales. La armonía se emplea también en otros dominios: artes plásticas, poesía, relaciones humanas. Es sinónimo de unión, acuerdo y coherencia y el ritmo se relaciona con otros dominios: físicos, biológicos, psicológicos y sociales. En cambio, la noción de melodía es específicamente musical.[688]

1.15.5. El timbre

El timbre es el sonido propio y singular de cada instrumento. El color de un sonido. También de la voz. Los timbres de los instrumentos musicales también tienen mucho que ver en cómo vivimos una determinada melodía, música o estilo musical. El timbre es la superestructura característica de un sonido que distingue a un instrumento de otro dadas una misma frecuencia e intensidad. El timbre da "color",[689] el propio color de cada sonido,[690] un color tonal que depende de los armónicos presentes en cualquier sonido particular. Cada estilo musical tiene sus propios instrumentos prototípicos: la música clásica no contiene la guitarra ni la armónica; en un fuego de campamento de verano no se halla habitualmente ni una trompa ni un fagot.

1.15.6. La textura

La textura hace referencia a si el sonido es ligero o denso. La textura es la manera en que se entretejen los sonidos de una composición musical. Utilizamos un sinónimo para este concepto que es "el aire", el aire de una melodía, de una canción, de una música.

2.16. Música e infancia

La vivencia musical habría que empezarla con una emoción muy intensa.
Yehudi Menuhin

1.16.1. Bebés

En una comunidad de Uganda se cree que el nacimiento de un hijo o hija sucede cuando la madre concibe a su hijo en su mente.[691] Como padre o madre, somos los instrumentos más valiosos para que el bebé desarrolle una mente creativa, un cuerpo sano y un corazón generoso y receptivo.[692] La forma en que tiene el niño o niña de pensar y de construirse la realidad es diferente a la del adulto y demasiado a menudo no tenemos en cuenta este hecho, llevando a cabo una tarea educativa en la que el niño o niña siempre deben acercarse al mundo adulto y aprender de él. Desde el nacimiento hasta los dos años, el bebé aprende de sus acciones y percepciones, a partir de acciones aisladas y esporádicas. La etapa preoperativa (de los 2 a los 5 años) representa el mundo externo con signos establecidos: juego simbólico e imitación (siempre del mundo del adulto). En esta etapa el niño solo se fija en una situación concreta, excluyendo las otras y debido a esta concentración en la acción y percepción inmediata, el ser humano es egocéntrico.

1.16.1.1. El nonato (el feto por nacer) y la música

Como ya demostró Bruce Lipton,[693] las percepciones de la madre llegan al bebé por nacer a través de la sangre. Esto se da por la transmisión química celular, que viaja por la vía de los intercambios de fluidos de la sangre hacia la placenta. Muchas son las investigaciones que se han llevado a cabo sobre la influencia de la música durante el embarazo y su incidencia en el feto. Los diferentes estilos de música e incluso la diferencia entre un compositor y otro dentro de un mismo estilo hacen que nos planteemos seriamente su influencia, tanto en el aspecto fisiológico como en sus respuestas delante de un estímulo musical con respuestas de actitud. A partir del tercer mes de embarazo, el feto ya puede oír, responde a ruidos que le sobresaltan y se queda inmóvil delante de una voz suave o de una música tranquila. Una de las aportaciones más importantes de Alfred A. Tomatis[694] es que el feto escucha sonidos en el útero. Descubrió que el oído comienza a desarrollarse ya en la semana diez de gestión y que a los cuatro meses y medio ya es funcional. El feto escucha toda una gama de sonidos predominantemente de baja frecuencia. Escucha sonidos en un medio líquido. Ya tiene todo un mundo sonoro propio.[695] El neonato reconocerá la voz de la madre por encima de todas. Diez días después de nacer, cuando el líquido amniótico de las orejas se ha secado, el bebé empieza escuchar en un medio aéreo. Tomatis también ha investigado que la mejor substitución de una madre ausente es la música de Mozart. Él mismo da mucha importancia a la voz hablada, tanto de la madre como del padre hacia su hijo. Al nacer escucha perfectamente. Entre las semanas 28 y 30 de gestación, el feto empieza a reaccionar a los sonidos exteriores mediante cambios en el ritmo cardíaco y el comportamiento.[696] Un feto de cuatro/cinco meses responde claramente al sonido y a la melodía y lo hace de maneras muy diferentes. Si se le pone un disco de Vivaldi incluso el más agitado se calma. Si le pones un disco de Beethoven incluso el más sereno se mueve.[697] Como que el oído es uno de los cinco sentidos que se desarrolla más pronto en el feto humano, este hecho hace posible que podamos poseer memoria auditiva y no sería hiperbólico decir que sin memoria no habría música puesto que la memoria afecta a la experiencia de escuchar música de una manera muy profunda.[698] La memoria está íntimamente relacionada con nuestro sistema emocional. La amígdala, la sede de las emociones en los mamíferos, está situada junto al hipocampo, la estructura crucial para el almacenamiento del recuerdo. Cualquier recuerdo que tenga un fuerte componente emotivo la activa en sumo grado. Percibir sonoridades que se producen tanto dentro del organismo de la madre (respiración, flujo sanguíneo, latido del corazón…) como de los que provienen del exterior (ruidos, música…). A partir de los sonidos del mar, el viento, la sonido de los ríos o el trinar de los pájaros se ha podido calmar el malestar y/o el llanto de los recién nacidos.[699] Pero el ser humano ha perdido mucha de su memoria auditiva.[700] Vivaldi es uno de los compositores preferidos de los niños intrauterinos al igual que Mozart. La doctora audióloga Michele Clements[701] nos lo confirma, ya que la mayoría de niños y niñas por nacer pasan a un estado de relajación alerta cuando se les toca música de Vivaldi o Mozart. Por otro lado, cuando escuchan largas piezas orquestales de Bach, Brahms o Beethoven expresan su ansiedad con el aumento de los movimientos de piernas así como de la aceleración del ritmo cardíaco (la misma reacción negativa se puede provocar con música de rock duro o con el sonido desagradable de una taladradora). La música es capaz de estimular o calmar el movimiento y el ritmo cardíaco de un bebé en el útero.[702] Incluso las canciones que la madre canta a su hijo o hija por nacer son de una importancia cabal para su estado anímico. En nonato responde a lo que escucha, pero más allá de las palabras, percibe el tono emocional de la voz materna.[703] A los nonatos les van bien ciertas piezas de Bach, y casi toda la

música de Corelli, Händel, Mozart y Vivaldi, esta música se ajusta a un tempo de sesenta a setenta tiempos de compás por minuto, ritmo muy cercano al ritmo del cuerpo humano en reposo. Georgi Lozanov interpretó música de Mozart a sus alumnos y comprobó que reforzaba su capacidad de concentración. Otros investigadores han demostrado que la música barroca estimula las ondas alfa, ondas cerebrales asociadas a la concentración en estado de alerta y al sentimiento de calma. Algunas obras recomendadas para calmar son: El quinteto 'La trucha', en La mayor, para piano y cuerdas, de Schubert; el Largo del 'Concierto en Re para guitarra' de Vivaldi; el 'Concierto para piano núm 21', de Mozart; el 'Concierto para arpa, en Si b mayor, de Händel; y el 'Concierto para flauta, en Re mayor', de Vivaldi. Toda la música que reciba el neonato, todo lo que le cantemos tendrá un momento de florecimiento a lo largo de su vida personal. Según Boris Brott,[704] director de la Hamilton Philarmonic Symphony de Ontario, el interés por la música se despierta en el útero, el aprendizaje que se haga allí se dará por hecho en la posteridad. Los sonidos que haces, la música que interpretas o escuchas, las palabras que dices durante el embarazo envían mensajes de amor a los hijos e hijas que están por nacer.[705] El feto humano es capaz de aprender en un grado que puede influir en su comportamiento después de nacer.[706] Cuando el compositor John Cage[707] salió de la cámara insonorizada de la universidad de Harvard, afirmó que el silencio no existía. Incluso en el lugar que parecería que puede ser el más silencioso, el útero materno, funciona como una gran esfera que recoge el sonido exterior. La primera canción de cuna que percibe el feto es la voz de la madre que le llega a través del interior del cuerpo pero, además, esta voz lleva el acompañamiento de los latidos del corazón, de la respiración materna, de los movimientos del estómago y del flujo de la sangre, tanto de la madre como los del propio nonato. Los sonidos exteriores llegan a través de la membrana que recubre el vientre hasta el líquido amniótico situado en una cavidad que los amplifica y provoca en el feto una respuesta motriz: sus movimientos pueden ser bruscos o suaves, dependiendo de la intensidad de los sonidos. Ya percibe los sonidos antes de su nacimiento: su educación ya ha comenzado.[708] La base de relación del ritmo y el ser humano hay que buscarla en el contacto sonoro del feto intrauterino y la música es la evocación de la madre, es reeditar la relación con ella y con la naturaleza.[709] Se ha demostrado, por los cambios hormonales o los impulsos neurológicos, que las emociones y sentimientos de la madre recaen sobre el feto. Cualquier estridencia, ruido, acción violenta, discusión, tensión, así como toda satisfacción, alegría, gozo o esperanza afectan directamente el estado del nonato; es necesaria una preparación "embriónica", tal como se realiza en Japón (*taikyo*) desde antaño: todo ha de favorecer la formación armoniosa del nonato.[710] El investigador M. J. Lafuente ideó un programa de enseñanza prenatal que se empieza entre las semanas 28/30 de gestación, a partir de acordes musicales. En los meses posteriores al nacimiento, los niños y niñas que escucharon esa música se diferenciaban del grupo control en que habían adquirido antes los hábitos de balbuceo, seguir con la vista y capacidad de sostener el biberón con las dos manos.[711] El oído del nonato deja pasar tan sólo las frecuencias más elevadas, más agudas. Tienen la propiedad de llegar antes al cerebro y de transmitirle informaciones más sutiles. Desde el nacimiento hasta los 6-7 años, la voz infantil también se manifiesta con sonidos agudos y es por esto que responde mejor a la voz de la madre que a la del padre.[712] A partir del quinto mes de embarazo, hay que hablar y cantar al nonato, incluso leerle: oído y cerebro están perfectamente receptivos.[713] La voz de la madre le llega al feto tanto desde dentro como desde fuera ya que las ondas vibratorias pasan a través de huesos y tejidos.[714] Hay que ir muy en cuenta a la hora de escoger lo que cantamos, leemos y decimos a los nonatos, ya que en el futuro se decantará por esos tipos de música y de lecturas.[715] A más exponemos al bebé a la música apropiada, más posibilidades tiene la música de estructurar el desarrollo del cerebro de manera armoniosa y organizada. La música es una forma de vibración estructurada y el cerebro almacena y recuerda con más eficiencia la información en forma de estructuras. La música estimula el desarrollo de dendritas que son ramificaciones que salen de las neuronas cerebrales para hacer las conexiones que forman la red neuronal. [716] Las investigaciones de la australiana Phyllis Wilkin[717] y de la sudafricana Sheila Woodward[718] reafirman la hipótesis de la memoria prenatal. El feto de 8 semanas muestra un oído externo que ya empieza a tener forma. A los 4 meses, los pabellones auditivos están prácticamente desenganchados de la piel de la cabeza y empiezan a despuntar los lóbulos auriculares. A los cinco meses, la oreja está formada y el feto reacciona a los sonidos. A los seis meses el sentido del oído funciona plenamente, aunque sea un poco distorsionada por el medio acuoso del líquido amniótico.[719] Si partimos, pues, de que el aparato auditivo empieza a funcionar a las 24 semanas en algunos fetos y en la 30 en la de todos, a partir de aquí todo feto reaccionará al sonido del ambiente interno (sonidos intrauterinos) y al del ambiente externo con variaciones del latido de su corazón (aceleración/deceleración) y haciendo movimientos bruscos o tranquilos con las cejas, la cabeza, las manos, los pies y el tronco; estas reacciones pueden ser diferentes en cantidad y en calidad según las cualidades sonoras del estímulo (fuerte, suave) y según el efecto de las diferentes músicas en la madre. La música llega a través de la sangre manifestando los estados de ánimo de la madre.[720] Quizás el cerebro del feto se forme en relación a los sonidos de su cultura, sobre todo en los últimos meses de embarazo.[721] Según Santi Kovacs[722] el feto percibe en el útero de la madre los

sonidos más bien agudos, por esto la música de Mozart, que se mueve en esta gama, es tan útil, incluso podemos pensar que él, que fue un compositor precoz, probablemente intentaba reproducir la gama de sonidos que escuchó mientras estaba en el útero materno. La música adquirida en la época prenatal se archiva en la memoria.[723]

La música opera como neurotransmisor interactivo directamente sobre el sistema celular e hipofisiario del feto, dejando impreso un registro a modo de huella; por lo tanto, van a quedar grabadas en él diferentes sensaciones que le remitirán, una vez nacido, a ese estado placentero que vivió durante su gestación.[724] El oído actúa igual que el sentido del olfato que cuando percibe el aroma de los árboles de nuestra infancia, nos remonta inmediatamente a aquella época.[725] Desde antes de nacer estamos inmersos en lo sonoro. En una primera etapa, la persona se encuentra en una difusa situación en la que los sonidos, que de una manera u otra le llegan tanto desde su interior como del exterior, pasan posteriormente a ser sensaciones localizadas y percepciones discriminadoras. En esta primera etapa, los sonidos no han sufrido ningún tipo de elaboración y, a pesar de todo, la comunicación ha empezado a fluir encontrando una serie de sonidos que lo ponen en resonancia La persona oye los diferentes ruidos, sonidos, músicas y palabras, sin diferenciación alguna, como un componente más del yo-entorno.[726] El sonido está presente en la vida de toda persona desde el mismo momento en que el ser humano es concebido.[727] El primer contacto del recién nacido con la música, aunque sería más exacto hablar de sonidos, despierta ya asociaciones que realizarán un papel capital en su memoria musical.[728] Recordemos que hacia el final del embarazo, la pared abdominal es mucho más fina por el estiramiento de los tejidos, lo que permitirá que el feto pueda oír aún mejor los sonidos que lo proceden del exterior. Y se agrega a ello, que el aparato auditivo del bebé está mucho más desarrollado.[729] Hecho que también nos hace dar cuenta del mundo sonoro de cada bebé cuando nace. Un niño que haya vivido cerca de una estación de trenes tiene totalmente integrado el ambiente de ese sonido. Pero también un bebé por nacer al que se le ponía música de Mozart durante el embarazo y la madre tuvo que nutrirse de la angustia de la pérdida de su marido durante ese período, mientras se intentaba relajar, transmitía a su bebé esa angustia y este la asociaba a la música que estaba oyendo. No es de extrañar pues que cuando el bebé nació y se le ponía esta música (en principio para relajarle) no tan sólo no se calmaba sino que incluso se excitaba más.[730] Había una asociación correlativa entre sensaciones, percepciones y esa pieza musical en concreto.

Una cosa es la música para dormir y otra la música para relajarse sin dormirse, música para la comunicación consciente madre-hijo, familia-hijo. Preparar una grabación que el nonato va escuchando y ponerla en el momento del parto ayudará a calmar al neonato, así como a todos los presentes que estén allí.[731] Oriol Romaní recomienda que madre e hijo escuchen el "Concierto para piano y orquestra", de Robert Schumann interpretado por Giorgy Sebok, así como las "Escenas de niños", para piano, interpretadas por Clara Haskil y de Mozart cualquier pieza interpretada por esta pianista. Para el embarazo recomienda también escuchar las siguientes piezas musicales de Mozart: el andante del 'Concierto para piano núm. 21, en Do mayor' (K467); el rondó de la 'Sonata en Fa mayor, para violín y piano' (K376); el rondó-allegro de 'Eine Kleine Natchtmusik' (K525). La psicóloga argentina Ruth Fridman[732] ya hablaba en 1971 de cantar mientras se da a luz o que la música acompañe al parto, grabar la voz del bebé al nacer o cantarle enseguida la canción o canciones que se le cantaban cuando estaba en el útero. Y que los padres y las madres compongan canciones para su bebé. Algunas de estas canciones o melodías han servido incluso para que un bebé que venía mal encajado,[733] adoptara una postura correcta para nacer al hacer sonar un sonajero y cantarle la canción con la que estaba familiarizado.

1.16.1.2. El neonato (el recién nacido) y la música

Cuando un bebé de la colectividad judía nace,
se toman una cuchara y un violín y se ponen
a cada lado de la cuna del recién nacido.
Según para qué lado gire primero,
el bebé será artista o comerciante.
Tradición judía

Al nacer, cuando la audición pasa de un medio líquido a un medio atmosférico, el recién nacido tratará de reconocer los sonidos que escuchó durante la gestación, especialmente los que corresponden a la voz de la madre y que poco a poco intentará reproducir. Esto es el aprendizaje de la lengua. De la misma forma, es importante que se le repita la música o las canciones que escuchó antes de nacer para que sienta alegría al reconocerlas.[734] Parece ser que a una edad muy temprana los bebés son sinestésicos, es decir, no pueden diferenciar los mensajes de los diferentes sentidos: pueden ver el número cinco de color rojo, gustar quesos *Cheddar* en re bemol y oler rosas en triángulos.[735] El bebé está unido a sus padres por un sistema de comunicación verdaderamente audiofónico.[736] La sofrorelajación obstétrica del doctor Renner utiliza bajas frecuencias y la rotación de los sonidos transmitidos por auriculares estereofónicos para provocar un

estado sofrónico en la hora del parto que provoca la dilatación del cuello uterino más rápidamente y reduce el dolor.[737] El momento del nacimiento es un momento sonoro de gran precaución. De por sí, el parto ya es traumático para el recién nacido, no digamos si, encima, lo recibimos a gritos.[738] Ese momento debería ser un momento de acogida, lo más silencioso posible, con luz tenue y con el contacto, lo más rápido posible, de las acaricias de la madre y el padre. Si, además, ponemos música en las salas de parto, se crea un clima más íntimo, de seguridad, de confianza y de placer, que es muy importante, tanto para la madre como para el bebé.[739] Las primeras horas posparto son vitales para la posterior armonía del recién nacido y de cómo este puede percibir su entorno. Ya en el momento de nacer, el neonato recibe en seguida multitud de sonidos y ruidos que será necesario ir identificando y memorizando como un almacén en que cada sonido/ruido tiene un estímulo-respuesta y delante del cual podemos quedar sorprendidos, asustados o reaccionando de forma placentera. Si la ginecología ha llegado a la conclusión de que es necesario medir la cantidad de luz que recibe el neonato en el momento de nacer, también sería necesario medir los primeros sonidos y ruidos que recibe. Recibirlo con música es una forma bella de darle la bienvenida al mundo y además nos sirve para reducir la cantidad de ruidos típicos de una sala de partos y de las conversaciones del personal médico. Colocar al recién nacido cerca del pecho izquierdo de la madre y escuchar su voz pausada y suave tendrían que ser los únicos elementos sonoros del primer día de vida.[740] El recién nacido mama más tranquilo y calma más fácilmente su llanto del lado del pecho donde se escuchan los latidos del corazón de la madre. Incluso se sabe que el ritmo a la hora de mamar va en relación directa con los latidos del su corazón. A más lata el corazón, más mamará.[741] En el bebé in útero hay una huella auditiva del latido cardíaco de la madre. Los recién nacidos expuestos cuatro días a un ruido parecido al latido del corazón, lloraban menos y ganaban peso. Este hecho nos lleva a deducir que la música y la danza serían intentos humanos inconscientes de recapturar las experiencias sensoriales similares a las que fueron recibidas durante la vida prenatal.[742] Desde temprano, el recién nacido puede distinguir perfectamente la voz humana y la prefiere a otras sonoridades. La voz de la madre es la más importante.[743] Muchos son los ejemplos que demuestran la búsqueda inconsciente de los sonidos musicales que acompañaron el acto de dar el pecho. Rolando O. Benenzon[744] nos habla del caso de un padre que cada vez que le daba el biberón a su hija le silbaba el vals de Copelia. Esta niña, cuando se hizo mayor, tenía un afán compulsivo de escuchar música, de hecho estaba buscando aquella melodía. Pocos días después del nacimiento, los neonatos son capaces de discriminar los parámetros del sonido por lo que hace a intensidad y altura. También se ha constatado que las frecuencias graves tienen un efecto más relajante que las agudas y que las combinaciones de tonos en sentido ascendente, tienen diferente efecto arousal que las descendentes y estarían en relación con la frecuencia del propio sollozo del bebé.[745] Todos los bebés demuestran su interés por los sonidos, los escuchan atentamente, interpretan su mensaje y los reproducen cada vez con mayor facilidad si los adultos que les rodean saben despertar y estimular adecuadamente su sensibilidad auditiva. Este primer interés por los estímulos sonoros y musicales es, sin duda alguna, el generador de la futura musicalidad del bebé. El neonato hará un trabajo de autoaprendizaje que tendremos que conducir, desde un punto de vista musical, para ayudarlo a discriminar: la educación del oído. No obstante, para suerte nuestra, no lo escuchamos todo, sería demasiado para nosotros, por eso el oído ejerce una tarea de protección para nosotros.[746] Como el neonato estuvo en un ambiente más bien ruidoso, no es extraño que al principio le cueste dormir si se encuentra en un ambiente silencioso.[747] Además, el latido rítmico del corazón materno ya no está presente. Curiosamente, en un ambiente bullicioso lo más habitual es que el bebé se duerma, es casi como un mecanismo de defensa.[748] En este período, sí como en un bebé prematuro, hay que estar muy atentos a las músicas que oía la madre. La sintonía musical de una telenovela, que cada tarda la madre miraba mientras estaba embarazada, hizo que al oír de nuevo esta música una niña en incubadora aumentase la cantidad de leche que tomaba con una mamadera.[749] Silencio, sonido, ruido, movimiento; el desarrollo de los sentidos que permitirán al niño o niña su primer paso en la educación como ser humano. Y el oído es muy importante. María Montessori[750] Basaba su método en el desarrollo armonioso y consciente de los sentidos. La educación de los sentidos nos lleva a advertir los estímulos mínimos y cuánto más pequeña es la cosa percibida, más grande es la capacidad sensorial. La educación sensorial facilita saber distinguir diferencias entre los estímulos, así podemos distinguir primero los ruidos de los sonidos y luego el timbre de los sonidos. Según Ruth Fridman[751] los bebés reaccionan al sonido desde un punto de vista auditivomotor, no sólo a nivel auditivo, realizando contracciones, flexiones o extensiones, según sea el sonido. Aunque los gritos de los bebés son estridentes al oído de los adultos, expresan emociones y alivian el estrés; es la forma para que el bebé se de cuenta de que la voz es un instrumento básico para relacionarse con el mundo. Favorecer que manifiesten su ritmo con la voz o palmeando a ritmo de las sílabas de las canciones es importante,[752] ya que tienen el poder innato de emitir sonidos, como el resto de animales: sonidos comunes en todas las lenguas.[753] El bebé balbucea “da-da-da-da” en su cuna, está explorando simultáneamente la música y su propia capacidad de hablar. Lo que es precioso es el proceso de exploración, no su producto.[754] Antes de que un niño o niña sea capaz de admirar el color o la forma,

ya goza del sonido.[755] Según Michael Polani,[756] los bebés y niños pequeños hasta los 18 meses, más o menos, no son superiores mentalmente a los chimpancés de la misma edad. Tan sólo cuando empiezan a hablar es cuando se marca una distancia abismal entre el niño/a y el chimpancé. Desde el habla del ser humano se va haciendo a sí mismo hasta el pensamiento abstracto. No obstante, esto también lo puede realizar una computadora, lo único que realmente hace humano al ser humano es el mundo de las emociones, los sentimientos y valores. El habla se convierte entonces en comunicación de sentimientos y pensamientos. Al bebé le encanta escuchar su voz grabada y repetirle sonidos hace que despierte su afectividad constituyendo todo ello una forma de comunicación. Abrazar, acariciar, hacerle juegos con las manos estimula su sistema inmunitario, aumenta su capacidad de comunicación y contribuye a la salud y a un crecimiento más rápido de los bebés prematuros.[757] Cuando abrazas y arrullas a tu bebé, toda una parte de su cerebro se activa, formando conexiones que se verán reforzadas cada vez que lo vuelvas a hacer.[758] Los bebés prematuros que escuchan música clásica en la unidad de curas intensivas, aumentan más de peso, salen más temprano del hospital y tienen más posibilidades de sobrevivir.[759] Los bebés a quienes se les habla mucho hacen suyo el vocabulario más temprano.[760] El bebé recibe estimulación sensorial y motriz cuando los padres lo mecen cantándole una canción de cuna. Los neonatos escuchan activamente, distinguen un sonido de otro y pueden buscar la fuente de donde proviene.[761] Si el efecto de la leche, del contacto físico o de la música son percibidos como algo positivo por el recién nacido, la persona que le ofrece estos estímulos vitales será también buena por extensión.[762] Nadie dice que a tal edad es preciso que se hable, por lo tanto, vamos a hacer una conversación diaria. Afortunadamente, lo que hacemos es hablarle constantemente, incluso si pensamos que el bebé no comprende. Por esta impregnación, por este baño de lenguaje, es como el niño aprende a hablar. Y por la impregnación sonora es como hará la adquisición de un bagaje musical.[763] El cuerpo humano, su propio cuerpo, es el primer instrumento musical, así como los sollozos y lloriqueos determinan los parámetros sonoros, tales como altura, duración e intensidad.[764] Según Bartomeu J. Barceló,[765] otro instrumento musical básico es su propia voz, hasta los dos años de vida, y la canción es su resultado. A todo ello se le da muy poco valor; a todos los adultos les hace "gracia" ver al pequeño o pequeña cantar su primera canción, bailar o interpretar algo en un instrumento musical, pero pocos padres y madres le ayudarán para que sea un músico profesional.

Las primeras manifestaciones musicales del niño o niña no entran de lleno en el campo de la pedagogía musical, sino que están dentro de la educación general.[766] La música ejerce un impacto directo sobre la totalidad del ser infantil; para el niño/a es sinónimo de movimiento, de juego, de actividad, de emoción. En sus primeros contactos con la música, la capta como una realidad global; a medida que va tomando conciencia de lo que le rodea y adquiere diversas experiencias en el campo musical, irá discriminando aspectos complementarios de esta realidad unitaria.[767] El neonato presenta conductas escasamente diferenciadas delante de estímulos externos recibidos por cualquier vía. Las primeras reacciones al sonido son de tipo reflejo.[768] Ruth Fridman[769] nos dice que en los bebés no hay expresión sonora sin movimiento. Ella cree que las emisiones sonoras que hacen los bebés no son solo para expresar necesidades vitales sino que también los considera ritmos primarios.[770] El oído es estimulado por cualquier sonido y con consecuencias benéficas sobre el desarrollo de la inteligencia musical.[771] El neonato es sensible a los estímulos sonoros y musicales y lo manifiesta de diferentes maneras, también puede presentar desde muy temprano alguna preferencia musical y algunos de sus comportamientos parecen manifestar formas de memoria y aprendizaje de algunas experiencias auditivas prenatales (preferencia de la voz de la madre, tranquilizarse con los latidos de su corazón o con la música escuchada en la fase prenatal).[772] Según Howard Gardner,[773] los Anang, de Nigeria, introducen a los neonatos en la música ya desde el primer momento, así no nos ha de extrañar si los consideramos superdotados si a los 5 años saben centenares de canciones y danzas y tocan instrumentos musicales. Un ambiente rico y estimulante es vital para el desarrollo de la inteligencia. Hay que mecer al niño con canciones, cantarle lo que se le cantaba en el periodo de gestación, jugar con su nombre y entonar frases melódicas inventadas. A lo largo del primer semestre el bebé necesita escuchar mucha palabra, recibir sonidos exteriores, que se le canten canciones, descubrir el sonido de los objetos y tranquilizarlo con música.[774] Shinn, Preyer y Shirley[775] estudiaron las respuestas más tempranas a la música y los sonidos. Shirley afirma que el bebé escucha la voz humana desde la cuarta semana de vida y se calma con ella a la quinta semana. Según Shinn, el bebé siente placer con la música a partir de la novena semana, mientras que Prever opina que desde la sexta deja de llorar al escuchar música. Alrededor de los tres meses produce sonidos con la mano (Shinn y Preyer); juegos vocales a la novena semana (Shinn) y a los cuatro meses (Preyer); y mira en dirección a la fuente del sonido a la semana once (Shinn) y a la semana dieciséis según Preyer. A los 4 meses los niños producen los primeros sonidos orientados a la apropiación del lenguaje verbal y a los 6 meses aparecen los primeros intentos de cantar, llamados *musical babbling* que son exploraciones del espectro de frecuencias y no repetición de fonemas.[776] En el primer año de vida se da mucha importancia a las canciones y cancioncillas acompañadas de un pequeño movimiento o juego (llamadas también

canciones de falda) con las que aprovechamos tener un contacto individual con cada niño o niña. También las canciones de cuna tienen una importancia tremenda para calmar y tranquilizar.[777] Son ideales los minués de Mozart. El bebé hasta los dos años se siente fascinado por el sonido y atrapado a él a través del gesto, como si escuchase con las manos.[778] Al año y medio, el bebé utiliza su cuerpo para responder a la música de una manera rítmica. En este momento empieza a manifestarse y a expresarse a través del canturreo. Se da cuenta de que puede balbucear sonidos que ha escuchado como los producidos por su madre en el momento de irse a dormir a la cama.[779] Para Ruth Fridman,[780] es bueno grabar la voz de los bebés y hacer que las escuchen. Repetir los sonidos que hacen los primeros días los deja con los ojos bien abiertos. Repetirles sus sonidos despierta su afectividad y constituye un tipo de comunicación diferente.[781] A los dos años ya hay que cantar, enseñarles a escuchar y estimular la memoria auditiva; a los tres años provocar contrastes rítmicos y melódicos, tener un repertorio de canciones propio y realizar juegos motrices de desplazamiento.[782] Don G. Campbell[783] nos habla de la experiencia de neonatos en el hospital Hellen Keller, de Alabama, con 59 neonatos el 94% de los cuales dejaba inmediatamente de llorar escuchando una grabación de canciones de cuna de Ferry Woodford. También Campbell explica experiencias de niños y niñas que han sido operados a corazón abierto o que han necesitado respiración asistida y que grabaciones con canciones de cuna les han ayudado a dormir con más tranquilidad o que incluso en algún caso les han salvado de la muerte con sorpresa total del personal médico presente en ese momento.

El *babytalk*[784] es un término referido a las modificaciones de adaptación del habla de los adultos, próximos los niños y niñas, y que utilizan en especial al dirigirse a un bebé. Estas modificaciones tienen unas connotaciones musicales y lingüísticas que serán de gran importancia para el desarrollo tanto del lenguaje como de la sensibilidad y aptitudes musicales. El aspecto que más interesa del *babytalk* es la riqueza de modulaciones melódicas efectuadas, el ritmo, la intensitad, la acentuación y la expresión que activan la atención del niño y que integran en su bagaje de experiencias los estímulos auditivos que han de servir como ayuda para sus primeros intentos de vocalización.

Uno los temas preocupantes para el bebé adoptado es la pérdida de conexión sónica con su vida prenatal. Una manera de resolver este problema es grabando la voz de la madre biológica, si se puede, y de las canciones que le cantaba. Si esto no puede ser, al menos tener grabaciones de canciones de cuna de la cultura de la madre biológica y/o de la cultura de donde procede el niño o niña adoptado.[785]

Jack Kornfield,[786] nos habla de una etnia africana en que la música es el hilo conductor de su vida. La edad de una persona se calcula desde la primera vez en que la madre piensa en su bebé en su mente. Una vez ha decidido tener un hijo con un hombre en concreto, la mujer va a sentarse debajo de un árbol y para atención hasta que escucha la canción su hijo. Cuando ya la ha escuchado, vuelve a casa, le enseña la canción al futuro padre y la cantan ambos mientras hacen el amor e invitan al niño o niña a unirse a la familia. Mientras el bebé va creciendo dentro del útero, la madre continua cantándole la canción, la enseña a las parteras y ancianas para que cuando nazca el bebé reciba la bienvenida con "su" canción. Cuando el bebé ya ha nacido y a lo largo de su infancia, cualquier persona del pueblo cuando él sufra una herida o lesión, le cantará la canción y también se la cantan en todas las ceremonias rituales, triunfos y pérdidas, en la ceremonia de boda y en el día de su muerte. Para Don Campbell[787] esto es el efecto Mozart definitivo: encontrar nuestra canción, nuestra música y hacernos "uno" con ella, a medida que nos fusionamos con otras canciones y otros ritmos e instrumentos en la sinfonía eterna de la vida.

1.16.2. Música para niñas y niños

La música penetra más adentro que una bala pero no mata a nadie.
Kurt Mazur

Partimos de la idea de que a la mayoría de los niños y niñas por no decir a la totalidad, les gusta la música, ellos son muestra clara de que la música es algo connatural al ser humano y este hecho es una gran ventaja para la pedagogía musical puesto que ya tienen una motivación intrínseca. Para Oriol Martorell,[788] lo primero que necesitamos es familiarizar a los niños y niñas con la música y, sobre todo, hacer que la quieran, que les guste y que se les despierta la íntima y consciente necesidad de escucharla, y mejor aún, de realizarla en diferentes momentos de su vida —esto ya vendrá más tarde— y de entender su enigmática escritura. Cuanta más música escuche antes de entrar en la escuela, más útil le será a lo largo de toda su vida esta fase de codificación neuronal.[789] A más estímulos a través de la música, movimientos y arte reciban niños y niñas, más intelectuales serán.[790] Poner música, disminuye el mal comportamiento de los niños y niñas en un autobús escolar, por ejemplo, e incluso reduce el ausentismo los lunes y los viernes.[791] No existen dos clases de música,[792] una para los adultos en salones y salas de conciertos y otra para niños y escuelas. Solamente hay una música, no podemos considerar la música infantil como una música de segunda categoría y, sobre todo, no deberíamos separar la música de adultos de la música infantil. Una parece como sagrada y la otra parece como si no se debiera tomar seriamente.[793] No

obstante, a pesar de que haya una sola música hay muchos estilos diferentes y muchas maneras de interpretarla y si que aquí no es necesaria una música adaptada a niños y niñas, a su edad y a su realidad social. En educación musical clásica la noción de lo que es correcto y de lo que no por lo que hace a la música obstruye esa propia educación musical.[794] Es curioso ver que en pintura, por poner un ejemplo, se puede dibujar mejor o peor pero nunca se "desafina" en pintura. Nadie dirá, y menos si es un niño o niña, que un dibujo está mejor o peor porque lo que tiene importancia es lo que hemos expresado en ese dibujo. En música, este "mejor o peor" recibe el nombre de correcto o incorrecto; no dominar el lenguaje musical no tendría que se un límite para poder realizar música (¿es que hay un lenguaje pictórico que debamos aprender para poder pintar) ni tan sólo si una canción debe cantarse en una tesitura o en otra porque incluso en tesituras infantiles no hay un consenso.[795] El mal gusto musical de los adultos es difícil de cambiarlo mientras que el buen gusto que pronto se desarrolla en la infancia es difícilmente deteriorable.[796] En la infancia hay que escuchar cualquier cosa de música[797] ya que de esta manera nos aseguramos un amplio abanico de espectros musicales, de estilos, de timbres y, sobre todo de riquezas culturales. Toda la música que se escucha en la infancia, desde las canciones a las sintonías de televisión es una llave que damos a niñas y niños para abrir su mente, su cuerpo y su corazón.[798] Hay que diferenciar también a los niños como consumidores de música de los niños y niñas como artistas. Una cosa es la música como recurso didáctico que globaliza y la otra la música como formación específica. En el primer caso, la música es un medio, en el segundo, la música es una finalidad.

Platón insistía en que la educación tenía que centrarse en dos actividades: la gimnasia y la música. La primera como entrenamiento del cuerpo, la segunda como entrenamiento del espíritu. Una educación que excluye la música, para él, no podía ser completa. La música es esencial como parte de la educación completa, global del niño o niña; la educación musical se relaciona con todas las facetas del ser humano a la vez que con todas sus dimensiones y con las áreas curriculares que se establecen en la educación de niñas y niños. Pero, ¿quién debe enseñar música? ¿El que sabe? ¿El que se siente capaz? ¿El que está capacitado didácticamente para hacerlo? Saber mucho de una cosa no capacita a nadie para saberlo enseñar. Somos de la opinión de que las esuelas, los centros de educación secundaria y las universidades están llenas a rebosar de personas que saben pero una gran parte de ellas no están capacitadas (a veces ni motivadas) para enseñar. No todo el mundo tiene didáctica ni arte de educar. No todo el mundo tiene capacidad y aptitudes para enseñar. Y no nos vale la idea de que eso se hace como salida profesional porque ahí estamos trabajando con seres humanos cada uno de los cuales tiene todo un mundo interior lleno inquietudes para satisfacer y aflorar. No es suficiente[799] con saber tocar sonatas de Beethoven o rapsodias de Liszt para poder enseñar música a los niños y niñas. Se trata de algo diferente: penetrar en la naturaleza íntima de la música y comprender su rico contenido humano. Vale más un buen maestro motivador que no sabe mucho, pero que desvela en el educando la capacidad de aprender. La música, en general, desarrolla en los niños muchos de sus aspectos integrales como personas: la sensibilidad, los conocimientos sensoriales, el ritmo (relacionado con el ritmo interno de cada niño y niña), conocimientos intelectuales, aspectos de socialización, conocimientos éticos y morales, etc. Las canciones ayudan tanto en aspectos fisiológicos y psicomotores, como en el desarrollo del habla, el grado de comunicación, la facilidad de expresión y el aprendizaje de nuevo vocabulario. En los aspectos emocionales y afectivos: autoestima, control de las emociones y aspectos de la vida espiritual e interior de cada individuo. En los aspectos intelectuales y cognitivos: abstracción, memoria, comprensión y pensamiento. En los aspectos de relaciones interpersonales: su situación personal con relación a un grupo concreto, los aspectos de liderazgo, la comunicación y expresión en el caso de los introvertidos y la democratización en el caso de los extrovertidos. En los aspectos trascendentales: su creencia religiosa, sus actos morales y los juicios de valor. Se dice que los niños y las niñas son curiosos pero eso es decir demasiado, lo que ellos necesitan es actividad. Ningún niño o niña aprendería su lengua materna si hiciese como se hace habitualmente con las lenguas extranjeras. Ningún niño o niña aprendería a andar si se hiciese a través de tablas y ejercicios de gimnasia. La manera más segura de iniciarse en la música es el ejercicio que cada niño y niña inventa de nuevo.[800] Con natural sabiduría saben impregnarse de música los niños y las niñas que la tienen cercana. Sobre todo, cuando se la ofrecen las personas próximas y queridas como el padre o la madre. Y también cuando estas mismas personas y otros adultos que les rodean, les transmiten confianza en sus posibilidades. La semilla de la música crece y se arraiga profundamente en su espíritu sensible.[801] El alma infantil está llena de aspiraciones desconocidas y de alegrías; también de sufrimientos arraigados en lo más profundo de su subconsciente y capaz, en ocasiones, de perturbar toda una vida. La música representa el remedio por excelencia para estos males. Cantar, tocar un instrumento es liberar una energía capaz de eliminar los complejos y de serenar las emociones dolorosas.[802] Todos los niños y niñas deberían de poder vivir la música de una manera natural, con la autenticidad, la viveza, la riqueza y la variedad que tienen tanto la música como la vida allá donde crecen y florecen con más fuerza. Es lo que aún sucede en algunas poblaciones calificadas de "primitivas" en las que el canto y la danza son inseparables de moverse, expresarse y de la propia vida de cada persona i de cada comunidad.[803] No se trata de que los

niños y niñas lleguen a ser músicos, si no que a través de la música tengan una vida más llena y equilibrada.[804] Los que han tenido la posibilidad de acceder a una educación musical primeriza se distinguen de los otros por su sensibilidad, creatividad, capacidad de comunicación e inteligencia.[805]

Hemos comprobado que gracias a la música podemos desarrollar en niños y niñas el espíritu de socialización, la noción del "otro" y la de sí mismos.[806] La música y el movimiento provocan en los niños y niñas sensaciones interiores que llegan a su sensibilidad de forma directa, captan totalmente su atención repercuten en su estado anímico, dándole alegría y placer o relajación y calma.[807] Aprender a leer cantando es muy fácil. Los niños y niñas que leen cantando llegan a leer mejor que los que tan sólo leen texto leído.[808] La inteligencia auditiva y rítmica que contiene la música nos estimula el lenguaje, el movimiento, la comunicación, las emociones y la inteligencia visual-espacial. Conectando el sonido, el movimiento, el habla y la comunicación con un componente musical es posible activar e integrar más el cerebro que con cualquier otro recurso educativo. Dibujar con música, tocando instrumentos, cantando escuchándola… los niños y niñas pueden mejorar sus habilidades matemática, lingüística, de coordinación, social y personal.[809] Poner música *folk* o pop de fondo en un aula de parvulario aumenta de manera importante la relación social entre los niños y niñas.[810] Cuando un niño o niña pierde la concentración, hay que estimularlo con un "recreo sónico", poniendo un disco para cantar y moverse y reactivar su interés por el trabajo.[811] La música, de la misma manera que la expresión corporal-rítmica, constituye no sólo un factor importante de desarrollo ―estimulando, excitando, desencadenando―, sino también un medio inestimable para calmar las tensiones y desequilibrios, el exceso de energía de niños y niñas ―sedante, neutralizante― que es necesario no desaprovechar ni pasar por alto.[812] Aristóteles abogaba por el uso de matracas musicales como una puerta de escapatoria para la energía de los niños y niñas destructivos, que podían estropear los muebles.[813] Según Teplov,[814] la posibilidad de expresión temprana de las aptitudes musicales no depende de los dones innatos, sino del ambiente que rodea al niño y en el que pasa sus primeros años. Se impone capacitar a los padres para asegurar la futura educación musical del niño y llenarlo de impresiones musicales. Para madres y padres que han de vivir alejados de sus hijos por motivos médicos o de salud de estos, Ruth Fridman[815] propone grabar la voz de los padres y que sus hijos las escuchen. Nada ni nadie puede reemplazar las voces que le dieron la vida. Hay que tener en cuenta que son niños o niñas que no tienen contacto físico con la madre, que quizás sonrían poco, que no se les da el mismo trato que a niños sanos. No es necesario ser un músico profesional ni tan sólo cantar perfectamente para cantar a nuestros hijos. No importa la técnica ni cómo lo hagas de bien, lo que importa es la pasión y la alegría con la que compartes el mundo del sonido con tu hijo o hija. Ellos aprenden de los que les quieren no de quienes exhiben la mejor técnica.[816]

Todo aprendizaje que hace un niño o niña debe ir acompañado de movimiento. Cuando no hay movimiento como por ejemplo delante de un televisor o de un ordenador, quitamos la experiencia física necesaria para saber coordinar, manejar el tiempo y tener las habilidades esenciales como la coordinación.[817] La participación activa en la música es mucho más eficaz que la escucha pasiva.[818] Los niños y niñas son felices cuando saltan, bailan, palmean con las manos y cantan con una persona querida en quien confían. Y mientras se deleitan con la música, esta los entretiene y contribuye a moldear su desarrollo mental, emocional, afectivo y físico y les da entusiasmo y las habilidades que necesitan para aprender de sí mismos.[819] La música[820] facilita el trabajo autónomo, la propia manera de concebir el aprendizaje y, por tanto, su manera personal de conocer el mundo y hacérselo suyo. Nada no integra tanto a los niños con la realidad que los envuelve y entre ellos como la música.[821] En Montreal, se hizo el siguiente experimento: los niños y niñas con pocos medios económicos a los que se les había impartido clases de piano y teclado de manera gratuita aumentaron tanto el rendimiento escolar que fueron los primeros de clase; el grupo control siguió exactamente igual.

Si queremos que cada niño y niña desarrolle de un manera global toda su responsabilidad, la música debe tener un lugar importante en su educación.[822] Incluso diferentes autores clásicos tienen obra infantiles: Robert Schumann ('Álbum para la juventud'); Peter Chaikowsky ('Álbum para la juventud'); Béla Bartok ("Piezas para niños"); Johann Sebastian Bach ('Libro de Ana Magdalena'); W. A. Mozart ('Sinfonía de los juguetes'). La música gusta a niños y niñas, así de sencillo y natural. Puede acaparar toda la atención, su sensibilidad e influir en su estado psíquico.[823] Cada vez que un adulto canta una canción, ellos la escuchan encantados, les provoca un momento de gozo, de paz, de tranquilidad, les hace llegar una de las manifestaciones más importantes de la cultura, se comunica con ellos. Y todo esto es de mucha importancia. La música nos da un determinado tipo de vivencias, diferentes de las que puede ofrecer cualquier otro estímulo; por esto les gusta. La atracción que ejerce la música en niños y niñas es inmediata y directa. Su respuesta es espontánea.[824] Con la música se educa la voz, el oído, el ritmo, el gusto estético, la imaginación, la expresión y la representación. Se aprende lenguaje. Se adquiere capacidad de atención y de memoria, sentido de grupo, de disciplina y de responsabilidad y también espíritu crítico y gusto estético. La música estimula la capacidad de pensar, memorizar y crear. Es siempre un estímulo para la creatividad e introduce al mundo de las artes.[825] La música es el mejor medio

para desarrollar la capacidad auditiva en la infancia. Uno de los hábitos más apreciados y más descuidados por parte de la educación es educar para la escucha atenta. La música también facilita que nos interesemos por la historia, para ver cómo la música se ha integrado desde siempre en la vida de las personas, así como conocer las biografías de grandes autores,[826] de esta manera no tan sólo es una forma de mostrar la importancia de la historia para saber de dónde venimos, también dónde estamos y poder escoger entre lo útil y lo inútil, a partir de la experiencia vivida, de cara al futuro. Podemos abordar los contenidos de la música, concebida como una herramienta educativa polivalente:[827]

- Desde la globalidad del área, desmenuzando los aspectos en los que la música ha contribuido a las capacidades cognitivas y de expresión de niños y niñas.

- Desde la educación musical, estableciendo correlaciones entre la música y cada uno de los lenguajes: qué y cómo desde la música se puede desarrollar la competencia lingüística hablada-escrita, la capacidad de abstracción matemática, plástica, corporal y dramática.

- Desde la especificidad de la música, estableciendo un puente entre la vivencia espontánea de niños y niñas y el desarrollo de su capacidad de escucha, de percepción de su funcionamiento como lenguaje y de su práctica, aunque sea en sus manifestaciones más elementales, a través del canto, el movimiento expresivo y el juego instrumental.

Los niños y niñas no necesitan conocer el valor de los signos musicales para tener sentido del ritmo o para componer una melodía, pero lo que si es necesario es que esta actividad musical espontánea sea complementada por una actividad musical graduada y dirigida. Toda melodía es percibida por el niño o niña como una unidad sonora que afecta directamente su sensibilidad y que, en cierto momento, puede incorporarse a su vida interior. Lo que sucede en este sentido dependerá tanto de las cualidades intrínsecas de esa melodía como de las circunstancias que rodean la audición o el aprendizaje de la misma.[828]

Violeta Hemsy[829] no concibe una educación musical y mucho menos una iniciación musical sin libre expresión. ¿Por qué debería ser la música diferente a las otras artes? ¿A otros lenguajes? ¿No aprenden los niños y niñas a hablar para poder expresarse? ¿No aprende a caminar y a moverse para trasladarse a voluntad por el espacio? ¿No le damos lápices de colores para que se entretenga dibujando, haciendo borrones o inventando formas? ¿No le ponemos a su alcance barro o plastelina para que moldee lo que quiera? Si tan sólo le enseñásemos a recitar o a transcribir de memoria las poesías, relatos, obras literarias no podría desarrollarse, ni tan sólo entendería el significado de lo que le están diciendo. Si tan solo lo preparásemos técnicamente para copiar con fidelidad y cuidado dibujos, pinturas, esculturas famosas desvirtuaríamos el sentido de la infancia y con eso las partes esenciales de su vida futura. ¿Para qué olvidar, pues, que la música también le pertenece y que con ella puede jugar, decir y enviar mensajes personales?

1.16.2.1. La música en la escuela

Sólo quien ha vivido la escuela puede darse cuenta de las íntimas sensaciones que la música despierta en el espíritu infantil y de cómo incide en su conducta, despertando motivaciones de compañerismo y de solidaridad para la empresa común, alejando el egocentrismo y el sentimiento individualista de la mayoría de nuestros escolares.[830] Es contradictorio ver que se dice que la música es una de las cosas más sublimes y en cambio se hace música en la escuela como un hobby, como un pasatiempo, sin seriedad[831] ¿Por qué tenemos música en las escuelas? La respuesta para Murray Schafer[832] es simple: la música existe porque nos eleva de nuestro cautiverio vegetal a una vida vibrante. Para filósofos como Arthur Schopenhauer o Susan Langer, la música es una expresión idealizada de las energías de la vida y del universo mismo, y no hay duda de que esta idea puede concretarse de manera atractiva y convincente, como ya lo hizo, por ejemplo, Jacques Dalcroze. Oriol Martorell[833] citando a su padre, el insigne pedagogo Artur Martorell, a partir de un escrito del año 1920 sobre educación musical en las escuelas del Patronat Domènech, del barrio de Gracia, en Barcelona, comenta que él se centró en tres puntos básicos: en primer lugar, preocuparse de dar a los niños unas bases sólidas de educación musical; en segundo lugar, hacerlos partícipes del gozo de la canción sana y noble; y en tercer lugar, una preparación de buen gusto que les sirviese para abrir el campo de su espíritu y hacerlos aptos de gozar mañana, cuando ya sean mayores, las emociones y el gozo de la buena música. Tal vez la razón más importante por la cual la música es esencial en la escuela es porque exalta el espíritu humano, mejora la calidad de vida y transforma la experiencia humana, da alegría a los seres humanos a la vez que proporciona consuelo en las actividades comunes de la vida cotidiana y acompaña de manera esencial tanto nuestros momentos felones como los más

solemnes. Es un instinto básico de todo ser humano.[834] Los años de escuela primaria son el periodo en que se debe estimular la imaginación infantil; y también hay que ofrecerles oportunidades para el desarrollo emocional que contienen experiencias de la capacidad de sentir y el poder de controlar la expresión de este sentimiento. Todo lo que experimentan en estas edades, todo lo que se despierta y se nutre en él, es un factor determinante de toda su vida.[835] Wilhelm August Fröbel[836] concedía mucha importancia a la música y a la rítmica. La rítmica ofrece una vida ordenada, mesurada y capaz de desarrollar un sentido superior para la naturaleza, el arte, la música y la poesía. Juego y canto van en compañía: aspectos físicos y psíquicos, intelectuales y afectivos. El maestro debe saludar a los niños y niñas cantando e invitándoles a responderle de la misma manera. En la escuela se repiten maquinalmente los conocimientos preexistentes; la música, en cambio, estimula el tipo de pensamiento creativo y de escucha activa que aporta el verdadero aprendizaje.[837] La escuela enfoca la música más bien hacia un nivel racional en lugar de hacerla vivenciar desde el afecto y la emotividad.[838] Hay que diferenciar también la enseñanza de la música de la música en la enseñanza. Y menos en los gimnasios, que tienen habitualmente muy mala acústica debido a la reverberación, podemos hacer música en cualquier lugar. De manera general, M. Ross establece:[839]

- De 0 a 2 años: tiempo de ocupación para el placer con materiales sonoros junto con la experimentación y los primeros intentos de relacionar la música con el sentimiento y el estado de ánimo.
- De los 3 a los 7 años: esta etapa se caracteriza por el tanteo musical, especialmente vocal, y por el dominio progresivo al cual Ross llama "estructuras y pautas sonoras" que señala el inicio de la anticipación en música. En el arte y el drama, el niño o niña empieza a percibir el gesto expresivo, a ver los signos como "representativos" de la experiencia.
- De los 8 a los 13 años: este periodo se caracteriza por el interés por las convenciones de la producción musical, por un deseo de alcanzar el nivel de lo adultos. Los niños y niñas comprenden el sentido del programa o de la música narrativa y descriptiva. Quieren progresar por las vías convencionales y los profesores deben satisfacer su demanda de una mayor competencia convencional.
- A partir de los 14 años: la música adquiere mayor relevancia como forma de expresión personal, como "encarnación, significado y visión" representativos para un individuo o una comunidad.

1.16.4.2. De los 0 a los 6 años

A más pequeñas son las edades de los niños y niñas, más abiertos están a cualquier tipo de música.[840] En los primeros años de vida del niño o niña, predominan las respuestas rítmicas más que las melódicas. Poco a poco, avanza el control y ajustamiento de sus movimientos adecuándolos a determinadas sonoridades; participan en realizaciones de tipo colectivo de ritmos y sonidos y en los que predomina el trabajo de la imitación.[841] Según Cristina Agospi y Christina Rapp,[842] desde bien pequeños es necesario manipular y explorar con la música, después hay que tener una toma de conciencia del mundo sonoro y después entrar con los parámetros del sonido: intensidad, duración, altura y timbre. Una nueva melodía impresiona al niño o niña y lo estimula activamente hacia la sensibilidad. Experimenta en ese momento una urgente necesidad de aclarar su imagen interna, por eso solicita insistentemente la repetición de la misma.[843] La música es el elixir natural que ayuda a niños y niñas a desarrollarse de manera natural y placentera.[844] La música infantil, para Bruno Nettl,[845] tiene dos características: formas cortas y ritmos repetitivos. En opinión de Brailou,[846] las características de los ritmos infantiles son tan evidentes que se reconocen inmediatamente: palabras y términos empleados se emiten en secuencias que riman entre ellas de diferentes formas (versos) y que se caracterizan por unas melodías muy flexibles, alternándose en versos largos y cortos. Los niños y niñas son muy sensibles a los movimientos rítmicos, por esto hay que ir con mucho cuidado con los ritmos que les transmitimos. Los cambios de ritmo pueden influir en el estado angustioso o de relajación de los niños y niñas más pequeños. Hay que limitar también las exposiciones al ruido.[847]

Los niños y niñas de jardín de infancia entran en la música a través del gesto. Es lo que atrae su atención.[848] Con los más pequeños, centraremos la actividad en el sonido y en el gesto; después desarrollaremos el carácter simbólico y con los mayores el juego musical y la ejecución ya se darán con reglas.[849] El momento para cantar no debe guardarse para una hora determinada; en la etapa infantil hay que aprovechar cualquier oportunidad: un acontecimiento, una celebración, un centro de interés.[850] En esta etapa es conveniente que la música sea impartida por la propia maestra o maestro de la clase, ya que esto facilita la integración de la materia a la vida escolar en cualquier momento de la jornada.[851] En el segundo y tercer año, concretizaremos ejercicios de descubierta del mundo sonoro: de los sonidos que nos rodean (los coches de la calle, el avión que pasa, los pájaros del jardín, las voces…); imitación de sonidos

onomatopéyicos (el perro, el gato, el timbre…); localización visual de un sonido (buscar el sonido de un teléfono, del agua o de una caja de música); ampliamos el repertorio de canciones; las danzas también son un recurso importante para trabajar la música; profundizamos en el tema de la audición que es un trabajo en dos direcciones: la audición grabada y la audición en directo.[852] No formamos artistas, utilizamos la música para educar personas. Otras actividades: grabar conversaciones con los niños y niñas y que las escuchen para descubrir su musicalidad; jugar con cosas que suenan y discriminar las que tienen sonido agudo; empezar una canción para que ellos la continúen; subir la mano cuando sube la altura de la melodía y bajarla cuando baja. Las madres pueden atraer la atención de los niños y niñas sobre los sonidos y ruidos e incitar a que los imiten, así se acostumbran a escuchar, que es algo muy importante.[853] Parar atención en un sonido concreto ayuda diferenciar oír de escuchar y así se aprende también a saber estar inmóviles, escuchando.

Para estas edades, y sabiendo lo relativo y subjetivo que es siempre dar unas indicaciones universales en este sentido, Maria Mercè Cardoner[854] nos da unas indicaciones para enseñar una canción: antes de enseñar una canción para niños y niñas de educación infantil, es necesario que la sepamos correctamente, tanto en entonación como en ritmo. Luego, analizaremos la letra (texto apropiado y vocabulario), el ritmo (de valores sencillos que permiten una buena articulación), la melodía (grados conjuntos, pocos intervalos o no muy amplios), la tonalidad (mayor o menor), el compás (binario o terciario), la forma (frases de que consta, repeticiones o "ecos"), el tiempo o movimientos (moderado, tranquilo, rápido, de danza), el carácter (alegre, triste), realización motriz (mimada, juego, dramatizada).

En algunos países como Hungría, Polonia o Rusia no se puede estudiar la especialidad de educación infantil de la carrera de Magisterio sin pasar antes una prueba de voz hablada y cantada. Roser Busquets[855] protesta delante de la realidad de que muchas maestras afónicas estén dando clase sin que esto le importe a nadie. Según ella[856] un maestro afónico hace niños afónicos y un maestro a maestra que desafina ya no digamos. No obstante, nosotros hemos visto niños y niñas que afinan aún escuchando a alguien que desafina; otra posibilidad es la ayuda de la grabación a la hora de cantar. Ya que si seguimos los consejos de esa autora muchos niños y niñas no tendrían la oportunidad de cantar (si la maestra no puede hacerlo por las condiciones antes mencionadas) y sólo le faltaría esto a un país que no es de los más melómanos. Hay que diferenciar, pues, cuando la música es un medio (¡entonces que cante todo el mundo, por favor!) o es una finalidad (entonces vamos a corregir esos errores en la desafinación y a saber cómo evitar la afonía). Y aprovechando que hablamos del grado universitario de maestro/a, lo que sí se debería enseñar a tocar es la guitarra más que la flauta. Estamos de acuerdo con Ana Grumberg[857] que la flan no tiene sentido en Magisterio puesto que no se puede cantar y tocar este instrumento a la vez y el nivel que se alcanza en la carrera no da para casi nada. Sería mucho mejor enseñar a tocar la guitarra, instrumento más versátil, rítmico y melódico a la vez, fácil de aprender si nos basamos en el método de acordes, fácil de transportar y que supone un sinfín de posibilidades para cantar con niñas y niños.

Con referencia a la persona que hace de maestro o maestra de música en la escuela, el especialista de música se convierte en el juglar de la escuela, ya que a menudo no tiene un aula propia y debe deambular por las diferentes aulas arrastrando carpetas e instrumentos musicales. Como persona que hace un recorrido transversal por todos los niveles de la escuela debe realizar un esfuerzo enorme para conocer a todo el alumnado con el mínimo de información para poderlos evaluar con criterio. Parece como si este especialista-juglar pudiera con todo y a quien también se le encomiendan a menudo la organización de conciertos (Santa Cecilia, Navidad) o actividades que acompañan las fiestas tradicionales (Carnaval) así como el festival de fin de curso. Llega a ser una persona malabarista de actividades transversales, pero en solitario, y a la hora de la verdad es el último de la fila (por utilizar un símil del lenguaje educativo) y su trabajo queda poco reconocido no tan sólo por madres y padres, sino por el propio profesorado. Su "única victoria" es ver cómo a través de la música puede llegar a todo el alumnado y en especial a aquellos que tienen más dificultades cognitivas y de actitud. Quien hace de maestro o maestra de música en la escuela debe saber que trabaja en un área que tiene mucho que ver con el estado natural del niño o niña (aquello a que llamamos *Physis*) y que por tanto, la música juega a su favor, pero al mismo tiempo debe interiorizar, lo más deprisa posible que tiene en sus manos una de aquellas "asignaturas" llamadas "marías", hecho que puede provocar una actitud de infravaloración curricular. El equilibrio de estos dos aspectos depende del/de la especialista y su malabarismo en la cuerda floja debe ir en proporción directa a su capacidad de adaptación a las situaciones cambiantes y a los grupos de alumnos, así como a su fortaleza interior y aptitud de motivación. Tiene un papel vital en la escuela, ya que atiende a los aspectos más emotivos de los niños y niñas a través de la música (casi siempre sin que estos se den cuenta) pero también es un papel difícil y denso dentro de la propia educación escolar y de los que la imparten.

1.17. Pedagogos musicales: sus aportaciones y métodos

Dalcroze

Émile-Jacques Dalcroze (Viena, 1865-Ginebra, 1950), compositor y pedagogo suizo. Se desplazó a vivir a Ginebra. Allí estudió arte dramático. El 1915 crea su Instituto. Introdujo su método en Inglaterra y Joan Llongueres lo hizo en Barcelona (España). Fue profesor de armonía y piano. Su método está centrado en la educación y la improvisación, la rítmica y el movimiento. Su punto de partida es el ritmo: marcar el ritmo con el cuerpo (euritmia). Educación rítmica y comunicación entre cerebro y cuerpo es lo más importante para él. Expresión y movimiento corporal para el desarrollo del ritmo. Experimentar la música a través del cuerpo, de la voz o con instrumentos musicales antes que aprender la teoría. Trabajó siempre con canciones gesticuladas. Al trabajar la música con el cuerpo ésta se capta mejor de manera que la sensación de movimiento refuerza el conocimiento intelectual. No obstante, comprobó que los mismos alumnos cuando querían llegar a ritmos más complejos eran incapaces de ejecutarlos correctamente. Se dio cuenta de la importancia del equilibrio del sistema nervioso en la ejecución de movimientos rítmicos. Dalcroze coincide con Platón que el ritmo, o sea la expresión del orden y la simetría, penetran por medio del cuerpo revelando la armonía de toda su personalidad. Se dio cuenta de que los niños y niñas eran capaces de leer notación musical pero no habían llegado a aprehender el sentido de esa música. Vio en el movimiento un regulador o corrector posible del entendimiento de la música. Partió del supuesto de que las primeras experiencias de aprendizaje son de orden motor: las estructuras musicales, y en particular el ritmo, sólo se puede adquirir a través de una participación global del acontecimiento sonoro por parte del niño o niña, ya que al menos en los primeros estadios de desarrollo del pensamiento no existe distinción entre acto motor y acto cognitivo (por eso los niños y niñas se mueven tanto). El cuerpo se vuelve en el intermediario entre los estímulos del sonido y la conceptualización de estos sonidos. Así, a través de actividades espontáneas o sugeridas, como el canto o la improvisación musical, la percepción del oído se refuerza, las aptitudes auditivas se desarrollan y el proceso de lectura y escritura se facilita enormemente. Para Dalcroze, la formación del oído debe comenzar a edad temprana, pero el entrenamiento rítmico (que puede empezar a cualquier edad) debe preceder al estudio de las relaciones con el sonido. El oído estará así preparado para actividades rítmicas basadas sobre las respuestas de los estímulos auditivos. Para él, la primer meta de la formación del oído será la de desarrollar la capacidad de producir sonidos vocalmente. Es a través de la voz, en primer lugar, cómo puede ser comunicada la comprensión de los sonidos.

Orff

Carl Orff (Munich, Alemania, 1895-1982), compositor y director de orquestra alemán. Basa su método en el valor del ritmo y los instrumentos de percusión rítmica. Para él era muy importante el trabajo práctico y a partir de aquí pasar a la teoría. Lenguaje, música y danza. Daba mucha importancia al recitado y entonación de nombres, rimas, adivinanzas y dichos populares haciendo ver a los niños y niñas la importancia de jugar con la música y de que la vivan sin necesidad de comprender sus códigos y leyes. Toma como punto de partida el ritmo, con la asociación ritmo-palabra y hace sentir a los niños y niñas el aspecto sonoro y expresivo de las palabras para llegar a la melodía. Carl Orff llamó a su método de aprendizaje Orff-Schulwerk: lenguaje, música y movimiento. Parte de la idea de que antes de nada está el hecho de hablar, cuidando la respiración, la dicción y la expresividad. No tan sólo técnica; expresión y creatividad. Ritmo e instrumentos. Coge el xilófono de África, el metalófono de Oriente y el carillón europeo. Los niños y niñas deben ocuparse de ideas musicales básicas, especialmente de pautas melódicas y rítmicas: la música que ejecutan debe ser próxima a la tierra, natural y muy física. Debe ir unida al movimiento, a la danza y a la palabra.[858] Palabra-música-movimiento: crear-percibir-interpretar. A través del juego, hacer la asociación ritmo-palabra. Lo más importante es que el niño o niña se exprese plena y espontáneamente a través de la música considerando que este resultado es mucho más importante que conseguir habilidades técnicas. El verdadero generador de su método es el ritmo. Su propósito teórico es que tanto el lenguaje verbal como el lenguaje musical tienen la misma génesis estructural: la lengua materna y el folklore son los elementos esenciales para la socialización musical. De aquí, la relación esencial entre valor rítmico y expresión del lenguaje hablado con el lenguaje musical, del que este método toma como punto de partida. Para esta metodología el objetivo principal de la educación musical es estimular la creatividad de los niños y niñas. Los principios del canto (timbre, dinámica, rítmica…) están comprendidos, por tanto, en la palabra. Por medio del recitado de rimas, adivinanzas, refranes o simples combinaciones de palabras, se pondrá de manifiesto la riqueza rítmica, dinámica y expresiva sugerida por las inflexiones naturales y los acentos del idioma. El ritmo, que nace del lenguaje, se va musicalizando progresivamente dando vida a melodía de dos, tres o cinco notas, siendo posteriormente transmitido y vivido por el cuerpo que funcionará como instrumento de percusión capaz de producir las más variadas

combinaciones de timbres. Esta percusión corporal es una de las aportaciones más importantes de Orff a la actual pedagogía musical. De la misma manera que la palabra es transmitida al cuerpo, se puede transmitir a los instrumentos de percusión. Es la orquestra de percusión, constituida por los instrumentos de sonido determinado, donde Orff centra la educación musical, dando un gran margen a la reacción por medio de la composición de ritmos y melodías que posteriormente se armonizan o instrumentan individual o colectivamente. Uno de sus discípulos, Joss Wuytack, creó un sistema propio basado en los principios de Orff.

Kódaly

Zoltán Kódaly (Kecskemét, Hungría, 1882-1967), compositor. Estudió ciencias y música. Su método concede una extraordinaria importancia al ritmo y a la audición interior, tomando las canciones folklóricas como punto de partida: partir del propio folklore. Investigó mucho en las raíces folklóricas. Iniciación musical a partir del canto tradicional y del folklore de la tierra, en lengua materna. Entiende la voz como el instrumento musical más accesible. Según Judith Faller,[859] profesora de lenguaje musical y buena conocedora del método Kodály, se trata de que las canciones comuniquen valores estéticos y no tan solo sean canciones populares sin más, además, en Hungría la canción tradicional tiene mucho que ver con la recuperación de algo perdido.

Willems

Edgar Willems (Flandes, 1890-1978). Hijo de padre maestro, de joven componía e improvisaba sin saber solfeo. Filósofo y psicopedagogo belga. Conoció personalmente a Tagore y a Gandhi. De adulto, estudió en el conservatorio de Ginebra. Estableció su teoría relacionando los aspectos humanos y musicales. Hace énfasis en la melodía y su relación con el ritmo. El método Willems tiene una sólida formación humanística y está volcado a la psicología: cómo funciona el hecho educativo-musical. Estudió la relación entre psique y música. Hay que empezar desde bien pequeños, cuando el niño o niña es muy sensible. Hay que conocer los principios de la psicología evolutiva infantil y potenciar una educación sensorial. Ritmo = vida biológica; melodía = vida afectiva; armonía = vida intelectual. Inspirado en las ideas de Dalcroze, aconseja la educación musical desde las primeras edades (canciones de cuna, infantiles) dando extraordinaria importancia al desarrollo sensorial de la audición a partir de un material apropiado a su educación sensorial.

Martenot

Maurice Martenot (Francia, 1898-1980), profesor de solfeo en el conservatorio de París y compositor. Ingeniero e inventor de instrumentos musicales. Basa su método en la concentración y relajación corporal y respiración. Desarrollo integral. Hay que empezar con la ejercitación del ritmo ya que entiende que el niño o niña aún está en un nivel primitivo. La educación del sonido previo a la lectura. Relajación, visualización mental del pentagrama y la posición de cada nota. Martenot cree que el objetivo principal consiste en estimular la imaginación creadora y la expresión gestual a través del movimiento sonoro pero siempre teniendo en cuenta las dos vertientes: la enseñanza de la música y la enseñanza a través de la música.

Ward

Justine Bayard Ward (1879-1975), norteamericana, desarrolló su trabajo pedagógico en Francia. Centra su método sobre todo en la voz: control de la voz, entonación perfectamente afinada y precisión rítmica. Expresividad y flexibilidad rítmico-melódica. Para ella, la enseñanza de la música debe empezar a los seis años que es cuando se puede cantar afinado, a leer notas y a reconocer los sonidos. Importancia de las canciones folklóricas para el canto. Uso de la notación figurada o numérica. Es un método poco utilizado ya que utiliza el canto gregoriano.

Suzuki

Shinichi Suzuki (Nagoya, Japón, 1898-1998) era hijo de una familia dedicada a la fabricación de violines. Vivió en Alemania. Basa su método a partir del instrumento musical, en su caso el violín, que debe comenzar a los 3-4 años ya que este instrumento educa el oído. Es un método individual que tiene en cuenta el trabajo en pequeño grupo. Considera que cualquier niño o niña puede empezar desde edad temprana ya que no considera el talento como algo heredado sino el producto de la adaptación del niño/a

al medio.[860] Primero la técnica instrumental para el aprendizaje auditivo y luego ya se introduce la escritura musical, a través de la grafía. Su método se basa en la idea de que primero aprendemos a hablar y luego a escribir. Primero hay que tocar bien y más tarde ya aprenderá a leer música. Se debe tocar de manera repetida como cuando eres pequeño y vas escuchando repetidamente las palabras. Es un método de aplicación a los instrumentos de cuerda. Hay una interacción básica entre profesor/a-padres-alumno/a. Especialmente la ayuda de la madre como entorno sonoro de soporte.

Segarra

Ireneu Segarra (Ivars d'Urgell, 1917-Montserrat, Barcelona, 2005), director de la escolanía de la abadía de Montserrat, en Barcelona, desde 1953 hasta 1997. Su método es muy especializado, pensado básicamente para la escolanía, aunque ha sido muy difundido y se ha utilizado bastante en escuelas de música de Cataluña. Ha publicado bastante como autor y tiene en su haber conciertos y composiciones propias. Parte de la misma idea de Kódaly: la utilización de la canción tradicional como punto de partida.

Murray Schafer

Raymond Murray Schafer (Sarnia, Ontario, Canadá, 1933). Su método se basa en descubrir y experimentar con la propia música: que los niños y niñas investiguen con el sonido. Es una persona antiacademicista y de pensamiento socrático. Sus escritos y libros son una referencia para aprovechar de su método este aspecto de dejar hacer al niño/a sin presionarle en ningún aspecto. La música debe ser una vivencia personal vivida sin traumas.

Otros pedagogos musicales

El inglés John Paynter, heredero de Willems y de Schafer, compositor, pedagogo, doctor en filosofía y director del departamento de música de la Universidad de Nueva York, basa su método en la creatividad a partir de la propia música. Trabaja sobre todo con adolescentes; Luís Elizalde tiene un método que no aporta novedades pero que ordena las ideas de siempre y basa su trabajo en la canción tradicional española; el argentino Sergio Aschero, ha creado una nueva forma de notación musical; el francés Chevais, el español Manuel Benedito o el catalán Manuel Borgunyó también tienen sus propios métodos.

No debemos olvidar que ha habido precursores musicales. Jean-Jacques Rousseau formuló algunas pautas para la educación musical que, comparándolos con los estándares actuales, pueden ser consideradas como progresistas. Rousseau consideraba que la experiencia musical intuitiva es una precursora esencial de la alfabetización musical; que los niños y niñas no solamente deben recibir música sino también crearla; y que la música, sobre todo, debe ser placentera. Estas ideas se repiten en la filosofía de Émile-Jacques Dalcroze que creía que el desarrollo del sentimiento musical era tan importante como la adquisición del conocimiento formal.[861] A nivel pedagógico, incluso Maria Montessori también creó materiales relacionados con la música al igual que las hermanas Rosa y Carolina Agazzi, seguidoras de Fröbel.

Crítica de estos métodos

Jean-Paul Despins[862] considera que la mayoría de estas metodologías y pedagogías musicales insisten y se centran más en los aspectos técnicos que en los artísticos y que el adulto tiende a provocar inhibición en niños y niñas; que la educación musical debe permitir que el niño o niña sea artista y no tratar de confinarlo, por medio de estrategias poco flexibles, a un arte prefabricado y normativo en exceso: demasiadas normas a seguir. Los métodos Dalcroze, Martenot, Orff y Willems insisten demasiado en los aspectos técnicos en detrimento de los aspectos artísticos y creadores. G. Maneveau[863] afirma que estos métodos inician a "una música", no a la música, que no solucionan los problemas que presenta la lectura musical ni introducen a otras músicas; se muestra convencido de que van dirigidas a formar lectores de música que quedan encerrados y sufren de una especie de esclerosis. Las nuevas generaciones de pedagogos musicales como Murray Schafer, Francoise Delalande o John Paynter insisten en que sea el niño/a quien explore e investigue con el sonido, ya que ellos son curiosos por naturaleza e investigadores natos y no tienen ningún problema para abrirse a todo tipo de músicas.

1.18. La educación musical

La educación musical empieza nueve meses antes de nacer.
Zoltán Kódaly

Tan sólo tendrá derecho a llamarse "educación musical" una enseñanza que sea capaz de contemplar las necesidades inherentes al desarrollo de la personalidad infantil y que se proponga cultivar el cuerpo, la mente y el espíritu del niño o niña a través de la música.[864] Como en la mayoría de aprendizajes, hay el convencimiento de que es la escuela, y la escuela de música por extensión, la que se encarga de tal formación. En el caso de la música, y tal vez en la mayoría de las artes, hay dos aspectos: por una parte el aspecto connatural a la música en el ser humano (por tanto, el ser humano es un ser musical) y por otra parte, la propia formación individual del ser humano al experimentar con la música ya sea cantando, bailando, escuchando o tocando un instrumento musical. La música es importante para el ser humano no como algo que debe venir después, sino como algo que se da desde el principio (nueve meses antes de nacer), porque el sonido está constantemente a su alrededor marcando siempre las primeras sensaciones. A partir de aquí tenemos el interés de volverlos a oír y de volver a experimentar esas sensaciones. Aquí es cuando se debería empezar la educación musical.[865] Partiendo de estas dos premisas, la educación de la persona en la escuela ("obligada" y de formación más general) y en la escuela de música ("voluntaria" y de formación más específica) tiene que ver con su conocimiento más técnico: lenguaje musical (lo que popularmente llamamos solfeo), conocimiento histórico y conocimiento conceptual. La música, pues, parte de dos grandes formaciones: la propia de cada ser humano, única e individual, y la académica, para todos igual. La formación académica ha recibido muchas críticas por ser una educación encerrada en sí misma y centrada en los aspectos técnicos y teóricos, dejando a un lado todo lo que de expresividad libre tiene para el ser humano. La enseñanza en el campo de la música acostumbra a centrarse en una iniciación al ritmo, al canto y a las bases de la lectura y escritura musical, al aprendizaje sencillo de utilización de algún instrumento musical y a una introducción a la historia de la música que suele adornarse con pequeñas audiciones ilustrativas. Todo esto es interesante pero insuficiente. Esto es quedarse a un nivel muy superficial, básicamente de epidermis.[866] Si contemplamos la música como el arte más unido a la expresión humana y a su naturaleza, con toda la amplitud que ello despliega, es cuando más diferencias vemos entre una enseñanza academicista y una enseñanza más libre o que parte del propio sujeto como investigador sobre la propia música. La música basada en encuentro, como en el caso de la etnia venda que aprenden por observación y escucha, por ensayo-error, sin aprendizaje académico, es un ejemplo de ello. La práctica es individual y las piezas de aprendizaje van siéndolo por una especie de graduación de dificultad a medida que van asimilando las anteriores.[867] Curiosamente, a más "primitiva" consideramos una etnia más utiliza la música, la canción y la danza como formas de expresión y de comunicación; a más tecnológica y capitalista es la etnia más deja la música en "manos de profesionales" e incluso su formación, alejándose de utilizarla de manera natural como medio de comunicación y de transmisión de saber cultural. John Paynter[868] dice que es más importante hacer música y componer que saber música. Muchas personas han dado marcha atrás delante del hecho de estudiar música porque para ello "deben saber solfear". No saber solfear no quiere decir no saber de música. Se puede ser melómano sin haber leído nunca una partitura. A un niño o niña de tres años que está cantando una canción (aunque sea de manera desafinada y fuera de ritmo), ¿quién se atrevería a decir que no está haciendo música? Es más, ¿quién tiene derecho a decir que calle y no cante porque está desafinando? Un niño o niña que está experimentando sonidos con su propio cuerpo, ¿no se está iniciando en la educación musical? Hay una música que para ser músico antes tienes que leer música y entender la teoría; hay otra música en la que esto es mucho menos importante.[869] Saber leer partituras no te hace músico, simplemente te hace lector de partituras; leer libros no nos hace literatos, sino simplemente lectores. La pretensión de la educación musical es, de alguna manera, preservar las formas instintivas de conocimiento a fin de que se pueda cambiar idóneamente con esquemas rotacionales más formales, así como con los conceptos y los principios codificados por los musicólogos.[870]

Los cambios en la sociedad son rápidos y constantes; en la escuela los cambios son menos y más lentos; y los cambios de la música en la escuela son casi inexistentes y los cambios en los conservatorios son nulos. Todo ha cambiado, los niños y niñas son muy diferentes y en cambio en los conservatorios y escuelas de música se enseña de la misma manera: esto no puede ser, la música está marginada y apartada de la vida.[871] Los conservatorios son lo que su propio nombre indica y a parecer de Víctor Pliego,[872] cada vez lo son con más rabia y obcecación. Violeta Hemsy de Gainza[873] le preguntó una vez al cantante Fito Páez como debían ser los maestros y maestras que enseñan música y él contestó que sobre todo lo que no deben ser son policías. También le pidió qué le pediría al conservatorio y él contestó que primero de todo cambiasen su nombre por el de "libertorio". Los conservatorios, por lo general, son demasiado estáticos. Según Bartomeu J. Barceló,[874] los conservatorios son carceleros de los sonidos con pentagramas en blanco y negro; según A. Lavignac,[875] su enseñanza es, sobre todo, dogmática. El profesor es considerado

impecable, infalible, lo que dice debe se aceptado como artículo de fe y el ejemplo debe ser imitado servilmente. Esto ya dice mucho de cómo se entiende la música a nivel académico. El profesor o profesora de música debiera ser un pedagogo especializado en música, pero sobre todo pedagogo (entendido como experto en educación).[876] Quizás (como pasa en gran parte de profesiones universitarias que no pueden tener una fecunda salida investigativa) haya demasiados músicos que se vean obligados a enseñar, pero que están faltados de motivación para hacerlo. Saber de algo no implica necesariamente saber enseñarlo. Para enseñar hay que tener didáctica, ser un buen comunicador. La función del educador en relación con la música consiste en ofrecer al niño o niña un buen bagaje de oportunidades para que establezca un profundo contacto con la música viva.[877] Para Patricia Stokoe[878] hay que musicalizar a la gente, procurar volverles más sensibles y receptivos a la música y que todo esto sea en beneficio de sus propias vidas. ¿Realmente la música aprendida en el conservatorio da los frutos que desea aquél que se apunta? Como dice Luis Costa[879] todos los que hemos consumido unos cuantos años de conservatorio aprendiendo a tocar un instrumento, conocemos hasta qué punto el aprendizaje de obras musicales dentro de un programa de dificultad creciente, a manera de peldaños en la más o menos penosa escalera de la perfección técnica, llega a convertir estas obras en unas "cosas" que se abordan por "pasajes" que deben ser trillados y después ensamblados para montar un pastel musical al que una vez reconstruido de sus partes hay que volverle a insuflar vida musical. Esta es la manera en la que procede la enseñanza musical profesional. Este proceso de "cosificación" es el que sufre la música tradicional al ser tratada como medio para un fin, con el agravante de que el proceso no es simétrico: se aprende con canciones tradicionales con el objetivo de hacer música culta. No se conoce ningún método que plantee el camino al revés. Una formación académica no garantiza ser músicos. Una verdadera formación académica como músicos no garantiza que lo seamos de verdad. Es necesaria una educación global, holística. Una de las acepciones de la palabra educar significa impulsar desde dentro, implica un movimiento emotivo, de expresar hacia fuera, de manifestarse, esta es, a la vez, la posibilidad del arte: transformar la vivencia de la realidad en un nuevo orden diferente, fantasioso, posible.[880] El desconocimiento de los mecanismos psicológicos que intervienen en la educación musical puede hacer aceptar que ésta quede limitada a un puro adiestramiento, a un enseñar sin tener en cuenta al alumno en su dimensión total como persona, que es en realidad lo que debería pretender la educación musical, o a reducirla a la mera transmisión de una técnica instrumental vocal basada en unos procedimientos orientados básicamente hacia una automatización.[881] Incluso en la propia formación académica algunos de los contenidos que se imparten como seguros, invariables y dados por sentados son discutibles y a veces erróneos a pesar de que estén consensuados como correctos. Tal como nos dice Alexander J. Ellis,[882] esto sucede con algo tan simple como la escalera musical. La escalera musical no es única, no es "natural" y ni tan sólo se basa en las leyes de la compensación del sonido musical tan bellamente creado por Helmholtz, sino que es muy diversa, muy artificial y caprichosa en extremo.

De una manera curiosa y un tanto divertida, las hermanas Montse y Conchita Sanuy[883] clasifican seis tipos diferentes de maestros de música, en la escuela:

- Tipo A: mucha experiencia, desconfía de los cambios y tiende a la rutina, no se renueva, trabajador incansable, afectuoso con el alumnado y considera que la música no tiene cabida en la escuela.
- Tipo B: buena actitud, optimista, abierto a toda novedad, ingenuo, temperamental, no tiene una base sólida de conocimientos.
- Tipo C: tiene amor a la música, tiene conocimientos musicales, ideal para la formación de coros y grupos instrumentales, es más músico que educador, tan sólo considera música las grandes obras que han hecho historia.
- Tipo D: desarrolla la capacidad de esfuerzo del alumnado, metódico y ordenado, no valora la educación artística, incapaz de irradiar sensibilidad, tiene muchos conocimientos pero no musicales.
- Tipo E: tiene sensibilidad por la música, valora las actividades musicales extraescolares de los niños, no tiene condiciones musicales y se siente frustrado por ello, desconoce el valor musical y educativo de la música elemental.
- Tipo F: tiene condiciones para la música, goza de la actividad músico-escolar, es superficial, tan sólo presta atención a las actividades que le gustan a él, transmite sus vivencias musicales.

Hay que diferenciar educación musical de educación a través de la música,[884] este último aspecto se centra en la potencialidad de la personalidad humana.[885] En ambos casos, la libertad de la persona (ya sea niño o adulto) delante de la música debe ser absoluta. Es importante ver qué es lo que crea el niño o niña con la música. Dejarle que escoja los instrumentos de percusión; cuál escoge, qué interpreta, qué ritmo acopla. Él crea, nosotros observamos.[886] En el caso de niños y niñas, los padres, de común acuerdo con el maestro o maestra, tendrían que hacerle entrever que la música es siempre algo bonito y noble que

inspira respeto.[887] En el proceso de educación musical se pueden distinguir dos facetas, una receptiva: escuchar música; la otra, creativa: hacer música. La musicalidad constituye una de las aptitudes más valiosas de tipo humanístico. No es una habilidad aislada o altamente especializada, aunque esté relacionada naturalmente con un amplio ámbito de la cultura, por lo cual la educación musical será paralela a un amplio desarrollo cultural. No debe enseñarse nunca como un esquema de ejercitación especializado y limitado.[888] ¡Cuantas vocaciones musicales han nacido en un campamento de verano y cuantas se pueden deteriorar en un aula![889] Es necesario llegar a un equilibrio entre las experiencias musicales que requieren poco esfuerzo pero tienen rendimiento inmediato y aquellas que requieren una gran cantidad de esfuerzo con rendimientos distintos, entre lo académico y lo que es de libre expresión.[890] No es menos compositor aquella persona que crea una canción que le surge de un sentimiento a pesar de que no conozca ni de lejos las leyes de la armonía y de la composición. El arte, entendido como expresión de sentimientos, no entiende de leyes, ya que cada persona tiene una percepción única y diferente de la realidad.

Según Miguel Ángel Palacios[891] una educación musical, desde el punto de vista griego, debería ser:

a) Educación musical activa o participativa por parte del alumnado.
b) Educación musical globalizadota del lenguaje, la música y la danza, de acuerdo con el concepto griego de "música" como conjunto de las artes de las Musas y según lo practica hoy, entre otros, el método Orff.
c) Educación musical generalizada, es decir para todas las edades y no sólo para los futuros profesionales de la música.
d) Educación musical selectiva. Dados los ambiguos poderes de la música, tanto formativos como curativos, como deformadores y degenerativos, poderes destacados por la mitología y por la filosofía griega, es preciso seleccionar adecuadamente la calidad y el carácter de la música con vistas la educación. No vale cualquier tipo de música: ha de elevar, no de degradar.
e) Educación musical para un desarrollo humano integral. Todos los filósofos griegos estudiados han resaltado la importancia de la música para una educación ético-estética y para alcanzar la salud o el equilibrio psicosomático. Conseguir, pues, un desarrollo humano a través de la música.

La educación musical y la artística deberían ocupar un lugar preeminente. Sufrimos una ficción que aún nos hace creer que las materias realmente importantes son las que están directamente relacionadas con un pensamiento de tipo formal, sintético y organizado. Es lo que popularmente llamamos como "marías", aquellas asignaturas o áreas a les que damos categoría de segunda.[892] En cambio, en las épocas de gloria de algunas civilizaciones orientales como las de China, India y Grecia, la música era considerada como un valor humano de primer orden y la educación musical ocupaba un lugar en el desarrollo y en la conducción de los pueblos.[893] Oriol Romaní[894] nos propone tres caminos para realizar aprendizajes musicales:

a) Lo primero es escuchar cada día, durante unos cuantos días seguidos, una misma música sin hacer nada más en el momento de escucharla: tan sólo seguirla o dejar que nos penetre. Al cabo de unos días empezaremos a tener la sensación de que aquella música es nuestra, que forma parte de nosotros mismos, que una parte de nosotros es aquella música o se expresa a través de ella, notaremos que siempre la podemos escuchar muchas más veces y que siempre descubriríamos en ella nuevos detalles y matices.
b) Un segundo camino consiste en aprender a notar que tipo de música nos conviene en cada época y en cada momento. Si nos vamos fijando, iremos notando cómo una música u otra nos entra mejor o peor, según sea nuestro estado corporal o anímico, que depende de la hora del día, de aquello que estamos viviendo en aquellos días o en aquellos momentos, de cómo hemos comido y dormido, de cómo estamos sentados o colocados y de mil factores más o pequeños detalles.
c) Un tercer camino posible consiste en aprender a notar cómo diferentes tipos de música –o dentro de una misma música, diferentes tipos de sonidos- vibran o resuenan en diferentes puntos del cuerpo y de la columna vertebral y en los órganos funcionales y vitales que están en consonancia con ella.

De lo que se trata es de ir al fondo de la música, superar los niveles puramente técnicos e incluso estéticos para acceder al descubrimiento de la música desde unas perspectivas más profundamente antropológicas.[895] Hay que ser abiertos a todo tipo de músicas. Una actitud de apertura a todo tipo de creaciones musicales sin que ninguna de ellas nos sea ajena aunque se aparte de nuestros gustos o valoraciones personales. Puede ser tan importante un estudio o expresión a partir de los clásicos como a partir de la música más progresiva o electrónica, como puede tener igual interés un análisis o

descodificación del folk, del rock o incluso de lo que hemos calificado como canción de consumo.[896] La educación musical, en sus inicios, debería de continuar en esta tónica de desarrollo y estimular paulatinamente, y con naturalidad, a partir de lo individual y de lo próximo, hacia lo social y mediato, en materia de experiencia sonoro-musical.[897] La música no debe "administrar" en forma de clases sino en forma de música.[898] Cuando se prioriza la problemática educativa, el modelo pedagógico resultante tenderá a ser de tipo didáctico; cuando se prioriza la música, el modelo resultante tenderá al estilo artístico. Son polos complementarios, no opuestos[899] y porque esta relación de sujeto a sujeto entre la música y cada uno de nosotros se haga posible es totalmente imprescindible también vivir en un acto de donación libre y gratuita; todo un proceso de implicación y proyección personal[900] huyendo de las etiquetas de la música que hacen que se distorsione. Las etiquetas filtran y conforman las actitudes que inciden en nuestra percepción y recepción de la música.[901]

1.18.1. Teoría versus práctica

En toda ciencia, en casi todo lo que realiza el ser humano, se dan facetas teóricas y facetas prácticas. Teoría y práctica no son opuestos, no se contradicen antes al contrario, uno no se da sin el otro, se complementan. Teoría no es lo contrario de práctica, sino su base.[902] La teoría es el fundamento de la práctica. La teoría es reflexión, la contemplación sin intervención sobre el fenómeno; la práctica es la intervención sobre el fenómeno. La reflexión nos conduce a la intervención y la intervención comporta reflexión.[903] Es necesaria la teoría y es necesaria la práctica en casi todo lo que realiza el ser humano. La reflexión sobre la práctica y la práctica de lo reflexionado se van encadenando de una manera continuada y derivan, de una manera casi natural, a lo que los expertos en evaluación llaman un proceso de investigación-acción: la reflexión continuada sobre la práctica que genera una mejora constante para volver a reflexionar, volver a intervenir, evaluar y volver a reflexionar sobre lo evaluado para poder volver a intervenir. El proceso es cíclico, casi siempre madurativo e inacabable. Toda teoría (incluso el propio concepto de teoría) tiene dos acepciones: a) es un conjunto de principios sobre algo; b) es la fundamentación de cualquier práctica. Es erróneo pensar que teoría es opuesto a práctica y también que la teoría es antes que la práctica. Si teoría, desde un punto de vista etimológico, quiere decir contemplar algo, este "algo" (esta práctica) ya existe antes. Por esto, incluso hay los que defienden que la teoría es siempre después. Nosotros preferimos defender que ambas van juntas, al unísono, no se avanzan entre ellas ni se oponen.

1.19. La composición / El compositor

No hay compositores, sino traductores inspirados,
reproductores más intuitivos; todo ya está compuesto.
Keith Jarret

El genio es un 1% de inspiración y un 99% de transpiración.
Thomas Alva Edison

La tecnología puede destruir el alma humana
si no nos damos cuenta que cada uno de nosotros
debe ser creador a más a más de espectador y consumidor.
Pete Seeger

1.19.1. La composición

¿Qué es componer? Según George Balan,[904] "com-poner" es organizar los elementos. Pero, ¿todo está compuesto y el compositor sólo hace de medio? ¿O hay creación absoluta? ¿Y la inspiración? ¿El proceso de creación musical es inspiración? Según el mismo autor[905] la gran música es inspirada: transmitida al espíritu del compositor, como un aliento de aire. El compositor, al igual que todo artista, lo que hace es alzar el brazo, tocar el cielo y coger una estrella.[906] Ahora bien, debemos partir de la base de que la composición, de que la creación es casi siempre individual, muy pocas veces grupal.[907] El individualismo es una de las virtudes primeras que deben exigirse al artista creador.[908] El acto de creación es una tarea solitaria. Crear implica estar solos con nosotros mismos, conectados con diferentes realidades subyacentes.[909] Cada persona compone a su manera. Los grandes compositores, por ejemplo, entremezclan a menudo los acordes de disonancia para excitar e inquietar al oyente que, ansioso por el desenlace, experimenta tanta mayor alegría cuando todo vuelve a su orden.[910] La composición es individual y la interpretación, la mayoría de las veces, es grupal. Alan Watts[911] explica que un amigo suyo, el compositor John Cage, hizo un concierto, a manera de prueba, en que interpretaba una partitura

sin ninguna nota; había la clave de sol, había las barras de repetición pero allí no sonaba nada. La gente de la sala empezó a rumorear y al final la mayoría se dio cuenta que había sido un concierto para escucharse a sí mismos.

1.19.2. El compositor

No me gustan las gentes cuya vida no está en consonancia con sus obras.
Florestán I, príncipe de Mónaco

Franz Schubert,[912] que fue obligado por su padre a ejercer de maestro, al igual que la mayoría de sus muchos hermanos, encontraba este trabajo muy difícil y no digamos, ya, el de músico y compositor (y esto que él componía constantemente, con una inspiración inmensa). Maria Cateura[913] distingue entre compositor, intérprete y oyente. Arnold Bentley[914] nos habla de que podemos mostrar nuestra musicalidad como compositores, músicos, oyentes o bien siendo las tres cosas a la vez. Augusto Valera[915] distingue entre autor-creador-compositor de intérprete-recreador-adaptador. Y ¿qué es el músico, sino aquel que provoca que te muevas de verdad?[916] Lo que sí que es cierto es que cada compositor es un mundo. Cada compositor (así como cada músico y, por extensión, todo artista) es, por naturaleza, individualista.[917] Cada compositor tiene un sistema cognoscitivo básico que deja la huella en sus obras y que explica las formas que revierte su música.[918] Para el compositor, la música no es algo para ocupar el tiempo libre. Quien ama realmente la música no le dedica tan sólo sus horas de descanso, sino sus horas más fecundas.[919] Todo verdadero compositor es un explorador: da lo mejor de sí mismo para dar forma a lo que resuena dentro de su espíritu.[920] Y cuanto más original quiera ser un autor, cuanto más único en su género más se separa del mundo que le rodea, hecho que incluso llega a ser una dolorosa exigencia.[921] Y al mismo tiempo que decepcionante deber ser desarrollar en sí mismo facultades de valor humano universal sin encontrar quien le comprenda.[922] Por eso Robert Schumann[923] decía que hay músicos que son como poetas de los sonidos. Él mismo[924] también añade que es posible que el contenido profundo de un tema musical no siempre se entienda en la misma época en que se compuso ni incluso en todas las épocas por igual.

Y si en el capítulo anterior ya hemos afirmado que todo el mundo es músico, queremos reafirmarlo ahora en relación a que todo el mundo puede componer. Eric Satie ridiculizaba, a su entender, que el hecho de tener un certificado de estudios de contrapunto le otorgase la "licencia" para componer.[925] Componer música es construir con los sonidos y para esto no es necesario estudiar composición.[926] Se puede ser un profano en música teórica o escrita y en cambio cantar y componer unas melodías preciosas. Tan sólo hace falta dictar esto a alguien que lo sepa transcribir en notación musical, si es que realmente hace falta hacerlo. Para componer música hay que quitarse esta idea de que hay que haber estudiado composición, cualquier persona puede hacerlo e incluso es bueno (y muy recomendable) hacerlo.[927] Componer sale de dentro del individuo, del alma, si empezamos a marcar pautas y a recortar el camino y a poner pegotes, entonces la composición se trata de algo frío y distante, demasiado artificial, plástico y cerebral. Con los niños y niñas, por ejemplo, los ejercicios de composición, creación e invención son vitales para su crecimiento. En música empiezas imitando pero un buen día te olvidas y empiezas a realizar lo que es tuyo, empiezas a ser tú mismo.[928] Más que olvidar, partes de eso que has empezado imitando. Es bueno no olvidar por dónde empezaste y reconocer los maestros que nos han influenciado. Ya sabemos que a nivel psicológico, primero se da la fase de imitación y luego la de creación. No se puede crear sin haber imitado ni haber tenido unos modelos a imitar. Es uno de los peligros de las pedagogías que parten de la creación del niño sin que este tenga referente inicial imitativo. Incluso la imitación de algo o de alguien es entendida como una forma de admiración hacia esa persona.

Eusebius dijo que cuando Beethoven nombró a sus sinfonías Pastoral o Heroica, le puso límites a la fantasía del oyente. Y es que la música no se debe explicar. La razón por la cual el compositor no razona sobre lo que expresa es lo que le permite precisamente que la sabiduría universal se revele a través de su fuerza creadora.[929] El compositor musical revela la esencia más íntima del mundo y expresa la más profunda sabiduría en un lenguaje que su razón no puede comprender.[930] Y la obra del compositor, ¿le pertenece? ¿Es suya? ¿Somos dueños de lo que inventamos? ¿Hasta que punto nuestra composición no se hace mayor, igual que un hijo, y nos abandona para vivir su propia vida? ¿Qué pensaría Mozart si pudiese escuchar sus obras, compuestas en un pianoforte, al ser interpretadas por un piano moderno tan evolucionado por lo que hace a los timbres? Cuando nuestra obra es presentada en sociedad, te abandona y pasa a manos extrañas: ya no es patrimonio exclusivo de nuestra mente. Durante toda su vida pasará por momentos diferentes: unas veces estará bien tratada, otras tocada con rigor, otras con cuidado, otras veces tocada con compromiso o bien tocada sin rigor o para salir del paso… y de nosotros, poco caso van a hacer.[931] Toda obra tiene dos facetas: una dirigida hacia la eternidad y otra dirigida hacia su propio tiempo.[932] Siempre te sientes insatisfecho de la obra realizada, siempre estarías reescribiendo los libros o partituras o regrabando y remezclando las grabaciones para decirlo mejor o diferente ya que la

personalidad del compositor, del autor, casi siempre queda reflejada en su obra pero que su personalidad nos parezca más atractiva que su misma música sería como si le concediésemos más importancia al sacerdote que a Dios.[933] Lo importante son las obras, aquello que dejamos para la posteridad, no tanto el artista que tiene derecho a ser incoherente e imperfecto. Hay más perfección en la obra realizada. Tal vez la obra sea la culminación de este buscar la perfección a nivel humano que nunca llega a nivel personal. Y muchas veces esta "perfección" lleva al autor a la inmortalidad. Incluso hay algunos compositores que han escrito lo que denominamos música inmortal porque vivirá mientras aguante el planeta. Gran parte de la música de Navidad pertenece a esta categoría,[934] sabiendo, como bien decía Florestán, que muy pocas de las obras verdaderamente geniales han llegado a ser populares, sobre todo en su momento.

La mayoría de compositores, al igual que de intérpretes y, por extensión, de músicos en general, siempre le son fieles a la música,[935] esta es una de las cualidades del músico. Pero, a la vez, la música siempre nos es fiel a nosotros. Victòria dels Àngels[936] decía que la música le había dado más a ella que ella a la música y que, por ello, le debía dar las gracias. Fue su fiel compañera durante la vida: no le falló nunca. Es imprescindible, para todo profesional, tener como cualidad el amor al oficio.[937] La coincidencia entre vocación y oficio da lugar al amor por la profesión.[938] Y cuando preparación y oportunidad se encuentran dan lugar a eso que llamamos "suerte", sin ambos ingredientes y teniendo muy en cuenta la vocación y ese amor a lo que realizamos no podemos quejarnos de que las cosas nos van mal o no hemos tenido suerte. Y esa fidelidad, en muchos compositores e intérpretes está directamente relacionada con el hecho de que lo que realmente les seduce es la propia música en sí. Eduard Toldrà[939] decía que se hubiera muerto de nostalgia si hubiera tenido que apartarse por completo de la música.

El conflicto de ser músico, ya sea como compositor ya sea como intérprete, es que si no eres conocido (ya no digamos famoso) tú música tampoco tendrá gran relevancia social. Y, en cambio, cuánta música puede ser compuesta en miles de hogares y familias sin que nadie la conozca.[940] Muchos músicos profesionales se han dedicado a la música por influencia de algún familiar aunque sea pariente lejano (puede haber un componente genético, también). El músico, más que ningún otro artista, es un demiurgo[941] y tiende a la introversión personal.[942]

1.20. La interpretación / El intérprete

El intérprete es el segundo creador de la obra musical.
George Balan

1.20.1. La interpretación

Toda interpretación es personal. La música es un arte muy hermenéutico. Ernest Bitetti[943] dice que si todo el mundo interpretase la obra tal como el autor la concibió, todas las versiones serían iguales y, por tanto, impersonales. La música culta es la interpretación de una partitura y según el intérprete y/o el director.[944] En una sala de conciertos, una auténtica comprensión musical casi es imposible,[945] seguramente porque también la música es entendida como una pequeña unidad más bien unida a un estilo musical que a la música en sí. Y cada estilo musical responde a una manera de concebirlo, de implicarse con él y de responderle. Y la mejor respuesta para la música, así como para su comprensión, es la respuesta individual. Las interpretaciones públicas tan sólo pueden adquirir un significado superior mediante la escucha individual concentrada y recogida.[946] Durante la interpretación se une lo consciente con lo subconsciente; lo racional con lo instintivo; se debe poder sentir que se puede pensar con las emociones y sentir con los pensamientos.[947] La obra musical lo es cuando la compongo, la interpreto o la reinterpreto, no es algo independiente de nosotros ni de nuestra actividad personal. Lo que es necesario es que cuando interpreto nadie lo haga como lo haces tú, no por la complejidad, sino por la singularidad.[948] El intérprete es más que un traductor,[949] porque en la traducción ya hay implicación personal. Según el etnomusicólogo rumano Constantin Brailoiu[950] toda obra musical no existe por ella misma, la ejecución es a la vez interpretación y creación. Nuevo o usado: creación y recreación. El intérprete puede ser también compositor o no serlo. Una cosa es ejecutar una obra (hacerla tal como es) y otra interpretarla (hacer nuestra propia lectura y ejecución). Todo intérprete es ejecutor y no al revés.[951] Hay que distinguir la música en potencia (creación) de la música en acción (ejecución). Y lo que interpretamos debe hacer "cosquillas" a nuestra sensibilidad y deleitarnos el espíritu.[952] La esencia de la interpretación musical es, en el fondo, ser capaz de transmitir emoción.[953]

1.20.2. El intérprete

La música es la más bella obsesión humana.
Daniel J. Levitin

Si la inspiración existe que me pille trabajando.
Pablo Picasso

Podemos entender el intérprete como el que ejecuta una obra musical dándole sentido personal consciente, ya sea con carácter de director, de instrumentista o de cantante solista.[954] Una pieza de música no existe mientras no haya un cantante que la vierta o un instrumentista que la toque.[955] Como decía Isaac Albéniz,[956] ser intérprete es ser una especie de poeta. En el mundo de la música, el intérprete, ya sea músico cantante o músico instrumentista, depende de cual sea el estilo que interpreta. Según cada estilo hay una manera de concebir al intérprete y una especie de protocolo a su alrededor: manera de vestir, de dirigirse al público, de postura, de comportamiento, de vocabulario, etc. Arthur Nikisch[957] decía que si un músico cualquiera no es capaz de tocar música de "cervecería" es porque no sabe tocar en absoluto. Sobre el escenario el actor representará con igual placer el papel de un asesino que el de un santo, el de un bufón que el de un sabio, el de un indigente que el de un príncipe, lo único que cuenta para el artista es la verdadera interpretación. Pero fracasos como el de Plácido Domingo,[958] excelente tenor pero mal cantador de tangos y boleros cuando se mete en estos terrenos. Otros lo han hecho. La gente quizás no espera a un tenor cantando rock, pero es una buena fórmula cantar otros estilos a dúo con personas que los representan. ¿Pero el fracaso es debido a que se le considera "mal en lo que canta" o que la voz de estilo lírico choca de lleno con la música popular? ¿Es un fracaso por las etiquetas que ponemos a los músicos y a los diferentes estilos musicales que interpretan? ¿Si un cantante del estilo *heavy metal* también tuviese dotes de tenor y cantase hoy en un pabellón deportivo y mañana en un teatro lujoso, cómo responderían ambos tipos de público? Cada cultura predetermina cómo escuchar y percibir un estilo de música concreta. En Bali, por poner un ejemplo, hay pocos músicos profesionales, la música la crean y la ejecutan granjeros, comerciantes e incluso príncipes y niños que forman clubes y tocan donde y cuando se lo piden, por sumas que ni tan sólo cubren los gastos de mantenimiento de sus instrumentos suntuosamente decorados.[959] Esto nos demuestra una vez más cómo puede llegar a ser la música de popular, ya que el ser humano es músico por naturaleza. La educación de los jóvenes de Bali no tiene lugar en academias ni en escuelas, sino en el sí del propio gamelán. Los niños están siempre en primera fila, tanto en un ensayo como en una actuación. Para ellos no hay que estar siempre quietos delante de la música, hay que sumergirse en su atmósfera; se puede dormir, despertarse, aplaudir; la música pertenece a su forma de ser, no tanto de estar.[960] La música se comprende como algo mucho más natural, más relajante, que se deja fluir. En occidente, hay estilos de música, como la música clásica, que es la antítesis de todo esto. Para los balinenses, el artista no prepara nunca un repertorio, no sabe lo que cantará. Espera la inspiración.[961] Cuando se prepara un programa para un concierto de música clásica, por ejemplo, el actuante depende de ese programa y no puede salirse de él, aunque en esos momentos le venga más en gana tocar otras piezas u otros compositores. Además, quien paga para oírle tocar lo hace sabiendo muy bien qué es lo que va a escuchar y no espera que el ejecutante cambie nada de nada.[962] E incluso el nivel de exigencia para que no se equivoque en nada es sumamente alto; la técnica debe ser perfecta. Pero, ser pianista ¿significa tocar como Rubinstein o como alguien que toca por sumo placer? La formación de un músico profesional es ardua y no ofrece mucho placer. Y ser compositor, largos años de estudio para, incluso, llegar al convencimiento como a Haydn que cayó enfermo a los sesenta años y rezaba para curarse porque se había dado cuenta que precisamente era ahora cuando empezaba a componer.[963] Tal vez lo que tendríamos que tener en cuenta es si el músico se mantiene dentro de la música o si esto va cambiando hasta convertirse en un puro trabajador que hace música a cambio de dinero. Si la música es su vida o tan sólo su *modus vivendi*. Para algunos profesionales ya no se trata de música, sino de su medio de vida: se interesan por el dinero más que por la música en sí.[964]

El instrumento del intérprete es también muy importante para su etiología personal. El instrumento es el medio y la música es el fin. Hay incluso quien voluntariamente tiene el instrumento como fin. Interpretar con su instrumento lo que está escrito es la manera de la música clásica en su pedagogía más tradicional; la pedagogía contemporánea se preocupa más por cómo lo vive el individuo.[965] Hay una relación estrecha entre el estilo musical del intérprete y su propio instrumento, el vínculo que mantiene es de una gran profundidad que muestra y lo proyecta cómo es y de la que incluso a veces ni el propio músico es consciente. Hay una gran diferencia de consideración social y sueldo entre intérpretes diferentes, según el estilo. Y no digamos en el mundo femenino, incluso instrumentos femeninos como el piano y el arpa (el caso de Harpo Marx, que fue un excelente arpista que incluso inventó una afinación propia y dio clases magistrales a algunos grandes profesionales de este instrumento, es una excepción),

más bien para quedarse en casa y no moverlos de allí[966] o el caso de las contadas mujeres directoras de orquesta. Se le ha vetado a la mujer su profesionalización musical durantes muchos siglos. David J. Hargreaves[967] cita un estudio en el que se llegó a sustentar la idea de que existe un núcleo común de características de la personalidad que caracterizan al músico en todas las esferas: introversión, emoción (sensibilidad e imaginación) e inteligencia. Para todo músico están cargados de significado: el instrumento musical propio, sus intérpretes favoritos, los profesores o profesoras que se hayan tenido, las personas y familiares con quienes ha habido una relación musical y los materiales tales como cancioneros, grabaciones o canciones.[968]

A veces hay quien cree que un intérprete imita a otro, pero también puede suceder que haya encontrado es ese modelo el estilo que mejor se adapta a su temperamento.[969] Hay mucho de admiración en todo ello (recordemos que imitar es una forma de admirar). El músico popular empieza generalmente intentando algo similar a lo que produce algún otro músico con el que se identifica y trabajando con este modelo se encentra a sí mismo. Como dice Violeta Hemsy:[970] "No hay muchos que se levanten de buena mañana inventando". Generalmente, la ejecución de la música proporciona una sensación íntima de gratificación que nace de sentimientos de realización y dominio[971] y también hay una preparación pero que debería ser más general que técnica y concreta. Ser músico implica no solamente la capacidad de ejecutar "trozos musicales", sino que exige también estar animado de una vida musical en la que el sentido rítmico, la sensibilidad auditiva y la inteligencia se unen en una síntesis viva.[972] Y también debe haber una gran capacidad de saberse enfrentar a un público, de saber sufrir sin que la angustia te sobrepase antes del inicio de un concierto. Realizar un acto artístico público como es ahora cantar, por ejemplo, va acompañado siempre de un cierto sufrimiento. También se añade si debes hacerlo por obligación. Es un proceso difícil y doloroso.[973] El intérprete es también un actor-animador, inmerso en el mundo del espectáculo[974] y, por tanto, ya no es tan sólo un intérprete puramente musical si no que también hay otros elementos plásticos y visuales que no están ausentes del acto representativo público. Por este motivo el intérprete, por este difícil equilibrio del día a día durante toda su carrera, a veces se vuelve soberbio y orgulloso.[975] La música de hoy en día está centrada en los intérpretes. ¿Quién conoce a los autores de las canciones que cantaba Frank Sinatra?[976]

En la partitura está todo menos lo esencial, decía Mahler. O sea, la versión del intérprete que cambia cada vez que interpreta la obra. Incluso esto sucede cuando escuchas música. Nuestra interpretación, nuestra cmanera particular de captar el sonido. El trabajo de un intérprete musical consiste no tanto en expresar o interpretar la música como tal, sino más bien mirar de llegar a ser una parte de la misma. Es casi como si la interpretación de un texto crease un subtexto que desarrolla, confirma, diversifica y contrasta con el texto en sí. Este subtexto es inherente a la partitura y es de naturaleza ilimitada; es el resultado entre el intérprete y la partitura y su riqueza depende de la curiosidad del intérprete.[977]

Entender una pieza musical es algo así como "míratelo de esta forma", "escúchalo así", "interprétalo a tu manera".[978] Algo que se deja escrito o grabado sin sentencia final, dejando a oídos de quien escucha a manera de hacérselo suyo. La música no es nada por ella misma, tan sólo existe cuando el ser humano la identifica y la reconoce como tal.[979] Las cosas no son nada por ellas mismas, las cosas significan.

Hay que tener en cuenta también el miedo, el estrés que sufre el músico al tocar en directo. Es duro porque en cada concierto se sufre lo mismo por mucha experiencia que se tenga, años que hayan pasado e incluso fama que se pueda tener. Siempre se debe demostrar lo que se vale. El trabajo de un intérprete musical consiste no tanto en expresar o interpretar la música como tal, sino más bien mirar de llegar a ser una parte de la misma. Es casi como si la interpretación de un texto crease un subtexto que desarrolla, confirma, diversifica y contrasta con el texto en sí. Este subtexto es inherente a la partitura y es de naturaleza ilimitada; es el resultado entre el intérprete y la partitura y su riqueza depende de la curiosidad del intérprete.[980] También influyen mucho los timbres de los instrumentos que se interpretan en un estilo concreto y de si son acústicos o eléctricos. Una misma pieza musical interpretada con órgano de iglesia te puede desagradar y, en cambio, se puede apoderar de ti y no te la quitas de la cabeza.

1.20.3. El virtuosismo

El ser humano que no tiene la música en sí mismo, es capaz de traición, asesinato y perfidia. ¡No confíes en tal especie de persona!
William Shakespeare

Es cierto que la música, entendida como profesión, comporta, sobre todo en la formación clásica, una gran preparación para la perfección artística que tiene como objetivo último o finalidad el virtuosismo, la perfección del intérprete, con su instrumento musical, en relación a la obra interpretada. Entendida así, la música es un calvario. Las personas que hacen música para poder brillar en el plano del virtuosismo constituyen más bien una especie más bien rara y no son felices. Existen, además, muchos músicos profesionales y pretendidos artistas que padecen la misma enfermedad.[981] Una preparación exhaustiva de determinadas piezas musicales, cada una con su propia complejidad, para poder superar pruebas, exámenes y concursos. Los concursos, uno detrás de otro, hacen gala de la destreza de los ejecutantes y tienen tanta que incluso harían palidecer a Liszt o Paganini.[982] Las equivocaciones técnicas son temibles ya que comportan la descalificación del intérprete sin tener en cuenta otros aspectos tanto o más importantes que los puramente técnicos. Chsitopher Small[983] también hace una crítica dura a la técnica, a la que la mayoría de intérpretes se resisten en los conciertos ya que son comparados con los grandes prodigios y cuyo veredicto puede hundir su carrera. Los concursos, incluso todos los de la televisión, en que tan solo se valora la técnica y no equivocarse conducen la música hacia una vía de competitividad enorme y de distanciamiento entre el placer del ejecutante (sobre todo de su preparación) y el arte que muestra. Escaleras, ejercicios, solfeo y estudios dominan tanto la vida del aspirante a virtuoso que es un milagro que el amor por la música sobreviva a todo esto. El peligro es que la exigencia de una eficiencia técnica les mate toda musicalidad.[984] La música, por un lado, y el propio instrumento musical por otro, han de pretender mucho más que llegar a ser virtuosos del instrumento o de la interpretación. La equivocación en una nota no debe restar importancia al intérprete si para ello debe quitar ternura o sentimiento a la obra que interpreta. Para la perfección ya tenemos las grabaciones que nos permiten repetir frases musicales concretas (incluso una nota, si es necesario) para que el resultado sea perfecto. La actuación en vivo y en directo no debe pretender esto, sino desvelar en el oyente la pasión por lo que está escuchando. Empezar a tocar un instrumento musical es iniciar un viaje de exploración que no tiene fin y, además, no tiene objetivo; en lo que debemos pensar no es en un virtuosismo futuro, sino tan sólo en la experiencia presente.[985] El virtuosismo no debe ser tan importante como transmitir (o saberlo hacer) el mensaje del compositor.[986] Isaac Albéniz,[987] no era muy amante de la rigidez de la técnica ni de las leyes de la armonía. No buscaba este aspecto perfeccionista en la música. Según él hay que expresar lo que uno siente en su interior pues de esta manera la música es más pura, espontánea y libre. Muy a menudo lo que pasa es que sólo seguimos los caminos extremos: o llegamos a ser grandes virtuosos que comunican poco o grandes improvisadores faltados de preparación. Uno de los problemas radica en tener excelentes virtuosos pero sin sentimiento o grandes improvisadores hábiles pero carentes de técnica.[988] No nos debe importar tanto si el *tempo* es perfecto, ¿es que los latidos del corazón lo son? ¿Es que la naturaleza tiene algo que sea matemáticamente perfecto? Victòria dels Àngels[989] decía que a veces la irregularidad de la imperfección da sentido a la propia obra musical; no es necesaria esta manía por la perfección Es más: ¿qué es la perfección? ¿La necesitamos? ¿Debilidad o temor de saber que nunca seremos perfectos? El ser humano constantemente busca la perfección para darse cuenta de cómo es de imperfecto. Además, el virtuosismo técnico depende del estado físico de la persona, con los años se va deteriorando. ¿Y es que en ese momento somos menos músicos? Pasa como con un récord. La milésima de segundo que separa el ganador del perdedor es hoy y ahora. Mañana será diferente. Y este aspecto del virtuosismo va muy unido a la capacidad técnica, y sobre todo cuando esta va en deterioro de la sensibilidad, quizás sea mejor un pianista que no tenga tanta técnica pero que tenga una gran sensibilidad.[990] La música no debe ser una carrera de velocidad sino de regularidad, una carrera (si es que debe haber carrera) de fondo. Casi todo lo que es de raíz humana da más frutos cuando se pretende una carrera de profundidad que cuando se pretende una carrera de velocidad. Permite ver el paso del tiempo como el buen vino o la madera de los instrumentos musicales. Velocidad y fondo son dos maneras de ver una misma realidad. Pero con la segunda tenemos más en cuenta a la persona en toda su globalidad ya que se mezclan todas sus facetas, sobre todo las que se maduran con la experiencia y el paso del tiempo. Dejemos el virtuosismo para los que han nacido con él bajo el brazo y gocemos de la música como un camino —como un tao— más que como una finalidad en sí misma. Si bien a través de muchos maestros y maestras, y en muchos centros de estudios musicales, lo que se transmite con más fuerza es la inquietud de no fallar ninguna nota y llegar lo más rápido posible al máximo nivel técnico, y la manía de aprobar unos exámenes y de conseguir unos títulos y una plazas profesionales, también hay artistas, maestros, maestras y escuelas que viven la música como un don que ayuda a crecer y a vivir mejor. Estos benefactores de la humanidad no muestran demasiado interés en hablar de la fama y de todo lo que lo envuelve, ni ponen el énfasis principal en la

conveniencia de un título, en la búsqueda de una cierta seguridad económica o en otros anhelos similares del todo justificables, sino que, con su ejemplo de cómo la música puede ser una actividad de juego, de expresión, de conocimiento, de liberación, de comunicación, de ofrenda o de comunión, nos acercan a una felicidad más auténtica, nos hacen deleitar por un mundo mejor con el cual nos ponemos en contacto a través de la música. A esos músicos hay que escucharles, conocerlos, gozarlos y beneficiarse de ellos.[991] En la música punk, por ejemplo, se reivindica mucho más la espontaneidad de la música que el virtuosismo. Debemos perseguir la música natural, espontánea. Hay muchos compositores que a la vez son intérpretes y soportan una empresa titánica al hacer ellos mismos todos los trabajos: componer, interpretar, arreglar, armonizar, producir, grabar, mezclar, gestionar, diseñar y, en especial, llamar a la puerta de las discográficas para publicar su material: un desgaste emocional y mental tremendo.

1.21. El crítico

Hay muchas clases de ignorancia, pero la peor de todas es la de los críticos.
Voltaire

Una crítica injusta es siempre un elogio disfrazado.
Refrán popular

El trabajo del musicólogo es descubrir cuáles son las reglas por las que se ordenan los sonidos. Su material de trabajo principal son las obras musicales. Estudiar los elementos internos de la música así como el estudio de todo lo relativo a los compositores.[992] La denominación de crítico musical o de musicólogo tendría que, de hecho, designar a un maestro o maestra espiritual que enseña al melómano cómo la música puede purificar y fortificar su alma. El problema es que el crítico musical vive, según George Balan,[993] como un parásito. El crítico musical se parece a un sordo que quiere explicar a los otros cómo deben escuchar y comprender la música.[994] La figura del intelectual no es tal si no se es crítico, comprometido e integrado en el cuerpo social de la elite pensante.[995] El crítico no deja de ostentar su incapacidad para percibir la esencia y la profundidad; el musicólogo tan sólo demuestra que sabe leer música.[996] John Cage[997] nos dice que cada vez duda más de la función profesional del crítico ya que lo que él dice no parece cambiar lo que cada uno hace; lo que hace cambiar lo que uno hace es lo que uno hace, lo que hacen otros artistas pero nunca lo que diga un crítico. Los críticos que los son de profesión, han de juzgar tan sólo acciones y actos, nunca a las persona y mucho menos llegar a ser jueces éticos, esta no es faena para los humanos. No podemos hablar por los otros ni tan sólo decir que alguien no puede hacer eso o aquello, como dice Murray Schafer,[998] los críticos son bastante arrogantes como para pensar que sí pueden hacerlo. Este es el gran peligro si somos demasiado críticos o si los críticos profesionales lo son tan sólo con una visión microscópica o miópica.

El público que se retira, una vez acabado el ritual de la representación de una ópera, no analiza los problemas humanos que le son subyacentes, sino que juzga el poder vocal del barítono, la gracia de la soprano o la imaginación de la puesta en escena. Sin darse cuenta, reducen a una comedia de formas lo que en su momento fue un gran teatro de ideas y de pasiones. Separado de sus raíces dramáticas, el gozo de un aria tiende a convertirse en una zarandaja arqueológica o en un pretexto para el escapismo sentimental.[999] Al escuchar una música, debemos dar tiempo al tiempo y no juzgarla en seguida y etiquetarla con nombres como bonita, fea, mala o con expresiones como me gusta, no me gusta, le falta ritmo… ya que cuando hacemos esto no estamos escuchando la música sino nuestros pensamientos (¡y nuestros prejuicios!) Hay que hacer callar la mente. El pianista canadiense Glenn Gould se retiró de los escenarios a los 31 años porque detestaba ser aplaudido por el público y todo lo que un concierto público genera: nervios, tensión, estrés, el protocolo, los lugares físicos, la acústica del local, el dinero por las entradas, los que esperan el momento en que te equivoques, los que juzgan y prejuzgan, etc.

1.22. El instrumento musical

Fiesta sin guitarra no es fiesta ni es nada.
Proverbio tradicional

Si consideramos la música, desde el punto de vista de los instrumentos musicales que se tocan, toma una dimensión muy diferente según los timbres de los propios instrumentos, así como de los estilos musicales que se vinculan con ellos. Desde la interpretación de la música con un instrumento concreto, un mismo tema musical nos puede gustar más o menos. Los timbres de los instrumentos musicales no nos son ajenos, también configuran nuestra propia historia sonora que está en relación directa con la cultura que nos ha educado y con la etnia en la que hemos nacido. Hay instrumentos universales (el piano, la guitarra, el violín) y hay instrumentos musicales locales concretos de los cuales es muy difícil establecer una lista

exhaustiva. La guitarra (*khitaris*, más tarde *khitara*) es uno de los más utilizados por la comodidad de su transporte y que vemos relacionada (con todas sus variantes) en la mayoría de épocas y culturas. Tenemos instrumentos que se relacionan con estilos musicales concretos: el piano lo hace con la música clásica, el acordeón con las polcas alemanas, el tango argentino, la música de circo y algunas músicas tradicionales; el banjo lo hace con la música *bluegrass* y la balalika con la música rusa. Cada instrumento va unido a un estilo (o a unos cuantos) y cada uno de los estilos va estrechamente unido a una manera de comprender la música que se relaciona directamente con una manera social y personal de entender la vida. Pongamos por ejemplo el violín, relacionado con la música clásica (no hay orquesta sin su presencia) pero también unido a la música folk y tradicional de países como Irlanda o Estados Unidos, por poner dos ejemplos. Cuando un niño o niña debe escoger un instrumento musical, hay mucho en juego sobre su futuro como músico ya que incluso la comodidad de transporte, el precio o la dificultad física de tocarlo pueden ser aspectos decisivos para continuar estudiando música o no. Los pianistas a menudo deben tocar con pianos de otros lugares, diferentes a los que ellos usan para ensayar, pero en cambio las teclas ya tienen "hecha" la nota. En cambio los violinistas tienen la comodidad de llevar siempre su instrumento encima, pero deben "buscar" las notas en el mástil. Es tanta la influencia de un instrumento en la interpretación de un tema, así como de la cultura musical que lo rodea, que incluso en la *sanza* africana,[1000] un instrumento de láminas metálicas flexibles sujetada cada una a la caja y levantada en su parte media, por una pieza de madera, cada lámina tiene un anillo que cuando vibra produce un sonido que parece molestar al propio sonido del instrumento. El sonido no es puro y para un occidental el vibrar de los anillos es algo que molesta, mientras que para quien interpreta con este instrumento es así como debe sonar. Los instrumentos musicales también pueden limitar nuestras posibilidades profesionales. Supongamos que escogemos el clarinete. ¿Cuántas piezas clásicas o modernas hay para este instrumento? ¿En qué músicas se ve reflejado? Un piano, una guitarra o un violín auguran más posibilidades. Pero en cambio el actor, escritor y director de cine Woody Allen interpreta con él piezas de jazz-Dixieland y Benny Goodman (que lo escogió casi al azar) le dio una dimensión nueva interpretando con él en la época de las grandes orquestas al igual que hizo Glenn Miller con la trompeta. El timbre del instrumento tiene mucho que ver con nuestra forma de entender la música, hay timbres que nos gustan más que otros. Según Anthony E. Kemp[1001] las personas que ejecutan sobre instrumentos de cuerda y de madera muestran niveles mayores de introversión que las personas que lo hacen sobre instrumentos de metal y teclado. Hay también que tener en cuenta que se compone casi siempre a partir de un instrumento, incluso la tonalidad o la posición de las notas y acordes (en el caso de instrumentos de cuerda) dan una manera propia de concebir el tema musical. Así pasa con la sonata 106 de Beethoven, primera obra escrita para piano, impensable que fuese para otro instrumento al igual que hay guitarristas que lo hacen para la guitarra. Este instrumento y algunos de cuerda pulsada producen un efecto más estimulante y pueden despertar la atención del niño o niña introvertido/a que vive en su propio mundo. La guitarra es musicalmente más versátil que la flauta ya que aquella se utiliza tanto para acompañar como para hacer "solos". Además, tiene mucho que ver con la música folklórica y en muchos adolescentes va unida a muchos grupos de música a los que ellos admiran y siguen.[1002] Es útil saber que Héctor Berlioz elaboraba a menudo los esquemas armónicos con una guitarra y no con el piano. Las posibilidades de cada instrumento aumentan las posibilidades de composición del intérprete, así como su capacidad imaginativa para un tema nuevo. Carlos Daniel Fregtman[1003] hace referencia a un ensayo poético de Hsi Káng (223-262) sobre el origen natural del laúd: "la madera con la que se construyó es de árboles robustos que crecen en la alta montaña, en armonía con el suelo y la tierra, con el sol y la luna, en paisajes recónditos, se alzan majestuosos entre nieblas que flotan en las montañas y se mezclan con las nubes, permaneciendo quietos en pasiva majestuosidad, mientras la brisa suave los desflora. Estos árboles rodeados de un escenario surcado por torrentes que se precipitan espumantes y piedras de jade y jaspe de extáticos colores, son naturalmente espirituales y hermosos: por esta razón son adecuados para inspirar un profundo amor a la música. Es en estos lugares donde los sabios se reúnen, huyendo del mundanal ruido. Allí vagan y meditan, allí sus corazones se enaltecen de emociones nobles. Deseando explorar los sentimientos más profundos, estos hombres superiores eligieron la madera de los árboles para trazar el diseño del laúd. Moldearon su forma, lo decoraron con incrustaciones de marfil y cuerno de rinoceronte, lo adornaron con piedras preciosas, le pusieron cuerdas de seda y clavijeros de jade. Con él crearon canciones y armonizaron melodías. Las notas del laúd fueron variadas y coloreadas con plumas multicolores de aves salvajes, producidas por pulsaciones danzantes de los dedos de los sabios. Como la estructura de construcción del laúd es armoniosa, su sonoridad también lo es. Su influencia puede purificar el corazón y el espíritu e influir en la armonía del Cielo y de la Tierra. Esta música supera todas las artes". De lo que se trata de hacer con cualquier instrumento es comunicar un acto de amor a través de la música. En toda esta complejidad de escoger el instrumento idóneo para cada individuo, François Delalande[1004] nos dice que, curiosamente, deberíamos dar los instrumentos más complejos a los niños y niñas más pequeños y a los adultos los instrumentos sencillos que tan sólo tienen una función ya que el niño es un investigador por naturaleza, lo

prueba todo. Muy a menudo hay una simbiosis entre el músico y el instrumento y esta relación sujeto-objeto produce bloqueos. Hay que distanciarse y mirarlo con perspectiva.[1005] Edgar Willems[1006] habla de la relación hombre-instrumento-música. La relación es tan intensa como la de dos seres humanos. Incluso Fernando Palacios[1007] defiende el uso del silbido como instrumento (integrado al cuerpo) excelente para interpretar música.[1008] La palabra inglesa "*play*" (jugar pero también tocar un instrumento musical) es ideal para saber lo que se debe hacer con un instrumento musical y aprender: gozarlo mientras se juega con él.

Debe haber una relación muy estrecha, casi de simbiosis entre músico y su instrumento. Los dos deben afinarse con la misma personalidad y a partir del mismo diapasón. Descubrir los sonidos como en el caso de Grieg que recordaba haber descubierto el acorde de 9ª en su infancia y el placer que ello le produjo. Tener que afinar constantemente un instrumento de cuerda tiene que ver con tener que estar siempre poniéndose a punto. El poeta Rumi decía que la música que hace la flauta de caña refleja la añoranza que siente la caña para volver a ser la planta que era antes de ser cortada. Según Juliette Alvin,[1009] los instrumentos musicales son una prolongación del propio cuerpo humano con el que el ser humano se proyecta. Las posturas, los puntos de contacto entre el instrumento y el cuerpo y las técnicas para su manipulación tienen una significación simbólica. Una guitarra que se apoya en el "regazo" es más personal que el piano.

1.23. La voz humana

La música es la voz del universo.
Feodor Chaliapine

La música es una voz humana que se expresa.
Frédéric Chopin

La música es una voz que encuentra ecos en todas las almas
y parece también un eco en todas las voces.
Concepció Arenal

La voz es algo muy curioso, cuanto más cantas, más bonita se te vuelve.
Xesco Boix

Tocar es mucho menos emocional que exhibir tu voz.
Al interpretar no es necesario implicarse tanto; la voz es algo personal
como lo es la huella digital y revela totalmente nuestras emociones; nos desnuda.
Woody Allen

Las vibraciones de una voz corresponden a la calidad de una persona.
Victòria dels Àngels

Cada palabra es el equivalente sonoro de una experiencia relacionada con un estímulo interno o externo, como un foco de energía, en el que tiene lugar la transformación de la realidad en las vibraciones de la voz humana. La humanidad tomó posesión del mundo a través de estas creaciones vocales. Para muchos, la voz es el instrumento más complejo a la vez que fantástico que existe. La voz no es tan sólo la expresión de la palabra desnuda. La voz cantada constituye el modo más sublime y completo de interpretación musical que eleva al ser humano, constituyendo un motivo de superación y de crecimiento personal.[1010] La voz es expresión de cómo somos. Sabemos que la voz humana no depende sólo de unas cuerdas vocales en buen estado, sino que también depende del estado anímico: de los disgustos, del mal humor, del miedo, que pueden llegar a menguarla y a hacerla desaparecer.[1011] La voz está íntimamente unida a la personalidad. La palabra persona proviene del latín "*per-sono*", es decir productor de sonido, ya desde el siglo XIII se intenta reconocer los rasgos personales por las características de la voz. Del examen de la voz y de sus inflexiones pueden descubrirse perturbaciones psiconeuróticas, de sexo, de edad, del lugar de origen, la cultura, la instrucción, el carácter, la simpatía o la clase social.[1012] Un aspecto bastante desconocido es la de la estrecha relación que existe entre calidad de voz, su magnetismo y el carácter de la persona. El magnetismo al que hacemos referencia puede tener una importancia muy grande. ¿Cómo hacer para estudiar canto sin perder el magnetismo de la voz?[1013] Tal como nos dice el profesor de canto Stephen Chung-Tao[1014] la voz es una tarjeta de visita donde se ven reflejadas tanto las intenciones de la persona como su carácter. Él propone estudiarla y modelarla a fin de trabajar la personalidad, una forma de conocernos mejor y tomar conciencia de nuestros defectos y cualidades. Es importante grabarla mientras leemos algún texto y luego escucharla. Incluso con la voz podemos saber la madurez de una persona, ya que cambia a lo largo de la infancia, adolescencia, juventud, madurez y

vejez.[1015] Tanto es así que incluso se puede asegurar que es menos importante la técnica de una voz cuidada si esta tan solo se queda con la pura técnica. Puede ser que la voz de un cantante sea emitida con las frecuencias correctas y, no obstante, aburrirnos. Podemos escuchar la voz rota de un cantante y curiosamente sentirnos conmovidos por ella.[1016] La voz es, incluso, un reflejo de nuestra salud. Las características de una voz son la versatilidad, la sensitividad, el calor y la pureza del timbre: clara, luminosa y abierta. La voz sana, sobre todo, posee vitalidad.[1017] Para Quintiliano (siglo I) en su libro *De Institutione Oratoria*, en el capítulo tercero, nos dice que la voz, según la cantidad que se tenga, puede ser grande, mediana o pequeña y según la calidad que se tenga puede ser: clara, velada, dulce, áspera, dura, flexible, sonora, obtusa. Las maravillas y virtudes de la voz, a través del canto, se encuentran encarnadas en el mito de Orfeo[1018] que con su canto no tan sólo tenía poderes sobre las personas, animales y naturaleza, sino que rescató de los infiernos a su amada Eurídice, conmoviendo y desmoronando con su voz la barrera de la misma muerte.

El ser humano cada vez escribe menos pero cada vez habla más (dejando a un lado los correos electrónicos o los mensajes de la telefonía móvil que son más bien maneras funcionales y rápidas de comunicarnos). Atendiendo a esto, la voz se ha hecho cada vez más importante. Antiguamente una pluma y el arte de escribir eran vitales para ciertas rivalidades socio-políticas, lingüísticas. Entre los escritores había una relación epistolar; en la actualidad, la voz y la capacidad de discurso y oratoria hacen patente la necesidad de velar por la palabra oral, el turno de la palabra ha sustituido la potencia del escrito y de la fuerza de la palabra escrita, la palabra buscada con tiempo, con idoneidad, la poesía del texto escrito ha sido cambiada por la fuerza oral directa, breve, rápida e intensa. Lluís Cugota[1019] dice que la voz es un instrumento de comunicación y para muchos un instrumento de trabajo. Nos permite comunicar nuestros pensamientos, sensaciones y sentimientos. La voz ya no tan sólo refleja la personalidad, sino también el estado de ánimo de la persona. Johann G. Herder (1744-1803)[1020] afirmaba que la voz y el gesto son una misma cosa para el hombre primitivo, que el grito de dolor y de alegría es el origen de la música, expresión ella misma de sentimiento y de los estados anímicos, fenómenos que, a la vez, la música engendra y propaga igualmente en otros seres organizados. El poder del sonido es la voz de la naturaleza, la energía de la emoción íntima propuesta a la simpatía de toda la raza.

El instrumento vocal[1021] está dividido en tres partes bien definidas: el aparato respiratorio, donde se almacena y circula el aire; el aparto fonador, en el que el aire se transforma en sonido al pasar entre las cuerdas vocales; y el aparato resonador, donde el aire, transformado en sonido, se expande, adquiriendo su calidad y amplitud. A nivel técnico, según Myriam Alió, (catedrática de canto del Conservatorio de Barcelona)[1022] hay que tener en cuenta los siguientes aspectos: mantener con energía la dilatación nasal de manera constante, estimular la sensación ascendente de la piel de las mejillas (como impulsando los pómulos hacia arriba) practicar la inspiración nasal con la boca abierta (sin excesos de aire), sentir la verticalidad de la columna sentir las caderas firmes sobre las piernas y sobre la base y tener los brazos relajados. También sabemos que hay elementos y aspectos que van en contra de la voz: el tabaco, hablar fuerte, hablar rápido, respirar mal, descansar poco, la contaminación ambiental y por tanto nos es necesaria una reeducación de la voz en muchos aspectos: relajación facial y de hombros, inspiración nasal, vocalización clara, respiración abdominal para llegar a tener un timbre agradable, hacerse escuchar sin gritar y hacerse entendedor sin tener que repetir constantemente lo que decimos. Desde el punto de vista mecánico, la laringe es un órgano que si recibe tensión muscular tendrá repercusiones en la fonación. Desde un punto de vista acústico, todo nuestro cuerpo es una caja de resonancia para la amplificación de la voz que a la vez dotará a la voz de una mejor o peor calidad de timbre. Desde el punto de vista psicoafectivo, emocional, la voz vehicula mensajes no verbales que con su timbre y ritmo manifiesta nuestro estado emocional. Desde el punto de vista comunicativo, la voz es comunicación pura, directa y la podemos enriquecer hacia los otros o hacia nosotros mismos. Desde el punto de vista fisiológico, las posiciones de nuestro cuerpo, la relajación, la concienciación corporal, la postura al estar erguidos o sentados, las tensiones musculares y los bloqueos influencian totalmente en la emisión de la voz, su intensidad y su calidad. Hay que velar por este aspecto de globalidad de todo el cuerpo y, a la vez, para el trinomio cuerpo-mente-espíritu. Un simple masaje de los lóbulos de las orejas puede ayudar a mejorar nuestra percepción auditiva, por ejemplo.[1023]

La vocalización se divide en tres procesos principales: la fonación o reproducción del sonido, la resonancia o ampliación armónica del sonido y la articulación o moldeo y pronunciación de los sonidos vocales para generar las formas lingüísticas a las que llamamos palabras.[1024] Todas las formas de vocalización pueden ser terapéuticas: cantar, salmodiar, ulular, canturrear, recitar prosa o poesía pero ninguna se puede comparar a la entonación de vocales.[1025] Todas las personas que utilizan la voz a nivel profesional deben hacer los ejercicios en ayunas y por la mañana porque con la garganta inflamada las cuerdas vocales se ponen ásperas y se deteriora esta región. Para los niños y niñas, que se están iniciando en la utilización de la voz, las recomendaciones son: mantenerse erguidos, cantar suavemente procurando que se den cuenta que pueden hacerlo con una voz bonita, muy diferente a la voz “fea” que adoptamos

cuando estamos enfadados o discutimos por algo.[1026] Para Edgar Willems[1027] no tan sólo hay que cantar con el cuerpo erguido y con el timbre más bonito posible, sino que hay que pensar en lo que se canta y no sentir tan sólo la belleza del canto, sino también las relaciones sonoras (intervalos). Alfred Tomatis[1028] dice que la voz tan sólo puede reproducir aquello que el oído puede oír. Para Hazrat Inayat[1029] hay que cantar con voz hablada porque la voz cantada adopta técnicas antinaturales que no le permiten expresarse tal como es. Para este mismo autor[1030] el sonido de la voz es la respiración manifestada exteriormente. Y con un estado anímico decaído no hay donde apoyar la voz y la forma de cantar se resiente de ello.[1031]

La voz humana es lo que más se encuentra en el corazón de la música africana, incluso más que el tambor. La voz no es nunca una voz cultivada, en el sentido occidental, para que produzca sonidos alejados del habla. La música vocal africana tiene una estrecha relación con el discurso y su técnica tiende a conseguir una interpretación tan fiel como sea posible de un habla más precisa y definida.[1032] Desde el punto de vista africano no es importante una bonita o buena voz, sino su uso artístico. La voz que comunica en la forma más eficaz posible, como en el caso de los cantantes de estilo Fol. Que convierten su voz en un instrumento expresivo eficaz y elocuente.[1033] La persona espiritual no se preocupa tanto de la técnica de su música ya que el objetivo que pretende con ella es muy distinto.[1034] Muchos podemos interpretar una misma música, técnicamente perfecta, pero tan sólo quien le ponga el espíritu es el que sobresaldrá. Y con la voz pasa exactamente lo mismo, la voz es la expresión del espíritu, nos muestra tal como somos.[1035] Otros sonidos pueden tener mayor volumen que la voz, pero ninguno de ellos puede ser tan vivo como la voz. Los hindúes de tiempos pasados[1036] proclamaban que el primer arte es el canto, después viene la música instrumental y la danza como tercero. Nada no llega tan lejos como la voz. Tal vez el pensamiento, la imaginación o la intuición, pero ninguno es percibido con tanta facilidad por los otros. Clasificar la voz humana en soprano, tenor, barítono, etc., es según Hazrat Inayat[1037] limitar algo que es ilimitado. Existen tres tipos principales de voces:[1038] la *jelal* (que indica poder), la *jemal* (que indica belleza), la *kemal* (que indica sabiduría). Todas las personas que hablan se colocan en una de estas tres categorías. Con la voz podemos hacer mucho mal o mucho bien. Consideramos la voz como una manifestación expresiva de la persona en su totalidad. Inés Bustos[1039] clasifica las diferentes manifestaciones vocales de la manera siguiente:

- Voz hablada, cantada, chillada.
- Voz alta (en voz alta, como suele decirse) y voz baja (susurro).
- Voz de registro agudo y voz de registro grave.
- Voz femenina, masculina, infantil.
- Voz de soprano, de bajo, de tenor y de contralto.
- Voz fuerte, débil, inspiratoria.
- Voz clara, velada, sorda, bien timbrada, ronca.

Todos estos tipos se presentan desde la fisiología, basándose en datos acústicos. Desde el aspecto expresivo de la voz, y guardando relación con los estados anímicos, la misma autora clasifica la voz en:

- Voz suplicante, humilde, tímida, estrangulada, temblorosa.
- Voz decidida, enérgica, cortante, seca.
- Voz insinuante, sarcástica, melosa.
- Voz enfática, falsa, convencional, afectada.
- Voz cálida, seductora, conmovedora, embrujadora, sexy.

Según F. Le Huche[1040] según las circunstancias y la función que desarrolla la persona, la voz pude ser:

- Voz de hablar en público, conversacional, confidencial.
- Voz de habla espontánea, recitativa, modulada, de lectura en voz alta.
- Voz al aire libre, de orador, de vendedor ambulante, de representante, de comediante, de cantante.

Cantando es como se educa la voz. La mejor mane de hacerlo con niños y niñas es simplemente cantando.[1041] El educador o educadora musical de la escuela tiene a su disposición la materia sonora más bella del universo: la voz infantil.[1042] El niño descubre los sonidos graves cuando cambia de voz, es una prueba difícil y se enfrenta a una revolución neurológica. Hay una intensa actividad hormonal: crece, cambia la piel. La voz baja una octava en los niños y una tercera en las niñas.[1043] La voz está directamente unida al hecho de cantar y esta realidad humana connatural está estrechamente unida a desentonar y desafinar. Los desafinamientos son ligeras desviaciones del sonido que interpretamos. Pude llegar a ser crónica y tener una casa en el oído o en un fallo de la emisión vocal, generalmente en la respiración. Otra

cosa distinta es desentonar, la incapacidad de realizar una melodía correctamente o de repetir correctamente notas aisladas. Desentonar es una anomalía más grave que desafinar.[1044] Y la voz está estrechamente unida a la vida emocional y a la respiración, la fuente más importante de energía.[1045] Por lo tanto, la voz debe tener técnica (aspecto mental) y expresividad (aspecto emocional). Hay voces que cuando las oyes, tanto si son habladas, pero sobre todo cuando cantan, parece que te envuelven, que nos dan sensación de protección, como si dieran abrigo al alma.

Nuestra voz es grave por la mañana, más aguda al mediodía y vuelve a ser profunda a medida que nos vamos cansando.[1046] Hay talleres de voz, destinados a liberar el potencial vocal de los asistentes a través de gritos chillidos, gorjeos y timbres nasales. Hay tantas voces como almas. Hay que procurar no perder la voz natural que poseemos. Gemir para aliviar el estrés, la tensión y el dolor físico y emocional es una válvula de escape. Los gruñidos del alzador de pesos o el grito de los karatekas también; hay que tener en cuenta los suspiros, quejidos y gemidos naturales de la vida cotidiana.[1047]

1.24. Música, sentimiento y emoción

La música es el pentagrama del amor.
Anónimo

La música es el alimento del amor.
William Shakespeare

El amor no puede dar una idea de la música,
pero la música puede dar una idea del amor.
Hector Berlioz

La música es el pensamiento que siendo intelectual, se volvió sensible.
Fabre d'Olivet

La música es el único placer sensual sin vicio.
Samuel Jonson

Tal vez sea la música la matemática del
sentimiento y la matemática la música de la razón.
Pedro Puig Adam

La música es el arte del sentimiento.
Georg W. F. Hegel

La música es el vestido del amor.
Peter Fonda

La música es el corazón de la vida. A través de ella habla el amor,
sin ella no hay bien posible y con ella todo es más bonito.
Franz Liszt

La música es para curar los males y abrirnos al amor.
Johannes Tinctoris

Donde música hubiere, cosa mala no existiere.
Refrán tradicional

En lo escrito hasta ahora ya hemos evidenciado los aspectos afectivos de la música. La música incide en el sentimiento y en la emoción del ser humano porque tiene la gran capacidad de intervenir en nuestro interior sin un razonamiento intelectual, funciona casi como la intuición. La música va directamente a lo que, a falta de expresión más precisa, denominamos corazón,[1048] va directamente a nuestro mundo emocional; no atiende a ninguna racionalidad. Una música por sí sola, de laboratorio, aislada del mundo emocional y de las circunstancias personales no provocaría absolutamente nada; la música siempre se encuentra en relación a la cultura y a la biografía del oyente.[1049] La música da sensibilidad y favorece los valores humanos positivos; encontramos consuelo en ella,[1050] transforma las penas individuales en revelaciones universalmente comprensibles,[1051] simboliza constantemente su destino.[1052] A través de ella todo se vuelve arte en sí mismo. Víctor Jara,[1053] que sufrió la tortura de un régimen político dictatorial, cuando le amputaron las dos manos para que no continuara tocando la guitarra, siguió cantando *a capella* porque había aprendido de su madre, Amanda —quien también cantaba mucho y tocaba la guitarra y a

quien dedicó una preciosa canción—, que la música y la canción se deben sentir desde nuestro interior, dejarlas entrar en el corazón, sino no se pueden amar. Incluso en estilos musicales como la música *punk* o el *heavy metal*, la música es una manera de sacar en forma de emociones los sentimientos reprimidos y las tensiones propias de la adolescencia.[1054] En estos estilos musicales es muy curioso darnos cuenta que si contemplamos esa música de cerca vemos que responde a una necesidad afectiva y social. La música no se busca, ahí, como expresión estético-musical, sino que llega a ser el medio idóneo para decir cosas e incluso denunciar. El volumen de los instrumentos musicales, la manera de vestir, la dureza de los textos, la necesidad de medios informáticos, etc. No nos dejan ver, a menudo, que se encuentra detrás de esta manera de comprender la música: personas que componen, que escriben que critican usando la música como forma de hacer más viva su protesta y su voz. Música y sentimiento, sentimiento expresado a veces de forma violenta, ya que tal vez provenga de una fuerte frustración y/o impotencia delante de una sociedad que no les gusta e incluso delante de su propia vida personal. Hay sentimientos tan profundos y especiales que a veces faltan palabras para expresarlos y describirlos. Por eso la música es tan maravillosa en este aspecto.[1055] Leonard Bernstein[1056] no estaba de acuerdo en que una pieza musical tenga un nombre concreto como por ejemplo "pastoral". Según él, la música no explica historias ni pinta cuadros, sino que describe emociones y sentimientos. Por cierto, que en este tema hay una cierta dicotomía ya que hay análisis musicales exhaustivos, sobre piezas clásicas sobre todo, que describen perfectamente los motivos que un autor ha utilizado para describir "paisajes sonoros naturales" como es el caso de Las Cuatro Estaciones, de Vivaldi.

Para comprender la música es necesario tener finura de sensibilidad, fruto de una educación estética y psicológica. Gozar de la música quiere decir comprender con sensibilidad.[1057] Nada de música, sea cual sea, sin placer, nos dice François Delalande.[1058] El filósofo y pedagogo Rudolf Steiner (1861-1925)[1059] decía que cuando una persona escucha música, el vidente puede observar cómo los ritmos y los colores fluyen hacia la sustancia más firme del cuerpo etéreo y aferrados a ella motivan que vibre a tono con ellos. De la respuesta armónica del cuerpo etéreo proviene el placer que se siente, cuando más firmemente resuena el cuerpo astral más fuerte será el eco de sus tonos en el cuerpo etéreo, dominando los propios ritmos naturales de este y esto produce sentimiento de placer tanto al oyente como al compositor. Para W. Condon[1060] hay una relación entre empatía y ritmo, cuando los interlocutores que escuchan una persona "sintonizan" con ella lo hacen también moviéndose con una sincronización rítmica con él.

A veces, la música nos otorga el regalo de olvidarnos de nosotros mismos y nos invita a liberarnos de nuestro propio yo. Paradójicamente, al hacernos conectar con nuestras emociones, la música supone una mayor conciencia de uno mismo y a la vez nos es más fácil reconocer nuestras emociones cuando llegamos a ellas por medio de la música.[1061] Por encima de todo, la música debe surgir del corazón de su creador. Por esto, la mejor música compuesta con el intelecto puede ser interesante, pero rara vez genial.[1062] La emoción te hace pensar y un pensamiento, ojalá, nos hiciera hacer sentir. Actualmente se le da mucha importancia a la eficiencia y a la productividad. No hay cabida para los "sentimientos tristes"; la música reequilibra este aspecto.[1063] Mediante su habilidad de unir niveles conscientes e inconscientes de la existencia, la música puede dar forma a sentimientos imprecisos y vagos de los que no somos completamente conscientes.[1064] Según Henry Dreher[1065] lo que puede resultar perjudicial para nuestra salud no son las emociones negativas, sino el fracaso al no poder expresarlas. Hay que encontrar formas constructivas de expresar la rabia, la pena y el miedo para prevenir entrar en periodos de desesperanza, depresión y pasividad. La música nos ayuda a romper la armadura que protege el corazón y nos devuelve nuestros sentidos de manera que podemos descifrar la información que nuestras emociones lleven con ellas, sobre todo aquellas que podemos negar o suprimir.[1066] La depresión es a menudo la furia no descargada que se vuelve contra sí misma, una forma de resistirse a afrontar la vida.[1067] Hay que emplear la música como catarsis: librarse de las emociones y reordenar los sentimientos. D. Aldridge[1068] diferencia catarsis (liberar, sacar) de expresión (decir). La catarsis es más profunda. La música es catarsis. Hay que dejar que la música fluya como una melodía límpida y transparente. Una música, al igual que una canción, se debe dejar ir como la lluvia fina sobre la tierra fértil. Hay recuerdos que tienen carácter simbólico, muy difíciles de explicitar ya que representan lo más profundo de nuestros sentimientos que a menudo no llegamos nunca a descifrar. Como dice Maureen McCarthy, ¿no tiene cada historia de amor una música?[1069] El amor o la música, ¿cuál de las dos hace que el ser humano sea más elevado? El amor no puede decir nada sobre la música, pero la música refleja la idea de amor.[1070] La vida empezó en el jardín del Paraíso y el jardín era el lugar del amor. La palabra Paraíso tiene su raíz etimológica en la palabra iraní *pairi-daeza* que quiere decir amurallado.[1071] La música puede provocar pequeños oasis en medio de desiertos y jardines de malas hierbas. Incluso podemos hablar de un jardín interior, en el sí de cada persona. Si lloras, haces agua, si silbas, haces viento, si cantas, atizas el fuego de tu corazón y si tocas un instrumento entras en consonancia con la tierra, a través de los pies y de los materiales con los que se ha construido ese instrumento musical. Victòria dels Àngels[1072] decía que con música triste y

nostálgica trabajamos nuestra propia tristeza y, según ella, las tristezas son importantes porque trabajan nuestro mundo interior. Por eso a las personas que les gusta trabajar este interior del ser humano les gusta el otoño.

La música exige ser real.[1073] Es como si realmente pudieses ser poco falso cuando estás en medio del mundo musical. La voz popular en su sabiduría antropológica ya nos lo dice: "Donde música hubiere cosa mala no existiere". Lo malo es cuando nuestra ambición es mayor que nuestro amor por la música.[1074] En el aspecto emocional hay algo más profundo en el acto de escuchar que en el acto de ver; escuchar a otras personas favorece la relación entre ellas en mayor medida que el acto de verlas.[1075] Al igual que hizo Hermann Rorschach con su test de proyecciones a partir de unas manchas de tinta en una hoja de papel, la música sigue el mismo proceso. La respuesta de un oyente delante de una pieza musical está unida a su estado mental en aquel preciso momento: es la proyección de sus sentimientos.[1076] La música tiene una función similar a la del orador por su capacidad de intensificar el sentimiento del público,[1077] por esto no hay ninguna religión sin música. Engel[1078] nos presenta una lista de nueve maneras diferentes de representar las reacciones emocionales: modo, llave, melodía, movimiento, ritmo, armonía, tono, instrumento e intensidad.

Habitualmente, confundimos y entremezclamos los conceptos sentimiento, sensación, emoción, percepción e impresión. La música va directamente a los sentimientos y emociones y es percibida, a nivel sensitivo, a través del oído. La percepción y la impresión siempre son de tipo personal y acostumbran a pasar por el intelecto. La música tiene por centro vital a la melodía y es de naturaleza esencialmente afectiva.[1079] Poseemos un cuerpo emocional.[1080] La música es nuestro lenguaje expresivo más antiguo. Empieza con la voz y con nuestra irresistible necesidad de llegar a las otras personas. De hecho, la música es el ser humano más allá de la palabra, ya que las palabras son símbolos abstractos que comunican significados reales. La música llega a nuestros sentimientos más profundamente que muchas palabras.[1081] En el *Etymologiarium* de Isidoro de Sevilla,[1082] que es uno de los documentos claves que indican que la interpretación retórica de la música no desapareció durante la Edad Media, nos dice que: "La música mueve los sentimientos y cambia las emociones. En las batallas, el sonido de las trompetas enardece a los combatientes y cuanto más furioso sea el toque más valor infunda en los espíritus. El canto fortalece a los remeros, la música suaviza las tareas más duras y la modulación de la voz consuela las fatigas de cada labor. La música sirve también para calmar las mentes aturdidas como sucedió con David que liberó a Saül de un espíritu impuro gracias al arte de la melodía. La música también cautiva las mismas bestias, incluso a las serpientes, pájaros y delfines. Y cada palabra que decimos, cada pulsación de nuestras venas se relaciona, mediante los ritmos musicales, con los poderes de la armonía". La música afecta demasiado profundamente a los sentimientos humanos y las experiencias de la vida social y sus estructuras demasiado a menudo son generadas por estallidos sorprendentes de actividad mental inconsciente, para que se sujete a reglas arbitrarias parecidas a las reglas de un juego.[1083] La melancolía que produce una puesta de sol o los primeros rayos del sol al alba lo percibimos como una expresión emocional y es la envoltura de un mensaje supraemocional, estos sentimientos son exactamente iguales en la música.[1084] Allí donde alguien canta, danza o realiza música parece como si el ambiente que se vive fuera diferente, como más atrayente, te sientes bien allí. Todos estos elementos de la música hacen que te encuentres bien y esto ayuda a que hagas sentirse bien a los demás. Reír, cantar y bailar son maneras de transformar los malos momentos y las penas en alegrías. Un hogar lleno de música es un sitio muy excitante para estar en él. La música facilita compartir con los demás.[1085] Así como es muy importante tener cerca del lugar donde vives un espacio verde (plaza, parque, jardín… aún mejor si es bosque o playa) donde dejar volar los pensamientos, donde poder enviar la vista al horizonte, donde te puedas relajarte y distraerte, dejar que la vida entre en nuestro interior, sin prisas. Si, además, tenemos la suerte de que alguien se pone a interpretar música de Mozart ya hemos conseguido el cielo. Esto sucede en el Parc Güell de Barcelona, parque arquitectónicamente precioso construido por Antoni Gaudí (donde pasé gran parte de mi infancia jugando, andando, estudiando, leyendo) donde se realicen audiciones en directo consideradas como "música en los parques" que son una ambientación musical idónea para quien se sienta a contemplar la naturaleza, la arquitectura y, de paso, la vida. Y es que la naturaleza nos ofrece lo mejor para nuestros sentidos: el oído escucha la mejor música de los pájaros, el canto de otros animales, el susurrar del viento y de los árboles; la vista contempla la mejor película/documental que te puedas imaginar con lo que ve; el olfato queda impregnado del olor de las plantas, de las flores, de la hierba recién cortada, de la tierra recién mojada; el tacto recibe delicadas sensaciones al contacto con los elementos naturales; y el gusto se deleita al catar frutos, frutas y agua fresca. Como decía Francisco Giner de los Ríos,[1086] del contacto purificador con la naturaleza surgen la expansión de la fantasía, la nobleza de las emociones, la dilatación del horizonte intelectual, la dignidad de nuestros gustos y el amor a las cosas morales. No seremos nunca capaces de comprender con exactitud qué siente una determinada `persona al escuchar una determinada pieza musical, pero quizás podremos comprender los factores estructurales que generan sentimientos.[1087] Como dice Susan Langer,[1088] la música es una vía para conocer nuestra vida emocional. Así la música se

reduce en muchos casos a dos mecanismos complementarios: exteriorización del sentimiento que la música produce y medio capaz de influir desde el exterior al estado emocional de las personas individual y colectivamente.[1089] La música es entendida en la actualidad como un retrato de los sentimientos y de las pasiones.[1090] Da la impresión de que la música adquiere color, forma, movimiento, incluso sabor y olor. Cuando se la escucha en un estado elevado de percepción, la música es capaz de generar mayores niveles de intensidad, profundidad y comprensión emocional.[1091] "No me preocupa la técnica sino la emoción cuando toco", nos dice Woody Allen.[1092] La música puede ser el elemento globalizador por su forma en cuanto a la capacidad de crear sentimientos de unidad y en cuanto a la posibilidad que nos ofrece de poder desarrollar la sensibilidad y la creatividad. Los componentes del proceso creativo que se desarrollan en el estudio son la música como plano de ejercicios, el cuerpo como instrumento y la educación basada en la sensibilidad y la creatividad como objetivos.[1093] La música siempre ha dotado a la gente de un tipo de expresión emocional a muchos niveles diferentes, una manera de expresar sentimientos sin tener que utilizar palabras para expresarlos. Cuando los humanos creamos música, ésta puede representar nuestros sentimientos interiores, nuestro carácter, nuestra personalidad y nuestro estado mental.[1094] La música deja de tener carácter y comprensión colectiva, deja de ser una expresión emocional para convertirse en expresión estética, con necesidad de público y ejecutantes profesionales. Es un trabajo nuestro iniciar el camino de recuperación del hecho musical como fenómeno generador y vehiculizador de estados emocionales.[1095] La música posee el poder de disolver las tensiones del corazón surgidas de la vehemencia de oscuros sentimientos. El entusiasmo del corazón se manifiesta espontáneamente en la voz del canto, en la danza y en el movimiento rítmico del cuerpo.[1096] A. Salazar,[1097] citando a Aristóteles, dice que la música con que se expresan las palabras imita los estados afectivos que las determinan y la filósofa Susan Langer[1098] opina que la excitación nerviosa origina una emoción. La musicoterapeuta infantil Louise E. Weir[1099] añade que el sonido afecta al sistema nervioso autónomo, que es la base de nuestra reacción emocional. Una emoción es lo que nos mueve hacia a fuera, procede de una acumulación de energía anterior a la descarga. La emoción es una reacción dinámica con relación a ciertas experiencias y necesita una salida ya que la inhibición y la represión son fuentes principales de desorden mental. Los griegos clásicos llamaban catarsis a las purgas de las emociones y consideraban que hay músicas catárticas que producen sobre el ser humano un retorno a un estado armonioso.[1100] Francisco Cruces[1101] hizo unas cuantas preguntas a jóvenes para que explicasen lo que sienten en un concierto de rock: "Sentir la música en vivo", "montarte la película", "flipar", "que te de el punto", etc. Cada concierto es una experiencia diferente y evoca lo que allí sucede. Se habla de momentos irrepetibles y de un sentimiento íntimo de sincronía del tiempo entre lo que sucede fuera y el mundo interno del participante. Surgen emociones y sentimientos que son más fáciles de señalar que de describir. A más sensibilidad, más sufrimiento. La música sale (debe salir) del corazón, nunca de la técnica ni del intelecto.[1102] Robert Schumann[1103] decía que si tu música proviene del corazón y tú mismo te conmueves con ella, entonces ella podrá conmover a los demás. Sentimiento *versus* técnica: quien presiente un mundo donde las leyes no son muy fáciles de identificar ni de asimilar y lo desea ardorosamente es musicalmente más favorecido que el oyente informado sobre las reglas del contrapunto o capaz de ejecutar un nocturno de Chopin. Toda gran música atrapa las experiencias más profundas del gozo y de la tristeza y todo lo que queda en medio, todo el espectro emocional entero.[1104] La música corre por las venas y da brío al corazón, al mismo tiempo que purifica la sangre y eleva el alma. Todas las cosas son causa de fatiga excepto la música por ser descanso del alma, primavera del corazón, distracción para la tristeza, amistad para la soledad y viático del viajero.[1105] La música es cristalina y su limpidez se oculta y esconde de aquél cuyo corazón es duro. Es luz para quien tiene el corazón henchido de ella; fuego para quien lo tiene duro y diabólico. Quién no se impresiona con ella es un perturbado de nacimiento y no hay duda de que participa de la naturaleza del asno. El que no se conmueve con la dulzura de la música es ciego de corazón y de entendimiento.[1106] Quienes aman la música de una manera apacible, suelen experimentar, en contacto con ella, sentimientos similares al bienestar y la alegría que produce la compañía de los seres queridos. De aquí la gratitud y el reconocimiento que sienten por la música que les aporta serenidad y equilibrio y contribuye a la reafirmación de su autoestima.[1107]

Muchas veces hemos relacionado la música basada en una escalera mayor con sentimientos positivos y felices, mientras que la música escrita en una tonalidad menor a menudo comporta melancolía y tristeza.[1108] Incluso el perfil brillante de una trompeta connotará más bien triunfo y exaltación. Los timbres de los instrumentos también tienen una relación directa con los sentimientos que nos provocan ya que a menudo los relacionamos con ciertos estilos musicales o con experiencias sonoras anteriores. La música se ha utilizado en el cine unida siempre a los aspectos emotivos como, por ejemplo, el miedo.[1109]

Las respuestas afectivas delante de una obra musical son uniformes en la mayoría de las personas.[1110] La música permite la identidad emisor-receptor, es un lenguaje universal que ambos contemplan y entienden con independencia de su propia educación personal. La música es un lenguaje de emociones, un diálogo íntimo entre músico y público; un sentimiento que se transmite y genera a la vez

equiparable sentimiento en el oyente.[1111] En el sistema nervioso central del ser humano, la música produce efectos que van de lo intelectual a lo afectivo y metabólico.[1112] Los practicantes de la medicina y filosofía tradicionales chinas enseñan que cada célula del cuerpo es el término de un diminuto capilar y un meridiano que une la sangre, el *chi* o energía vital y la conciencia. Según este modelo vibratorio, el sonido y las imágenes se reciben, se archivan y transmiten no sólo a través del cerebro, sino a través de otras estructuras orgánicas y funciones. Esto significa que a consecuencia de alguna enfermedad, accidente o trauma, las emociones y experiencias dolorosas puedan quedar cerradas en el cuerpo y permanecer allí semanas, meses e incluso años hasta que se liberan, en muchos casos con sonidos e imágenes adecuadas.[1113] Los mecanismos de la melodía y el ritmo actúan como un preplacer para sobornar los mecanismos de defensa por los que las tendencias emocionales reprimidas se relajan en forma de fantasía.[1114] La música despierta sentimientos en nosotros, pero no debemos guardarlos en nuestro interior ya que nuestra vida afectiva es esencialmente dinámica y por esto debe ser expresada: todos los pueblos lo expresan con canciones y danzas. Si la música no le dice nada a alguien es porque esta persona no acepta lo que comunica esa música. El rechazo a determinada música es el reflejo de la actitud hacia las personas de "esa música" en concreto,[1115] así como la interpretación o escucha con volumen alto puede indicar el hecho de liberar tensión física o el deseo de expresar sentimientos de agresividad o frustración.[1116]

A veces se encadenan melodías —sin voz— de canciones de antaño. Y se siente aquella tristeza, de pasmo, que conocemos bien y que no es tan difícil de explicar.[1117] El sentimiento de nostalgia que produce la música; la excitación del deseo de escucharla; la importancia de las vivencias sonoro-musicales de la infancia; la presencia de instrumentos musicales en casa, en la infancia; la apreciación de los sonidos de la naturaleza y del silencio también son parte de nuestra sensibilidad musical. La relación de la música con el recuerdo hace posible su capacidad para la resolución de problemas asociados con la tristeza.[1118]

1.24.1. Música, pensamiento y sentimiento

El corazón tiene razones que la razón no conoce.
Blaise Pascal

La música es una ciencia que apela a la razón y, en consecuencia, simpatiza con los artistas instrumentales que tocan únicamente para los sentidos sin saber nada de los principios de su ciencia.[1119] Descartes, en su Discurso del Método y con su célebre frase "*cogito, ergo sum*" (pienso, por tanto, existo), reduce la esencia de la naturaleza a pensamiento analítico. Hay quien ha dicho: "siento, por tanto existo" pero es que para Descartes sentir es una forma de pensar. John Locke ya decía en 1690 que no hay nada en el entendimiento que no haya pasado antes por los sentidos. El sentido más profundo de la vida está más allá del pensamiento; procura sentir más que pensar y cuando hayas llegado al final de lo que tienes que saber, estarás al principio de lo que tienes que sentir.[1120] Manuel de Falla decía que el arte es muy personal, va a la sensibilidad, no a la inteligencia. La música no se hace para que se comprenda, sino para que se sienta. Según Patxi del Campo:[1121] ser para comunicar; comunicar para expresar; expresar para crear; crear para crecer; crecer para ser. La música no se dirige a los sentidos sino a la mente, a través de los sentidos.[1122]

La comprensión intelectual no es lo mismo que la experiencia sentida,[1123] sentimientos y pensamientos están estrechamente unidos. Keith Swanwick[1124] considera que la música es una forma de conocimiento, el significado de la música descansa en la presentación de sentimientos humanos en formas simbólicas. Estas formas simbólicas están basadas en diferentes procesos de organización y estructuración de acuerdo con convenciones y normas. Al igual que Susan Langer,[1125] considera que la música se parece o es la imagen de la vida del sentimiento. Y, como Leonard B. Meyer,[1126] considera que la música es capaz de crear expectaciones y tendencias a las respuestas que provocan emociones. Nuestra vida se mueve entre ideas claras y sentimientos confusos o entre ideas confusas y sentimientos claros.[1127] La música grande debe salir del corazón.[1128] Música que tan sólo nazca de la técnica y de la inteligencia no vale ni el papel en el que se encuentra escrita. La música debe ser siempre, y ante todo, emotiva puesto que la música es el lenguaje del espíritu. Su melodía es como la brisa que juguetea y hace temblar las cuerdas del amor. Cuando los suaves dedos de la música llaman a la puerta de nuestros sentimientos, despiertan recuerdos que han permanecido largamente escondidos en las profundidades del pasado. Los acordes tristes de la música nos traen remembranzas melancólicas; y los acordes tranquilos nos llevan a evocaciones alegres. El alma de la música es el alma del espíritu, así como el entendimiento de la música es el entendimiento del corazón: la música es hija del alma del amor.[1129] Ver y pensar con las orejas; escuchar con el corazón.[1130]

Gran parte de la música clásica es para la cabeza, el rock es para las caderas y el corazón.[1131] En la música no hay nada que entender, todo se siente de manera inmediata.[1132] La música es lo que emana del corazón del músico. Así debe ser.[1133] La música permite expresar sentimientos, emociones, vivencias y estados de ánimo que no se pueden mostrar de otra manera, la música toca lo más profundo de uno mismo, lo más fondo de la realidad y por esto nos traslada muy lejos de nuestra cotidianeidad y nos hace estremecer. Lo sublime no se puede expresar en palabras, pero sí a través de la música. No es tanto el baño musical en sí lo que determina el gusto por la música, sino el valor afectivo que va unido a él.[1134] Después de la música… el silencio.[1135]

1.24.2. Las emociones y la música

Una alegría compartida se transforma en doble alegría.
Una pena compartida se convierte en media pena.
Proverbio tradicional sueco

Lo que hace que la música sea el placer más
persuasivo es la superioridad de su emoción física.
Stendhal

La música tiene la capacidad de evocar profundas y significativas emociones que pueden ir del puro placer estético hasta el simple alivio de la monotonía, el anonimato o la depresión.[1136] Sin música no hay educación emocional cumplida. Detrás del silencio, lo más honrado —por menos mentiroso— es expresar las emociones, es decir: desnudarse.[1137] Las cinco emociones naturales son: el miedo, la culpa, el enfado, los celos y el amor. Y cuando llegamos a los seis años de edad, todas las emociones naturales se han convertido en emociones no naturales.[1138] Cualquier otro temor no es natural, es patológico: ¡sacároslo de encima!,[1139] sino quedan encerrados en nuestro interior. Además, de temores o miedos naturales solamente hay dos: el temor al vértigo y el temor a los ruidos fuertes e inesperados. Ambos nos ayudan a sobrevivir y a que nuestro cuerpo no sufra daño.[1140] Cualquier otro miedo o temor es una creación personal a partir de nuestra propia experiencia. Desgraciadamente, crecemos con amor condicional: si haces esto, te daré aquello. Si te portas bien, tendrás eso otro. Esa no es una forma de amar, es necesario un amor incondicional.[1141] La música y el amor van en pareja, son la expresión de una misma sustancia espiritual.[1142] El amor del que nos habla la música es siempre diferente del amor del que nos hablan las palabras.[1143] ¡Cuánta gente invierte el noventa por ciento de su energía vital tomando decisiones en su vida cuotidiana basadas en el miedo! Es el problema más grande que tenemos, ya que si lleváramos una vida sin temores, excepto los naturales, seríamos capaces de empezar a vivir en plenitud.[1144] Una de las cosas que más miedo nos da es dejar de ser amados por los que cuentan más para nosotros en cada momento de la vida.[1145] Se deben cuidar las personas que amamos. Todas las emociones no naturales tienen su equivalente físico: un infarto es una expresión de miedo y enfado reprimidos.[1146] Los celos son naturales, si los menospreciamos se convierten en envidia y en competitividad espantosa.[1147] Si no podemos decir que no, esto es una señal de que tenemos demasiado temor, vergüenza o culpa en nuestro interior.[1148] No es necesario que nos planteemos una vida para ser ricos, listos ni para tener un doctorado, todo lo que necesitamos es tener corazón[1149] y el corazón se debe poner en las cosas que perduran, en lo que queda. Tanto los oradores como los músicos tienen fundamentalmente el mismo propósito: subyugar los corazones, excitar o calmar las pasiones e inducir emociones en los oyentes.[1150] La diferencia entre una persona simple y un pensador es que el primero escucha una palabra con el oído y el segundo lo pasa por su mente. Uno escucha con las orejas, el otro con el corazón. Todo está en el interior del corazón humano.[1151] Según el Dalai Lama, seas creyente o no, el corazón es lo más importante. A menos corazón, menos bondad. Cuando el nivel científico de un mundo supera el nivel de amor, este mundo puede llegar a la autodestrucción. El error humano por excelencia es intentar alegrar el corazón con cosas, cuando lo que hay que hacer es alegrar las cosas con nuestro corazón.[1152] La música es el rechazo del paraíso reencontrado si para ello hemos de rechazar al deseo. Adán no hubiese vuelto al paraíso aunque se lo hubieran propuesto ya que sabía demasiado bien que lo que daba sentido a su existencia era Eva, hecha de incitación. La poesía es el lenguaje del espíritu mientras que la música es el lenguaje del corazón.[1153] El corazón ha sido tratado durante siglos como la sede del afecto y en cambio la medicina tan sólo lo trata como un músculo; seguramente el alma quiere comunicarnos más cosas cuando habla a través del corazón, de las que puede diagnosticar un médico.

¿Son universales las emociones? A Leonard Meyer se le critica que considere la teoría de las emociones como algo natural y universal. Ahora bien, el nivel de entendimiento del ser humano con la música ha llegado a ser tan estrecha que Paul Horn, por ejemplo, músico y compositor, fue capaz de comunicarse con una ballena orca y aliviar, después de un trabajo de estudio, su luto y tristeza al morir una orca, compañera suya. ¡Qué gratificación más impresionante para ambos! La música para la vida, la

música para combatir el sentimiento de pena y soledad. ¡Y con un animal! Pero es que las ballenas tienen un nivel de inteligencia emocional muy alto.

La constricción de las cuerdas vocales tiene mucho a ver con la emoción y con el sentimiento de angustia.[1154] En los niños y niñas las emociones van estrechamente unidas a sus vivencias, por eso son tan difíciles de verbalizar.[1155] En música, ni el tipo de clave ni los estilos se han podido correlacionar bien con las emociones ya que hay muchas maneras de clasificarlas. El estilo es la manera en que cada individuo interpreta o enseña, por lo tanto, hay diferencias significativas entre autores, países, materiales, temas, maneras de expresar, situación cronológica, etc. Lo que sí se correlaciona es la emoción y el ritmo. A más rápido es el ritmo más cólera, excitación felicidad, mientras que a más lento, más tristeza, amor, deseo, aflicción.[1156] La música tiene un profundo efecto sobre el miedo, el dolor y la soledad ya que mantiene ocupada la corteza cerebral y la masa encefálica, por esto es tan importante en los partos y durante la anestesia, en intervenciones quirúrgicas. La música absorbe los ruidos del ambiente en la sala de operaciones[1157] ya que aunque se esté dormido, el inconsciente va grabando todos los mensajes negativos respondiendo al postoperatorio con estados alterados y angustiosos. También se ha experimentado con personas en estado de coma.[1158] Para estas personas hay que partir de la música que para ellos ha sido significativa en su vida, aquellas canciones y melodías que tanto gustaban, incluso grabar los sonidos familiares y del trabajo y las voces de familiares y amigos.

A menudo la música hace llorar y esto es excelente en una sociedad que más bien hace todo lo posible para reprimir el llanto. Llorar facilita liberar las tensiones. Considerando el dolor que todos hemos experimentado en nuestras vidas y la frustración de la que permanentemente estamos sujetos, todo el mundo tiene muy buenas razones para llorar. Las lágrimas son como la lluvia del paraíso y un buen llanto, al igual que una tormenta, aclara el aire.[1159] Taylor y Paperte[1160] ya estudiaron que cuando la dinámica estructural de la música es similar a la dinámica estructural de las emociones, se produce una unión empática de las dos y cualquier cambio en la primera dará como resultado cambios correspondientes en la segunda.

Todas las manifestaciones musicales del mundo tienen una base emocional común.[1161] Confucio decía que la música es una emoción de índole suprema que revela no tan sólo el sonido, sino también la personalidad moral de quien lo produce.[1162] El impacto de la música sobre la esfera emocional es especialmente importante en determinados colectivos, como el de los adolescentes, en los que tiene una función integradora ya que les permite hacerse una imagen del mundo exterior y satisfacer sus necesidades emocionales;[1163] —Sorprende, que siendo los adolescentes los más grandes consumidores de música, la materia "música" en la escuela de secundaria, sea tan complicada de implementar—.[1164] Y es que hay que pasar por la música de calle para poder llegar a Bach;[1165] A Mozart, en estas edades, no se llega si no se ha pasado antes por el rock y el *heavy metal*. No se puede llegar a la música clásica de manera directa, hay que dar tiempo (todo proceso lo necesita) y partir de la música que les es su realidad cotidiana. Las experiencias de Friasso y Husson[1166] han puesto en evidencia el carácter multiforme y sintético de la emoción musical que actúa sobre la motricidad, la vida vegetativa y la corteza cerebral. La música posee la doble potencialidad de estimular y suavizar las emociones, esto le da al maestro o maestra, por ejemplo, la posibilidad de realizar una función vital de curación,[1167] por eso cantamos o silbamos en situaciones de ansiedad o miedo como, por ejemplo, un lugar oscuro.[1168] Cada emoción tienen su expresión vocal,[1169] la música funciona como catarsis de emociones no expiadas verbalmente.[1170] La teoría aristotélica de la catarsis, definida como un método psicoterapéutico en el que la música excita, en el alma enferma, sentimientos violentos que provocan una crisis que favorece su retorno a la normalidad, Aristóteles señala que la música no actúa sobre la voluntad, por lo que se puede deducir que lo hace desencadenando en el individuo una especie de descarga o descompresión, produciendo en él un movimiento hacia fuera: e-moción.[1171] Cuando se percibe una emoción, nuestro organismo intenta darle respuesta de la manera más eficaz que conoce. Pone en marcha toda una serie de factores neuroendocrinos que modifican nuestro medio interno. Esta modificación hace, a su vez, que las características de los tejidos se modifiquen. De esta manera un tejido que tiene un equilibrio determinado por lo que hace a su grado de acidez, humedad y nutrientes, cambia ya que los capilares sanguíneos se hacen más estrechos y con esto disminuye, por ejemplo, la cantidad de oxígeno, hecho que inmediatamente provoca que las bacterias que con él conviven o la funcionalidad de un órgano se vea alterada. Inmediatamente se producen los primeros cambios. El resultado es una infección que se puede interpretar como que la bacteria es la causa del problema y que los síntomas son el intento del organismo de reequilibrar el medio. Pero si vamos más allá, es la negativa del organismo a hacer o aceptar algo. Detrás de una infección vaginal casi siempre se esconden problemas de pareja. La música tiene unos aspectos fisiológicos y acústicos y otros de cualitativos y artísticos que sobre todo desarrollan funciones específicas en la vida del ser humano convirtiéndose en una forma específica de expresión humana. La música es una forma de transmitir y expresar emociones, intenciones, estados de ánimo, sentimientos, etc. Pero también experiencias y sensaciones corporales. Es por esto que la música se considera un sistema de

comunicación que utiliza estímulos musicales para transmitir mensajes que contienen emociones y significados específicos. Además, la música tiene una propiedad importante que no tiene la palabra ni el discurso hablado: es capaz de establecer interrelaciones significativas con diferentes personas simultáneamente.[1172] Respirar totalmente implica que la persona se relaciona con el mundo que lo rodea, sin miedos, restricciones o reservas. Un buen trabajo de respiración conecta inevitablemente con las emociones bloqueadas.[1173] Afloran las emociones porque sentimos cada nota de música que escuchamos como si fuese la cosa más importante del momento a fin de que nuestro psiquismo vibre en la misma onda. La música se hará más fuerte hasta conseguir que afloren las emociones reprimidas, hasta dispersar la energía negativa a través del ritmo y conseguir relajación y calma. En posición tumbada y con los pies dirigidos hacia los altavoces se inspira como si se cogiese la música desde la cabeza hasta el pecho y se lleva hacia un lugar deseado del cuerpo (por ejemplo una zona enferma o adolorida) y distribuyéndola allí.[1174] En opinión de Smeijsters[1175] hay ciertas necesidades humanas en las que la música desarrolla un papel importante: experiencias picosomáticas, experiencias estéticas, compensación de aislamiento y soledad, como aspecto de diversión, sentimiento de melancolía y nostalgia y diversión social. Según este autor, estas funciones de la música pueden y deben emplearse en la terapia musical ya que pueden ayudar a describir diferentes campos de trabajo y objetivos: psicoterapéuticos, de rehabilitación, de desarrollo, de actualización, de recreación y paliativos. Por esto, es precisa la práctica y expresión musical como sistema de comunicación de experiencias, emociones y sentimientos. Toda música responde a una forma de sentir. Cada música comunica algo determinado. Cada música responde a un estado particular y nos está manifestando unas emociones concretas. Por esto, las personas que por sistema rechazan los estados de alegría, libertad, soledad o tristeza no les gustan las músicas que expresan tales sentimientos.[1176] Por lo tanto, la música moderna no es una cuestión de gusto, sino de aceptación de uno mismo.

1.24.3. Música y temperamento

Ramos Pareja[1177] asociaba en 1482 los cuatro tonos fundamentales de la música con los cuatro temperamentos y los planetas:

- El *tonus protus* corresponde a la flema y a la luna.
- El *tonus denterus* corresponde a la bilis y a Marte.
- El *tonus tritus* corresponde a la sangre y a Júpiter.
- El *tonus tetartus* corresponde a la melancolía y a Saturno.

Aquellos que poseen una naturaleza melancólica prefieren la armonía grave, sólida y triste; los sanguíneos, el estilo hiporquemático (de música y danza) porque agita la sangre; a los coléricos les gustan las armonías agitadas, por la vehemencia de su carácter amargo; a los que les gusta la marcialidad se inclinan por las trompetas y los tambores y menosprecian la música pura y delicada; los flemáticos se deleitan por las voces femeninas, porque su voz aguda tiene un efecto beneficioso sobre el humor flemático.[1178] Para el médico Galeno, el temperamento (del latín temperare: mezclar) de una persona es el resultado de mezclar las características cálido-frío y seco-húmedo que a su vez están relacionados con el equilibrio de los cuatro humores (melancólico, flemático sanguíneo y colérico) y sus elementos correspondientes (tierra, agua, aire y fuego). Esto fue utilizado por los alquimistas y Carl Jung[1179] comartía la creencia de estos de que primero se han de identificar los opuestos dentro del alma para que después estos se puedan unir. El agua se evapora (aire) en contacto con el fuego o la tierra se convierte en solución líquida cuando entra en contacto con el agua. La diosa Armonía, por ejemplo, es hija de Venus (amor y belleza) y de Marte (guerra). Los opuestos se atraen y quieren fusionarse en uno. El filósofo y pedagogo Rudolf Steiner también era del mismo parecer por lo que hace a los colores: si estás triste hay que mirar un color triste para que en nuestro interior se visualice el color opuesto.

1.25. Música tradicional. Música popular

La buena música vive, la mala tan sólo existe.
Anónimo

La arquitectura es música congelada.
Friedrich Novalis

Entendemos que la música tradicional es aquella que viene de antiguo, de una tradición, de un arraigo a lo largo del tiempo en una comunidad concreta. Y entendemos que la música popular es aquella que el pueblo toma como suya en un momento concreto. Puede haber música tradicional popular y música popular que no sea tradicional. La canción infantil “El patio de mi casa” es una canción tradicional, viene

de antiguo, pero además es popular porque el pueblo la ha hecho tan suya que aún se sigue cantando hoy en día. La canción "Subimos la escalera" también es una canción tradicional infantil pero la conocen muy pocas personas: no es popular. Con el tiempo no ha arraigado como otras. Muchas canciones de moda, muchos *hits*, muchos de aquellos temas que llamamos "de siempre" (y que además conocemos la autoría) llegan a ser populares pero no son tradicionales ya que no surgen de una tradición ni de un costumbrismo concreto, a menudo llegan a ser populares por la repetición reiterada de los medios de comunicación y/o de los medios audiovisuales.

Hay que tener en cuenta que hay un momento en que se empieza a formar una música urbana[1180] diferente a la de raíz étnica. La música tradicional surge directamente del pueblo, tiene a ver con la tierra, la vida, la muerte, las estaciones, las fiestas, etc. Tiene una coherencia interna en perfecta simbiosis con la gente que allí vivía. El pueblo se expresa con música para celebrar las fiestas, rituales concretos o como celebración de la comunidad. La música provoca mucha empatía. Dos personas enfrentadas pueden encontrar puntos en común compartiendo música. Une a toda una comunidad cuando se comparte.
Personas con ideas muy distintas incluso con discrepancias pueden compartir el mismo tipo de música. La música es un gran bien en este sentido porque, de entrada, no discrimina. A parte del sentido utilitario y de comunicación, la música lleva insertada, desde sus inicios, principios de simbología, magia, vinculación con las creencias teológicas, con rituales diversos, con la medicina preventiva y curativa que presentan, en el terreno de la música tradicional y entroncan con la idiosincrasia de los diferentes pueblos en los que la música ha germinado.[1181] También hay una relación entre música tradicional y falta de autoría. Hay mucha música de autoría que llega a ser popular pero nunca esta música llegará a ser tradicional. Bruno Nettl[1182] también hace esta diferencia, la música étnica, tradicional o folklórica (que también se llama tribal o primitiva)[1183] es diferente de la música popular.

1.26. Más allá de la música

El papel social de todo artista es tratar de expresar lo que siente,
no darle a la gente lo que debe sentir. No se trata de ser un predicador o un líder,
sino sencillamente un reflejo de todo el mundo.
John Lennon

La música empieza allí donde acaba la palabra.
Richard Wagner

Parafraseando a Igor Stravinsky, lo que más vale en la música es lo que no se puede escribir en el papel. La música llega más lejos que cualquier otra impresión procedente del mundo exterior.[1184] Hay personas que vivimos empapados de música y un aspecto cabal para nosotros es darnos cuenta de que la música, con toda la complejidad del concepto, no es tan sólo el conocimiento de un código o de un lenguaje a partir del cual expresarnos, sino multitud de otros aspectos que se interrelacionan para formar un todo. Hemos titulado este capítulo con la expresión "más allá", cuando decimos esto hacemos referencia a una metamúsica ―entendiendo este concepto como que la música está por encima de la propia música, por encima de sí misma, en el sentido en que un sonido, ya no digamos una sucesión de sonidos o de notas musicales, se emite siempre por una razón que va más allá de ser simplemente musical; una razón más importante― e incluso a una musicosofía, una sabiduría propia de la música como ente, con la música y a partir de la música. La música provoca la relación del ser hmano con el mundo natural y también con el mundo espiritual.[1185] Despertar la expresión y el diálogo de la música interna que todas las personas llevamos en nuestro interior. Y ojalá que la teoría musical, que la propia codificación del lenguaje musical, no anule todo lo de positivo que tiene la improvisación, la capacidad de oído, el sentimiento, el canto que surge espontáneamente desde nuestro interior: la música que fluye de manera natural. Quizás el lenguaje musical sea lo menos importante de la música (tan hermenéutica, por cierto). Casi toda la música, en cualquier tiempo y lugar, cumple la cometida de dar soporte, de sugerir una acción extramusical.[1186] La música no es (no debería ser) algo a más a más, algo que acompaña o que decora, ni un trasfondo.[1187] Como dice Christopher Small,[1188] emplear la música solamente con la finalidad de divertir representa un abuso y un mal uso que proviene de la ignorancia de su verdadera razón de ser. La dimensión musical llega a ser "saber musical" en tanto que racionalidad, no en tanto que discurso, es proyecto comunicativo en tanto que conceptualización cultural, antropológica; pero es, antes que nada, un universo textual susceptible de comprensión y de ser percibido e interpretado como producción del ser. La dimensión musical comprende la música como ergología, como trabajo desarrollado cuya consecuencia requiere a la vez una acción escritural, la ejecución rigurosa y la acción comunicativa con el público. La expresión musical es la más compleja porque comprende diferentes niveles: composición preliminar, escritura, ejecución y comunicación. El sentido de que la música no es la consecuencia

estética de una ciencia, sino el contacto con un elemento que es posible gracias a una larga preparación mental y moral y esta preparación importa más que el ingenio intelectual.[1189]

Según Violeta Hemsy,[1190] la música está unida a los cuatro elementos tradicionales: aire, agua, tierra y fuego. Música-aire: la música de ambiente, percibida como aire, o sea como entorno sonoro; música-agua: relación de contacto, de carácter marcadamente denso. Cuando los jóvenes están en la discoteca, allí son empapados de esta relación. También cuando una persona estudia o lee con música concreta y aumenta o disminuye su volumen; música-tierra: involucrados en la escucha de una manera más afectiva que sensorial; música-fuego: el fuego irradia luz y calor, la luz es voz, el calor se siente, ambas llevan vida. Hay una energía que transporta vida al corazón. Otras relaciones de la música son: música-alimento: hay procesos de retroalimentación, la música como objeto nutritivo, que sacia el hambre, después como objeto de seducción y deseo, finalmente como objeto cultural y estético. Objeto, pues, de la necesidad y el deseo individual; música-comunicación: la música como objeto o elemento catalizador o promotor de la comunicación interpersonal e intrapersonal. Y también hay una relación de la música, desde una visión antropológica, con la magia y con la invocación a Satanás.[1191] Hay también, pues, una música negativa, combinaciones de notas musicales que pueden llegar a poner la piel de gallina o intervenir firmemente en nuestro subconsciente con su constante reiteración. La música de las películas de terror es un ejemplo claro de ello. La música no se queda quieta en la propia estética musical y su expresión, siempre va más allá, tanto a nivel individual como a nivel social o grupal. Consigue sentimientos y emociones, genera actitudes e interrelaciona las diversas facetas que constituyen el ser humano. Los significados intrínsecos de la música surgen de las interrelaciones convencionales de los materiales musicales, en la medida en que la mente de un oyente percibe como tales estas interrelaciones.[1192] La exhibición corporal de una cantante se convierte en un elemento del significado musical evocado, entendiendo por evocado lo que la música transmite metafóricamente, gran cantidad de factores contextualizados y simbólicos.[1193] Lo que representa la música, Lucy Green lo llama significado intrínseco.[1194] El discurso que rodea gran parte de la música popular tiende a poner en primer plano los perfiles de la música a expensas de sus significados intrínsecos.[1195] El campo que la música tiene enfrente suyo no se restringe a un miserable pentagrama de siete notas.[1196] Más que de música tendríamos que hablar de significado musical. La música es, sobre todo, y como tantas otras cosas relacionadas con el ser humano, por lo que significa. Y en el significado musical es donde debemos establecer el fundamento teórico, tanto para el melómano como para el músico profesional. Para Luis Racionero[1197] ser melómano es para él serlo porque de pequeño le despertaban los pájaros y de adolescente el rumor del torrente apaciguaba sus sueños melancólicos y desconcertantes. La música también nos conduce al humor y a reír; la música nos acompaña en la conversación serena y el silencio interior. Incluso el momento del día en el que escuchamos música o bien que un profesional la interpreta también tiene a ver en cómo la percibimos. La noche, por ejemplo, es enormemente inspiradora, la calma y el silencio, la ausencia de tanta luz como hay de día, las estrellas… por eso gran parte de los conciertos se realizan de noche y todo ello, como dice Jaime Pahissa,[1198] inspira. No es lo mismo una música por la mañana, al alba, que por la tarde o por la noche. El propio momento del día, la predisposición física del cuerpo, la cantidad de luz natural o artificial, si se da durante, después o antes de una comida son variables a tener en cuenta no tan sólo en la interpretación pública, en el concierto o recital, sino también en la composición y en el estudio de la propia música. La música se escribe también para llevar a término experiencias aún no experimentadas.[1199] La música anticipa incluso la propia música, sobre todo al conocer la obra que escuchamos o que interpretamos, hecho que augura una cierta seguridad delante de lo que musicalmente tiene que venir. Tal vez por esto tenemos necesidad de la reiteración en música, al igual que con la canción.

Algunas veces hay que salir de nuestra tradición cultural para encontrar el tipo de expresión que deseamos.[1200] Por eso no podemos cerrarnos en banda y escuchar tan solo las canciones de nuestra tierra (hecho casi imposible hoy en día con la cantidad de música que escuchamos y las propias mezclas de esta). Incluso necesitamos tiempo para saber escuchar otras músicas (sin prejuicios) como las músicas disonantes o estridentes.[1201] Las propias ideas de consonancia y de disonancia también son muy particulares, adaptadas a cada individuo. La música está mucho más allá, en el tiempo.[1202] Y por tanto, puede ser un constante recordatorio, en nuestra vida interior como individuos, de que existe un mundo ideal de sentimiento, belleza y perfección. Puede enseñarnos que el orden, la calma, la emoción profunda y el ansia por el ideal, pueden existir aún cuando estemos aturdidos por la brutalidad, la crueldad sin razón, la maldad, la mercenaria explotación de las masas por unos cuantos.[1203] La música puede despertar nuevas facetas de nuestra vida interior, porque el alcance de su expresión es ilimitado. Pueden existir tendencias y talentos dormidos en nosotros, que la música estimulará hacia una actividad y vitalidad siempre crecientes. No sólo el horizonte de la música es ilimitado, sino que podemos ser afectados en muchas formas diferentes por el mismo compositor.[1204] Si una buena fotografía es la que nos hace revivir

lo que no sale en ella, también podemos fotografiar el sonido, el mundo sonoro. E incluso desde diferentes planos. Cada sonido de nuestro mundo sonoro nos vuelve a esa imagen que va asociada a él.

Hay algo en la música que está más allá de la vida. Hay algo indefinible.[1205] Nosotros somos parte del cosmos y, por lo tanto, pequeños fragmentos que constituyen un puzzle cósmico-musical. La música es como un árbol: cuando lo cortas, ves los círculos concéntricos. Todo parte de una misma raíz pero estos círculos se van haciendo más grandes e incluso hay expertos que saben distinguir las épocas buenas de las malas que ha tenido aquél árbol así como su historia tan sólo analizando esos círculos. La música es como ese árbol y si no la alimentamos se muere y se pierde.[1206] La música está hecha para ayudar a las personas, para darles coraje y educación,[1207] quizás las salas de conciertos y los campos deportivos (empleados para conciertos) hayan substituido hoy en día, las iglesias, como lugares de encuentro, de catarsis y de espiritualidad. Decía Franz Schubert[1208] que la música no es un pasatiempo, sino el manantial del espíritu y quien bebe de él es elevado a la más alta nobleza de este mundo. Hay que sacar y "extraer" música de debajo de las piedras.

La música es también un refugio. Nos puede ir bien, tanto para comprender la realidad como para huir de ella. La música es bipolar en referencia a que es empleada tanto a nivel personal-individual (ayudándonos en nuestra identidad) como a nivel grupal-social. Tanto en un aspecto como en el otro, la música es un refugio, una morada. Un refugio grupal en el que encuentras a los que comparten contigo un estilo de vida y una manera de comprender el mundo y con quienes puedes compartir facetas de tu propia vida. Un refugio individual que te protege de lo externo, como una madriguera candorosa donde guarecerse e incluso aislarte. Los *walkman* son un ejemplo claro de ello. Voy haciendo mi vida y tengo mi música que me aísla de ruido (con toda la amplitud de este término) externo. Don Campbell[1209] hace referencia a generaciones de personas que resistieron la Gran Depresión, las guerras mundiales y otras penurias. Durante la guerra del Vietnam se hicieron populares canciones de Simon & Garfunkel, Joan Baez, Judy Collins, Bob Dylan y Pete Seeger. A millones de personas, esta música les ofrecía una manera de sentir y de comunicar sus complejos miedos y preocupaciones. Igualmente sucede en la actualidad con las músicas *rap*, *hip-hop*, *funk* y *grunge*, los jóvenes se aíslan y se protegen en un mundo que les parece excesivamente materialista e hipócrita. La música es un refugio donde sentirse bien, como aislarse en la azotea. En la música que nos atrae nos sentimos felices. Este es un aspecto de la música que nos hace a todas las personas músicos ya que encontramos en ella nuestra felicidad, puesto que escogemos cuál nos va mejor, nuestra propia manera de estar bien con nosotros mismos. La música no nos pide nada a cambio, nos acoplamos a ella y ella hace el resto. La música representa una defensa delante de situaciones de paranoia y melancólicas.[1210] La música de los jóvenes a menudo quiere romper con todos los esquemas establecidos. Un ejemplo de ello es el festival que se realizó en Woodstock: aquellos tres días de música fueron el centro de un ritual comunitario, lejos en parte de las especulaciones de los empresarios. Los jóvenes liberados de tensiones y de las restricciones de la vida diaria,[1211] casi como entrever el binomio antinómico materialidad versus espiritualidad a partir de la música, así como el binomio consumo-producción. Delante de la música funcionamos a la vez como receptores y como productores.[1212] La música nos acerca a lo más humano que hay en nuestro interior, a la esencia de nosotros mismos. Curiosamente, la profesión de músico es de las más cercanas al altruismo. Isaac Albéniz,[1213] por poner un ejemplo, daba muy poca importancia al dinero (aunque disponía de él) que recibía por lo que escribía, a nivel musical, ya que creía que no valía demasiado. Decía que había venido al mundo como los pájaros, para cantar y amar sin el interés a ser retribuido por ello. Curiosamente, fue una persona que ayudó a muchos amigos suyos, muchos de ellos músicos, a solventar problemas financieros. ¡Cuántos músicos han regalado música! ¡Y cuántos han ofrecido gratuitamente recitales y conciertos! Incluso en las situaciones más horribles, la música debe acompañar el deambular del ser humano y nunca herir sus oídos. Nosotros nos aventuraríamos a pedir que fuese un derecho escrito y añadido a esa lista de derechos humanos universales: el derecho a que la música nos acompañe siempre que queramos.

La música seduce e induce al sujeto diversos movimientos orientados a focalizarlo e incorporarlo,[1214] no obstante Arnaldo Dias[1215] dice que hay que incinerar la música. La verdadera música es la de cada persona, vivida en el presente, por esto hay que incinerarla, porque es útil tan sólo en ese momento y para una persona en concreto y cuando ya no es válida hay que reconvertirla.

¿Qué hay más allá de las técnicas y de las ideas? El espíritu del lenguaje musical por sí mismo. Tanto da si tocas *bluegrass*, country, *folk*, *blues* (que evoca la tristeza), rock, *soul*, *gospel* (que evoca la espiritualidad), jazz o música clásica. Cada uno de estos lenguajes musicales propios tiene su espíritu particular, que es algo más que notas musicales e ideas musicales concretas. El músico debe recoger este espíritu de la música y reflejarlo ya que si no es así, la música no sonará bien. Es el espíritu de la música el que le permite integrar el espíritu del lenguaje para hacer su propia pieza musical y es su talento el que le permite reflejar este espíritu cuando interpreta y toca. El público también tiene un espíritu musical: es receptor del obsequio sin el cual no habría actuación[1216] y si la música inspira un determinado marco escénico de referencia, por ejemplo, la naturaleza, debe interpretarse en la naturaleza, tal como decía

Claude Debussy. Conciertos intimistas con poca gente, espacios pequeños y naturales, donde te sientes en familia, cercanos a los intérpretes, casi como si el concierto se realizara en nuestro hogar. Música para que la gente la escuche de cerca, casi como si la pudiera tocar y palpar; música para participar con todos los sentidos como realizando una inmersión en ella. Por eso lo más importante de la música es lo que significa, qué usos y funciones tiene a nivel individual y colectivo.[1217] Franz Abt[1218] decía que no deberíamos de hablar tanto tiempo de música, que con tanto análisis pierde gran parte de su gracia, ¡vivámosla! Dejemos a un lado las expectativas musicales que tengamos, que llevan a prejuzgar un género o una pieza e impiden que sintamos realmente la comunicación con la música. La verdadera música está en un adolescente "aporreando" su piano o su guitarra y en un vagabundo de la calle, de cualquier lugar del mundo, murmurando melodías populares.[1219] Escuchando de manera consciente distintos tipos de música podemos experimentar una gama completa de emociones.[1220] Por eso es tan importante abrirse a todos los estilos musicales, puesto que la música ha ido pasando a través de los tiempos, transmitiéndonos su sabiduría sin apenas cambios. Y es que el ser humano, por mucho que la tecnología lo ha ido transformando, se sigue haciendo las mismas preguntas, se emociona por las mismas cosas y sigue respondiendo casi por igual que sus antepasados a todo lo que proviene del mundo natural.

1.27. Música y género

A la música tan sólo puedo cederle el paso.
Samuel Pepys

Así como el siglo XX fue el siglo de la infancia, el siglo XXI será el siglo de la mujer. Hay una relación estrecha entre música y género, entre los instrumentos musicales y si son interpretados por mujeres o por hombres. Según Lucy Green,[1221] en el caso de la mujer tiene que ser excepcional si quiere ser reconocida, incluso muchas imágenes de portadas de discos reflejan comercialidad sexual y sensual con fotos femeninas concretas. El discurso sobre el sexo suscita la cuestión de donde empiezan los determinantes biológicos de mujeres y hombres y dónde las construcciones históricas.[1222] Hablamos de sexo en relación a las características biológicas de mujeres y hombres y hablamos de género en relación a las interpretaciones históricas de feminidad y masculinidad.[1223] El género de un profesional de la música desarrolla un papel importante y a menudo no reconocido en el discurso sobre la música y en el significado musical.[1224] La exhibición del artista no es el mismo si es masculina que femenina, hay toda una carga histórica y cultural alrededor y unos límites y unos "qué esperamos de ello". Lucy Green[1225] nos habla de ello ampliamente. Las cuatro características de la feminidad son: concentración autoposeida aunque seductora de su cuerpo, la relación con la naturaleza, la apariencia de disponibilidad sexual y la simbolización de la preocupación maternal.[1226] Las aves en busca de pareja cantan con más vigor que las que ya están aparejadas, lo que corrobora la teoría de Darwin de que el canto tiene origen en la intención sexual. El canto de los pájaros es, sobre todo, una actividad de los machos que depende de la producción de la hormona sexual masculina: la testosterona. Si un ave hembra produce suficiente cantidad de testosterona puede hacer los mismos cantos que un macho.[1227] La voz y el sexo están inmediatamente conectados.[1228]

1.28. Greguerías musicales y locuciones populares con referencia a la música, la canción y el baile

Acabamos este primer apartado del libro con un pequeño divertimento: de un lado, el escritor Ramón Gómez de la Serna[1229] creó el concepto de greguería y de su innumerable lista hemos escogido algunas de las que hacen referencia a la música. Y por otro lado, hemos recopilado algunas locuciones, frases hechas y modismos con temática musical que son parte esencial del hablar popular, que se ha ido transmitiendo de generación en generación, y que son de una gran riqueza, tanto filológica como antropológica y de saber tradicional.

1.28.1. Greguerías

- La pesadilla del pianista consiste en soñar en un piano de teclado kilométrico.
- En los pianos de cola es donde duerme acolchada el arpa.
- El sillín del piano es el sacacorchos del concierto.
- El gran reto para las hormigas consiste en meter un piano de cola en su hormiguero.
- Era tan mal guitarrista que la guitarra se escapó con otro.
- La pulga hace guitarrista al perro.
- El niño que toca la armónica chupa un caramelo de acordeón.

- Las almejas son las castañuelas del mar.
- La gaita es una especie de bota de vino musical.
- Tocadiscos: la paella de la música.
- Cante jondo: lloricantear.
- La ronquera es la sierra del sueño.
- En el susurro se cuecen las palabras.
- Los grillos miden las pulsaciones de la noche.
- El banjo es hijo de una raqueta y de una mandolina.
- En las máquinas de escribir, el alfabeto baila la jota.
- La escoba baila en el vals de la mañana.
- El timbalero es el cocinero de la orquesta, y tiene a su cargo dos paellas.
- Tocar la trompeta es como beber música empinando el codo.

1.28.1. Modismos, locuciones y frases hechas

- A cal y canto.
- Al cantar el gallo.
- Bailar al son que tocan.
- Cantar como una alondra.
- Cantar como una almeja.
- Cantar la caña.
- Cantar las cuarenta.
- Cantar la verdad.
- Cantar victoria.
- Cantarlas claras.
- Dar el do de pecho.
- Dar la nota.
- En-cantado.
- Entre pitos y flautas.
- Eres un cantamañanas.
- Es la canción de nunca acabar.
- Es un canto de ángeles.
- Ese es otro cantar.
- Estar en armonía.
- Esto es la canción de siempre.
- Esto es música celestial.
- Ir al unísono
- Ir acompasado.
- Ir desguitarrado.
- Llevar el compás.
- Llevar la voz cantante.
- Los números cantan.
- Me de-canto por…
- No perder el compás.
- Tal como suena.
- Tocar todas las teclas.
- Un compás de espera.
- Volver con la misma canción.

2. LA MÚSICA COMO ARTE

2.1. Concepto de arte y su naturaleza

Hay música allí donde hay proporción, orden y armonía.
Thomas Browne

Todas las verdaderas obras de arte son caminos hacia el cielo.
Proverbio zen

La naturaleza es la gran fuente del arte[1230] y el arte es connatural al ser humano. Es parte de la vida, no está separado de ella.[1231] La vida es la raíz; el arte es la flor.[1232] Realizamos algo desde nuestra creatividad, a través de nuestros sentimientos, hacia los otros para que todo el mundo se contagie de eso que hemos realizado y se puedan compartir sentimientos similares. Al ser el ser humano una animal *symbolicum*, que emplea signos y símbolos para su comunicación, el arte tiene significado. El arte no puede quedar aislado o fragmentado, nos sirve como forma de conocimiento de la vida, de la realidad y del concepto "del otro". Todo lo que tiene a ver con el arte y todo lo que tiene a ver con el ser humano es de difícil objetivar, no es ciencia exacta, depende de cada persona, de sus ideas, de su interpretación de la realidad, de su cultura y circunstancia, del momento histórico en el que le ha tocado vivir, de su sensibilidad, apreciación e idiosincrasia. Todo lo que deriva de una interpretación de sentimientos y expresiones del alma humana se presta a una diversidad de acepciones y de opiniones. Desgraciadamente, y ya nos lo confirma Christopher Small,[1233] en la vida de la abrumadora mayoría de la gente, al arte no le cabe ningún papel esencial; es una actividad para los ratos libres a las que una persona se dedica, si es que se dedica a ello, cuando no tiene nada más urgente que hacer. Es algo a parte del mundo cotidiano, puesto en un marco, algo cuya única relación con la vida diaria es la de una antítesis. El aficionado a la música no se gira hacia ella para conocer mejor la vida, sino para descansar en ella. Yehudi Menuhin[1234] ya nos avisa que es muy importante aprender a no separar el arte de la propia vida. El arte, ya sea visual o auditivo, no debe ser confinado a museos o salas de conciertos. Hemos de aspirar a hacer disponible toda la alegría, la simplicidad de la comunicación del arte. Debe llegar a ser parte de la vida diaria de toda persona, no una mera actividad de ocio, sino algo que nos impulsa a luchar contra la angustia del vacío suscitada por el acceso a la libertad que nos proporciona el placer de crear.[1235] El arte[1236] es una representación idealizada de la vida y hay que conocer bien esta, haber gozado y sufrido para conseguir que nuestra producción artística sea cosa gustada.

Son consideradas artes: la pintura, la escultura, la arquitectura, la poesía, la música, el teatro y el cinema pero, de una manera general, también es arte todo aquello que evoca expresión del ser humano. Tal vez sea mejor hablar de arte plástico, musical, corporal y verbal. También hablamos del arte de la vida (y aquí van estrechamente unidas arte y filosofía) y también hablamos del arte de educar e incluso hay ciencias (como la didáctica) que al definirlas decimos que son tanto arte como ciencia. Entendemos, pues, el arte como expresión del ser humano que, buscando la belleza, comunica algo al resto de seres humanos. Hemos introducido en esta definición dos palabras claves: expresión y comunicación. En el arte hay intención: transmitir algo que tiene que ver con el ser humano, ya sea una idea, un concepto, un sentimiento o una emoción. Josep Maria Quintana[1237] entiende el arte como producción artificial e intencional de la belleza. Compartimos con él estos dos aspectos de intencionalidad y búsqueda de belleza al igual que hace Pío Tur[1238] cuando nos dice que lo bello permanece bello aunque no despierte emoción y aunque no haya quien lo contemple. Lo bello es independiente del observador. Pero nosotros aún queremos ir más allá y entrever, como dice Francesc Torralba,[1239] que el arte es una especie de paradigma general desde el cual se pueden deducir todo el complicado aparato de saberes y disciplinas sobre el mundo y sobre el ser humano. Si aceptamos el arte como paradigma, como forma global de comprender el mundo, Christopher Small[1240] nos expresa que el arte es algo más que la producción de objetos bellos, es esencialmente un proceso, a través del cual exploramos nuestro entorno, nuestro medio, tanto interior como exterior, y aprendemos a vivir en él. Contemplado desde estas vertientes, el arte es connatural al ser humano, no tan sólo para expresar lo que siente en su interior, sino para poder dar comprensión a la vida, tanto la que vivimos a nivel personal como la que convive con sus semejantes. El informe Gulbenkian,[1241] considera las artes como otras tantas categorías de comprensión, como formas específicas de pensamiento; ellas nos dan una idea de amplitud y el carácter de nuestra civilización, nos abren a ideas, nuevos conocimientos e intuiciones; son un contrapeso a las formas analíticas del discurso, como las ciencias y las matemáticas, y nos llevan a síntesis y totalidades. Con esto queremos decir que las artes son muy personales, subjetivas en comparación con las ciencias y las humanidades que son más objetivas. Si no se contemplan las artes con relación al desarrollo del pensamiento no es posible entender la función última ni su papel en la educación. Si aceptamos que la realidad no existe como tal, sino que es una construcción personal de cada persona, una visión filtrada por nuestra manera de sentir y pensar, el arte

—ya sea plástico, musical, corporal o verbal— no se puede aislar y fragmentar, desde un punto de vista holístico, ya que le sirve como forma de comprensión de esta propia realidad que nos vamos construyendo a lo largo de la vida. El arte puede ayudar a nuestros semejantes a construir su forma de captar la realidad. Y tanto es así que al crear nuestra propia realidad, también nos podemos refugiar en ella. Es Jean-Paul Sartre[1242] quien nos habla del arte como creador de un mundo imaginario en el que podemos guarecernos, huyendo de la propia realidad cuotidiana. El hecho de pasar de una forma de expresión al azar a una de organizada constituye en sí mismo una meta de la naturaleza del arte. El arte nos sitúa en otra dimensión con nosotros mismos. No es lo mismo el arte en Alemania que el arte en Rusia, como tampoco lo es contemplarlo desde Oriente que desde Occidente. R. S. Peters[1243] considera la literatura y la poesía como aspectos de una dimensión del mundo imaginario, mientras que otras artes, como por ejemplo la música, pueden crear otro mundo con su correspondiente conocimiento. La música puede ir de la mano del *episteme*: no tan sólo la música ayuda a construir la realidad del individuo y le facilita comprender el mundo, sino que, además, la música crea su forma propia de conocimiento. El arte, en general, tiene tanto de ciencia como de ensoñación y, a su vez, el arte es pura intuición, la intuición entendida como llegar al conocimiento de una manera directa, sin necesidad de razonamiento. En el arte, la intuición es la inspiración.[1244] Para Pitágoras, el arte constituye la expresión típica de nuestro hacer humano arquetípico, que consiste en la ordenación y formación de la materia en su elementalidad racional. Hay una relación directa entre arte y cosmos, entre arte y orden natural. El arte es lo contrario del caos.[1245] Para Kant, el arte proviene de una capacidad inconsciente inspirada por la propia naturaleza para realizar belleza. Pero el arte hay que trabajarlo, hay que buscar para poder encontrar. Arte es un 1% de inspiración y un 99% de transpiración, de sudor que como decía Pablo Picasso: "Si hay intuición que me pille trabajando". El arte es entrega, fe, paciencia y perseverancia.[1246] La naturaleza y/o función del arte son cosas diferentes y los productores, vendedores de arte, miran el negocio. El arte no debe consumirse, se debe producir, como los niños y niñas balinenses que son colocados delante de sus instrumentos musicales con la ayuda de sus padres, a mitad del concierto.[1247] Una pregunta que surge a partir de aquí es saber si el arte pertenece al mundo natural —*physis*— o al mundo cultural —*polis*—. Según Marcel Duchamp y John Cage,[1248] la música y el arte ya están en la naturaleza, es suficiente con reconocerlos y nombrarlos. Según John Dewey[1249] el arte intensifica aquello que nombramos experiencia, cuando termina sentimos enseguida una dislocación, un trastorno a otro mundo ya que el mundo real se ha hecho más vivo, más integrado y estructurado que la mayor parte de nuestra existencia. El fenómeno artístico no acaba en la experiencia sensitiva, sino que con una obra de arte accedemos a contenidos radicales de nuestra existencia. Además, el arte intensifica determinadas cualidades de nuestra condición humana.[1250] Aunque las artes comparten esta característica con otras actividades humanas, su función especial consiste en reforzar, extender, iluminar, transformar y, en última instancia, hacer la vida digna de ser vivida. La esencia de las artes es la conciencia humana ampliada y explorada deliberadamente. De aquí que se haya relacionado el arte con los sueños o con "otros mundos". El arte intensifica, une, no nos da la confusión de la simple experiencia, sino lo que Dewey llama "una experiencia". Cuando ésta termina, resultamos nos trasladamos a otro mundo, no porque el del arte sea irreal, sino porque es más real. Lo que experimentamos es un sentimiento de pérdida como el despertar a una realidad menor, familiar a todo niño que no desee que acabe la última página de un cuento.[1251] El arte eleva el sentido de la humanidad. Confiere una exaltación de sentimientos que es sobrenatural. Una puesta de sol es gloriosa pero empequeñece al ser humano y es parte del flujo general de la naturaleza. Un millón de puestas de sol no impulsarían al ser humano a la civilización. El arte suscita en la conciencia las perfecciones infinitas que se ofrecen cabalmente a la realización del ser humano[1252] El arte no tan sólo imita la vida, sino que la anticipa. Las artes están relacionadas con el hecho de convertir algo en especial.[1253] Lewis Rowell[1254] reflexiona sobre el hecho que hay que hacer unas preguntas de valor cuando hablamos sobre el arte y su repercusión humana: ¿Es una obra de arte? ¿Es buena? ¿Me hará bien? ¿Me hará mal? ¿Es bonita? ¿Es grande? ¿Es de interés público? ¿Qué significa? (Si es que significa algo). ¿Comunica algo? ¿Expresa algo? ¿Imita ago? ¿Representa o reemplaza algo? ¡Arte y sólo arte! Este es el gran medio que posibilita la vida, la gran seducción, el gran estímulo vital.[1255] Para Nietzsche, el arte da sentido al mundo y justifica la existencia. Comprendió que la vida se compone de opuestos: no hay placer sin dolor ni luz sin oscuridad ni amor sin odio ni bien sin mal que nosotros entendemos como complementarios. Schopenhauer[1256] concebía el arte como refugio, como una forma de escapatoria. El arte, entendido como creación, nos obliga a la pregunta de si el ser humano crea realmente algo. Para Igor Stravinsky[1257] tan sólo Dios puede crear. El ser humano, no. Si contemplamos el concepto de creatividad desde el punto de vista del arte, para Ana Lucía Frega y Maravillas Díaz[1258] es la posibilidad de expresar de forma propia, personal, libre, nuestros sentimientos y emociones a la vez que nuestros conceptos de perfección moral. ¿Hay creación o siempre es recreación (en el sentido del gozo) de algo para buscar nuestra propia visión y perfección? La creación es la oportunidad que tenemos para ordenar (o reordenar) nuestro mundo interior. Lo más importante del arte es que no se puede crear deliberadamente fuera de la cabeza del artista, no es algo de

laboratorio,[1259] además, el objetivo del arte[1260] es impresionar nuestro corazón y exaltar nuestra alma, no la de los demás aunque esto último sea su consecuencia inmediata.

2.2. Algunas características del arte

La pintura es una poesía muda; la poesía es una pintura ciega.
Leonardo de Vinci

Una primera característica del arte es su individualidad, tanto de quien lo realiza como de quien lo recibe. El arte refleja, de manera individual, como un espejo de nosotros mismos y de nuestra propia interpretación y nos podemos relacionar con él, según Keith Swanwick,[1261] de tres maneras: como creadores, como intérpretes y como participantes. Incluso Julio López,[1262] mirando el arte desde la antropología, cree que como estética y como hecho cultural, se le debe considerar al arte su propia fuerza emancipadora como existencialidad. Por ejemplo, cada uno tiene su manera de mirar un cuadro, es muy difícil que una nube o una ola sean criticadas por alguien de que han sido pintadas sin estética. El arte, y todo lo que es artístico, se debe analizar desde la individualidad, no se trata tanto de verlo a nivel grupal, sino a nivel individual y después compartirlo con los demás El arte nos facilita conocernos: paciencia, diligencia, enfado, dudas, humor, juego. Incluso Platón hablaba de *techne tou biou*: el arte de la vida. Hay la manera propia de vivir la vida: cada persona a su justa medida. El arte forma parte de esta vida, no debe ser tan sólo dominio de los artistas profesionales.[1263]

Otra característica del arte es su relación con el mundo emocional del individuo: emociones y sentimientos quedan reflejados en la obra del artista y se ponen de manifiesto cuando alguien se pone en contacto con su obra. El arte ha sido considerado siempre como el instrumento más poderoso que el ser humano dispone para profundizar, refinar y sublimar sus emociones y sentimientos. De aquí su enorme valor educativo para contribuir al equilibrio psíquico del ser humano.[1264] Las disciplinas artísticas sirven para percibir los sonidos, el silencio, las vibraciones, el ritmo y permiten expresar las emociones vividas y los pensamientos porque justamente son la materialización de estos.[1265]

Otra de las características del arte es la interpretación que hace el artista de la realidad. El arte no es otra cosa que el redescubrimiento, una especie de reencarnación de la realidad ya que ha debido pasar antes por el crisol de la personalidad del artista.[1266] Para Aristóteles,[1267] el arte es una representación mimética de la realidad pero que la presenta tal como es.

Otra característica del arte es que posee un lenguaje que se diversifica en otros lenguajes, sea cual sea el arte en concreto. Hans-Georg Gadamer[1268] concibe el arte, además, como un lenguaje de signos.

También es característica del arte globalizar las diferentes dimensiones del ser humano. El canto, la danza, la música, las artes marciales abren las puertas del cuerpo hacia el espíritu y las del espíritu hacia el cuerpo, de la misma manera que las emociones llevan al intelecto y el intelecto lleva a las emociones. Un arte vivido es una fuente de acceso al conocimiento.[1269] En la actividad artística hay una íntima coordinación entre actividad física y psíquica.[1270]

El arte se cultiva toda la vida. Incluso en la vejez y en la ancianidad, una vez las personas ya se han (o las han) jubilado (aunque hay que tener en cuenta que hay quien no se jubila nunca como lo profesionales liberales o personas que asumen las tareas domésticas del hogar) y la oferta de ciertas entidades e instituciones, reproduce un inicio en la actividad artística o un reinicio de lo que artísticamente se había realizado en la infancia o juventud y que debido al trabajo se había tenido que abandonar o dejar de lado en gran mesura. Las artes son las únicas actividades en las que el dominio, la imitación y la imaginación se pueden fundamentar y ampliar deliberadamente en la infancia y después de ella, a diferencia del juego, por ejemplo, que tiende a desaparecer, al menos el juego natural y simbólico. El arte en general ha sido siempre fundamental para el desarrollo y la conservación de la mente como lo son otras formas de representación, incluido el lenguaje.[1271]

Otra característica del arte es que no arrutina nunca, siempre ofrece cambio, acción, novedad.[1272] Y otra es la de producir o evocar sensaciones: escuchar una obra musical es una experiencia muy diferente a la que se obtiene cuando el antropólogo describe lo que se desarrolla en aquella obra. La representación del arte es fundamentalmente estética.[1273] Según Valente,[1274] el arte es una aventura que incita a lo más esencial que es lo que nos hace reaccionar y vivir. Según Barceló,[1275] el arte va unido al grado más alto de libertad y según Robert Schumann[1276] si ha gustado o no, como dice la gente cuando acaba de ver o escuchar una obra artística, es lo menos elevado, agradar a la gente es lo que menos debe importar.

Finalmente, la obra de arte no es la ilusión de un sueño a alcanzar, sino la sólida ilusión de una realidad alcanzada.[1277]

2.3. Arte y belleza

La poesía es hija de la meditación y del arte.
Francesc Torralba

La belleza es la guía del alma.
Ralph W. Emerson

El arte va directamente unido a la belleza, hay una intención de hacer y de buscar belleza. Según Josep Maria Quinta,[1278] el arte es la producción artificial e intencional de la belleza. Lo estético remete a lo armonioso, equilibrado y bello.[1279] El arte no evoluciona en sí mismo, son las ideas de las personas las que cambian y con ellas su forma de expresarlas.[1280] Envolver el acto educativo dentro de una atmósfera y de un ambiente lleno de belleza: música, canto, arte pictórico en las paredes, pulcritud de limpieza, silencio, armonía en el mobiliario.[1281] La sensibilidad a la belleza y la creación de belleza constituyen las características más distintivas del ser humano[1282] y es que la belleza de la obra de arte, sea cual sea su origen, pone al ser humano en consonancia con su estado interior de felicidad, seguramente porque se produce un equilibrio de lo externo con lo interno y de lo encontrado con lo que se busca, ya sea de manera consciente o no. El valor de una obra de arte, lo que llamamos belleza, radica generalmente hablando, en su poder de proporcionar felicidad. Por eso el arte es importante en la vida social del individuo. Según Thomas Moore,[1283] hoy por hoy no podemos vivir sin tecnología pero parece que sí podemos vivir sin belleza. La tecnología enmascara el mundo; la música, lo desnuda absolutamente.[1284] Nuestra alma se nutre de ella y su falta produce depresión, paranoia, adiciones y neurosis. La Primavera de Botticelli, por poner un ejemplo, representa las Tres Gracias (Belleza, Moderación y Placer) y todas ellas van directamente al alma humana. Actualmente, ¿cuáles son las Tres Gracias? ¿Tecnología, Información y Comunicación? Y ¿dónde van a parar? La belleza siempre conduce a la contemplación.[1285] ¿Por qué hay tanta belleza en iglesias, mezquitas, templos… y no la hay en centros comerciales, carreteras o en gran parte de las escuelas?[1286] Curiosamente, allí donde vivimos, allí donde trabajamos o estudiamos, allí donde pasamos más tiempo de nuestras vidas es donde hay más falta de belleza y de arte. Y es que a menudo buscamos más la funcionalidad que la belleza, incluso en los parques públicos, pensados tanto para aspectos lúdicos como de descanso, ofrecen poco gozo visual estético. ¿Cómo es que lo que es público, de todos, acostumbra a importarnos menos que lo que es privado o propio? La era industrial nos ha acostumbrado a diferenciar entre obras artísticas y objetos útiles. Las primeras acostumbran a ser hechas a mano y "bellas"; las segundas hechas con máquinas y "prácticas".[1287] La belleza es algo propio del ser humano, los animales no poseen esta capacidad, pero la belleza ¿se capta por los sentidos o se capta por el sentimiento, la emoción y el razonamiento? Todo lo que tiene que ver con el arte es intentar objetivar lo subjetivo.[1288] ¿El razonamiento quiere objetivar lo subjetivo que capta el sentimiento? La búsqueda de belleza va del brazo de la práctica espiritual.[1289] La verdadera vida artística, no la puramente estética, es religiosa y viceversa. La arquitectura es música, la jardinería es música, el trabajo en el campo es música, la pintura es música, la poesía es música. Allí donde hay belleza, hay música.[1290] Y donde no la haya, la música ayudará a que florezca. Pero, ¿dónde radica esa belleza de la música? ¿En los sonidos al azar? ¿En la estructura melódica de los sonidos ordenados? ¿En la relación que nos produce lo escuchado con lo que sentimos? ¿La belleza se da por sí misma o es un constructo humano? En casi todas las culturas la música es siempre expresión de buena voluntad, una forma de llegar a las otras personas.[1291]

También hay una relación entre arte y género. El arte y la sensibilidad cultivadas desde la infancia diferencian el hombre de la mujer: los colores, las formas, las imágenes predeterminan el género (sexo masculino, sexo femenino) a quien van dirigidas. Como dice John Grey:[1292] "Los hombres son de Marte, las mujeres son de Venus". Guerra y belleza. Caos y cosmos. Fuerza y sensibilidad. ¿Es una separación natural? ¿Es una separación manipulada? ¿Herencia antropológica? ¿Physis o polis? ¿Es la complementación entre mujer y hombre la que da el equilibrio final? ¿O es una diferencia inculcada de mil maneras distintas desde la educación familiar, escolar y social?

Hablar de estética es hablar de ciencia de la belleza, ya sea entendida desde un parámetro positivo como negativo.[1293] La noción de objeto estético es anacrónica por lo que hace a los ejemplos de la música del presente y del pasado.[1294] La vida fisiológica da lo bello; la vida afectiva da lo bueno; la vida intelectual de lo verdadero; y lo verdadero es bueno y bello. Lo bello necesita de la materia: la vibración sonora para la música, el color para la pintura, el cuerpo para la danza, las palabras para la poesía, la piedra para la arquitectura. Lo bueno es de orden moral y normalmente del orden de lo afectivo, de la emotividad, del amor, de los sentimientos elevados; lo verdadero evoluciona en el dominio de la inteligencia, de lo mental. Es fundamento de las ideas y de los juicios. En la belleza hay que tener muy en cuenta los elementos de tipo orgánico. Buscamos belleza como orden, armonía. Y todo esto va directamente al corazón, al mundo afectivo. La música bella es una promesa de felicidad[1295] y a más bella

se nos ofrece la música más dolor nos provoca perderla. La belleza nos conecta con lo eterno que hay en la música. Y el gusto por la belleza aparece a los pocos meses de nacer. Según Boris Cyrulnik,[1296] hemos dedicado muy poco interés a este aspecto.

2.4. Ciencia versus arte

Un pintor coge el sol y lo convierte en una mancha amarilla.
Un artista coge una mancha amarilla y la convierte en un sol.
Pablo Picasso

La ciencia debería ir unida al arte, la religión, los sueños, los rituales. Tiene que ser una ciencia liberada del apremio de dominar. Un conocimiento que reconoce y respeta la autonomía de lo que se conoce. Christopher Small[1297] dice que no tenemos arte, sino que hacemos las cosas lo mejor posible y no tenemos ciencia, sino que sabemos las cosas lo mejor posible. El origen de ambos es el mismo y se diversifican en dos ramas que, curiosamente, tienden a alejarse más que no a unirse o a ir en paralelo. La fuente tanto del arte como de la ciencia es la intuición.[1298] El método científico exige que controlemos todas las variables posibles para poder extraer conclusiones firmes respecto al fenómeno que se estudia. Sin embargo, ese control crea a menudo estímulos o condiciones que nunca se hallan en el mundo real,[1299] y que podrían invalidar este método puesto que el arte parte de una epistemología distinta a la de la ciencia. El arte está hecho para inquietar, la ciencia para tranquilizar; el arte sobrevuela, la ciencia proporciona muletas; tan sólo hay una cosa válida en el arte: la que no se puede explicar.[1300] La ciencia no es el instrumento adecuado para expresar y comunicar la experiencia artística, sino que nos es necesario acudir al arte de la retórica y la hermenéutica, a la analogía y la metáfora para expresar aquella experiencia.[1301]

2.5. El artista

Un buen artista tan sólo tiene una cosa: magnetismo personal.
Groucho Marx

La vocación del artista y el sentido de su vida consiste en
brindar alegría a las personas, enriquecerlas espiritualmente
Y despertar en ellas sentimientos elevados.»
Dimitri Shostakovitch

Nadie es dueño de sus propias obras.
Franz Kafka

Parecería fácil definir al artista, nos podríamos quedar con la idea de que es la persona que ejerce arte. No obstante, Sigmund Freud considera al artista como un introvertido que raya en la neurosis y cuyo propio arte le ofrece una forma de volver de la fantasía a la realidad.[1302] Muchos artistas, sobre todo aquellos que hacen su trabajo de cara al público (actores de teatro, cómicos, cantantes, músicos) se ven como unas personas de una cierta o gran timidez que encuentran en la expresión a través de un arte concreto la forma de comunicar y de expresarse El trabajo del artista tiene dos aspectos: uno, interior, de sentimientos y emociones; otro, exterior, en el que se subraya lo que le preocupa de su entorno social. Hay como una catarsis personal. El arte es catártico por excelencia, Charles Keil[1303] habla de esta función también en la música como "vía de escape" (ya hablaremos de ello en el capítulo de "Música y sociología"). Como dice César Manrique los artistas, como seres sensibles, tienen la obligación de llamar la atención sobre lo que sucede en el mundo, sobre todo aquello que de negativo realiza el ser humano ya que su capacidad de expresión y de llegar a la gente es mayor. También es cierto que el desencanto del artista puede hacer sombra a lo largo de su camino profesional ya que como dice André Maurois[1304] el artista siempre vive encantado por sus sueños y decepcionado por sus obras. Una obra publicada es una utopía, en la mente del autor, que se ha hecho realidad. El artista va a caballo de la utopía y del desencanto pero le toca, si él quiere, evidentemente, ser un desvelador de conciencias, una persona que puede hacer pensar a los demás. John Lennon decía que el artista también tiene un papel social en el que tiene que tratar de expresar lo que siente, no decirle a la gente lo que tiene que sentir. No se trata de ser un predicador o un líder, sino sencillamente reflejo de todo el mundo. Augusto Valera[1305] considera que el artista puede plantearse su creación de dos formas: como subministrador de placer o como quien da de pensar. Distraer la masa humana o inculcar ideas. El compositor alemán Robert Schumann[1306] apuntaba una finalidad del artista: dar luz en lo más profundo del corazón humano. También es misión del artista conectar con las otras personas a través de su arte, este es el extremo final de toda praxis musical, si se quiere entender esta como racionalidad y como filosofía. Surgen, pues, dos visiones diferentes, una es conectar el ser humano

con sí mismo y la otra conectarlo con los otros seres humanos: expresión y comunicación. Todo artista,[1307] sea del tipo que sea, tiene algo que decir, al igual que toda persona, por eso todos somos artistas, no tan sólo potenciales, sino por naturaleza.

El arte es un reflejo de la propia percepción, un espejo del alma del artista. Cuando el artista es auténtico, tiene la capacidad de convertirse en un guía, un pionero que se arriesga a penetrar en el corazón del ser humano y despertarle el espíritu. Con su creatividad, abre las puertas de la mente, regalándonos una visión de las cosas que nunca habíamos tenido, sentido o experimentado previamente. A través del color, la forma, la palabra o el sonido, el artista comunica la propia visión de la realidad, una visión que puede inspirar, que puede hacer descubrir nuevos horizontes de percepción, de esta forma el artista sirve a la humanidad, guiando nuestra alma a la experiencia de otra realidad.[1308] Victòria dels Àngels[1309] daba mucha importancia al hecho de haber sufrido, lo creía principal para un artista. El verdadero artista es aquel que llega a nuestro interior, aquel que la gente no puede olvidar, que nos ha "cambiado" aunque muchos no lo sepan.[1310] El artista es un espíritu libre. Sus trabajos son una declaración sobre la realidad, por tanto, sobre los valores;[1311] un artista acaba siendo su obra[1312] y hay que reconocer que es anárquico por naturaleza.

Los artistas son personas que se toman muy en serio sus sueños y melancolía (uno de los cuatro estados de ánimo o temperamentos). La vida del artista no puede se de otra manera que llena de conflictos ya que ambas fuerzas están en guerra en su interior.[1313] Jaume Comellas[1314] dice que los artistas son las únicas personas capaces de salvar el mundo. Como que consideramos que de artistas lo somos todos, aunque sea en potencia, vemos en el arte una de las formas idóneas para acercarnos a la dimensión espiritual del ser humano, ver la semilla que esconde en su interior: el arte convertido en el arte de vivir; ver al artista como visionario. La obra del artista es, pues, una herencia fundamental. El artista, delante de un objeto, fenómeno de la naturaleza o delante de la contemplación de la obra artística, experimenta una íntima e intensa vivencia que conmueve su vida afectiva. Este es el trampolín que excita su fantasía.[1315] El artista interpreta la realidad, la hace suya y la evoca en forma de arte y llevando "la luz" a todas las profundidades del corazón; esa es la misión del artista.[1316] Para Augusto Valera,[1317] también el intérprete debe ser artista. Para Yehudi Menuhin[1318] todos los seres humanos somos artistas y para Maria Cateura,[1319] el compositor también lo es. Según Joan B. Llenares,[1320] el compositor puede haber escrito su música en estado de inspiración, pero también lo puede hacer en estado tranquilo y de placer como trabajo voluntario y aún como obligación impuesta por la necesidad, en algunas obras por encargo. En cualquier caso, precisa de esfuerzos intelectuales y de trabajo más que de sentimiento, lo cual no quiere decir que no influya en su obra el estado de ánimo del artista, lo mismo que influye en cualquier trabajo intelectual; la realización material de la obra de arte no la hace el sentimiento, sino la razón. El artista transforma un objeto, que era algo de la naturaleza, en algo cultural. El paso *Physis-polis*, naturaleza-cultura, encuentra en el arte una manifestación privilegiada. Esta idea también la desarrolló el antropólogo Lévi-Strauss.[1321] Tal vez uno de los aspectos más importantes que realiza el artista en relación a la sociedad es que, más allá de su época, el artista deja unos valores permanentes. Hay quien considera la música, incluso el arte en general, como un reflejo de su época aunque para nosotros esto es algo limitado porque, si bien el artista puede verse influido por las circunstancias y de alguna manera estas se reflejan en su obra, hay algo en él que escapa al hecho de ser un testimonio más o menos talentoso de su momento. ¿Será necesario buscar este "algo" en los valores permanentes, indefinibles que nos dejaron los creadores de la prehistoria?[1322]

2.6. El arte en la educación de la infancia

La poesía es un pájaro del cielo que hace
a menudo vuelos hacia la Tierra.
Jacint Verdaguer

Según Murray Schafer,[1323] para el niño o niña de 5 años, el arte es la vida y la vida es el arte, pero a partir de los 6 años y con la influencia de la escuela, la vida es la vida y el arte es el arte. Incluir el arte como una de las áreas de trabajo a nivel curricular escolar, potenciar el desarrollo integral del niño/a a través del arte, ayudarlo a expresarse con diferentes tipos de lenguaje para que pueda escoger el que más le convenga son una serie de aspectos a tener en cuenta en la educación de la infancia. El propósito del arte en la educación, que debería de ser idéntico a la educación misma, es cultivar en el niño o niña una modalidad de experiencia integrada, en la que el pensamiento tiene siempre el correlato en la visualización concreta, en la que la percepción y sentimiento se mueve con un ritmo orgánico, de sístole-diástole, hacia una aceptación cada vez más llena y más libre de la realidad.[1324] Uno de los pasos en que el arte en general puede ayudar en la infancia es el paso *Physis-polis*, el paso de naturaleza a cultura del que ya hemos hablado anteriormente, ayudar al niño o niña a hacer suya la realidad que lo rodea a la vez que su propia realidad como persona. Este es el trabajo de guía de todo maestro o maestra debe realizar. Y

toda persona que realiza un trabajo educativo hacia otra persona hace de "jardinero": prepara el camino para que algún día la semilla florezca. La música es una posibilidad del hecho artístico que si es practicado desde la infancia, en la edad adulta activará las propias posibilidades plásticas, representando con él una estupenda ocupación del tiempo libre a la vez que una auténtica distensión.[1325] Educar a la persona para hacerla sensible a la belleza y el arte, es decir, capaz de emociones estéticas y de sentimiento estético; y al mismo tiempo, capaz de entender y de apreciar el arte, de contemplar y de juzgarlo, y también de crearlo o de recrearlo. Educar en la persona un sentido estético de la vida, haciéndola capaz de vivir una más de sus posibles dimensiones, a saber, la dimensión estética. Esto llevará a la persona al buen gusto, a crear un ambiente agradable y a adornar tanto sus actos como sus producciones y pertenencias de un aspecto atractivo y placentero, que gusta a ella misma y a los demás.[1326] Una educación artística a través de la música encarrilada desde la primera infancia, daría por resultado la formación de individuos con capacidad creadora propia, con iniciativa, con recursos y sin dificultades para relacionarse y desarrollarse en el medio en el que les toque actuar.[1327] La propia capacidad creativa ya es de por sí suficientemente importante para que el niño/a encuentre una manera de expresar su cosmovisión, a la vez que potenciar la creatividad para no perderla, entendida como un mecanismo de defensa delante de situaciones estresantes, problemáticas y extrañas del propio misterio de vivir. Hay que hacer todo lo posible para que el niño/a conserve este poder de evasión que encuentra en el mundo de la acción (juego) y hacerle descubrir las técnicas a través de las cuales puede tomar conciencia de sus posibilidades instintivas y cultivar en todas ellas las cualidades que lo convertirán en creador.[1328] Que los alumnos no sean artistas sino personas creativas.[1329] El arte como expresión pero también el arte como lenguaje, como código personal para poder comunicar y expresar hacia fuera. La combinación de música y arte permite a los niños y niñas liberar sentimientos y emociones que verbalmente no se atreverían a expresar.[1330] La expresión de emociones y el hecho de ser capaces de reconocernos hace que los niños y niñas se conozcan mejor a sí mismos. La construcción de la propia identidad y el desarrollo de la personalidad se basan en las experiencias positivas y negativas, internas o externas, y en la respuesta positiva o negativa que estas experiencias dan a sus vivencias. El desarrollo afectivo, cognitivo y psicomotor aumenta con todas estas experiencias y de resultas de ello hay un mayor equilibrio personal. La música, la danza, así como las otras manifestaciones artísticas, permiten canalizar la energía que el niño o niña acumula en su interior y posibilitan la conversión de la energía destructiva en energía creativa. Un arte expresivo permite desarrollar la capacidad del individuo para vencer las adversidades y superarlas, adoptando como consecuencia una actitud diferente que desarrolla la capacidad de resistencia.[1331]

El arte también podemos entenderlo como una manera de provocar el cambio social. El arte es presente en todas las culturas y en todas las épocas y en las grandes revoluciones los grandes cambios de la sociedad han tenido en el arte una forma poderosa para conseguir tal cambio. La actividad artística puede proporcionarnos también una forma de enfocar la reestructuración de la educación y quizás incluso de nuestra sociedad, simplemente porque el artista se pone sus propias metas y trabaja con todo su ser (razón, intuición, autocrítica despiadada, evaluación realista), libremente, sin compulsión externa y con amor.[1332] Los años 60, del siglo XX, son paradigma de todo esto que acabamos de decir. El arte, la expresión y romper con lo establecido a la vez que probar con cualquier cosa nueva a nivel estético-artístico.[1333] Desde el canto a la audición, desde la representación plástica de los clásicos hasta las prospectivas con la música sinfónica, todo hacía el gozo tanto de los profesionales educativos como de los niños y niñas. En esos momentos el ser humano hervía de imaginación y expresividad. El pedagogo Artur Martorell, en voz de su hijo Oriol,[1334] creía que la música es un arte que se utiliza como un medio de educación. Él nunca la independizaba del hecho educativo. El arte es el medio, no la finalidad. Es una lástima, pues, que una vez pasada la juventud, el ser humano pierda esta gran capacidad de imaginación y al arte se le de menos cabida.[1335] Tanto que cuidamos la infancia y en cambio en la adolescencia, que es un momento de grandes decisiones hacia el futuro personal, de reafirmar nuestra identidad, es cuando menos importancia se le da al arte tanto a nivel curricular como social. Aunque también es cierto que en esas edades hay una búsqueda natural del arte, por eso se pintan las paredes, se decoran las motos y se tatúa el cuerpo.

2.7. La música como arte

Entre todas las artes, la música es la que ejerce mayor
influencia sobre las pasiones y un legislador
debería ocuparse de ella más que de ninguna otra.
Napoleón Bonaparte

La música es el arte universal mediante el cual
hemos de tratar de comprender las otras artes.
Johann W. von Goethe

La música representa el arte total y el mundo estético.
Friedrich Nietzsche

La música es la más directa de las artes,
se dirige a nuestros sentidos sin ninguna vacilación.
Pierre Jeanneret

La música, como definición, es un arte del sonido.
Edgar Willems

La música es el arte de combinar los sonidos de una manera agradable al oído.
Jean-Jacques Rousseau

La música es la más sensual y espiritual de las artes.
Sören Kierkegaard

La música sería un arte pequeño si solamente emitiera sonidos,
al margen de las notas para el alma.
Florestán I, príncipe de Mónaco

Cuando hablamos de literatura, hay que tener en cuenta que lo hacemos en relación a tres o cuatro mil años de historia, cuando lo hacemos de pintura de unos dos mil y cuando lo hacemos de música clásica de unos trescientos. Son muchas las opiniones fundamentadas que encuentran en la música el arte más exquisito y sublime,[1336] el arte que más otorga al ser humano la condición de llegar a ser persona humana, con toda la complejidad y magnificencia que ello implica. La música es el arte puro por excelencia,[1337] aunque también es el arte más joven de todos, a criterio de Igor Stravinsky,[1338] tal como lo utilizamos hoy en día, aunque sus orígenes sean tan lejanos como los del ser humano. La música, como todo lo que es arte, es algo universal. La música, como belleza, facilita al ser humano la individualidad que aquella necesita, su propia visión de lo que es bello y que responde a la necesidad interna de belleza interna, unida al orden interno necesario (cosmos) que el individuo necesita para equilibrar sus tensiones y emociones. Rabindranath Tagore[1339] consideraba la música como la forma más pura del arte ya que la entendía como la expresión más directa de la belleza. Willi Gohl[1340] relaciona música y belleza, intentando que produzca alegría, serenidad y buen humor. Pero nosotros vamos más allá del aspecto puramente estético y indagamos otras posibilidades a la vez que la necesidad del ser humano de encontrar silencio interior, que lo entendemos también como una manera de buscar belleza interna. La música es sonido, sin duda alguna, pero también es silencio, sonido y silencio se combinan para llegar a ser música. El recipiente da forma al vacío, la música al silencio, tal como dice Jean Paulhan.[1341] La música es la más abstracta de las artes y la más inmaterial pero a la vez es la más rica en conexiones vivenciales que ni tan solos sabemos sistematizar, fracasando en el intento, delante de la resistencia que esta esencia ofrece al ser definida.[1342] La música es, pues una de las artes más efímeras.[1343] Se nos aparece como la más irreal de todas las artes: el pensamiento del creador está ligado lo menos posible con la materia.[1344] Hay diferencia entre la música ocasional y la que incrementa la conciencia humana; la música simplemente para tener o la música para ser. La primera puede ser buena artesanía, pero la segunda es arte, sea cual sea su simplicidad o complejidad. Las artes nos persuaden pero la música, además, nos toma por sorpresa, tiene un poder sobre los sentimientos mucho más fuerte y vivo.[1345]

E. M. Foster[1346] nos dice que la historia evoluciona, el arte se mueve. Viene a decir que la historia trata de hechos mientras que el arte trata de sentimientos. Pero para nosotros el arte es vivo a pesar de que la música sea la más conservadora de las artes. Un arte vivo que no tan sólo entretiene. La música es temporal, así como la pintura, la escultura y la arquitectura son estáticas, la música, como la propia vida, es encuentra en constante movimiento.[1347] Comenzaremos a descifrar la música cuando dejemos de considerarla como un arte que tan sólo entretiene.[1348] Antes, por ejemplo, el teatro tenía que

ver con la vida y con la muerte, hoy en día tanto el teatro, como las otras artes, son puro entretenimiento.[1349] En las artes vivas, y sobre todo en el canto, lo externo imita lo interno,[1350] es el reflejo de lo que nos sucede en nuestro interior, por eso es tan importante como forma de exteriorizar sentimientos e incluso ideas. Más allá del arte, la música conecta directamente con la idea y el pensamiento. Según Hazrat Inayat[1351] la música a diferencia del arte (para este autor queda reducido a pintura, dibujo y escultura) o de la poesía, eleva el alma más allá de la forma. Por esto en muchas culturas el filósofo era, además, músico. Delante del arte de la música, cada persona reacciona de manera diferente y exterioriza su sensibilidad de maneras muy distintas. Cada persona extrae de la música sentimientos diversos. En esta individualidad de asimilación y reacción delante del hecho sonoro existe un cierto denominador común de inteligencia, sentimiento y respuesta. La música sugiere una respuesta única, humana y una manera de expresarse con esta riqueza de variedad de matices que pone la individualidad.[1352] Partiendo de una filosofía fenomenológica con la que nos sentimos identificados, sólo la música, en palabras de Nietzsche, puede justificar el mundo como fenómeno estético.[1353] La música, como el arte, es infinita[1354] y esta característica otorga la posibilidad de expresarse siempre con ella sin caer en rutina ni someterse a la vida de una forma tan sólo mecánica. Cada persona tiene una manera de ver el arte. La música, pues, hay que verla desde este paradigma. Recordemos que muchas personas entran en el mundo de la música por la magia que esta posee, en el sentido más etimológico de la palabra. Una magia que los cautiva ya que encuentran en ella un espejo en el que no tan sólo se ven reflejados sino, como Alicia en el país de las Maravillas, en el que pueden entrar como quien entra a conocerse. Ningún arte no está más cerca de la vida que la música. Según Jacques Dalcroze[1355] la música es la vida misma. ¿Cómo puede ser un arte que no divulgando doctrina ninguna ni predicando evangelios, faltada a menudo por completo del significado verbal, llegar a dar tanto sentido a la vida?[1356] La música se relaciona con todas las artes e incluso hay una relación de la música con la arquitectura como la que existe entre el canto gregoriano y los capiteles románicos; entre las fugas o la música barroca y las catedrales barrocas; o bien, entre la música hindú y el Taj Mahal.[1357] Las estructuras mentales reposan en elementos de orden. La música es una de las artes elocutivas, juntamente con la poesía y la danza, cuyas características son la temporalidad y la dinamicidad, en contraposición a las artes plásticas (pintura, arquitectura y escultura) en las que son de vital importancia las connotaciones espaciales y estáticas.[1358] La música es el arte, por excelencia, de lo infinito, de la fantasía, de la idealidad.[1359] Está compuesta de belleza e inspiración y ambas están por encima del tiempo: música para siempre, para todo el mundo, para todas las naciones, para todos los tiempos.[1360]

Arthur Schopenhauer,[1361] después de haber meditado mucho tiempo sobre la esencia de la música, nos recomienda que gocemos de este arte como el más exquisito de todos. Escuchar las grandes y bellas armonías es como un baño de espíritu: purifica de todas las tareas, de todo lo malo y mezquino y eleva al ser humano haciéndole sintonizar con los más nobles pensamientos de que es capaz. Para él la música se encuentra separada de las otras artes. Es un arte que actúa poderosamente en lo más íntimo del ser humano. Supera a la intuición.[1362] La música no es como las otras artes, imagen de ideas, sino imagen de voluntad y sus ideas son también objetividades. Es debido a esto que el efecto de la música resulta mucho más insinuante y poderoso que el de las otras artes ya que dan únicamente el reflejo y, en cambio, la música nos proporciona la misma esencia. La música es la más poderosa de todas las artes y por esto consigue por completo sus fines desde sus propios recursos.[1363] Para Schopenhauer[1364] la música es la primera de todas las artes porque la considera un lenguaje. Por el contrario, Immanuel Kant[1365] cree que la música nos habla por sensaciones, sin ofrecer nada a la reflexión y por tanto la considera de menos valor dentro de las artes, al no ser juzgada por la razón. Kant es de los pocos pensadores que desvalorizó la música refiriéndose a ella como un arte de segunda categoría. En su Crítica de la Razón[1366] sostiene que a pesar de lo dicho anteriormente, conmueve el espíritu de la manera más variada e íntima, aunque de forma pasajera, por tanto se trata más bien de placer que no de cultura. De aquí, que la música juzgada por la razón tenga menos valor que las otras artes. Freud tampoco no la consideró demasiado importante pero reconoció que no se veía capaz de estudiarla de cerca ya que se sentía como desnudo delante de ella y no se atrevía. Hanslick,[1367] a principos del siglo XX, dijo que la música es esencialmente forma pura que nada significa; fenómeno que satisface una especialísima facultad estética. La música por excelencia es, de acuerdo a este punto de vista, música pura y esta es a su vez ordenación de sonidos que satisface algún criterio matemático oculto, algún complejo canon de belleza que es percibido por el oído. David Elliott[1368] considera que el concepto estético de la música se basa en tres premisas que para él son falsas: a) reducir el estudio de la música a mero objeto musical; b) que los trabajos musicales sólo existan para ser escuchados tan sólo a nivel estético; c) que se pueda escuchar música independientemente del hecho cultural e histórico.

Muchos músicos han escuchado, en forma de sueño, las más maravillosas melodías, de una belleza estética insuperable, y cuando se han despertado han sido incapaces de plasmar eso en una hoja de papel pautado.[1369] De aquí, que muchos hayan dicho que el compositor no hace nada más que hacer de

intérprete de algo que está escrito o compuesto, la inspiración tan sólo provoca que el ser humano haga de médium entre lo que está "ahí" y ponerlo a la luz. Incluso muchas veces cuesta de comprender lo que al artista ha realizado que, como dice César Franck,[1370] no se escribe música para ser comprendido, sino en beneficio del arte; él daba música sin pensar en lo que ocurriría después. Al igual que Donizetti[1371] que era de la opinión que la música debía ser poco pensada puesto que si lo es mucho y muy trabajada ya no es música, sino materia científica propia de matemáticos. Incluso Franz Schubert[1372] (que importantes problemas tuvo para que se editara su música) prefería guardar la música compuesta que venderla.

La música ofrece un confort metafísico. Nos permite estar aislados y en soledad a la vez que nos dice que no estamos solos. Si se comparte con alguien más se convierte en cura para la tristeza.

2.8. Música e imagen

La música es imagen y a menudo narra historias.
John Denver

La música es la imagen de lo que amamos.
Hazrat Inayat Khan

No busco, encuentro; no invento, encuentro.
Pablo Picasso

El octubre de 1927, la empresa cinematográfica Warner Brothers, revolucionó el mundo del cine con la presentación del primer largometraje hablado. Se trataba, como sabemos, de "El cantor de jazz", en el que el público no tan sólo veía hablar a los actores, sino que también los podía escuchar por primera vez. A partir de ese momento, la música se liberó de la servidumbre de ser el único elemento sonoro que acompañaba a la imagen, y como dice José Nieto[1373] lo que la obliga a producirse a lo largo de toda la proyección y la mayor parte del tiempo más por razones derivadas de su calidad de sonido que de su condición de música. Si hemos dicho que la música se relaciona con todas las artes, evidentemente se relaciona también con este séptimo arte. La música estimula lo que nos quiere sugerir la imagen. La música le da vitalidad.[1374]

La naturaleza nos muestra siempre su propia banda sonora, de una riqueza maravillosa y siempre en constante renovación.[1375] Y es una muestra evidente de que la banda sonora siempre hace más comprensible la propia imagen.

Los realizadores de la mayoría de películas y de seriales de televisión confían en conectar con audiencias muy numerosas y diversas; por tanto, cuando ponen música de fondo a los diálogos y a la acción, implícitamente dan por supuesto que los espectadores y espectadoras pueden percibir las estructuras y responder a su llamamiento emocional, y que la sentirán y la comprenderán de la manera que lo ha querido el compositor. Dan por hecho que la música es una forma de comunicación y que el contexto cultural común de unas secuencias musicales concretas pueden despertar sentimientos de miedo, de aprehensión, de pasión, de patriotismo, de religión, de misterio…[1376] Hay que señalar el poder de la música sobre el espectador de televisión o cine pues provoca una sensación de formar parte, con el resto de espectadores, de una colectividad homogénea. La música evita que el individuo se siente aislado frente al mundo y, por tanto, mejor dispuesto a aceptar el juego de ficción que se le propone. Hay que señalar también la enorme capacidad que tiene la música de transmitir todo tipo de emociones, así como para crear los más variados estados de ánimo y las atmósferas más sutiles. Esta extraordinaria cualidad unida a lo universal de su lenguaje, es, por sí sola, razón suficiente para que se decidiese que la música, incluso antes que la palabra, compañera inseparable de las imágenes en movimiento.[1377] José Nieto[1378] nos argumenta por qué toda película o serial de televisión incluye música siempre, tan sólo hay una excepción, la de Alfred Hitchckok que hizo una película sin banda sonora para experimentar este aspecto con ella pues se había peleado con el compositor. Ya desde la antigüedad, todo acto tribal de teatro, drama o litúrgico, en el caso de la edad media, ya comportaba incluir música como elemento no tan sólo de acompañamiento sino determinante de los aspectos de la trama de la narración hasta llegar al *music hall*. La música tapa el ruido del proyector y rebaja las defensas del espectador delante del universo fantasmagórico que crea la imagen, devuelve a las imágenes parte de la vida que perdieron en el proceso de su reproducción mecánica, crea nexo entre los espectadores (ya que los unifica) y proporciona a las imágenes cuerpo tridimensional.[1379]

La música como soporte de la imagen no añade nada ni inventa nada sino que sirve como filtro para que el espectador reciba nítidamente, de entre todas las posibles lecturas que la imagen ofrece, precisamente aquella que nosotros queremos.[1380] Tengamos en cuenta que en el cine mudo, los encargados de ilustrar musicalmente las películas lo que hacían muy a menudo era en el caso de una boda, por ejemplo, tocar la marcha nupcial de Mendelssohn, en el caso de caballos galopando, interpretar la

Cabalgada de las Valkirias, de Wagner o la obertura de Guillermo Tell, de Rossini, en la escena de un niño que duerme tocar la canción de cuna, de Brahms. Dado que la música puede provocar, clara y fácilmente, sensación de continuidad y, mucho más fácil aún, sensación de cambio o ruptura, es necesario tomar toda clase de precauciones para no introducir en la imagen, de forma inconsciente, algún tipo de señal en contradicción con ella y de la que pudiesen resultar falsas lecturas.[1381] La música cinematográfica no aspira a ser una obra de arte perenne (aunque muchísimas lo son), se limita a múltiples funciones subalternas que se le pueden asignar al film: sugerir, insinuar…[1382] y nos da la impresión que, por extensión, esto se podría aplicar a toda la música que escuchamos. Incluso la música aún siendo abstracta en último grado, es esencialmente metafórica y puede evocarnos imágenes y relacionarlas en estructuras de desarrollo lógico que aparecen delante nuestro con la misma presencia ordenada y secuencial como los poemas y las representaciones escénicas.[1383] Uno de los aspectos de la música para la imagen es la mezcla de estilos musicales que se pueden dar sin que nadie se exclame por ello. El cine es el arte por excelencia en que todas las músicas poseen derecho de ciudadanía y donde, a veces, en el interior de una misma obra, estilos y épocas diferentes se mezclan y coexisten.[1384] La primera función de la música que acompaña un film es la de reflejar el clima de la escena en el espíritu de quien escucha y de despertar más fácil e intensamente en el espectador las emociones cambiantes de la historia en imágenes.[1385] Una escena romántica de una película resulta prácticamente inconcebible sin música.[1386] La música en sí es una imagen.[1387] Una experiencia que se ha experimentado sobre todo con niños y niñas es la de dibujar el sonido de la música, o sea poner imagen al sonido. Rolando O. Benenzon[1388] también habla de ello en sus libros de musicoterapia e incluso él mismo[1389] sugiere grabar una serie de sonidos y hacerlos escuchar al oyente para ver que imágenes asocia a ellos.

Mirar los frescos de Altamira, aunque nos separen 30.000 años de distancia, es más simple que escuchar una obra de Strawinsky, de quién nos separan 100 años.[1390] La complejidad de la música, como arte, nos sitúa delante del propio hecho creativo como algo "más fácil" en el mundo físico-tangible que en el mundo mental-imaginativo.

3. LA MÚSICA COMO LENGUAJE

Las más bonitas melodías nunca tendrán
significación alguna para los oídos de
los que no están acostumbrados a escucharlas.
Es un lenguaje que necesita un diccionario.
Jean-Jacques Rousseau

Para nosotros, la música es un lenguaje y, como dice Margareth J Kartomi,[1391] expresión simbólica de la cultura. La música es un lenguaje simbólico del inconsciente cuyos símbolos nunca podremos comprender.[1392] Theodor W. Adorno[1393] hizo reflexiones profundas sobre qué especie de lenguaje, si es que lo es, es la música. La música dice, expresa, comunica, establece relaciones entre la propia música y el individuo y entre diversos individuos. El lenguaje es vital para desarrollar la inteligencia y como forma de comunicación entre nosotros y los demás. Además, se añaden la atención, la memoria, la imitación y el hecho de escuchar. La música es un lenguaje, y como tal, puede expresar impresiones, sentimientos y estados de ánimo.[1394] En la música, como lenguaje, el nivel fonológico lo constituyen las características de las unidades sonoras básicas, la sintaxis se correspondería con las reglas que gobiernan la combinación de estas unidades y la semántica, el significado asociado con las consecuencias de estas unidades, de manera que la percepción de una melodía podría explicarse de la misma forma que un lingüista explica una frase.[1395] La música es un lenguaje total, lo entendemos en toda su globalidad. La música, esencialmente, es el lenguaje total de la vida interior de la persona y, como código idiomático al servicio de la materia a comunicar, es el que de una manera más absoluta y propia los engloba a todos tres: los corporales, los conceptuales y los emotivos.[1396] La música es un lenguaje sin palabras. Cada persona lo interpreta a su manera La música es un lenguaje con su gramática, con su vocabulario. Un lenguaje que expresa lo que no se puede decir con palabras,[1397] incluso va más allá de las palabras, tal vez por el hecho de ser un lenguaje holístico. Escuchar música es recibir un mensaje. La música no posee nunca referencia estable a un código de tipo lingüístico.[1398] La música nos habla de algo que ninguna palabra puede sustituir.[1399] La música está compuesta de sonidos organizados y cómo tal es un producto de la mente humana que impone orden y forma a la percepción auditiva. Esta organización mental es un gran éxito humano. Tiene su punto más álgido en el lenguaje, donde los sonidos son simbólicos a través de un proceso intelectual elevado.[1400] Si aceptamos la música como un lenguaje no verbal es a la vez un lenguaje que se relaciona y tiene como objetivo principal la comunicación con los otros medios no verbales.[1401] La música como bien cultural y como lenguaje de comunicación no verbal, constituye una aportación valiosa e incuestionable para el desarrollo y la vida del ser humano.[1402] En el mundo occidental, el lenguaje ocupa un lugar preeminente, pero el potencial de la música es un complemento

excelente al verbal e incluso un buen substituto suyo.[1403] La música está más allá de las palabras,[1404] es más sutil. No habría necesidad de música si se pudiese comunicar verbalmente lo que fácilmente se puede comunicar a través de la música.[1405] La música no es un lenguaje verbal, es un lenguaje simbólico. La filósofa Susan Langer[1406] hace referencia a la música como un lenguaje que facilita los sentimientos y emociones ya que es un lenguaje mucho más simbólico que el verbal y según ella un lenguaje simbólico inacabado. Ella misma[1407] señala que la música, como forma simbólica del lenguaje, es un lenguaje no verbal abierto para que el oyente se proyecte en la música. Hay que tener en cuenta, no obstante, que es un lenguaje codificado en cada cultura en concreto. La música como estética, la música como comunicación entre los seres humanos, la música como lenguaje de carácter universal basado en códigos culturalmente establecidos en cada sociedad.[1408] A pesar de todo, ya que la música en sí misma es un lenguaje, aunque no verbal, sigue una estructura entendida como la línea directriz de cualquier idioma.[1409] La música también puede ser entendida, a su vez, como un lenguaje preverbal o sea no entendido como un lenguaje verbal, reticular y preciso, sino un lenguaje preverbal que arranca al sujeto de su enclave existencial y lo conduce hacia el origen. La música no ofrece una respuesta a la pregunta por el sentido, sino que la motiva, la posibilita en la mesura que desarraiga el sujeto del mundo fenoménico para arraigarlo en el *noümen* misterioso, tal como nos dice Francesc Torralba.[1410]

La música es un lenguaje que se relaciona con el corazón, con los sentimientos, emociones y pasiones. La poesía es el lenguaje del espíritu mientras que la música es el lenguaje del corazón.[1411] Si unimos los dos lenguajes, como sucede en la canción, tenemos espíritu y corazón. La música, como lenguaje analógico, conecta principalmente con nuestro cerebro emocional. La música es un vehículo a través del cual se expresa nuestro subconsciente y moviliza el archivo de nuestra inteligencia emocional.[1412] La música es también un lenguaje instintivo. Establece una relación con la *physis*, con lo que proviene del mundo natural, también con la intuición y con los arquetipos, tal como los definió Carl Jung, que son algo heredado de manera natural des de la *polis*, desde lo adquirido. La música habla en un lenguaje que los niños y niñas entienden instintivamente. Les atrae (a igual que a los adultos) invitándoles a seguir la melodía, moverse al compás y explorar sus dimensiones emocionales y armónicas en toda su belleza y profundidad.[1413] El análisis lingüístico distingue entre las características prosódicas del habla y las sintácticas: el acento, el tono, el volumen, el énfasis y cualquier otro rasgo que posee significado emocional por oposición a la estructura gramatical y al sentido literario. Existen numerosas similitudes entre la comunicación prosódica y la música.[1414] Dado que la música es el único lenguaje que posee los atributos contradictorios de ser a la vez inteligible e intraducible, el creador musical es un ser comparable a las deidades y la música es el misterio supremo de la ciencia humana.[1415] Si comprendemos la música como lenguaje, ¿también lo es para los animales y los pájaros? El canto de los ruiseñores nos parece melódico, sus innumerables variantes toda una serie de estrofas pero a pesar de todo, el canto de los pájaros no es música sino articulación natural. Hace falta la intención de hacer música, según Pío Tur[1416] se trata más bien de manifestaciones idiomáticas que no musicales. No obstante, la música habla a todo el mundo y a todas las especies: las serpientes se sienten encantadas con ella y las ballenas y delfines establecen serenatas, habiéndose estudiado y analizado su lenguaje musical como forma de comunicación entre ellas. Quizás no hagan música de una manera consciente (hecho que habría que estudiar muy a fondo ya que son seres de una gran inteligencia emocional) pero su medio de comunicación es de frecuencias musicales.

Anticipándose a Rousseau, Batteux separó el lenguaje, como el órgano de la razón, de la música y de los gestos, los lenguajes del corazón. No se puede traducir la música al lenguaje. El corazón tiene una inteligencia al margen de la palabra y si algo llega al corazón, entonces se entiende perfectamente.[1417] La música es, por tanto, un lenguaje que entendemos y que hablamos, pero que es imposible traducir.[1418] Es un lenguaje mediante el cual se elaboran mensajes ya que la música es el único lenguaje que posee los atributos de ser a la vez inteligible e intraducible. El creador musical es un ser comparable a las deidades y la música es el misterio supremo de la ciencia humana.[1419] Los estructuralistas afirman que la principal diferencia entre el leguaje musical y el verbal lo establece la persona que decide cual es la naturaleza del mensaje. En el lenguaje verbal, lo decide el emisor; en la música, el oyente.[1420]

3.1. La música como lenguaje universal

La música es un idioma universal,
no es necesario traducirlo.
Berthold Auberbach

La música es un lenguaje común a todas las naciones.
Florencia Pierret

Hemos de evitar la falacia de que la música es un lenguaje universal.
En el mundo hay muchas comunidades musicales diferentes
y muchas de ella son ininteligibles.
Charles Seeger

La música es el lenguaje del corazón.
Alfred de Musset

Hay muchos autores que hablan de la música como un lenguaje universal, como el verdadero lenguaje universal que se entiende en todos los lugares y en todos los tiempos por igual.[1421] ¿Pero es esto realmente cierto? ¿Es un lenguaje realmente universal? ¿Es común a todas las culturas? ¿Qué es lo realmente común… que se utilizan notas musicales? ¿En todos los lugares por igual? ¿Y allí donde la música no se escribe? ¿Y allí donde las escalas musicales son distintas? ¿Es un lenguaje común o una lengua compartida? Realmente, el ser humano tiene más disposiciones musicales de lo que se imagina. Toda persona es musical. El mundo es musical por naturaleza. La música es un lenguaje que posee componentes universales, que atraviesan todas las fronteras de edad, sexo, raza, religión y nacionalidad. Sus adeptos superan en número a los parlantes de mandarín, inglés, francés, hindú o castellano. La música se eleva por encima de los niveles de ingresos económicos, clases sociales y educación. Para Raymond Murray Schafer[1422] que la música sea un lenguaje universal es una perogrullada que aún se escucha hoy en día. Esta falacia esconde otro significado: la música debe constituir el lenguaje universal. No podemos ignorar que hay músicas que entierran músicas de otras culturas. Hay unos estilos musicales y unas culturas musicales que predominan sobre otras. Pasa como con los idiomas, hay uno que domina el mundo, el inglés. ¿Qué conocemos de muchísimos idiomas minoritarios? A veces, ni tan sólo que existen. ¿Qué sabemos, pues, de la música clásica de los países orientales? Y aún hoy en día, debido al interés por la multiculturalidad y con las mezclas de mestizaje musical, nos hemos acercado a la música étnica. La música se está convirtiendo en un idioma común del mundo moderno y los ídolos culturales más populares son cantantes y músicos.[1423] La música ¿es un lenguaje en tanto que vehículo compartido o es una indumentaria que llevamos encima? Es muy difícil de definir la música y lo es porque no es un concepto universal.[1424] Y si es así ¿cómo establecemos una base común para considerarla un lenguaje compartido? Es un lenguaje compartido cuando los músicos que la interpretan comparten el mismo lenguaje. Supongamos el jazz, es habitual encontrar músicos que no se conocen entre sí que realizan juntos un concierto. Comparten el estilo musical y el conocimiento de una serie de piezas instrumentales. ¿Cómo lo harían si hubiesen de compartir un tema no conocido o tocar un instrumento que nunca han escuchado? ¿Hay otros lenguajes escondidos que la música puede hacer compartir? Josep Maria Quintana[1425] reflexiona sobre si el lenguaje contornual o icónico (que transmite las ideas de una manera gráfica, por imágenes) no es mejor que el lenguaje conceptual (oral o escrito). El primero, no permite la crítica ni el desarrollo de la personalidad y es más manipulador; el segundo es más costoso de seguir pero es de más calidad cognitiva. La última reflexión por lo que hace a este aspecto es preguntarse si la música es un lenguaje o sea tal vez un conjunto de discursos que se entrecruzan, actividad significante, efecto de sentido. Pero no debe extenderse este dominio de lo subjetivo como un predominio de lo individual, de lo personal. Se trata más bien del compromiso de la subjetividad con el imaginario social. Por tanto, supone que los procesos subjetivos que la música provoca son culturalmente conscientes de que la unión que establece la música entre imágenes, sonidos, memoria, sensaciones, recuerdos y deseos crean en el receptor formas de subjetividad que son en sí mismas inequívocamente sociales. Anthony Storr[1426] también es de la opinión que hablar de la música como lenguaje universal es errado. Sería fantástico que lo fuera. Lo que sí es universal es su capacidad de unir, de unificar, de poner en común sentimientos similares. Tal vez deberíamos matizar y decir que la música es un lenguaje emocional universal. Lo que hemos de tener más en cuenta es la naturaleza humana más que la naturaleza de la música. Su universalidad depende más de las características del ser humano. Lo que sí es universal es la tendencia de la música a poner orden al caos.[1427] Noam Chomsky[1428] no buscó en el "exterior" del cerebro para justificar su teoría de una gramática universal. Al ser un lenguaje codificado universalmente ya se establecería este parámetro de universalidad pero no todas las culturas grafían la música que hacen y hay

culturas que tienen otras escaleras musicales. Desde un punto de vista antropológico, la música no es un lenguaje universal, es un fenómeno universal pero cada cultura tiene su manera de aprender y de comprender su música o la de otra cultura al igual que cuando aprendemos una lengua extranjera.[1429] Podríamos ver la idea diferencial de la lengua materna en comparación con la lengua extranjera que aprendemos. La música no constituye un lenguaje internacional pero es un medio universal de expresión de los más profundos sentimientos[1430] y aspiraciones que pertenecen a toda la humanidad[1431] La música habla el lenguaje del alma y para que dos personas de distinta nacionalidad se unifiquen no hay mejor medio que la música.[1432] La música no es un lenguaje universal porque no toda la música es accesible de forma inmediata para todo el mundo.[1433] La música llega a ser un lenguaje traducible para la percepción universal que hay latente en todo. Y al ser el lenguaje más antiguo apela a nuestro nivel más primitivo, inexplicable para la razón. La música no es un lenguaje universal,[1434] más bien está conformado por la cultura a la que pertenece, pero sí que es un comportamiento universal.[1435] Lo que sí podemos concluir es que es el lenguaje universal de las emociones porque habla de las emociones humanas.[1436]

3.2. Lenguaje verbal; lenguaje musical

Dios concedió el lenguaje a los humanos
para que ocultasen su pensamiento.
Johann W. von Goethe

En el inicio fue la canción primero; Dios, trabajando, cantaba.
Joan Salvat Papasseit

La música es más precisa que la palabra.
Félix Mendelssohn

Las lenguas dividen a los seres humanos; la música los une.[1437] Pero, ¿qué fue primero la palabra o el canto? Hay hipótesis y teorías para todo, tanto para los que dicen que el lenguaje musical es anterior al verbal como para los que dicen que es posterior como para los que defienden que se dieron ambos a la vez. Ruth Fridman[1438] concluye que el primer vagido estructurará el lenguaje entonado, este constituirá la base del lenguaje articulado y el lenguaje entonado será la base de la futura actividad musical del ser humano. El hecho de que dos tercios de los cilios (los milos de "vellos" diminutos del oído interno ordenados como teclas de piano) reaccionen solamente a las frecuencias musicales más altas (de 3.000 a 20.000 hercios) sugiere que en alguna época los seres humanos se comunicaban principalmente con cantos y sonidos. Una hipótesis es que la comunicación humana evolucionó de los cantos a los gemidos hasta llegar a nuestros días en forma de habla moderna.[1439] Hay muchos estudios e investigaciones realizadas que sugieren que el baile, los sonidos vocálicos y la canción precedieron al habla, cosa que significa que la música es el lenguaje original de la humanidad.[1440] Hay que considerar que el lenguaje musical puede ser anterior al hablado y, por tanto, ya tiene un código propio.[1441] La música es el lenguaje primordial, el primero de los lenguajes, existió antes que otros lenguajes se desarrollaran en la forma actual como hoy los utilizamos. Desde este punto de vista es el único lenguaje en el que no se puede mentir. Se ha afirmado que las lenguas se otorgan al ser humano para ocultar sus pensamientos, solamente el sonido puro no miente; tan sólo él no engaña.[1442] La ordenación de los sonidos con intención comunicativa y/o expresiva, es decir, lo que en general se entiende por música, fue o bien el estadio inmediatamente anterior al lenguaje hablado o quizás podamos considerar que el lenguaje musical y el lenguaje verbal nacieron al mismo tiempo.[1443] Noam Chomsky,[1444] habla de los paralelismos entre música y lenguaje. Para otros autores un lenguaje da énfasis al otro, la música subraya el aspecto lingüístico: además de representar temas físicos y psicológicos, las figuras musicales pueden retratar o subrayar los aspectos lingüísticos. Así, por ejemplo, el *exclamatio* se representaba por una nota más aguda; el *interrogatio* mediante una segunda o una sexta ascendente y el *abruptio* por una pausa o silencio general inesperado. Evidentemente, las figuras musicales que subrayan la entonación verbal expresan, en última instancia, emociones y se puede decir que todas las figuras intentan aumentar el impacto de la música en el oyente,[1445] él es de la opinión que el verbal juega con superioridad al musical. La música puede transmitir mucho pero la palabra sigue siendo el lenguaje más preeminente para nosotros.[1446] Hay que tener en cuenta que el lenguaje verbal puede ser oral o escrito y si bien casi todas las culturas han buscado la relación entre sonido y grafía para poder transmitir el lenguaje verbal, no todas las culturas ha desarrollado la transmisión escrita del lenguaje musical.[1447] También podemos aceptar los dos lenguajes como relieve uno del otro. La música, tanto si es utilizada como terapia o no, es un substituto de la comunicación verbal. La música es superior a la poesía, aunque también tenga ritmo, armonía, sonoridad, melodía y sentimiento. La poesía queda situada entre el lenguaje y la música.[1448] La música es más

poderosa que el lenguaje verbal y que la imagen.[1449] Según Raymond Murray Schafer,[1450] el lenguaje es sonido como significado y la música es sonido como sonido, aunque para R. Barthes,[1451] la música es un campo de significación y no un sistema de signos. En el lenguaje, las palabras son símbolos que representan simbólicamente alguna cosa. El sonido de una palabra es un medio para otro fin, un accidente acústico que puede ser completamente obviado si la palabra está escrita, puesto que en tal caso es la escritura la que contiene la esencia de la palabra y su sonido es totalmente absente o carece de importancia. El lenguaje impreso es información silenciosa. Explica la voz popular que una vez Beethoven acababa de interpretar una de sus sonatas y una baronesa se le acercó con la siguiente exigencia: "Maestro, ¿qué ha querido decir con esta música? A lo que el genial sordo le respondió: "exactamente esto, baronesa" y poniendo las manos sobre el teclado del piano volvió a interpretar el tema. No hay otro lenguaje para la música que la música misma. Se trata de la más auténtica de las tautologías. Es ella la que penetra en nuestra sensibilidad o en la inteligencia de nuestro corazón para despertarnos aquellas vivencias que nos acogen, nos conmueven y nos trascienden.[1452] Mientras que el lenguaje es lineal, la música es holística, la sentimos como un todo.[1453] Según los lingüistas, los elementos básicos del lenguaje son los fonemas. En el caso de la música es la combinación de las notas lo que hace que podamos crear música. La música tiene, pues, sonemas o "tonemas". Los fenómenos se combinan y forman palabras y las palabras se combinan y forman frases. En música, las notas (entendidas como fonemas) en seguida forman frases y se pierde la categoría de palabras, por lo que hace a la música.[1454] La palabra también es música. ¿Por qué los psicolinguïstas no hablan también de música?[1455]

Las primeras lenguas eran cantadas; eran melódicas y poéticas más que no prosaicas y prácticas.[1456] La música es más precisa que la palabra y menos mal interpretada.[1457] Las palabras dividen, las notas unen. Desde un punto de vista hermenéutico, la palabra es siempre fuente de malentendidos,[1458] entendiendo que es más hermenéutica que la música aunque este aspecto es también muy subjetivo ya que toda música tiene una relación directa con la cultura que la realiza y con la época en que se vive. Pero parece más probable la unión de los pueblos a través de la música que a través de la palabra que comporta una carga histórico-cultural muy grande. Una palabra siempre queda contextualizada, una música o un estilo musical no siempre necesariamente. Es más difícil crear un diccionario a partir de lo que desvela la música que de lo que desvela la palabra. Somos más esclavos de la palabra; la música nos ofrece mayor libertad. En referencia al lenguaje oral, durante mucho tiempo y en muchas culturas donde la escritura no era ley de vida —y en otras donde ni tan sólo no lo era ni la imagen—, la transmisión oral fue la encargada de desafiar a la muerte. El habla constituía no tan sólo signo de identidad, sino de supervivencia. Que el habla, tan inmaterial que ni se ve ni se toca, fuese la herramienta que permitiese a la humanidad ser inmortal, es un prodigio que, aún hoy en día, nos cuesta lo suyo de valorar.[1459] El significado no existe por sí mismo, es elaborado por los interlocutores.[1460] El periódico, el telégrafo y el teléfono siguen la misma línea: palabra oral o escrita, la televisión, a mediados del siglo XX, es la que romperá este principio.[1461] También la música es un lenguaje filosófico: concebimos la música como un lenguaje intermedio de la voluntad y sentimos incitada nuestra fantasía a dar forma a aquel mundo de espíritus que nos habla[1462] pero de estos aspectos ya hablamos largo y tendido en su respectivo capítulo. Por el hecho de que algunas artes (como la música, las artes visuales y, sobre todo, la danza) sean esencialmente no verbales y se gocen con aparente facilidad no tenemos que suponer que tengan un nivel bajo de contenido cognitivo, que solamente puedan funcionar en el plano sensorio-motriz y no puedan estimular lo que Jean Piaget llama "inteligencia conceptual".[1463]

La música es una forma de lenguaje simbólico que tiene por objetivo expresar el mundo de los sentimientos y puede hacerlo porque su forma y estructura se parece a la de las emociones, de manera que este parecido hace posible simbolizarlas. La música es una forma simbólica inacabada, hecho que permite al ser humano ver proyectados en ella sus estados de ánimo. Las formas de los sentimientos humanos son expresadas, con más congruencia, debajo de formas musicales más que en forma de lenguaje.[1464] Las palabras no pueden expresar nunca completamente la profundidad de la música pero sin ellas no se podría entrar en el conocimiento de los sentimientos.

Si en el lenguaje hablado la escritura y la lectura son fundamentales para estructurar el conocimiento, en el lenguaje musical no sucede de la misma manera: la práctica, la escucha y el desarrollo de la sensibilidad y la creatividad son más importantes. La música, en general, es un lenguaje muy curioso que nos permite acceder a ella, conocerla, gozarla e incluso interpretarla sin tener que pasar obligatoriamente por la lectoescritura.[1465] Hay demasiada gente que toca magníficamente un instrumento musical, canta divinamente o compone canciones preciosas sin necesidad de leer una partitura; hay tantas "auténticas máquinas de traducir pentagramas", ausentes por completo de gracia, vida i *swing*.

La música es el lenguaje primigenio y transcultural, nos devuelve al principio de los tiempos, al primer sonido musical —el latido del corazón— que el primero de los músicos tradujo en el toque del tambor.[1466]

La música es un lenguaje que vehicula (puesto que no es estática, siempre va de viaje y hay que aprovechar esta característica que le es propia) los emergentes sentidos de lo que es social y de identidad para los jóvenes, la posibilidad de romper el cierre de su propia piel. Es el lenguaje que permite explorar el mundo y al mismo tiempo expresar las propias valoraciones sobre este mundo. La música es entonces el lugar de intersección entre el interior y el exterior y para algunas identidades se convierte en el lugar privilegiado para conciliar el espacio tópico ―el lugar concreto y preciso que habita el cuerpo con el espacio teletópico―, el lugar lejano, lo social.[1467] El lenguaje hablado necesita forzosamente del contexto social para ser entendido y de una historia común para ser comprendido.[1468] Cuantos más elementos del contexto no verbal lleva adherido un símbolo, mejor será su objetivo de comunicación.[1469]

3.3. Hablar y cantar

Hablar va estrechamente unido a pensar, no podemos pensar sin palabras. Y, tanto hablar como cantar mejoran el lenguaje, la expresión vocal y la capacidad para captar el significado de las palabras a la vez que mejorará la capacidad para leer, más adelante.[1470] Con los niños y niñas, el habla plenamente expresada armoniza la mente, distinguiendo entre las ideas y la capacidad de formar conceptos a nivel superior, holístico.[1471] Sin habilidad lingüística suficiente el niño o niña pequeño se descontrola delante de sus emociones y debe chillar, reír o llorar.[1472] Y este reacción del niño o niña acostumbra a ser interpretada por la mayoría de madres y padres como algo negativo, haciéndolo/a callar enseguida. El habla y la música van estrechamente unidas no tan sólo porque crean canción, sino porque las palabras se recuerdan mejor, en sentido positivo, si está sonando una música alegre, ligera, y se valoran en sentido negativo cuando van acompañadas por sonidos más lentos y graves.[1473] Incluso va bien pronunciar las palabras al oído derecho del niño/a y después al izquierdo, para estimular ambos lados del cerebro.[1474]

4. LA MÚSICA COMO MEDIO DE EXPRESIÓN

La música es amor en busca de un modo de expresión.
Sydney Lanier

Aunque no fumo ni bebo, tengo un magnífico medio de disipación:
la música; puedo emborracharme con ella.
Pete Seeger

La expresión más verdadera de un colectivo de personas está en su música.
Agnes Demille

Si partimos de la palabra expresión, desde un punto de vista etimológico, el ser humano tiene la necesidad constante de sacar hacia afuera lo que le presiona en su interior, todo lo que se cuece a nivel emocional y que debe menester una salida. El ser humano es un ser de expresión tanto hacia sí mismo como para con los demás. Tanta puede ser la necesidad de expresar que, incluso, hay quien se dedica profesionalmente de por vida a hacerlo. No obstante, el arte, entendido como expresión, es idóneo para poder manifestar los sentimientos y las emociones más profundas de la persona. Para el psicoterapeuta Thomas Moore[1475] una de sus formas de expresión es tocar el piano en un momento de intensa emoción. El día en que mataron Martin Luther King se sintió tan impresionado que fue hacia el piano y estuvo tres horas tocando música de Bach. La música daba forma a las emociones de aquella mañana, sin explicación ni interpretación racional alguna. Es que, como dice Frankie Armstrong,[1476] la música es un medio de expresión importantísimo en los momentos difíciles de una persona. Convierte los sentimientos de las personas en formas audibles.

Una de las ventajas que nos ofrece la música y que no pararemos de proclamar y defender es que todo el mundo puede expresarse con ella sin necesidad de conocer teóricamente su lenguaje ni de estudiarla. No es necesario conocimiento musical previo para tocar un instrumento, cantar y escucharla. Podemos expresarnos con ella de manera natural, pues mana de nuestro interior como el hecho de hablar. Todo el mundo puede hablar a pesar de que no sepa leer o escribir, incluso sabiendo leer y escribir podemos hablar sin necesidad de tener que ser filólogos o literatos. Leer y escribir, al igual que solfear una partitura, tan sólo son códigos que hemos creado. Están a posteriori. Hay muchas etnias que no codifican su música por escrito e incluso ni tan sólo a nivel de grabación, la gozan en el momento en que la están interpretando, aquí es donde radica la forma más genuina y directa de la expresión. Christopher Small[1477] nos dice que las tribus primitivas nos hacen dar cuenta de que la música sirve para crear, que quiere decir expresar, comunicar y vivirlo, no para consumirlo. El tema de la consumición de música ya lo reflexionaremos en otro capítulo. La música entendida, pues, como goce de expresión natural del ser humano, e incluso como evasión de tensiones internas, por esto es tan importante que cada persona se

manifieste musicalmente como más le plazca, con el tipo de música, ritmo o melodía que más le vaya en ese momento concreto de su vida. Incluso Theodor W. Adorno, haciendo una zancada de gigante y contemplándolo desde la filosofía, nos dice que quizás toda expresión, que es lo más cercano a la trascendencia, está muy cerca del enmudecer,[1478] de dejarte perplejo delante de ti mismo. Al poder expresarnos libremente también reflejamos la manera cómo somos, qué sentimos, qué pensamos, qué creemos. Manuel de Falla decía que el arte es muy personal, va a la sensibilidad, no a la inteligencia. La música no se realiza para que la comprendamos, sino para que la sintamos. Francesc Torralba[1479] asegura que la música expresa de manera más fiel que la palabra, el dolor, expresión de emoción y de sentimiento pero también la música favorece la organización estructurada de la expresión. No expresamos al azar, expresamos con causa, con fundamento y razón. Puede ser que expresemos de manera natural, directa e incluso ingenua (en el sentido más etimológico del término) pero nunca lo hacemos sin una razón. La música, como expresión artística, es un lenguaje cargado de silencio. Nace de él, presente desde el origen del acto creativo cuando el artista, en una actitud auténtica de penetración interior, inicia el proceso de traducirse y de confiarse simbólicamente hacia los otros, y crea permanentemente ámbitos de silencio, de contemplación y de interiorización, imprescindibles para penetrar en profundidad en la obra artística interpretándola y buscando en ella unas auténticas significaciones de valor personal.[1480] De la expresión incluso tenemos pedagogía, pedagogía de la expresión, con todas las incesantes aportaciones que hizo Carme Aymerich.[1481] Separar el lado técnico del expresivo, en música, es como querer separar el cuerpo del alma[1482] pero, a veces, buscamos, desde un punto de vista profesional, tanta perfección en la música que una persona interpreta una pieza musical y parece que la música esté ausente de una manera real, como si fuesen dos mundos distintos: la interpretación y la propia música. Como si hubiese dos dominios diferentes: la técnica y la propia expresión musical.[1483] Primero la expresión y luego ya vendrá la composición, dice François Delalande.[1484] La música, como expresión viva, funciona más allá de las ideas y de los conceptos verbales.[1485] La música tiene un carácter expresivo (que presiona hacia fuera) totalizador.[1486] El ser humano hace música por la misma razón que baila o pinta: para expresar sus sentimientos. La música del hombre primitivo puede ser primaria, pero evoca totalmente sus alegrías, tristezas, miedos y esperanzas y suele despertar en el oyente las mismas sensaciones. Palitos que chocan entre ellos, huesos huecos que se soplan, cañas que silban, mandíbulas de animales que se frotan, hebras que se desprenden y forman cuerdas, caracoles, piezas de cuero, tambores de tronco. No perseguían fines artísticos o individuales, sino que eran exteriorizaciones espontáneas y vitales para el grupo en su totalidad.[1487] La adaptabilidad de la música permite muchas maneras de canalizar la autoexpresión, ya sea ejecutándola o escuchándola.

Hay que diferenciar expresión de emoción. Algo puede ser emotivo sin ser expresivo. La emoción es la flor, la expresión es la raíz. La música no expresa nada porque ella misma es ya expresión, Puede conmover (con-mover), eso sí, pero esto ya es emoción (*e-motio*)[1488]

5. LA MÚSICA COMO MEDIO DE COMUNICACIÓN

La música quizás sea el único ejemplo de lo que
habría podido ser la comunicación de las almas.
Marcel Proust

La comunicación, entendida como relación con los otros seres vivientes y con todo lo que nos rodea, incluso la comunicación con nosotros mismos, con nuestras ideas y fantasías. La música como medio de comunicación posee infinitas posibilidades: es capaz de despertar sentimientos sublimes como también las sensaciones menos espirituales.[1489] Como comunicación la utilizamos como medio, el medio puede ser bueno o mediocre y puede ir a parar a fines bien distintos. No obstante, la música no existiría y no sería necesaria si fuese posible comunicarse mediante la palabra con la misma facilidad con que lo hacemos mediante la música.[1490] Para Carlos Daniel Fregtman[1491] la vista es el sentido de la percepción y el oído es el sentido de la comunicación. Las canciones adaptadas al paciente parece que ofrecen beneficios en cuanto a contacto humano. Se obtienen mejores respuestas a las canciones que la voz hablada y es que posiblemente la comunicación humana es fundamentalmente musical.[1492] El pretendido "canto" de los pájaros se sitúa al límite del lenguaje ya que sirve tanto a la expresión como a la comunicación.[1493] Expresión y comunicación van estrechamente unidas, las hemos separado en dos capítulos para el énfasis que se merece cada una de ellas, pero tal como dice Rosario Lorente[1494] cuando se identifica el ser humano como un ser con aptitudes profundas para captar el mundo de la belleza y de las manifestaciones artísticas es capaz de convertirse en un "ser musical" para expresarse y comunicarse a través de la música y en armonía integral como persona. Para David J. Hargreaves y Adrian C. North[1495] en la vida humana, la música cumple muchas funciones diferentes, casi todas ellas principalmente sociales, para comunicarse los unos con los otros. La música puede despertar en nuestro interior intensas y profundas emociones que pueden llegar a ser experiencias compartidas entre personas de ámbitos bastante diferentes. Hay que

investigar el contexto social e interpersonal en el que se construye el significado musical. Como medio de comunicación, lo que realmente nos importa de la música es la propia comunicación que puede establecer; a veces, incluso lo de menos es la música, la excusa es la música (con todos los beneficios indirectos que puede producir). Habitualmente aceptamos aquello de que el fin no justifica nunca los medios. En nuestro caso el fin justifica lo que cultiva el medio, lo que va sedimentando por el camino y que provoca entendimiento entre los seres humanos. La música es un medio importante para abrir la comunicación con todas aquellas personas que necesitan de una ayuda.[1496] Por esto, la musicoterapia tiene un papel tan importante, ya que utiliza la música como terapia desde muchas vertientes, una de las cuales es facilitar que el individuo pueda sacar hacia a fuera (expresarse), pueda abrir sus canales de comunicación para interrelacionarse o simplemente para expresar. Incluso la semiótica musical permite la comunicación en mensajes temporales puros, a través del emisor-intérprete que oficia al mismo tiempo, de canal de comunicación, mediante su instrumento. Fue Herbart Spencer,[1497] el sociólogo, quien calificó a la música como medio de comunicación que puede traducir ciertas ideas de la única manera que es factible expresar estas ideas especiales. Ideas, pensamientos, sentimientos y emociones que radican dentro de cada persona e incluso que ni la propia persona a veces conoce. Cuando la música juega este papel catártico establece un puente entre lo consciente y lo inconsciente del individuo facilitando su exteriorización, aunque sea tan sólo para él mismo. Creemos que la razón de ser de la música es la de ser interpretada o escuchada, pero cuando hablas, ¿lo haces únicamente por el placer de hablar?[1498] No hay solamente comunicación de palabras, sino de los significados que hay detrás de cada palabra; no hay solamente comunicación de notas musicales, sino de los significados que hay detrás de cada composición. La expresión ya no es palabra, nota o imagen sino interpretación de cada palabra, nota e imagen para ser nuevamente interpretada por nuestro interlocutor, auditor o visor. Aquí es donde radica la verdadera importancia de la expresión, lo que te desvela y lo que desvela en el otro para un entendimiento comunitario. Los realizadores de la mayoría de películas y de seriales televisivos confían en conectar con audiencias muy numerosas y diversas; por lo tanto, cuando ponemos música de fondo a los diálogos y a la acción, implícitamente damos por supuesto que los espectadores podrán percibir las estructuras y responder a su llama emocional y que la sentirán y la comprenderán de manera como lo ha querido el compositor. Dan por hecho de que la música es una forma de comunicación y que en un contexto cultural común unas secuencias musicales concretas pueden despertar sentimientos de medio, de aprehensión, de pasión de patriotismo, de religión, de misterio.[1499] La música ha sido, en casi todas las culturas, una de las actividades que más satisfacciones ha generado en el individuo por ser comunicación no verbal[1500] que casi siempre comunica mucho más que la verbal. De todos es sabido que la comunicación verbal es un 7% digital (palabras y contenido del discurso) y un 93% analógica (calidad de la voz, intensidad, tono, cadencia, volumen, velocidad, ritmo, respiración, mirada, movimientos corporales, postura).[1501] La música establece una relación íntima. Esta comunicación puede ser verbal, no verbal o preverbal. Daniel Terán[1502] afina aún más añadiendo que con estos dos últimos tipos es como nos relacionamos más con las personas. Las investigaciones demuestran que delante de un grupo de personas, el 55% de impacto viene determinado por el lenguaje corporal (postura, gestos y contacto visual), el 38% por el tono de la voz y el 7% por el contenido propio de la exposición.

6. MÚSICA Y FILOSOFÍA

La música es una revelación superior a toda sabiduría y filosofía.
Ludwig van Beethoven

La música sería el lenguaje ideal de la filosofía si se pudiese pensar con sonidos en lugar de hacerlo con palabras.
Georg W. F. Hegel

6.1. Música y filosofía

Que la filosofía es música, la máxima, le dice Sócrates a Platón.[1503] Hay diferentes filósofos que llegan a la misma conclusión, incluso músicos, como Beethoven, también. George Balan[1504] nos dice que la música es la forma de pensamiento más elevada que hay sobre la Tierra y que nos hace presentir la majestuosidad de la sabiduría (*sofia*).[1505] Mientras que los conceptos contienen únicamente la corteza de las cosas, la música nos revela su núcleo primordial, el corazón.[1506] La música es una organización de sonidos con una dimensión filosófica que le da sentido. Filosofía y música es una mezcla poco frecuente en una misma persona, un ejemplo es Theodor W. Adorno.[1507] En filosofía de la música quien gana en riqueza es la filosofía, al alimentarse de la música. Ambas ya tienen su propio lenguaje, la música con las notas y los órganos de expresión que son los instrumentos; la filosofía con la palabra que, a veces, incluso llega a ser charlatanería sintácticamente correcta.[1508] Para el filósofo Juan David García Bacca[1509] hay dos ideas importantes desde la filosofía hacia la música: que en todo lo musical ya hay intrínsecamente algo

de filosofía y que es necesario que el músico se de cuenta de que a menudo, sin darse cuenta, está filosofando. Para éste autor la música es filosofía ignorante de serlo. Ejercicio metafísico con sonidos. Filosofía sonora. Y la filosofía es música inconsciente (o consiente) de serlo. Ejercicio musical con ideas. Música ideológica.[1510] Hay muchos autores, músicos, cantantes, que han llegado a la filosofía a través de la música, después de años de estar inmersos en ella han visto la proyección espiritual que tiene la música. Joseph Addison nos dice que la música es el mayor bien para los mortales y el cielo que habita entre los seres vivos, nos dice.[1511] La música, al igual que el enamoramiento, tiene la capacidad de transformar nuestra existencia por completo;[1512] como todas las artes, da una dimensión filosófica a la existencia.[1513] Claude Levi-Strauss[1514] reconoce al mito y a la música, en relación al tiempo cronológico, una significación profunda. La experiencia musical adquiere una dimensión casi metafísica, al escuchar la música y mientras la escuchamos accedemos a una especie de inmortalidad. La multiplicidad de la música se reproduce de mil maneras diferentes, encontrando para cada persona lo que metafísicamente necesita.[1515] Escuchar música supone escucharnos a nosotros mismos;[1516] si queremos mirar con mayor profundidad dentro de nosotros, debemos hacerlo a través de la música. La escucha inconsciente es más fiable.

La música es más que objeto de estudio: es un medio para percibir el mundo.[1517] El ser humano ha considerado la música como un medio para comunicarse con el mundo invisible para bien o para mal. Su naturaleza sobrenatural da a la música el poder de curar o de hacer daño, de espiritualizar las emociones o de provocar impulsos instintivos.[1518] Toda música es metamúsica, es decir, que está por sobre de sí misma, en el sentido de que una sonoridad nunca se ha emitido sin una razón superior.[1519] Khalil Gibran, que nació en Bicharri, en el Líbano, y que vivió en París, Boston y Nueva York, se dedicó a la música, la pintura y la escritura y ya hablaba de los efectos beneficiosos de la música. La música es meditación y la meditación es música, la escucha musical repetida es la madre de la meditación musical.[1520] Quien sabe ver, reconoce en la música la imagen del universo.[1521] La persona oriental es paciente por naturaleza, no busca ni título ni nombre ni reputación, para él la música es un camino hacia el conocimiento de sí mismo y es lo único que importa,[1522] incluso puede ser entendida como una droga, aunque para Víctor del Río[1523] la música no es una droga, al menos en el sentido de dependencia que mata y destruye. Pero si la entendemos como una droga, en el sentido de dependencia, es totalmente benigna para aquellos seres que la necesitan para realizarse plenamente.

Podemos hablar de musicosofía: la sabiduría escondida en los sonidos, en las notas, pero no en las notas o sonidos aleatorios sino en aquellos intencionadamente combinados por el ser humano. Lo que hay de común en Novalis, Mozart, Schubert o Watteau, por poner unos ejemplos, es la indagación por lo absoluto, la enfermedad de lo infinito.[1524] Lo que hay de íntimo y de inexpresable en toda la música es que nos procura la visión rápida y pasajera de un paraíso a la vez familiar e inaccesible, que comprendemos pero que no sabríamos explicar.[1525] La música hace revivir en nosotros la nostalgia del paraíso, el sentimiento universal hacia una tierra perdida, el jardín del Edén.[1526] El efecto de la música es mucho más poderoso e insinuante ya que mientras el resto nos da un reflejo, ella expresa la esencia.[1527] La música no expresa nunca el fenómeno, sino tan solo su esencia íntima[1528] y es precisamente este expresar la esencia lo que hace que nos quedemos desnudos delante de ella, mostrando nuestras debilidades a la vez que nuestros sentimientos y pensamientos. A pesar de todo, Robert Schumann[1529] decía que para comprender un tema espiritual también tiene que ser espiritual el oyente. Cosa que nos afirma de nuevo la tesis que la música no está desnuda de nuestra manera de entenderla, pasa por nuestro filtro de apreciaciones y prejuicios. La música hace reflexionar sobre la naturaleza humana e incluso a veces es como si nos estuviese hablando de la inmortalidad. Deberíamos utilizar la música como un fin en sí misma. En el siglo XVIII se denominaba diletante a toda persona que realizaba una cosa tan solo por el placer de realizarla. No nos debe importar si es música "seria" o "de entretenimiento", es música con todo lo que este concepto conlleva en todas sus dimensiones, incluyendo todos los estilos y atañe, sobre todo, en lo personal.[1530] La música tiene un enorme poder evocador, es una experiencia integral, con ella todo va mejor. Debemos cuidar la banda sonora de nuestra vida.

Según Lévi-Strauss, en la música, el ser humano se escucha y se descubre a sí mismo puesto que la música entronca con su naturaleza psicofisiobiológica a la vez que con su naturaleza antropológica. La música posee la virtud de que una persona entre en contacto con sí misma casi sin darse cuenta (hecho por el cual debemos hacer hincapié en que se haga consciente de ello), que sienta más allá de lo que siente, que escuche más allá de lo que oye, que imagine (vea) más allá de lo que se ve a simple vista. Es el mejor medio para llegar a conocerse a sí mismo.

6.2. Música y tiempo

La música nos crea un pasado del que ignorábamos la existencia.
Oscar Wilde

Cuando hablamos de tiempo cronológico también lo hacemos en relación al orden que nos proporciona el tiempo. Tenemos la tendencia a que el tiempo ordene nuestras actividades y nuestra vida personal y profesional El tiempo pone cosmos al caos. Para Stravinsky,[1531] la música nos es dada con el único propósito de establecer un orden en las cosas, incluyendo de manera particular la coordinación entre el ser humano y el tiempo y cuando este tiempo es entendido como *kairós* (la percepción personal que tenemos del tiempo cronológico) la música va como anillo al dedo, sobre todo la música que nos gusta y la que vivimos con plenitud personal. Gustav Mahler decía que la música te puede llevar al otro mundo. Y es que la música puede crear todo un universo de tiempo virtual porque es cuando perdemos la noción del tiempo, cuando apreciamos la calidad de hacer algo, cuando somos felices, cuando decimos aquello de: "me ha pasado el rato volando".[1532] Y desde este punto de vista, la música nos hace olvidar también del propio tiempo. Mito y músico tienen en común ser lenguajes que trascienden, cada uno a su manera, el plano del lenguaje articulado, requiriendo una dimensión temporal para manifestarse. No obstante, esta relación con el tiempo es de una naturaleza muy particular: todo sucede como si la música y la mitología no tuviesen necesidad del tiempo más que para desmentirlo. Una y otra son máquinas supresoras del tiempo.[1533] El mito se relaciona con el pre-tiempo; la historia se relaciona con el tiempo; la mística se relaciona con la eternidad. La música es, en esencia, el arte del tiempo.[1534] El tiempo cronológico (*krónos*) pasa a ser tiempo vivido (*kairós*). Dura mientras suena; después ya es un recuerdo.[1535] Toda música es toma de conciencia ya que el tiempo es un elemento de la realidad, una categoría. La música es la más viva, la más concreta, la más compleja experiencia del tiempo; así mismo, la música hace más aún: permite revivir la duración vivida.[1536] La música es holística, lo engloba todo, y también engloba todo el tiempo. Ciencia, mensaje y tiempo, la música es todo a la vez, por su presencia, manera de comunicación entre el ser humano y el entorno, manera de expresión social y duración. Se ve siempre como terapéutica, purificadora, globalizadora, liberadora, arraigada a una idea global del saber sobre el cuerpo, en la búsqueda de exorcismo mediante el ruido y el baile. Pero también es tiempo pasado al ser producida, escuchada, intercambiada.[1537] Y con esta misma idea, puede establecer un puente entre lo real y lo irreal, entre lo consciente y lo inconsciente. La música puede deformar o eliminar la sensación de tiempo, por esto, empleada como música funcional en una fábrica, puede dar lugar a que el tiempo pase más rápido al realizar actividades de tipo mecánico o repetitivo.[1538] La música se desarrolla en el tiempo[1539] desplegándose utilizando el tiempo como medio, como el carácter humano y, a través del tiempo, se descubre a sí misma.[1540] Hegel[1541] ya dijo que la música es el primer arte que nos proporciona un sentido de unificación temporal en lugar de espacial. Todas las investigaciones y sus resultados dejan bien determinada la necesidad del ser humano de encontrar el "Gran Tiempo" para el equilibrio de su espíritu y de su físico. El tiempo atemporal, el de los estados de creatividad, de paz interior, de meditación, para librarse del obsesivo pulso del reloj, del pequeño tiempo que se desnaturaliza, si se lo coloca como centro de vida. Este pequeño tiempo está ahí, pero debe actuar como lo hace un corazón sano, del que no tenemos palpitación, ya que si lo sintiéramos querría decir que estamos enfermos.

Lévi-Strauss decía que la música es, en esencia, el arte del tiempo, pero también es cierto que la música trasciende este tiempo físico (*krónos*) para derivar en un tiempo percibido (*kairós*). Hay algo en los sonidos naturales y en la música elaborada por el ser humano que reduce la velocidad del tiempo, o sea que entramos de lleno en el no-tiempo.

6.3. Música y religión

Después de haber tomado diversos caminos
en la búsqueda de la redención,
del olvido y de la liberación, y después de haber
deseado ardientemente durante largo tiempo
encontrar a Dios, el conocimiento y la paz,
únicamente he encontrado esto en la música.
Hermann Hesse

Nuestras vidas son canciones. Dios escribe la letra
y nosotros ponemos la música que queremos
y la canción se vuelve alegre o triste según el compás
que hemos imaginado para ella.
Ella Wheler Wicok

Dios me respeta cuando trabajo y me ama cuando canto.
Rabindranath Tagore

La música es el principal medio para despertar el alma,
el camino más directo hacia Dios.
Hazrat Inayat Khan

El objetivo de la música es agradar a Dios,
ahuyentar el demonio, curar las dolencias y dar paso al amor.
Johannes Tinctoris

No cantes solamente para los otros, canta para Dios.
Refrán popular chino

La finalidad de la música es poner en relación
al hombre con el orden cósmico y divino.
Ernest Ansermet

El mundo fue creado con música y se dice que en el día final habrá un sonido de trompetas que anunciará la llegada del fin del mundo. Esto demuestra cómo la música está conectada con el comienzo de la creación, su continuidad y su fin.[1542] No hay ningún acto religioso que no vaya acompañado de canciones o de música instrumental. Todas las religiones acompañan su liturgia con interpretaciones musicales.[1543] Lo encontramos en todas las etnias, en todas las culturas, es como un principio universal de las religiones. J. Combarieu[1544] afirma que en todas las civilizaciones conocidas, la música es tenida como un producto de origen divino. Obra de un ser sobrenatural. La música tiene un poder secreto y casi increíble de mover nuestros corazones en un sentido o en otro. El Concilio de Trento, al lado católico, decretó que la música en la iglesia debía incitar a la elevación y que las palabras que se cantasen en la liturgia debían entenderse claramente, sin que fuesen oscurecidas por la música. Finney[1545] ha mostrado que el uso de la música en el servicio fue debatido continuamente durante el Renacimiento y el siglo XVII. La música ha permitido al ser humano identificarse con los dioses. En el judaísmo, las plegarias siempre se cantan ya que se cree que el canto es el único lenguaje adecuado para comunicarse con lo divino.[1546] En el *blues* y el *gospel* hay mucha relación con la palabra-ritual, por esto muchos de los cantantes de estos estilos musicales acaban siendo predicadores.[1547] A través del templo de la música accedemos a la divinidad.[1548] San Agustín[1549] dice: "Así me debatía entre el peligro que subyace en la gratificación de los sentidos y los beneficios que, tal como sabia, podían derivarse de los cánticos. Sin comprometerme con una opinión irrecordable, me sentía obligado a aprobar la costumbre de cantar en la iglesia, porque con el regalo de la música las almas más débiles pueden sentir devoción". Él nos dice que nuestros corazones son instigados a una devino más ferviente si las palabras son cantadas y no tan sólo pronunciadas. Para la persona hindú, la música es mucho más que entretenimiento y diversión;[1550] cada nota de la música india, por ejemplo, se corresponde con un planeta.[1551] Tal como dice el músico Ravi Shankar, consideramos la música como una especie de disciplina espiritual que eleva el ser interior propio a la paz y a la felicidad divinas. Así pues, a través de la música, se puede alcanzar a Dios. La búsqueda del ser interior de la música nos evitaría dar vueltas y vueltas en la búsqueda de lo divino.[1552] El camino musical conduce hacia el espíritu, es decir, hacia nuestro ser escondido y hacia a Dios, hacia la armonía con nosotros mismos.[1553] Desde un punto de vista antropológico, el principal elemento cultural relacionado con la música es la religión[1554] incluso todo lo que se relaciona con lo trascendental, por esto hay tanta y tanta música, tantos autores que han destinado algún o diversos de sus trabajos sonoros a experiencias místicas y religiosas. La música tiene

vinculaciones sagradas, una especie de cordón umbilical con la divinidad, un arte de persuadir firmado por lo religioso.[1555] Thomas Man[1556] decía que la música contiene algo de demoníaco, ya que están elevada que ningún entendimiento puede alcanzarla y exuda un poder que lo domina todo y del que nadie puede ofrecer una explicación. El culto religioso no puede prescindir de ella; es una de las mejores formas de obtener un efecto milagroso en el ser humano. No descubriremos el contenido de la música en el mundo geográfico, sino en un mundo espiritual; no la encontraremos en el fluir de la historia, sino en el reino de los valores eternos. Esta forma de expresión es la prueba más grande de un plano superior de existencia que la ciencia no puede demostrar.[1557] La mayor compenetración de la música y el movimiento se presenta en relación a la acción de convocar al espíritu creador conocida con el nombre de magia. El hombre primitivo no organiza una sucesión sonora ni danza por una simple motivación de placer. Con sonidos y movimientos convoca y atrae al espíritu –aliento de la vida- que anida en el interior de los objetos lejanos ya sean nubes, piedras o árboles por medio de un lenguaje diferente que resuena en aquellos a los cuales va dirigido. El músico y el danzarín se convierten en magos, médicos y sacerdotes.[1558]

La antropología musical nos habla de la relación entre música y arquitectura religiosa. Sobre todo en claustros y monasterios se ha podido estudiar una relación entre formas y capiteles y notas musicales. Incluso en los monasterios de Ripoll (Girona) y Sant Cugat del Vallès (Barcelona), una vez substituidas diversas escenas de animales y figuras por notas musicales da un resultado en forma musical: un himno religioso que en el caso de Ripoll está dedicado a la Virgen María y en el caso de Sant Cugat a Cugat, patrón del monasterio. El antropólogo Levi-Strauss encontró una relación con la necesidad de comunicación, base de toda sociedad. El musicólogo Marius Schneider ve en ello una relación ritmo-símbolo.[1559] En este tipo de informes y documentos es cuando vemos una relación inseparable entre música y vida, es como si antaño todo tuviese relación con todo y ningún acto del ser humano no se hiciese sin un sentido holístico y espiritual. La música tiene una dimensión religiosa ya que satisface el deseo por algo que va más allá de lo temporal y se sumerge en lo eterno.[1560] Martin Lutero[1561] decía que la teología empieza en el lugar donde la música nos inunda y la música llega a ser una autodisciplina que vuelve a las personas más pacientes, dulces, modestas y razonables. Es un don de Dios y no del ser humano; hacer huir al demonio y dar alegría. Con ella se olvida el cólera y los vicios. Por esto Lutero estaba plenamente convencido, y no temía decirlo, que después de la teología, ningún arte puede ser igualado con la música. Es el bálsamo más eficaz para calmar, alegrar y vivificar el corazón del triste y del afligido. La música es un don sublime que Dios nos ha regalado.[1562] El profundo significado de la música y su objetivo principal es favorecer una comunión entre el ser humano con su próximo y con el ser supremo.[1563] El diálogo entre religiones es bienvenido pero llegar a la comprensión de cada un de ellas es muy difícil. La religión, como todo lo que pertenece al ser humano, tiene una carga cultural inmensa y, además, al igual que pasa con la música, cada persona tiene sus preferencias. No obstante la música puede servir para la unificación ya que su propia naturaleza tiende a unir y reunir. T. S. Eliot[1564] definió el infierno como el lugar donde nada tiene conexión con nada. La música es un paraíso de conexiones y relaciones: nos lleva de camino al "cielo". Por ello también la música es ideal para ayudarnos a construirnos como personas y encontrar nuestro propio sentido de la existencia, por esa peculiaridad de relacionarse con todo.

Todos los instrumentos aztecas eran de percusión a excepción del caracol. En consecuencia, su música era rítmica, no melódica y, en ocasiones, producía efectos hipnóticos. La danza constituía uno de los elementos más destacados de la ceremonia religiosa en la cultura azteca y su función principal era hacer posible que los bailarines y los espectadores alcanzasen una comunión mística con el propio dios. El ritmo no tan sólo facilita el movimiento de conjunto, sino que constituye indudablemente una ayuda para recordar los cantos y canciones.[1565]

6.4. Música y ética

La música es una metafísica que se ha vuelto invisible.
Arthur Schopenhauer

No hay un indicador de simpatía más eficaz, más incorruptible y menos dado al engaño que la música.[1566] Para Platón, la música contiene un contenido ético, en el sentido literal y etimológico del término. Ética deriva del sustantivo griego *ethos*, que significa manera de ser o carácter. Pues bien, toda música, según Platón, expresa un determinado *ethos* humano imitando o reflejando a través de la melodía, del ritmo, de los instrumentos. Y el *ethos* o carácter de cada tipo de música puede ser moralmente positivo o negativo, bueno o malo. De aquí la importancia pedagógica de la música para la formación ética o del (buen) carácter.[1567] En la Grecia clásica, se atribuía a ciertas modalidades de la música un valor ético y a otras un valor emocional. Platón creía que el carácter de cada modalidad producía efectos específicos sobre la moral del oyente; es interesante advertir que atribuía un valor de permanencia a estos efectos.

Aristóteles[1568] fue menos categórico que Platón, pensaba que, como medio educativo, las melodías éticas y sus correspondientes armonías tenían que ser aplicadas en el desarrollo del carácter. Abogaba, por ejemplo, por el uso del modo dorio, que tenía un espíritu de coraje, o el del lidio, particularmente adecuado para los jóvenes. Pensaba que Sócrates estaba equivocado en atribuir valor ético al frígido ya que era muy excitante y emotivo. Es necesario llegar a Herbart (1776-1841)[1569] para encontrar otra vez la explicación filosófica de la necesidad de una educación musical que, por el camino de la estética, lleve al sentimiento ético, verdadero fin de la educación. Desde un punto de vista ético, personal, las orquestas de los países como Bosnia y Sarajevo se negaron en su momento a interpretar marchas militares después de sus respectivas guerras. Es preciso analizar los valores socioeconómicos y éticos que se esconden detrás de una actividad musical que se lleva a término con el alumnado de una escuela, por ejemplo.[1570] Valores morales, que tienen que ver con valores sociales, y valores éticos que tienen que ver con el aspecto filosófico que esconden las canciones, muchas veces.

6.5. Música y silencio interior

El buen amigo en la conversación es aquel que va dejando espacios de silencio.
José Camón

El ser humano es esclavo de lo que dice y dueño de lo que calla.
Proverbio chino

El silencio es el arte de poder comenzar a hablar.
William Hazlit

Escribir es decir lo que callas al hablar.
Núria Amat

De lo que no podemos hablar, es mejor guardar silencio.
Ludwig Wittgenstein

No me preocupa tanto el acto delictivo del perverso como el silencio del que no lo es.
Martin Luther King

Escucha o tu lengua te volverá sordo.
Proverbio de los indios norteamericanos

6.5.1. El silencio interior

¿Se nos educa para el silencio? ¿Nos es necesario el silencio? No obstante, nunca hay silencio total, parece que tan sólo la muerte lo puede proporcionar. ¿Y el silencio interior? Este aspecto personal de encontrarse con uno mismo… Si el descanso nocturno es la mejor manera de renovar y desintoxicar nuestro cuerpo, lo es en buena parte por el silencio que comporta. La noche es inspiradora, buena consejera para nuestras preocupaciones. Por eso gran parte de los conciertos se realizan de noche: el silencio, la calma, las estrellas, la luna. Demasiada luz distrae la mente.[1571] Cuando estamos enfermos buscamos espontáneamente tranquilidad y silencio. Como compositor a la vez que estudioso de la música de la imagen, José Nieto[1572] hace diferencia entre estar mudo y estar en silencio. El cine fue durante una época mudo pero no era silencioso (ruido del proyector, ruido de la gente al moverse, ruidos ambientales). Lo mudo lo relacionamos con la voz; el silencio con la ausencia de sonido (incluido el ruido). Cuando vemos que en una sociedad lo que más impera es el ruido es cuan más necesarias son las palabras cuya lectura nos invita al silencio.[1573] Desgraciadamente, a menudo asociamos el silencio con experiencias negativas como la soledad o la muerte.[1574] En occidente, el silencio es un concepto negativo, una molestia que hay que evitar. En algunas filosofías orientales, así como para el misticismo cristiano, el silencio es un estado positivo y feliz en sí mismo.[1575] Cuando una persona está enferma se le procura silencio y reposo, que sin duda alguna forman parte de la curación.[1576] Séneca decía que quien no sabe callar, no sabe hablar. Cuántas veces escuchamos conversaciones que son monólogos en que todo el mundo habla y nadie escucha. Tenemos dos orejas y una boca que como decía Zenón de Cito una sola boca, para hablar poco, y dos orejas, para escuchar mucho. Y tal vez el hablar tenga que ser sustituido por el hablar razonando (en la lengua catalana existe el verbo *enraonar* que significa hablar razonando, con argumento, con juicio). La valoración del buen callar, para la Grecia clásica, hacia referencia a que el ser humano ha de abstenerse de charlatanerías, condición esencial de toda formación espiritual y de todo aprendizaje; es necesario empezar por saber asimilar el pensamiento de los otros, renunciando en todo momento a tener ideas propias. Se suele decir que la inteligencia se desarrolla mediante preguntas, objeciones y respuestas,

pero en realidad no se desarrolla así, sino que se exterioriza de esta manera. La interioridad del ser humano se adquiere y se desarrolla a través de la formación; por el hecho de que el ser humano se entienda silenciosamente a sí mismo, no se empobrecen sus pensamientos ni queda amortiguada la vivacidad de su espíritu. Lejos de todo esto, el ser humano adquiere de esta manera la capacidad de captación y se acostumbra a comprender porque sus ocurrencias y sus objeciones no sirven y al ver cada vez más claramente porque no sirven se acostumbra a no tenerlas.[1577]Nos encontramos tan rellenos de palabras, tan colmados de ellas, que los sonidos puros y reales no tienen espacio en nuestro ser. Es por esto que tantos maestros y filósofos nos hablan de cierto estado de vacío, como sinónimo de sabiduría y de apertura de la mente.[1578] El refranero tradicional contempla también esta faceta importante del silencio: "La mejor palabra es la que no se dice"; "El silencio es oro, la palabra es plata"; "Quien sabe, calla". Todas las tradiciones espirituales, ya sean orientales u occidentales, fomentan el recogimiento y el silencio contemplativo.[1579]

Según Phil Nuernberger,[1580] el concepto relajación quiere decir ausencia de un exceso de tensión. El silencio facilita la relajación muscular y a la vez esta relajación facilita la concentración y poder callar la mente, esta mente parlanchina que tenemos en nuestro interior. La escucha atenta del silencio es un "hacer fuera" a nuestro ego, un "olvidarse de uno mismo".[1581] Relajarse, aceptar, contenerse (calma), explorar (buscar salidas y soluciones). El silencio no existe, tan sólo se encuentra en nuestra conciencia: el silencio es siempre interno.[1582] El silencio no es la ausencia de sonido. El silencio nos permite escuchar muchos sonidos que de otra manera no escucharíamos. Se cultiva el silencio no obligando al oído a no oír, sino elevando el volumen de la música del mundo y del alma.[1583] El silencio propicia un viaje interior. Escuchar qué impresiones nos produce. Hemos empezado esté capítulo con preguntas y la cerramos con algunas otras: ¿nos da miedo buscar el silencio? ¿Dónde está el silencio? ¿Dónde no está? Cuánto ruido que ensordece al sonido. Es necesaria una pedagogía de la escucha y concebir el silencio como un reencuentro con nosotros mismos.

6.5.2. Música y silencio interior

Tan sólo la música puede decir algo cuando todo ha callado. Solamente la música puede dar sonido al silencio y habitarlo de sentido.[1584] El recipiente da forma al vacío y la música al silencio.[1585] El derecho al silencio, a la calma, a la paz casi tendría que ser incluido en los derechos universales del ser humano. Actualmente tenemos mucha contaminación acústica, mucha polución sonora. Como nos dice Murray Schafer, una de las muchas cosas que pueden enseñarnos las filosofías orientales es la reverencia por el silencio, por el calmado paisaje sonoro en el cual un pequeño gesto puede volverse grande, porque no se encuentra colapsado por la competencia. El año 1969, el Consejo Internacional de Música de la UNESCO aprobó una resolución histórica, por primera vez un destacado grupo de músicos de todo el mundo denunciaron la violación social del derecho individual al silencio: "Denunciamos unánimemente la intolerable violación de la libertad individual y del derecho que cada uno tiene al silencio, a raíz del abuso abusivo, en lugares privados y públicos, de música grabada o radiodifundida. Solicitamos al Comité Ejecutivo del Consejo Internacional de Música que inicie un estudio desde todos los puntos de vista, médico, científico y jurídico –sin menospreciar los aspectos artísticos y educativos- con vistas a proponer a la UNESCO y a las autoridades que corresponda medidas orientadas a poner fin a este abuso". Claude Debussy entendía la música como el silencio entre las notas También la naturaleza entera habla sin parar a través de sus sonidos y silencios. Así, nos podemos referir a la voz del viento, el susurro de los bosques o la canción del riachuelo. Por el contrario, las máquinas que el ser humano inventa cuando funcionan suelen hacer ruido y cuando están paradas quedan mudas, no calladas.[1586] Stephen Halpern añadía que la base de la música es el silencio y es en el silencio donde todas las músicas tienen su origen. Cuando nos sumergimos en el silencio, nos sumergimos en el inmenso océano de la creatividad.

La música ambiental también puede llegar a ser contaminación acústica, no tan sólo por el volumen o intensidad del sonido sino porque la música obligada a ser escuchada no deja que la mente se libere de pensamientos y pueda fluir. ¿Por qué debe haber canciones en los andenes de los metros? La música es algo muy personal y la que a unos gusta horripila a los otros. Con los hilos musicales en lugares públicos, pocas son las personas que quedan contentas. Entonces, ¿Por qué no mantener el silencio ambiental, que a nadie molesta? Este silencio tañido por los ruidos de los vagones que se acercan, la rumorosidad de los pasos de los viajeros y las conversaciones por las escaleras. Hay una obsesión por poner música en todas partes. Hay música en los bares, restaurantes, trenes y en las salas de espera de cualquier lugar. Incluso en los pasillos de los geriátricos, hecho que nos lleva a preguntar, al igual que se pregunta el escritor Quim Monzó,[1587] ¿necesitan realmente los ancianos escuchar a lo largo y ancho de las residencias la versión muzak de "La Macarena"?

6.6. Música y vida

Sólo la música vivirá sin fin.
Fragmento de un canon tradicional alemán

Sin música, la vida perdería una gran parte
de su nobleza y de su grandeza.
Constant Piron

La música es pura energía que da vida.
Aristóteles

Sin música, la vida sería un error.
Friedrich Nietzsche

La música es la que me ha enseñado a vivir.»
Eric Clapton

La música es a nuestra vida moral lo que la industria
a nuestra vida material y lo que la ciencia a la vida intelectual.
Montégut

La música es un refugio de las miserias de la vida.
Albert Schweitzer

La música es vida y como ya hemos dicho en capítulos anteriores, la propia vida es música. La música actúa como un almanaque, un calendario biográfico.[1588] Daniel Barenboim[1589] nos dice que para él la música no es una profesión, sino una forma de vida. Muchos músicos profesionales se definen así. No hay mejor manera que huir de la vida que a través de la música y, a la vez, no hay mejor manera de comprender la vida que a través de la música.[1590] La música es la mejor escuela para la vida y, a la vez, el medio más eficaz para huir de ella.[1591] Hay quien ha hecho de la música su vida y hay quien de la vida no se puede estar sin música como el caso de Israel López "Cachao" que llevaba 73 años tocando y la verdad es que para él llegar a este punto de su vida con un gran volumen de actividad musical era de lo más agradable. La música se lleva dentro, se vive, por lo tanto es imposible retirarse de ella. El verdadero estrés, decía él, me lo provocaría no poder tocar, verme sentado en un sofá, día tras día. La música es reflejo de la vida: cuando los monjes entonan sus cantos, hacen una música que refleja e imita la vida que están viviendo.[1592] Y esto, por extensión, sucede en todos los estilos musicales. Muchos filósofos medievales enseñaban que la vida es esencialmente musical y que se necesita una verdadera sensibilidad musical para reflexionar filosóficamente sobre la naturaleza de las cosas. Para el filósofo músico, la belleza es más convincente que la verdad, el movimiento es más esencial para las estructuras de la vida que las formas estéticas y conmovernos por la presencia de una cosa es más importante que comprenderla.[1593] La música es vida mientras que su lenguaje se refiere a la vida.[1594] La música, más que la expresión plástica, más que el teatro, tiene una presencia cuotidiana en la vida de todos los seres humanos, incomparablemente mejor que cualquier de las otras manifestaciones.[1595] Al igual que sucede en Bali[1596] y de hecho en casi todas las sociedades europeas, la música no es algo a parte de la vida diaria, sino que forma parte integrante de esta. La música como llevadera de cultura puede ayudar dando soporte al individuo en la búsqueda de significado y calidad de vida.[1597] Arthur Schopenhauer decía que desde que escuchaba música, su imaginación jugaba a menudo con el pensamiento de que la vida de todas las personas, y la suya propia, no eran más que sueños de un espíritu eterno; sueños buenos y sueños malos, y que la muerte de cada uno es un despertar.[1598] Si la música tiene realmente un papel desvelador e interrogador, entonces se hace necesario descubrir su valor a través de la audición y de la educación del sentido musical. Y darnos cuenta que hay días en que el tono es mayor y otros en que el tono es menor. Días que son un auténtico desconcierto y otros que son puro murmuro. Días que son *andante*, días que son *allegro* y días que son *vivace* que van configurando una vida, la mitad de la cual vivimos en la oscuridad: luz y oscuridad; día y noche; descanso y actividad. Si la música está compuesta de ritmo, melodía y armonía, en relación con la vida nos da una vida afectiva, una vida filosófica y una vida mental.[1599] Vale la pena vivir para poder tener el goce de la música que enriquece la vida y nos sirve de amparo en el deambular de nuestra propia vida. La música es un refugio, una guarida para todos nosotros.[1600]

Ninguna de las facultades humanas es inmune a la música; creada por el ser humano y dirigida hacia a él, la música es, de entre todas las producciones humanas, la que permanece más íntimamente ligada a la vida.[1601] Para Nietzsche,[1602] la música no es un placer efímero sino uno de los medios que

posibilita la vida. La actitud de las personas delante de la vida y, sobre todo, su forma de pensar en el mundo son el resultado de la danza y del canto.

6.7. Música, vida interior y crecimiento espiritual

6.7.1. Música y vida interior

Aquél que comprenda verdaderamente la música puede
elevarse por encima de la miseria en que los otros se arrastran.
Ludwig van Beethoven

La música tiene un poco de cultural y un mucho de existencial.
Jacques Derrida

Seashore[1603] dice que en el ejercicio de la música, el desarrollo espiritual conssiste en conseguir perfecciones y enriquecerse mediante experiencias cuyo mediador es el oído. La música se convierte en nuestro guía no tan sólo para comprender su lenguaje, sino para vivir mejor. Unidos con ella podemos contar con su presencia luminosa y auxiliadora,[1604] como si la música supiese que el ser humano la necesita más que nunca, ha guardado su capacidad de encender en los corazones el fuego del anhelo más sublime[1605] porque mientras nuestra relación con la música continúe siendo irreflexiva, arbitraria y desprovista de humanidad, la vida de las melodías en nosotros tendrá también un carácter caótico,[1606] ya que bajo la acción de la música se disipan nuestras dudas, dominamos nuestros miedos, resolvemos nuestros problemas, se purifican nuestras alegrías y vencemos nuestras mezquindades. Llevamos la música en nosotros para ser conducidos, inspirados y protegidos por ella. La música nos hace invencibles[1607] y quien ha convertido la música en objeto permanente de meditación, ha encontrado el "motivo conductor" de su vida. Entonces, la vida está totalmente iluminada por la música[1608] porque los paisajes y acontecimientos que nos sugiere la música pertenecen a otro orden de cosas, a una realidad superior.[1609] La verdadera razón de la música es la de conducirnos al corazón de nuestro ser,[1610] ya que cualquier persona lleva música en su alma[1611] y la música tiene la incomparable facultad de despertar al maestro espiritual que está dormido en el fondo de nuestra alma, el único maestro que nos puede guiar y ayudar.[1612] La finalidad de la música no es agradar, sino transformar[1613] y cuando se escoge con cuidado, lleva al viajero a donde necesita ir.[1614] Händel compuso "El Mesías" durante veinticinco días. No salía de casa, casi ni comía ni dormía. Estaba en tránsito. No aceptó nunca dinero por esta obra, dio los beneficios a hospitales, orfanatos y prisiones. No la consideraba suya del todo por el aspecto espiritual que tenía. Él mismo decía que se entristecería si esta obra tan sólo entretuviese, ya que quería con ella hacer que las personas se volvieran más buenas. Para Gustav Mahler[1615] escribir una sinfonía era construir un mundo, una oportunidad para crear un mundo más sincero, más bello y más completo que el que había creado en su obra anterior.

Una sala de conciertos llena está, a menudo, espiritualmente vacía nos dice George Balan,[1616] aunque la mayoría de los músicos pueden componer con inspiración, tocar o cantar brillantemente, muy pocos son buenos discípulos del maestro que habla a través de la música.[1617] Además, el lenguaje musical moderno nos hacen aún más huérfanos de espíritu.[1618] Cuando nos sentimos solos y no encontramos consuelo en nuestros semejantes, nos refugiamos en la música,[1619] ya que ella no expresa nunca cosas visibles, sino únicamente lo que son en sí, su interior, y nos ayuda a entrar en armonía con nuestra naturaleza más profunda haciéndonos sentir más genuinos, espontáneos y receptivos.[1620] El poder de interiorización que comporta la audición de una melodía musical, en definitiva, la capacidad de penetración espiritual de la música, en una pedagogía del sentido, a la vez que en una educación integral debe ser considerada no tan solo un arte más que es necesario cultivar porque forma parte de la cultura humana, sino como un instrumento de interiorización, de interrogación, como una carta de navegación hacia las más recónditas intimidades del ser humano.[1621] La canción, la danza, la música, el arte en general nos va muy bien para encontrar respuestas a las preguntas más importantes que nos vamos haciendo a lo largo de nuestra vida. La música es un banco de memoria para encontrar el propio camino en el mundo.[1622] El sonido que sacamos del instrumento es tan sólo un reflejo de lo que sucede en nuestro interior. Todo apunta hacia nosotros, nosotros somos la diana. Siempre conseguimos los resultados a nivel interior.[1623] Para quien quiera seguir camino de culto interior, la música es esencial para su desarrollo espiritual.[1624] La música no está fuera del ser humano, sino en su interior.[1625]

En nuestras ciencias exactas, el concepto de energía hace referencia a toda causa capaz de transformarse en trabajo, pero desde una concepción filosófica china, la energía es el origen de todo lo que existe y se representa bajo dos aspectos antitéticos, el *yin* y el *yang*. Para el pueblo chino, la música que se desarrolla y perdura con éxito se encuentra en perfecto acuerdo con las leyes de la naturaleza.[1626]

6.7.2. Música, espíritu y vida espiritual

La música es realmente la intermediaria entre la vida de los sentidos y el espíritu.
Ludwig van Beethoven

La música compone las almas descompuestas,
y alivia los trabajos que nacen del espíritu.
Miguel de Cervantes

La música es libertad espiritual.
Florencia Pierret

La música, de una manera extraña y mística,
reúne a las personas, a pesar de sus problemas.
Pete Seeger

Para muchas personas, la experiencia musical es algo para la espiritualiad y ello posibilita el concepto de trascendencia como parte de la conciencia del yo.[1627] La música es tan importante y tan presente en la vida del ser humano porque expresa nuestra vida interior, cohesionando el pensamiento racional con los sentimientos y emociones. La música refleja los movimientos internos y externos de nuestras vidas.[1628] Para Edward Cone[1629] la música está más relacionada con la vida interior del ser humano que con la realidad exterior que le rodea. No debemos olvidar que somos realmente seres espirituales, que somos aquí para tener experiencias humanas y, en cambio, a menudo pensamos que somos seres humos intentando tener experiencias espirituales.[1630] El espíritu es la parte más divina del ser humano, equivalente al *nous* griego o inteligencia superior. Según el místico Ibn Sina, de Avicena,[1631] el espíritu es una sustancia luminosa que varía en calidad y en cantidad de una persona a otra. El aura que se ve a través de una cámara Kilner, seguramente debe ser esto. Emmanuel Kant decía que el música expresa una realidad *nouménica* (nous = espíritu, nivel superior de la tríada espíritu, mente, cuerpo), inaccesible al conocimiento. La música nos pone en contacto con una verdadera espiritualidad noética que nos conmueve siempre. Carl Gustav Jung[1632] decía que todo problema psicológico es, en última instancia, un asunto espiritual. La música es la más espiritualista de las artes del espíritu y el amor a la música es una garantía de espiritualidad como lo demuestran las innumerables variaciones sobre el alma de la música y la música del alma; la música tiene mucho a ver con la "interioridad" más profunda del ser humano y no existen conciertos de música que no sean espirituales. Ser insensible a la música representa, sin duda alguna, para un mundo burgués que piensa su relación con el pueblo basándose en la manera de relacionarse el alma con el cuerpo, algo parecido a una forma especialmente inconfesable de grosería materialista.[1633] La música es como un misterio en revelación constante. ¿Qué encierra este misterio? Tal vez nada o quizás toda la vida del alma humana.[1634] Después de reflexionar años y años sobre el origen de la música se llega a la conclusión de que por encima de otros aspectos, la música es un acto espiritual terapéutico.[1635] La música de los pueblos primitivos nace de la imitación de los sonidos de la naturaleza, su relación con la caza o la intercomunicación de la tribu. La música pretende armonizar el espíritu del ser humano con el cosmos donde vive. La música comprendida espiritualmente es el respeto reverencial a la vida.[1636] Algún tipo de vida espiritual es necesaria para la salud psíquica. El vacío, a veces, de la propia vida, la falta de sentido, una cierta depresión, la desilusión por muchas cosas, el rompimiento de las relaciones familiares y de amistades nos debe llevar hacia el anhelo de la realización personal: la avidez de espiritualidad y, como dice Myriam Alió,[1637] la armonía del espíritu se estimula por el cultivo de la música. Deberíamos considerar el significado de la música como un desafío a nuestro espíritu.[1638] El alimento corporal nos ayuda a subsistir sobre la Tierra, si entendemos la música más allá de la estética se convierte en una sustancia nutritiva y sanadora para nuestra vida espiritual.[1639] Schneider[1640] también considera que la música es como el alimento de los dioses. El cielo cristiano es considerado también la casa de los cantos o el país de la música. El camino musical que lleva hacia el espíritu es un camino de libertad y de responsabilidad, de soledad entendida, asumida y vencida.[1641] La música tiene sentido cuando te eleva algo más que la propia música.[1642] El contenido espiritual de la música puede servir para escuchar mejor; puede constituir una implícita invitación a no considerarla un mero "placer de el oído", sino una manera de conectarse con uno mismo, con el mundo, más allá de los contenidos individualizables de la mente con el ser.[1643]

De las facultades superiores, estados de conciencia o expresiones espirituales del ser humano, tenemos las de carácter práctico y las de carácter emotivo. Entre las primeras encontramos: la deducción, la interpretación de datos y capacidad de análisis y de síntesis. De entre las segundas, que hacen referencia a los estados anímicos, hay el sentido de belleza, la emotividad, la fantasía, la creatividad, la bondad, la imaginación y el sentimiento religioso.[1644] Lo místico es entendido como lo que no puede ser descrito con palabras.[1645] David Bohm[1646] afirma que el término místico ha de aplicarse a la persona que

ha entendido cierta experiencia directa del misterio que trasciende la posibilidad de ser descrita. El místico se parece al músico: los dos ejecutan de forma creadora lo que ven. El verdadero músico es un místico ya que su obra es una mediación creadora, que trasciende el espacio y el tiempo, el sujeto y el objeto, el mundo interior y el mundo exterior. La música, para el pensamiento hindú, va siempre asociada a la experiencia mística[1647] y se utilizan los *mantras*, que son recitaciones de fórmulas místicas que permiten evocar y asimilar las fuerzas de las cuales son símbolo para la evocación de sonidos y de las fuerzas que animan a estos sonidos; el uso de la "m" y de la "n" como en el caso de la sílaba "Om".[1648] Existen sonidos que "tocan nuestro espíritu" en todos los estilos y corrientes musicales y en tos los niveles de complejidad, desde el simple pulso rítmico de un tambor primitivo a una sinfonía plenamente ejecutada, pasando por una balada de Bob Dylan.[1649] Los místicos de todos los tiempos han estimado la música más que a nada. La toman como fuente para sus meditaciones. Afecta el desplegamiento del alma, la apertura de las facultades intuitivas y el corazón se abre a toda la belleza interior y exterior llevándolos a la perfección que toda alma ansía.[1650]

Por lo que hace a la espiritualidad infantil, importante para la formación completa como persona, Sigmund Freud era muy crítico. Ateo durante toda su vida, menospreció el misticismo como un retorno inmaduro a la experiencia oceánica de la vida fetal. Su discípulo más aventajado, el psiquiatra suizo Carl Gustav Jung simpatizaba más con todo lo espiritual y llegó a afirmar que nos interesamos en los estados superiores cuanto más nos acercamos a la segunda mitad de nuestras vidas. No fue hasta los años 60, del siglo XX, que el psicólogo Abraham Maslow manifestó interés profesional por la espiritualidad infantil. Elizabeth Kübler-Ross decía que los niños y las niñas deben estar en contacto con la naturaleza, que sobre todo cultiven la imaginación y animarlos a que compartan sus sueños con nosotros: no dejarlos de escuchar nunca.

6.8. La música entendida como un todo

6.8.1. Concepto holístico de la música

Debemos aprender que formamos parte de un todo.
Richard Bach

La música es, a la vez, arte y ciencia. Hay que apreciarla emocionalmente y comprenderla intelectualmente.
Otto Karolyi

La música es la que unifica.
Seu-ma-Tsen

Nuestro concepto de música es concebirla como un todo, a nivel holístico, global, como una *gestalt*, como una unidad total que es más que la suma de las partes. Por lo tanto, el todo no es una sumatoria de partes, sino una determinada expresión configurada por misteriosas relaciones con las partes. Todos los caminos se unen en un enfoque sinérgico, que reconoce que el resultado de la acción combinada es siempre mayor que la suma de las acciones parciales.[1651] El corriente gestáltico nos dice que el talento musical es algo más que un conjunto de atributos específicos que dependen de capacidades sensoriales. Los adversarios de la escuela gestáltica conceden una importancia fundamental a las capacidades sensoriales, también tienen razón, porque sin ciertas capacidades específicas de la música no se podría ni percibir ni ejecutar,[1652] pero la música llega a lo más profundo del ser humano como un rayo vital, como una experiencia íntima en la que armonizan el corazón, la mente, el sentimiento y la razón.[1653] La percepción sensorial nos señala que algo existe, el pensamiento nos dice lo que es, los sentimientos nos dicen si es agradable o desagradable y la intuición nos dice de dónde viene y a dónde va.[1654] Eugeni d'Ors decía que el ser humano está formada de tres partes: la racional, por debajo de esta una parte heredada que se muestra en el subconsciente y que incluye lo instintivo y, por encima de aquella, una especie de supraconciencia que es como un ángel de la guarda y que incluye el destino y la vocación. El "todo" al que hacemos referencia también tiene que ver con sus contradicciones. Alan Watts[1655] nos habla del concepto creado por él de "ir con" (*gowith y goeswith*): hay cosas que van unidas a otras cosas. Conceptos que no se pueden desunir de otro concepto. Un arco Iris siempre va acompañado de humedad y de sol. En música también sucede así, una nota, una frase musical va acompañada de una interpretación no tan sólo artística, sino también sentimental. El ser humano ha sido definido como un animal racional, dotado de *logos*, capacidad de pensar y de discurrir mentalmente (Descartes); también se ha definido como animal político (Aristóteles), como animal que vive en la *polis*, que convive con sus semejantes y que construye comunidad; igualmente se ha caracterizado como animal comunicativo (Mounier) porque su naturaleza es esencialmente comunicativa; como animal religioso (Eliade) porque está abierto a la dimensión

trascendente; como animal simbólico (Cassirer), porque se expresa y se comunica a través de símbolos; como animal lúdico (Huizinga) porque es un animal complejo que se presta a multitud de definiciones y de acotaciones conceptuales. Kart Jaspers dice que el ser humano también puede ser caracterizado como animal paradoxal, en primer lugar porque es una realidad que maravilla, despierta admiración por la enorme riqueza interior, por todo su potencial, y por otro lado porque es un ser antinómico —se entiende por antinomia la aparente contradicción entre proposiciones demostradas, contradicción real entre dimensiones opuestas—. El ser humano es un nudo de contradicciones.[1656] La capacidad única de la música, cuidadamente escogida, para ayudar a la persona revela cualidades positivas de bondad, armonía y belleza interior que proporciona un equilibrio holístico en la vida. También nos podemos quedar a explorar posibles áreas de problemas.[1657] Un determinado marco cultural también es una forma de visión del universo. Conocer íntimamente otras culturas hace que conozcamos mejor la nuestra, ofreciéndonos la posibilidad de ser más objetivos. Es ir más allá de nuestros límites, brindando una perspectiva totalizadora.[1658] En este aspecto holístico de la música también hay que incluir dos aspectos que tienen una relación estrecha: la función integral (que lo tiene todo) y la función globalizadora (todo se interrelaciona con todo, nada queda fragmentado o parcializado). Llegamos a la conclusión de que la educación musical es de una gran importancia en la formación integral y globalizadota del ser humano, de aquí la necesidad de su inclusión en la enseñanza general de todo individuo. La música comporta un desarrollo del sistema nervioso, estimulando todas las facultades del ser humano: abstracción, razonamiento lógico-matemático, receptividad, percepción, imaginación, memoria, creatividad, expresión y comunicación, concentración, habilidad y destreza, sensibilidad, etc., proporcionando un bagaje riquísimo. A través de la educación musical podemos conseguir una educación sensorial, motriz y corporal, espacio-temporal, de la afectividad, el gusto y el sentido estético. Aporta un amplio espectro de beneficios para el individuo, además de ser una ayuda de valor para el resto de áreas del currículum escolar, aportando madurez para aprendizajes posteriores. La música es muy interesante para mantener el equilibrio y la armonía entre mente y cuerpo, pudiéndose reconocer en ella un poder terapéutico. Contribuye al desarrollo emocional de la personalidad humana impulsando el optimismo, el bienestar personal, el gozo, la autoconfianza y el respeto a sí mismo, en definitiva a la madurez. La música comporta también un valor ético-social al facilitar el dominio de uno mismo, la sensibilidad y el buen gusto que, por mimetismo, se proyecta en la sociedad, Así mismo, favorece las relaciones sociales. Por otra parte, la música ha sido siempre compañera del ser humano desde sus albores hasta nuestros días con su presencia casi permanente en nuestra vida cuotidiana. La música, indudablemente forma parte de nuestra cultura y de nuestras señas de identidad; por esto tenemos que conocerla, apreciarla y cultivarla, ya que los pueblos que olvidan su cultura pierden su identidad.[1659] ¿No sería necesario apartarnos por un tiempo de los antagonismos bonito-feo, mejor-peor, sujeto-objeto, bien-mal, espíritu-naturaleza, cuerpo-mente y empezar a pensar de una manera más global? Todo es holístico pero, a la vez, nos tenemos que centrar en cada individuo. Lo holístico es tan individual como grupal. Cada parte es un holograma. Proyectas la luz y la imagen que obtienes contiene siempre la imagen total, ya que cada parte está contenida en el todo.[1660] En opinión del físico inglés David Bohm, ex-colaborador de Albert Einstein e íntimo amigo del filósofo Jiddu Krishnamurti, el mundo real se encuentra estructurado de acuerdo a principios similares a la holografía: si cualquier parte de un holograma se ilumina, se reconstruye la totalidad de la imagen. Su objetivo es explorar el orden inherente a la "telaraña cósmica" de relaciones, a un nivel de implicación total. Creando el término de holomovimiento, Bohm se refiere a un orden más primario del universo, a un fenómeno dinámico del que fluyen todas las formas del universo material;[1661] una nota musical puede revelar los misterios profundos de este todo vibratorio universal y conducirnos a territorios de conciencia insospechados.[1662] El cirujano Kart Pribram elaboró un modelo de cerebro que converge con la teoría del movimiento holonómico de Bohm; esbozó una teoría integrada del universo y del cerebro, demostró que, además de pensamiento digital, el cerebro puede cumplir un tipo de procesamiento paralelo que involucra los principios holográficos.[1663] El paradigma holográfico sustentado por Pribram i Bohm postula básicamente que nuestro cerebro es una especie de holograma que percibe, interpreta y participa en un universo también holográfico, estando de esta forma cada parte en el todo y el todo en cada una de sus partes. Pribram se refiere a estos hologramas como catalizadores de pensamiento y muchos piensan que la glándula pituitaria, el tálamo, el hipotálamo y la glándula pineal juegan un papel importante en la articulación holográfica a pesar de que se sabe que la conciencia no implica tanto un órgano como las interacciones de campos d'energía cerebral.[1664] Confluyendo lo expresado por un músico, un místico como Keith Jarret y un físico como Bohm, deducimos que la vida tiene un corazón, una esencia, una fuente, un orden doblado, implícito o implicado, una holomúsica desde la cual proviene todo lo que se encuentra en una superficie, al orden desdoblado, explícito o explicado, lo manifiesto, los sonidos audibles, la música, todos los ritmos que día a día creamos, sintonizados con esta matriz original no manifiesta.[1665] Existe una particular matriz musical en constante mutación que subyace, ontogenéticamente y filogenéticamente, a todo ser humano. Cierto tipo de relación pulsante rítmica cuya

raíz o prototipo inconsciente se extiende al pasado y se extiende más allá del juicio racional o la voluntad consciente. Existen melodías y ritmos compartidos que surgen de una *gestalt* holonómica que nos trasciende.[1666] Dentro del pensamiento hindú, todo sonido *Ahata* (audible), al provenir del silencio creador, contiene algo de esta energía que lo gestó; por tanto, producir un sonido es establecer un puente hacia los patrones vibratorios de todos los objetos y acontecimientos.[1667] La música es un elemento catalizador de los procesos mentales que activa material inconsciente proveniente de diversos niveles de la personalidad e informaciones holonómicas que trascienden nuestros sistemas lineales de pensamiento. Cada nota, ritmo, timbre o melodía representa una expresión vibracional que es en sí misma un todo que contiene un almacén completo de información, participando en un sistema más global, siendo no tan sólo parte, sino totalidad en relación indivisible con otras expresiones vibracionales.[1668] Nuestra relación con la realidad musical no es objetiva ni subjetiva es omniobjetiva ya que la conciencia y el mundo físico no están separados.[1669] La música implica, nunca explica. La música hay que vivirla desde dentro de nosostros, implicarse, intuirla, crearla, compartirla. Podemos empezar a ver el mundo en un grano de arena; escuchando una rana que se chapuza en un estanque… ¡plaf! Holomúsica: el sonido de la totalidad.[1670] Según el biólogo y químico británico Rupért Scheldrake,[1671] los campos morfogenéticos exhiben propiedades acumulativas, o sea que si una entidad o una cantidad de miembros de una especie biológica desarrolla determinada propiedad de su organismo aprende una pauta específica nueva de comportamiento, de manera automática. Estas propiedades son adquiridas también por los otros miembros de la especie, a pesar de que no exista entre ellos proximidad ni contacto. W. Heron, B. K. Doane y T. H. Scott[1672] realizaron un experimento: Aislaron completamente, auditiva y visualmente, un grupo de personas, que se sometieron voluntariamente a la investigación, al cabo de pocas horas eran incapaces de pensar coherentemente y en alguna de ellas se produjeron alucinaciones auditivas y un gran estado de angustia. Hecho que nos demuestra que el ser humano es un todo, una globalidad, no estamos fragmentados en partes aisladas, es un todo en funcionamiento. La música existe de manera tal que podemos sentir el eco del universo vibrando a través nuestro. Para captar estas vibraciones necesitamos una música intrépida —que estimule la mente, heurística, imaginativa—, una música en la que se unen la mente y el cuerpo en actos de autodisciplina y descubrimiento.[1673] Para la cabeza, la música es relajación, euforia y calma; para el corazón, la música es sentimiento, emoción, vibración; para el cuerpo, la música es remedio, cura y bienestar; para el alma, la música es transcendencia, amor y bien.

6.8.2. Todo tiene que ver con todo: concepto de interrelacionalidad en la música

Vigila tus pensamientos: se convierten en palabras;
vigila tus palabras: se convierten en acciones;
vigila tus acciones: se convierten en hábitos;
vigila tus hábitos: se convierten en carácter;
vigila tu carácter: se convierte en tu destino.
Frank Outlaw

Todo está relacionado: no se puede mover una flor sin que afecte a una estrella.[1674] A esto también hace referencia James Lovelock[1675] que creó la teoría de Gaia (diosa griega de la Tierra) refiriéndose a que es el conjunto de seres vivos que crean las condiciones para poder vivir. Cuando hay algo que no funciona, toda la Tierra, todas las especies, se resienten de ello. Heráclito ya decía que la salud humana es un reflejo de la salud de la Tierra. Este "todo" y este aspecto de intercomunicación de todo con todo tiene que ver con el pensamiento oriental del *yin* y el *yang*, este aspecto cíclico del cosmos y, a la vez, de la vida misma. El universo es una multiplicidad vibracional que posee en su conjunto una armonía sistemática; las cosas individuales y los objetos naturales poseen pulsaciones que se irradian e interaccionan con todo; no podemos aislar los elementos del universo observado para estudiarlos, creyendo que unas vez unidos de nuevo, conceptual o experimentalmente, el sistema o totalidad será igual y comprendido. El resultado sería inteligible.[1676] A la vez, se impone la interdisciplinariedad del fenómeno musical,[1677] como en casi todos los campos de las artes y de las ciencias humanas.

6.8.3. El yin y el yang: el equilibrio

La música brinda alma al universo, alas al pensamiento,
vuelo a la imaginación, encanto a la tristeza y vida a cada cosa.
Platón

La filosofía china nos habla de la periodicidad cíclica y de alternancias rítmicas de las dos fuerzas, la centrífuga *yin* y la centrípeta, *yang*, a todos los niveles.[1678] *yin* es más inactivo y lento. *yang* es más activo y rápido; en dimensión, yin es más espacio, *yang* es más tiempo; en dirección y en campo magnético dado, *yin* es más ascendente y yang más descendente; en peso, *yin* es más ligero y *yang* más pesado; en vibración, la onda corta y la alta frecuencia aguda es *yin*, mientras que la onda larga y la baja frecuencia grave es *yang*; en posición *yin* es hacia a fuera, periférico y *yang* es hacia dentro, central; pensando en oda sonora, *yin* es más fina, grande, expansiva, frágil, larga y *yang* es más gruesa, pequeña, contraída, resistente y condensada.[1679] *Yin* y *yang* entendidos como equilibrio: debe haber malicia para poder comprender la bondad; tiene que haber noche para poder llegar al alba. Hay un cuadro de El Greco, encargado por San Juan de Ribera (1532-1611), que fundó el colegio *Corpus Christi*, de Valencia, que se titula "Alegoría al orden camaldulense" (rama benedictina de tendencia eremítica fundada por san Romualdo el 1012 en Camaldoli, La Toscana; de este cuadro podemos extraer los siguientes aspectos: que haya un equilibrio entre el trabajo en el campo y una actividad intelectual y/o contemplativa (ora et labora) incluso en la jubilación (¿o es que podemos jubilar nuestra respiración?); pasear por el bosque es exultante y antidepresivo; vaciarte y buscar tiempo para el aislamiento personal.

Puedes estar capacitado para algo, pero sin diligencia, paciencia, motivación y constancia no llegarás a nada. A la vez, estar capacitados para algo en concreto no quiere decir que lo estemos para todo por igual. Irving Berlin tenía una inmensa capacidad creativa pero muy poco dominio técnico con el instrumento.[1680]

6.8.4. Yin y yang en la música, entendidos como dos lados cíclicos

La música contiene la semilla de todas las virtudes.
Martin Lutero

La música viene de dentro, es lo que unifica.
Se-Ma-Ts'ien

Todos los fenómenos cósmicos son cíclicos por naturaleza: la noche y el día, las estaciones del año, los años y las décadas, los siglos, los milenios. El ritmo de nuestro planeta es periódico, con sus giros y sus órbitas, en contrapunto con el resto del sistema solar, que a la vez posee otra trayectoria rítmica.[1681] Todo tiene sus dos lados: la figura y el fondo, lo sólido y lo vacío, el norte y el sur; no puede haber luz sin oscuridad, bien sin mal, placer sin dolor, algo sin la nada, la vida sin la muerte.[1682] Tal como dice la canción de la cantante Joni Mitchell (*Both sides now*) todo tiene las dos caras de la moneda, incluso Mahatmas Gandhi hablaba de *ahimsa* ―entendida como no violencia― en estado de paz. Hay que estar dispuestos a mirar lo que sucede en la vida desde ambos lados. Nunca hay un solo lado de las cosas.[1683] Ezequiel Ander-Egg, conversando con Violeta Hemsy de Gainza[1684] hace una consideración sobre la pluridimensionalidad y plurifuncionalidad de la música:

- La música desarrolla la sensibilidad y el sentimiento pero también puede reducir las emociones profundas a expresiones "sentimentaloides".

- La música es medicamento para dichos males del espíritu y de los estados de ánimo que tienden a la depresión pero también puede ser algo que envenena el ánimo, como por ejemplo una marcha que incite a la guerra.

- La música nos eleva espiritualmente, nos permite una mayor profundidad de espíritu pero también con el envoltorio de la música nos venden cosas inútiles o que no necesitamos.

- La música permite comunicarnos sin palabras, aunque hablemos lenguas diferentes pero la música también enfrenta y divide a los seres humanos cuando exalta sentimientos nacionalistas excluyentes.

- La música da paz y serenidad en la manera de vivir pero también cierta música hace que comamos más rápido en los restaurantes.

6.9. Algunos filósofos y su reflexión sobre la música

La música es la verdadera filosofía.
Arthur Schopenhauer

La música es la revelación.
Piotr Ilic Chaikowsky

Los sabios de la antigüedad, considerando que cada cosa tiene la propiedad de moverse, girar e inclinarse hacia sus semejantes, se sirvieron de la música y la utilizaron, no sólo para agradar al oído, sino principalmente para moderar o mover los efectos del alma y la adecuaron a sus oráculos, a fin de incorporar con firmeza su doctrina a nuestras mentes, despertándolos y elevándolos más.[1685] Los antiguos ya señalaban la coincidencia entre belleza, verdad y bien.[1686] En las épocas de gloria de algunas civilizaciones orientales como las de China, India y Grecia, la música era considerada como un valor humano de primer orden y la educación musical ocupaba un lugar en el desarrollo y en la conducción de los pueblos.[1687] En las concepciones filosóficas que derivan de las *cosmogonités* persa e hindú, el universo había estado creado de una sustancia acústica; el mundo había sido creado por un sonido inicial que, al emerger del abismo, primero se hizo luz y poco a poco parte de esta luz se hizo materia. Pero esta materia nunca fue del todo completa ya que cada cosa material continuaba conservando más o menos sustancia sonora de la cual fue creada. Los primeros babilonios y los griegos antiguos relacionaron el sonido con el cosmos, a través de una concepción matemática de las vibraciones acústicas vinculadas con los números y la astrología. Como filósofos griegos tenemos: Homero, Platón, Aristóteles, Sócrates, Eurípides, Esquilo, Aristófanes. Los filósofos pitagóricos concebían las escaleras musicales como un elemento estructural del cosmos. También creían que, aunque el sonido existía como un elemento natural en el universo, podía no ser perceptible al oído del ser humano. Llamaban "armonía de las esferas" a los sonidos inaudibles producidos por los movimientos de los cuerpos celestes que expresaban la armonía matemática del macrocosmos.[1688] En Grecia, la importancia de la música era algo principal. Pitágoras entendía el universo como una inmensa cuerda entre el cielo y la Tierra. El extremo superior de la cuerda está conectado al Espíritu absoluto y el extremo inferior está conectado a la materia absoluta. Mediante el estudio de la música, como ciencia exacta, se puede llegar a conocer todos los aspectos de la naturaleza. También hablaba Pitágoras de la "música de las esferas". Él podía escuchar la vibración de los planetas a pesar deque el oído humano sólo puede escuchar objetos entre 16 y 25.000 Hz, lo que no quiere decir que no haya más ondas vibratorias imperceptibles a nuestro oído.[1689] Platón uniría gimnasia (cuerpo) con música (espíritu) La música también incluía la danza. Sócrates, a una edad avanzada, tuvo un sueño en el que se le ordenaba que estudiase música y así lo hizo. Después de toda una vida cultivando un tipo de discurso racional su alma anhelaba otro tipo de expresión.[1690] Los grandes filósofos griegos le atribuían a la música virtudes únicas y esenciales: su poder de influir profunda y beneficiosamente en el individuo, modificando los estados de ánimo (Aristóteles) e introduciendo en su espíritu el sentido del ritmo y de la armonía (Platón), sentidos que para los griegos sobrepasaba el dominio estrictamente musical y abarcaban la vida entera. Para los griegos clásicos, la música educa, esta es la llave de una filosofía pedagógica.[1691] Las consideraciones y los estudios de la íntima relación de la música con la matemática, realizados por Pitágoras, llevaron a Platón a considerar la música como base de la educación. Así lo expone en sus obras "La República" y "Las Leyes", obras en las cuales la música es considerada como base de la formación espiritual de la infancia; pero no en sentido de puro aprendizaje de una teoría musical o de la práctica de un instrumento, sino como la base para la preparación y conocimiento de formas de belleza, de bien y de justicia.[1692] Platón hablaba de los *aretai* (*areté*: elevación, grandeza de corazón), las virtudes, las excelencias, las perfecciones: *sophroryne* (templanza), *andreia* (coraje), *sophia/phrónesis* (juicio) y *dikaiosyne* (justicia). Esparta fue la auténtica capital de la música griega en el siglo VII a.C. y principios del VI a.C. No se aprendía a leer ni a escribir, ya que toda la educación era oral y musical. En tiempos de paz, los espartanos pasaban sus días entre danzas, fiestas, caza, ejercicios físicos y conversaciones. Como dice Plutarco,[1693] la formación de coros y grupos de danza se extendía a toda la población. Los estudiantes griegos también estudiaban una variedad de canto, acompañándose a la lira, denominada *citarodia*, pero la exigencia de perfección técnica hizo que los coros pasasen a ser conjuntos de artistas profesionales.[1694] Según Platón,[1695] la música es una ley moral, es la esencia del orden y conduce a todo lo que es bueno, justo y armonioso del cual es la invisible, pero, no obstante, asombrosa, apasionada y eterna forma. Para Platón, la música es un principio esencial de la educación, en consecuencia, la creación de su estado ideal le fuerza a reflexionar sobre su naturaleza. Para él,[1696] la gimnasia es la medicina del cuerpo y la música es la medicina del alma. Patón no discute que el arte existe para gozar de él, pero toma como base su valor paideútico, el gozo que procura a los mejores hombres que destacan por su *areté* y por su *paideia*. ¿En qué debería basarse la prohibición de emplear la música persiguiendo sus efectos éticos o educativos?[1697] Y la *paideia* platónica no hace otra cosa que elevar a sistema lo que ya en creencia y

práctica tradicional,[1698] tesis platónica, pues, de que la música no debe limitarse a lo que suena.[1699] En "La República", Platón nos da sus ideas sobre educación musical. La educación platónica[1700] dividía la educación en dos grandes bloques: gimnasia para los cuerpos y música para las almas (incluyendo en esta las letras como tercer bloque de la educación ateniense). Será necesario seleccionar aquellos artistas capaces de topar con todo lo que es bello y agraciado y así los jóvenes recibirán impresiones bonitas para los ojos y para los oídos que los conducirán, sin advertirlo, desde su infancia a imitar, estimar y ajustar su conducta al ideal de la belleza.[1701] Para Platón no hay nada más apto que el ritmo y la armonía para introducirse en la parte más recóndita del alma y agarrarse con tozudez allí, para dotar de gracia a la persona rectamente educada.[1702] La música materializa la armonía. La persona inculta vive alejada de la filosofía y de la música y rechaza las palabras porque nunca utiliza el lenguaje para persuadir sino que, como las alimañas, intenta conseguirlo todo por la fuerza y la brutalidad, sumido en la más torpe ignorancia, apartado de todo cuanto significa ritmo y gracia.[1703] Tenemos que profundizar en nosotros mismos y ejercitarnos lo más posible en todo lo que parece que no sirve para nada y que el pueblo considera charlatanerías, sobre todo durante la juventud, nos dice Platón.[1704] Para él quien sabe emplear la música con fines morales es mejor músico y sabio que quien toca perfectamente las cuerdas de un instrumento.[1705] E insiste en la necesidad de equilibrar la música y la gimnasia ya que un exceso de música te puede volver neurótico y demasiada gimnasia te puede volver incivilizado, violento e ignorante. Si queremos hablar de un inicio de la historia de las pasiones musicales, deberíamos nombrar a Aristóteles más que a Platón. Este último subordinaba la música al lenguaje porque temía las pasiones destructivas desplegadas por la música pura. Por tanto, insistía que el ritmo y la melodía se acompañasen de palabras. Aristóteles desarrolló su teoría de la música en respuesta a Platón, centrándose más en las emociones que en las palabras, y hasta cierto punto emancipó la música del lenguaje, acentuando sus efectos benéficos y catárticos. En la misma línea respondió Platón abandonando la metafísica de las proporciones, y centrándose en cuestiones empíricas y sobre esta base desafió a los pitagóricos a demostrar la audibilidad de la "música de las esferas".[1706] Recordemos que la música de las esferas, de la escuela de Pitágoras, dice que los planetas y las estrellas hacen música a medida que viajan por el cielo. Pitágoras había calculado las proporciones entre los diferentes armónicos de una cuerda sonora y descubrió que había una perfecta correspondencia matemática entre ellos y como también estaba interesado en el universo, conjeturó que ambas cosas eran meramente aspectos de la misma ley matemática que gobierna el universo. Si esto era así, obviamente los planetas y las estrellas tenían que producir sonidos musicales perfectos cuando se movían, al igual que la cuerda vibrante emitía armónicos perfectos.[1707] Boecio (480-524 a.C.) afirmaba que hay tres tipos de música: vocal, instrumental y música de las esferas. Él se preguntaba cómo podría realmente trasladarse silenciosamente, en su derrotero, el veloz mecanismo del cielo.[1708] Para el filósofo Hazrat Inayat,[1709] la música de las esferas es la música de donde proviene toda la creación, la música que se escucha mientras se viaja hacia la meta de la existencia.

Aristóteles afirma que la música pierde gran parte de su valor educativo al renunciar al poder cognitivo de la armonía pitagórica. Dado que la música es menos instructiva que las otras materias básicas (lectura/escritura, gimnasia y dibujo) que la gente busca más lo placentero que lo edificante, Aristóteles se ve obligado a buscar una amplia justificación racional para la música.[1710] Mientras que la escultura y la pintura se dirigen a la vista, imitando a los objetos externos y a las personas, con ayuda de los colores y de las formas; las artes musicales (música, poesía y danza), que obran a través del oído, reproducen los estados del alma, los efectos y los actos del ritmo, la palabra y la secesión metódica.[1711] ¿Qué es realmente la música dentro de la triple atribución que se le concede de ciencia, juego o simplemente entretenimiento? Podría dudarse entre ellas ya que la música las posee todas tres. Como juego, la música tiene por objeto recrear agradablemente; no hace falta en ninguna reunión, cosa que de por sí ya sería suficiente para admitirla en la educación. Nada más influyente que el ritmo y los cantos para imitar la cólera, la bondad, el ánimo, la sabiduría... La música es, evidentemente, una imitación de los sentimientos morales.[1712]

En la edad media, la música integraba, juntamente con las matemáticas y la astronomía, el *trivium*, aquella parte del currículum orientado a los asuntos universales. Todo lo que sucede en el cielo y en la Tierra está sometido a las leyes musicales. Hay que recordar que para los antiguos todo estaba sometido a la ley de los números, que, en definitiva, son música.[1713] Para Martín Lutero, la música es una autodisciplina que vuelve a las personas más pacientes, dulces, modestas y razonables. Friedrich Nietzsche (1884-1900) [1714] se dedicó al estudio de la música desde los 9 años, fue buen pianista y publicó 17 canciones (1864) y la obra *An das Leben*, para coro y orquesta (1887) a la vez que profundizó en cuestiones estético-musicales y fue un gran seguidor de la obra de Richard Wagner y entre ambos había una admiración mutua. El libro de Eduardo Pérez[1715] es una buena fuente de análisis entre estos dos personajes. Para Nietzsche, su concepto de música era muy cercano a de los griegos clásicos. Para él la música enaltece la vida y hace la existencia más emocionante. Él estaba convencido que cuando escuchaba música se volvía mejor filósofo. Apenadamente, sabemos que enloqueció y que murió de una

paresia. Para Arthur Schopenhauer[1716] la música sirve para ir más allá de las ideas, es totalmente independiente del mundo sensible, lo ignora todo y en cierta manera podría continuar existiendo aunque el mundo no existiera, hecho que no podemos decir de otras artes, ya que la música es una objetivación tan inmediata y una imagen de la voluntad total como lo es el propio mundo.[1717] La música proporciona el más íntimo núcleo que precede a toda configuración, o corazón de todas las cosas. La música expresa tan sólo la quintaesencia de la vida y de sus acontecimientos y es esta universalidad exclusiva de ella lo que le confiere el alto valor que posee como panacea de todos nuestros sufrimientos.[1718] Para este filósofo,[1719] la música nos habla de forma directa, trasciende las ideas, no expresa el fenómeno sino únicamente la esencia íntima, el sí de todo fenómeno, es decir, la voluntad misma. Por eso no expresa tal alegría especial o definida, tales o cuales tristezas, tal dolor, espanto, pasión, placer o el sosegar del alma. No expresa nada más que la esencia abstracta y general fuera de todo motivo y de toda circunstancia. Schopenhauer considera la música como un ejercicio de metafísica para hacer una mente que no sabe que está filosofando.[1720] Tanto Schopenhauer como Nietzsche son del parecer de que la música no es un arte entre otras artes sino una categoría humana. A parte de estos dos últimos filósofos, otros autores como Herbart, Herder, Schiller, Goethe, Schelling o Dilthey se dedicaron a la música o a su estudio de una manera u otra y le concedieron mucha importancia como arte y como estética. Emmanuel Kant ha sido el único filósofo que desprestigió la música, considerándola como un arte secundario. Theodor W. Adorno, [1721] que era hijo de madre cantante de ópera y sobrino de tía concertista de piano, aprendió a interpretar música antes que saber leer. Se decía a sí mismo: "Acostumbro a pensar con las orejas".[1722] También profundizó sobre la ontología de la música. En el ser desnudo, sin influencia de lo ajeno, de lo antropológico y social, ¿qué es la música?[1723]

6.10. Música y cosmos

El universo puede ser gobernado por la música.
Pitágoras

La música resuena en el alma porque sintoniza
al ser humano con la armonía cósmica.
Platón

Ilya Prigogine, premio Nobel de Química en 1977 y también filósofo, tiene la teoría de que el orden nace del caos, según todos los experimentos que él ha realizado.[1724] Hay una relación directa entre el cosmos (etimológicamente, orden) y la música. Según Pitágoras,[1725] que estudió la música aritméticamente, el alma y el cosmos se fundamentan en las mismas proporciones numéricas que la música. La música es el reflejo del orden universal y, al mismo tiempo, tiene la fuerza suficiente como para alterar este orden, por esto hay que tenerla en cuenta en la educación y en la vida pública. Sócrates[1726] estaba de acuerdo con los pitagóricos de que la música es una ciencia del cosmos, ya que al igual que los ojos están constituidos por la astronomía, también el oído está constituidos por el movimiento de la armonía y estas ciencias están de alguna manera, emparentadas. La música responde a normas de orden y armonía. La música responde al cosmos. El ser humano está cerca de este orden. Cada persona el suyo, por eso la música le es tan necesaria al ser humano y cada persona se identifica con la suya. También todo esto tiende al perfeccionismo. El ser humano, tal vez el animal más imperfecto en relación con la naturaleza, encuentra en ella su perfección. La música es señal de vida dada por esta belleza viviente[1727] y la música puede ordenar los pensamientos.[1728] Es curioso encontrar cosmos, orden, en obras de personas caóticas, bellas canciones de amor de personas que han vivido infiernos emocionales, textos de una gran profundidad espiritual de personas que han llevado vidas bien banales. ¿Qué inspira al poeta, al músico, al literato, al artista? ¡La belleza! ¡El orden! La finalidad de la música es poner en relación al ser humano con el orden cósmico y divino.[1729] La música y la danza fueron las formas por las cuales el ser humano entraba en armonía con el cosmos y se fusionaba con el todo. Ahora bien, ¿por qué razón, sin motivos de magia ni de culto, la gente continuó haciendo música o danzando? En la actualidad, los músicos no se transportan de un estado profano a uno de sagrado pero si que se transportan de lo que ellos reconocen como "realidad" a un mundo de reacciones espontáneas, de potencia de deseos, de libertad, de sueños, de adquisición y refinamiento de conciencia. La unificación de símbolos y significados, de palabra y mundo, proyectada hacia una entidad metafísica llamada conciencia mítica, es estructuralmente idéntica a la conciencia artística. La forma "exterior" del proceso interno de un individuo tiene el poder de transmisión único, magnético, que posibilita la atracción de otras personas al círculo mágico de la creación.[1730] Arthur Schopenhauer[1731] era de la opinión que el mundo es la representación que yo hago del mundo. A partir de esta idea filosófica, la experiencia musical del movimiento nos hace sentir un movimiento propio que parece armonizar simultáneamente con el mundo exterior y nos permite identificarnos con el cosmos, es decir, sentir que los sucesos cósmicos pueden ser guiados y dirigidos por nuestro propio yo. Esto es lo

que da a la música su facultad creativa que la distingue de las otras artes y nos hace pensar que el músico, más que cualquier otro artista, es un demiurgo. Schopenhauer entendía la música como un paradigma, una manera de ver el mundo. La cosmovisión o síntesis ideológica de cada uno, de carácter semirelexivo y semiracional, mediante el individuo se orienta en el mundo y hace juicios de valor sobre los principales aspectos de la vida. El sentido de la vida es el que cada persona se ha forjado a partir de la cosmovisión y de la actitud trascendente, que puede ser positiva o negativa, o sea, la primera se proyecta más allá de la materia mundana y suele expresarse en forma de religión, la segunda en la que se cree que este mundo y esta vida son horizonte cerrado para el ser humano.[1732]

6.11. Música y realidad

La música nos brinda el pensamiento de un mundo perfecto.
Johann Wolfgang von Goethe

Una de las razones que explican porqué la música parece significar cosas distintas a personas diversas, radica en la menor o mayor intensidad de ciertas experiencias que se asocian a ella.[1733] Ver como los individuos construyen sus mundos personales a partir de la música, cómo se aborda el mundo desde la música. Para Kart Marx, la música es el espejo de la realidad; para Nietzsche, la música habla de la verdad; para Freud, la música es texto para descifrar.[1734] Una vez que el individuo está comprometido con la música, su conducta se adapta a la realidad. La música implica adaptaciones a la realidad en las muchas formas y niveles como lo requiere la situación; por ejemplo, respuestas a los estímulos auditivos de la música y de la palabra, a los instrumentos, a la notación musical, a las indicaciones del terapeuta o del director y al propio cuerpo del individuo y sus artes. Las respuestas a sus reacciones pueden juzgarse según como se adecuen a los estímulos "reales".[1735] También con la canción abordamos la realidad, ya que la lengua no es un sistema de traducción, sino de interpretación de la realidad[1736] y buenos ejemplos de esto son el doble sentido de las palabras. La percepción que tenemos de las cosas va estrechamente unida a nuestras emociones, creencias e intenciones que acompañan la propia percepción. El lugar donde nacemos y la cultura que nos abraza ya nos está transmitiendo una serie de estereotipos. Jean-Paul Sartre[1737] decía que le disgustaba, una vez acabado el concierto musical, tener que volver a la nauseabunda realidad. La audición musical puede ser una reconfiguración de la realidad. Desde esta óptica, el valor de la música nos aporta como una gimnasia preparatoria para ejercitar nuestra capacidad de afrontarnos a la realidad, aumentando nuestra habilidad para la supervivencia y enseñarnos sabiduría. El placer de la experiencia musical tiene la misma fuente que el placer del aprendizaje, de la satisfacción de la curiosidad, de la ampliación de conocimientos.[1738]

6.12. Música y verdad

Aunque la mentida se pusiese en camino con diez años
de ventaja, la verdad la atraparía en una sola hora.
Proverbio africano

La vida fisiológica da lo bello; la vida afectiva da lo bueno; la vida intelectual da lo verdadero. Lo bello es, al mismo tiempo, bueno y verdadero, de igual manera que lo bueno es, a la vez, bello y verdadero; y lo verdadero es bello y bueno. Lo bello necesita de la materia: la vibración sonora para la música, el color para la pintura, el cuerpo para la danza, las palabras para la poesía, la piedra para la arquitectura, etc. Lo bueno es de orden moral y habitualmente del orden de la afectividad, de la emotividad, del amor, de los sentimientos elevados; lo verdadero evoluciona en el dominio de la inteligencia, de lo mental. Se basa en las ideas, en los juicios.[1739] La experiencia musical en sí misma es una manera de conocimiento y una forma de buscar la verdad,[1740] una verdad musical que contiene uno de tantos gérmenes de racionalidad en el marco general de la comprensión hermenéutica del mundo y de la realidad.[1741] Según Yehudi Menuhin,[1742] hay que buscar la semilla de la creación, esta es la llave que liberará nuestras almas. No es la búsqueda de la felicidad lo que nos sanará, esto es el sueño eterno. Dejemos que la música sea el factor clave para poner las cosas bien. La música nos conduce a vivir con los otros. La música nos anima a la búsqueda de la inocencia, que es, en sí misma, la verdad. Y si la inocencia es verdad, la verdad es belleza. En la Grecia clásica, las siete modalidades sagradas, constituidas sobre las siete notas musicales del heptacordio, corresponden los siete colores de la luz, a los siete planetas y a las siete maneras de existencia que se reproducen en todas las esferas de la vida material y espiritual. Las melodías de estas modalidades, sabiamente fundidas, tenían que equilibrar el alma y volverla lo suficientemente armoniosa para vibrar de una manera precisa al soplo de la verdad.[1743] La verdad estática se pudre. Todas las verdades deben ser refinadas y adaptadas a cada situación y aplicación. Esto hace referencia tanto a las

verdades en música como a las verdades en la vida.[1744] Abraham Maslow decía que el músico se orienta al crecimiento y a la creación. El músico verdadero es siempre sincero.

6.13. Música y muerte

Tan sólo la música puede hablar de la muerte.
André Malraux

Cuando muere una persona, no tan sólo se nos va una identidad única e intransferible, sino también un pozo lleno de experiencia, y no digamos si es una persona que se ha dedicado de alguna manera u otra al arte. ¿Dónde quedará toda esa música que ha llenado nuestras vidas? La ausencia de un ser querido y el caos que comporta para nosotros sólo puede encontrar consuelo en la música. La música ordena nuestro mundo interior, aunque sea la conducta musical,[1745] una turbulencia más en el proceso de crecimiento humano. Soledad y muerte son dos temas que acostumbra a tratar poco la pedagogía y que, en cambio, son siempre presentes a lo largo de nuestra vida. Para muchas personas la música es el puente entre la vida y la muerte.[1746] El caso de la muerte de Wolfang Amadeus Mozart lo es. Vale la pena estar acompañados de música en el acto de morir. La música es una buena manera de tranquilizarnos delante de la muerte y delante del mundo que tanto tememos.[1747] La música que se vive espiritualmente es el mejor medio para ampliar y esclarecer la conciencia: sus vibraciones son consustanciales de las energías etéreas y de la luz astral del mundo donde viven a los que llamamos muertos.[1748] Actualmente, que tanto se habla de pedagogía de la muerte, del acompañamiento y del duelo, la música puede tener un papel relevante, como ya lo había tenido antaño. Muchos compositores, no tan sólo los clásicos, han dedicado obras y réquiem a la muerte. Hay etnias y culturas en las que la música acompaña el funeral, incluso en ciertas culturas afroamericanas, una vez el muerto ya estaba enterrado se interpretaba música viva y alegre para celebrar que el difunto ya estaba en el cielo. La música está presente en los actos funerarios de casi todas las culturas.

La música, como dice Adelina Patti,[1749] debería acompañar el actor de morir de todas aquellas personas que la música ha representado para ellas mucho más que notas en un pentagrama. No se puede acabar una vida, que la música la ha llenado por completo, sin música. Todos los centros hospitalarios, todos los geriátricos, todas las instituciones que acogen cualquier persona para que pase allí sus últimos días deberían tener muy en cuanta este aspecto. Que tenga música aquella persona que quiera morir acompañado de ella. No debería ser tan sólo un derecho, sino una atención por parte de cualquiera de estos centros.

La idea de que el alma abandona el cuerpo transportada por la música es la base del pensamiento renacentista. La música puede despertar el alma adormecida por la apatía y suavizar el alma endurecida por el orgullo.[1750] Boecio[1751] parte de la idea de Platón que el alma del universo está unida por una concordancia musical. Hay una similitud entre la armonía del cosmos y la del sonido.

6.14. Música y alma

El alma del universo está unida por una concordia musical.
Platón

La estructura total del alma y el cuerpo está unida por la armonía de la música.
Boecio

Es más fácil curar el alma de las personas a través de la música.
Al Jerreau

Nada puede sustituir la música, brota de las profundidades
y afecta el alma humana en su punto más sensible.
Johann Wolfgang von Goethe

La música da alas al universo.
Platón

La música es el alma de la geometría.
Paul Claudel

La música es un cálculo secreto que realiza el alma sin saberlo.
Gottfried W. Liebnitz

A través de la música percibimos más directamente
el flujo íntimo que sostiene nuestra psique y nuestra alma.
Michael Tippett

La música es una imitación inconsciente de las leyes
eternas del mundo, reflejadas en el alma humana.
F. Krause

La música es un alma sonora.
Alfred Colling

La música debe hablar al alma.
La verdadera música es el lenguaje del corazón.
Jean-Philippe Rameau

La música brinda un alma a todo.
Henri Stendhal

La música es el masaje del alma
Lluís Maria Xirinacs

El polvo del alma se limpia con música
Berthold Averbach

El alma del ser humano también es audible.[1752] Hay una leyenda de Oriente que explica que Dios, una vez hecha la estatua de barro a su semejanza, el alma se negó a entrar en ella. Entonces, Dios ordenó a los ángeles que interpretasen música, el alma cayó en éxtasis y entró, sin problemas, en el corazón de la figura. Para nosotros, el alma hace referencia al yo más profundo, a nuestra identidad, allí donde radican los sentimientos y pensamientos más puros de cada individuo, el universo personal relleno de deseos y recuerdos, de expectativas, miedos alegrías, decepciones, pasiones y emociones. Lo que somos realmente, nuestro propio espejo interior. Nada revela tan profunda y verdaderamente el alma de los seres humanos como la música que cantan, prefieren o escriben. Atrofiar, deformar o corromper el instinto musical de los individuos es, según Manuel Borgunyó,[1753] un delito social. Platón[1754] dice que la razón unida a la música conserva por sí sola la virtud en el alma donde habita a lo largo de toda la vida. No solamente el poder de la música es grande para distraer sino también para conducir las almas de las personas. Para Platón, la música forma el alma y contribuye a una mejor armonía del ser humano con sí mismo, con la naturaleza y son el cosmos. Según Palestrina[1755] merecen ser censurados los que abusan y utilizan la música solamente para entretenimientos frívolos e incluso es peor si se utiliza para conducir a las personas hacia la maldad, la indecencia o la pereza. El músico no presenta las cosas directamente sino que excita en el alma los mismos sentimientos que se sienten al verlas.[1756] Robert Schumann, en el prefacio de su Álbum para la juventud escribe que si la música que realizamos proviene del alma y del corazón, y nosotros mismos nos

conmovemos con ella, entonces podremos conmover a las otras personas. Él mismo decía que la música es una luz para iluminar a las almas. Habitualmente, tendemos a pensar que somos cuerpos con una alma dentro (si es que consideramos que tenemos alma) pero también lo podríamos mirar al revés: somos almas que necesitamos un cuerpo y un intelecto como instrumentos de los que se sirve el alma para comprender lo material. Platón, como ya hemos visto anteriormente, relacionaba la música con la esencia del orden y su aspecto intrínseco de elevar las almas hacia lo bueno, lo bello y lo justo. Para Camile Mauclair[1757] los músicos son como pastores de almas, sobre todo ciertos compositores y ciertos intérpretes, la gente se siente atraída por ellos y, realmente, acaban siendo seguidos por multitudes. Cuando descuidamos el alma, esta se manifiesta en forma de obsesiones, adicciones, violencia y pérdida de sentido. Según el psicoterapeuta Thomas Moore,[1758] los caminos del alma son laberínticos, nunca son rectos ni directos. Él nos propone siete aspectos para cuidar el alma:

a) Cultivar la imaginación. Lo que las ideas son a la mente, la imaginación lo es al alma.
b) Dar importancia a lo cotidiano. Para el alma todos los detalles son necesarios.
c) Aceptar que no hay luces ni sombras. Todo lo valioso tiene riesgos y todo auténtico viaje es una odisea.
d) Conocernos. Descubrir nuestras peculiaridades y ser fieles a lo que nos convierte en seres únicos e irrepetibles. Sólo nosotros sabemos lo que nos conviene y lo que no.
e) Escuchar la voz de alma.
f) El mundo es vivo y tiene alma.
g) Las preguntas clave no tienen respuesta racional. Detrás de toda certeza siempre hay un misterio.

Thomas Moore también hace referencia al amor: el amor permite que una persona vea la verdadera naturaleza de otra persona, su aureola. Según él el cuerpo es el alma presentada en su forma más rica y expresiva. Con el cuerpo obtenemos placer e incluso establece que la enfermedad es una forma de expresión del cuerpo y que no somos nosotros los que curamos las enfermedades sino que ellas nos curan a nosotros, restableciendo nuestra participación religiosa en la vida. Nuestra alma forma parte de una alma más grande y solamente podemos maltratar aquellas cosas que creemos que no tienen alma.[1759] Confucio[1760] decía que la música de una persona de mentalidad noble es tierna y delicada, mantiene un estado de ánimo uniforme, vivifica y anima. Una persona así no alberga en su corazón dolor alguno y los movimientos de violencia y osadía le son desconocidos. La música no debería ser otra cosa, sino que la capacidad (y su ejercicio sin estorbos) de sentir y de comunicar, de dar y de recibir los detalles más simples y los más sublimes del alma de las personas, y del alma de los pueblos, porque el alma individual o colectiva necesita la música como la vida conceptual necesita la palabra.[1761] Josep Maria Quintana[1762] nos habla de "educación música" diferenciándola de educación musical, entendiéndola desde un punto de vista griego (*paideia musiké*) como educación del alma (del sentimiento y de la sensibilidad), de una educación integral. La música siempre eleva el alma del ser humano más allá incluso de las llamadas formas externas de la religión;[1763] hay algo de común en el alma humana más allá de cualquier fe religiosa, y la música acentúa esa comunión de almas. La música toca las teclas secretas de nuestra alma, cala en lo más profundo de nuestro ser y nos crea estados de ánimo que ni la ciencia ni la filosofía son capaces de producir. Es el arte que expresa lo que realmente sentimos en la más íntima de nuestras intimidades. Manifiesta, como ningún otro arte, la esencia secreta de las cosas, lo que son en sí mismas: la propia alma[1764] que como decía el poeta Joan Maragall: "no se escucha con las orejas, sino con el alma".

Los pitagóricos consideraban que los estados morbosos de la mente y el cuerpo son ocasionados por desajustes de los "número del alma". Pensaban en el alma como una cuerda afinada según proporciones numéricas, cuya música y armonía eran síntomas de buena salud. La persona sabia sería aquella que sabría templar adecuadamente su cuerda interior (etimológicamente la palabra corazón proviene de cuerda). Así mismo, la palabra griega cítara, haciendo alusión al instrumento musical, significaba tórax en la antigüedad, en referencia a la parte del cuerpo donde residía el alma.[1765] Mediante un procedimiento sorprendente, los griegos creían que era posible captar los números del alma y explicar así su armonía o su desasosiego: ciertas notas musicales, identificadas con las fuerzas cósmicas, eran emitidas alrededor del ser humano con el propósito de estudiar sus resonancias sobre la caja torácica. El corazón tenía que reaccionar en dependencia de una supuesta "mejor o menor empatía" entre la persona y las fuerzas cósmicas que convocaban tales vibraciones. Se decía que la locura era provocada por la ausencia de facultades para armonizar los números.[1766] La purificación del alma para volver a su sitio de origen, al mundo de las ideas, tendrá que ser algo así como un "nacerle las alas de nuevo". Y el alma empezará a sacar alas gracias al amor a la belleza. Gadamer[1767] condensa la postura de Platón en estas palabras: "Para el alma desterrada a la pesadez terrenal, que ha perdido sus alas, por decirlo así, y no puede volver a impulsarse hasta las alturas de lo verdadero, existe una experiencia por la cual le vuelve a

crecer el plumaje y se eleva de nuevo". A través de la música tenemos una visión y algo en nosotros responde con un ansia intensa: es la sed sin fin del alma humana por la belleza y por el ideal.[1768]

La impresión de la música suscita directamente el sentimiento, que originará más tarde la reflexión intelectual, porque la música influye más rápida e intensamente sobre el estado de ánimo de lo bello que cualquier otro arte, como demuestra su repercusión fisiológica en el sistema nervioso, como la impresión de determinados sonidos, con sus timbres y ritmos, producen en el organismo humano.[1769] K. E. Behne[1770] desarrolló una tipología basada en las diferentes formas en que usamos la música. La frase "cuando escucho músico…" tenía que completarse para cada uno de los sujetos investigados, con frases distintas como por ejemplo: me gusta moverme (motor); altera mis pulsaciones cardíacas (vegetativo); pienso de una forma diferente (mental); experimento emociones (emocional); me gustaría llorar (sentimental); tengo impresiones visuales (asociativo). Asociando los diferentes usos de la música y sus preferencias este autor encontró una tipología. Se encontraban diversas funciones asociadas a una preferencia específica: los amantes de la música pop solían escucharla de una forma motor, vegetativa y emocional. En otra investigación, Behne[1771] estudió si los jóvenes, en un estado de ánimo concreto, escogían un tipo de música específica con unas características determinadas. Examinó cuatro estados de ánimo: miedo, tristeza, alegría, estar contento. Con un estado de ánimo de miedo, encontró un grupo que escogía música agresiva, rápida y excitante, intentando, de esta manera, explotar. También encontró un grupo que irradiaba no tan sólo agresividad, sino también dolor y tristeza. Con estados de ánimo tristes, encontró un grupo que deseaba sacar su tristeza con música alegre. Los otros dos estados de ánimo no se asociaron a ninguna preferencia clara. La música tiene el poder de afectar el ánimo porque contiene elementos sugestivos, persuasivos y aún obligantes. Cuando la música acompaña una función específica alguno de estos elementos suele dominar. Cualquier que sea el propósito, la música se relaciona siempre con experiencias propias de cada persona ya que ha nacido en su mente, habla de sus emociones y expresa una gama perceptual. La música entra en lo más profundo del alma y contra este efecto el ser humano está totalmente indefenso.[1772] La música tenía para los griegos clásicos efectos morales sobre la persona y sobre el universo. Aristóteles decía que cada melodía traduce unos estados de ánimo: dolor, valor, ira, calma y sus contrarios. Cuando alguien escucha una música empieza a vivir, a sentir la pasión expresada musicalmente. Por tanto, si escucha la pasión equivocada se convertirá en inmoral. Por esta razón, será básico en la educación griega controlar la composición, la interpretación y, finalmente, la difusión.[1773]

En algunos clavicordios italianos del Renacimiento encontramos la siguiente frase escrita: *Musica animae levamen* (la música es medicina para el alma). En el siglo XX, Dora Kalff creó el cajón de arena para aplicarlo a la curación anímica. Una caja de 49cm x 72cm con una profundidad de 7cm que contiene arena. Se dispone de una gran colección de miniaturas que reflejan los ámbitos de la naturaleza, de la vida cuotidiana, de la mitología y de los cuentos para poder representar las imágenes interiores, también del mundo secreto subconsciente y de las imágenes arquetípicas del inconsciente colectivo. Y en el caso de la música, san Agustín[1774] nos dice que todos los afectos de nuestra alma tienen respectivamente sus correspondencias con el tono de la voz y el canto con la familiaridad del cual se excitan y despiertan. La voz popular también ha hecho referencia a las enfermedades del alma. La medicina popular gallega habla del "mal de aire", conjunto de dolencias que ahora quedan en manos de los psiquiatras. El estrés y la depresión se encuentran enmarcados en este mal. Y acabamos este capítulo recordando la "Oda al músico Francisco Salinas", de Fray Luis de León:

"El aire se serena y viste de hermosura y luz no usada,
Salinas, cuando suena la música extremada
por vuestra sabia mano gobernada.
A cuyo son divino mi alma, que en olvido está sumida,
torna a cobrar el tino y memoria perdida
de su origen primero esclarecida."

6.15. Música y magia

La música es el intento de resolver, o al menos
de expresar, el misterio último de la naturaleza.
Max Karl Planck

La música representa el elemento invisible.
Georg W. F. Hegel

La música es un eco del mundo invisible.
Giuseppe Mazzini

La raíz del término magia es *maj* que significa un estado de ser real, grande, superior. Magia es magisterio del dominio del propio estado de uno mismo. En la antigüedad, mago, brujo, músico eran lo mismo: convocar fuerzas superiores mediante el lenguaje que sólo él conoce.[1775] La música tiene el tipo de poder que eleva a las personas por encima de cualquier circunstancia e inspira al corazón. La música es muy mágica, es capaz de convertir niños y niñas pobres con mal de garganta en grandes intérpretes sobre el escenario mundial.[1776] La música, los ritmos, los cantos y las danzas realizaban un papel vital en los rituales curativos mágicos, que eran secretos, tanto en los individuales como en los compartidos por toda la comunidad. El sonido y la música, por su origen mágico, eran empleados para comunicarse directamente con el espíritu. Sus poderes mágicos podían ayudar a penetrar o a vencer la resistencia del espíritu de la enfermedad.[1777]

6.16. Música y numerología

Los matemáticos son los boticarios de la música.
Johann Mattheson

La música es como un ejercicio matemático.
Gottfried Willhelm Leibniz

Pitágoras[1778] relacionó la música con las matemáticas y la astrología. Y decía que el mundo es música. La música está relacionada con los números no tan solo porque la música tiene mucho que ver con la matemática (la división del tiempo y compases de las notas musicales así lo indica), sino porque el propio ritmo, medido con un metrónomo, convierte el latido en pulsaciones por minuto. El orden matemático que reina en la música refleja el del universo, de acuerdo con una idea vinculada a la teoría de los números de Pitágoras. La música puede utilizarse para estimular las masas pero las matemáticas, no.[1779] La música se ocupa de números sonoros.[1780] La música es un ejercicio secreto de aritmética y quien se libra a él ignora que está tratando con números.[1781] La música es un cálculo secreto que realiza el alma sin saberlo. Y en este cosmos matemáticomusical también encontramos aspectos directos con diferentes números. En el caso del 5: las cinco declinaciones latinas, las estrellas de cinco puntas, los cinco sentidos, los cinco dedos de la mano y del pie, los cinco continentes (aunque actualmente son seis), los cinco anillos olímpicos; y expresiones como "los quintos", "de tu quinta"; curiosamente los cinco días de la semana (o semana seglar) son dedicados a cinco dioses: Luna, Marte, Mercurio, Júpiter y Venus; los chinos reconocen cinco puntos cardinales: norte, sur, este, oeste y centro. Con el 7: los siete colores del arco Iris, los siete días de la semana, los siete pecados capitales, los siete sacramentos, los siete meses de 31 días, los siete cielos. A partir del 9: los nueve planetas (aunque actualmente son ocho), los nueve meses de embarazo. A partir del 4 (que para Carl Jung, este número significaba la totalidad): los cuatro puntos cardinales, las cuatro estaciones, los cuatro tipos de temperamento.

6.17. Música y simbología

La presencia o ausencia de significado y la calidad particular
de significado en cualquier música, dependen de un cierto número
de factores: la forma y la estructura de la misma música,
la actitud de los oyentes, sus experiencias previas,
su entrenamiento, talento y temperamento y su estado
de ánimo momentáneo y condición filosófica.
Kate Heuner

¿Qué es un símbolo? Aurelius Agustines –san Agustín-, lo llamó *sacramentum* y lo definió como aquella figura que no vale por sí misma, sino por lo que señala y representa. El agua del bautizo cristiano en

cuanto que *sacramentum* no vale por ser agua, sino por apuntar hacia la limpieza del espíritu.[1782] Ernest Cassier[1783] definió al homo *sapiens* como animal *symbolicum*: lenguaje, mitos, arte y religión son simbología. A la vez, el ser humano es animal parlante. Continuamente habla con sí mismo y esto es lo que lo distingue radicalmente cualquier especie de seres vivos. El lenguaje animal no es un lenguaje de señales. El ser humano es un animal *symbolicum*, un animal que necesita de simbología para explicar el mundo. Sigmund Freud ya habla de los símbolos como relación entre una historia manifiesta y los posibles significados y traducciones constantes. Un símbolo es, pues, un signo que representa una idea, una emoción, un deseo, una forma social. Y es un signo convencional acordado por miembros de la sociedad humana, no una señal natural que indica la existencia de otra cosa como el humo señala que hay fuego o las huellas de una fiera apuntan que la fiera ha pasado por allí. Las palabras o los números son ejemplos claros de símbolos.[1784] También Levi-Strauss[1785] nos dice que toda cultura es considerada como un conjunto de sistemas simbólicos: lenguaje, reglas matrimoniales, relaciones económicas, arte, ciencia y religión. Por tanto, el ser humano se inserta en un orden preestablecido de naturaleza simbólica.[1786] Todo son símbolos que hacen que cada persona elabore su propio significado. La realidad es llena de significación y de interpretación.

La función simbólica de la música en las culturas humanas se enfatiza en los niveles afectivo y cultural. Los seres humanos de cualquier lugar asignan ciertos roles simbólicos a la música que une esto con otros elementos de sus culturas. Es por este motivo que el nivel simbólico opera dentro del marco de cada cultura, no como simbolismos adscritos universales.[1787] La música es una forma significante y su significación se debe a su naturaleza simbólica, muy articulada y que en virtud de su estructura dinámica puede expresar las formas de la experiencia vital con un lenguaje peculiar que expresa emociones, motivaciones y sentimientos. Leslie White decía que el símbolo es la unidad básica de todo comportamiento humano y de la civilización. El estudio de los símbolos en los seres humanos es objeto de estudio de la antropología. Hay estudiosos de la música que consideran que la música, al igual que cualquier otro comportamiento u obra humana, puede examinarse como un símbolo o como un sistema simbólico.[1788] Una de las dimensiones más importantes de la música es su rol o función como mecanismo simbólico. Según Ernest Cassier,[1789] el arte puede definirse como un lenguaje simbólico ya que se distingue de otras ciencias en el sentido de que la ciencia nos proporciona orden a nuestros pensamientos, la moralidad nos ordena los comportamientos y el arte nos ordena la aprehensión de las apariencias visibles, audibles y tangibles.

6.18. El *tao* de la música

Tao es el concepto ético y metafísico central de la filosofía taoísta. Surge de la combinación de dos palabras, de dos caracteres, "*ch'o*" que representa un pie dando un paso y "*shou*" que representa una cabeza. *Tao* se interpreta como vía o camino. También puede ser traducido como "sentido". Ir y cabeza; la cabeza representa la conciencia, el amor consciente. El concepto tao tiene un aspecto *yin* y un aspecto *yang*, entendidos como aspectos complementarios y alternantes de todos los posibles contrastes del universo: actividad-reposo, luz-sombra, vida-muerte, masculino-femenino.[1790] Hay un *tao* de la música, entendido como proceso, como curso, el fluir de la corriente y que expresa la verdadera esencia de la música en su grado más alto. El tao, al igual que la música, no puede ser explicado ya que no es una idea ni un concepto; puede ser sentido pero no explicado, adivinado pero no racionalizado, intuido pero no clasificado. El *tao* es un camino que va a la búsqueda de la sabiduría y esta, al igual que el arte y el amor se encuentra siempre por el camino, no al final.[1791] Cada música, cada persona que realiza música, la interpreta o la goza escuchándola, tiene un largo camino por delante, para ir evolucionando y madurando. La música no es estática y cambia a medida que nosotros vamos cambiando. Incluso, si nos lo proponemos, nos puede hacer cambiar nuestro pensamiento "cristalizado", nos puede ayudar a fluir por la vida.

7. MÚSICA Y ANTROPOLOGÍA

7.1. El antropólogo y la antropología

La antropología también tiene su manera propia de explicar el origen del sonido: el ser humano primitivo explicaba los fenómenos naturales en términos de magia y pensaba que el sonido tenía origen sobrenatural. Según Alfred Einstein,[1792] el sonido debía de ser para la persona primitiva algo incomprensible y, por tanto, misterioso y mágico. Para él el sonido expresaba las amenazas y las órdenes de los espíritus que lo rodeaban. La antropóloga Margaret Mead[1793] nos dice que ciertas tribus primitivas de Nueva Guinea creen que la voz de los espíritus puede ser escuchada a través de las flautas, los tambores y el rugir del toro. A veces ha habido el intento de unir música tradicional y música

"nacional".[1794] Apenadamente, la músia folklórica ha servido, a veces, de instrumento de políticas agresivas y racistas. Así ocurrió, hasta cierto punto, en la Alemania nazi donde se exaltó la excelsa calidad de la música alemana y se denigró la canción folklórica eslava, o cómo también pasó en la Unión Soviética durante el decenio de los años 50, del siglo XX, en que se adaptaron melodías folklóricas en las que se exaltaba a Lenin y a Stalin.[1795] El País Vasco es considerado, según la leyenda, como el pueblo más antiguo de Europa, pero en cambio ha conservado su legado folklórico primitivo. En la antigüedad[1796] había el costumbre de cantar canciones insultantes a la puerta de las casas de las personas que habían cometido actos o acciones inmorales: adulterio, pegar a la mujer, etc. La canción y la música han tenido, pues, una función socioantropológica concreta.

Francesc Torralba[1797] nos dice que en el subsuelo de toda pedagogía hay una antropología y nosotros añadimos que también hay una filosofía, una búsqueda por el sentido de la vida y por explicarse el mundo. La pregunta por el sentido es consustancial a la naturaleza humana.[1798] Desde la antropología vemos que el ser humano es finito y perfeccionable. No hay educación al margen de la antropología, ya que toda intervención de orden pedagógico se realiza sobre la estructura de una persona para llegar a conseguir una de nueva.[1799] Cuando el pedagogo ―recordemos que el pedagogo es el profesional de la educación, el que fundamenta el hecho educativo. Maestros y pedagogos son los que deben hablar de educación porque su formación académica, su práctica y su reflexión son las que nos garantizan un posicionamiento científico de la pedagogía― reflexiona sobre el ser humano se encuentra con cuatro ciencias que le ayudan a conseguir tal propósito: la filosofía, la antropología, la sociología y la ontología. Evidentemente, teniendo en cuenta en cada una de ellas los aspectos históricos. La antropología, porque de ella nos llega todo el caudal de conocimiento (costumbres, tradiciones, hábitos) de la etnia en la que se vehicula un ser humano en concreto; la filosofía porque nos ayuda a reflexionar sobre las preguntas básicas de la vida: quiénes somos, qué sentido tiene la vida, qué podemos aportar como individuos; la sociología porque nos explica qué le sucede a la sociedad en un momento concreto: roles, modas, hábitos grupales; por lo que hace a la ontología (el ser desnudo de cualquier cultura, el ser como ser humano y nada más) es a la que menos accedimos y en cambio es la que más fundamento nos da a nivel del ser humano como individualidad, es como una metateoría. Desde la antropología hay que contemplar al ser humano en tres direcciones: el ser físico, el ser anímico y el ser espiritual.[1800] La antropología no puede descuidar una visión de la persona como unidad global y holística. Desde una concepción antropológica, tenemos el *homo sapiens*: inteligencia; el *homo faber*: la importancia del trabajo; el *homo ludens*: la dimensión lúdica, del juego, de la danza; el *homo demens*: la parte fantasiosa, la dimensión artística del ser humano.[1801] El antropólogo, al comparar la cultura que estudia con su propia cultura acaba entendiéndola mejor. Esto lo vemos muy claro cuando viajamos: al volver de un viaje no tan sólo aceptas mejor tu propia cultura sino que la comprendes y la valoras más, aceptando lo bueno y lo malo de ella, lo mejorable y lo que realmente le da valor único e irrepetible. Hay una idea muy extendida en la antropología[1802] que hace referencia al hecho de conquistar la lejanía cultural y su especificidad, entendiendo que el antropólogo se apropia de los significados del *alter*, ya que de esta manera puede entenderse a sí mismo en comparación, en contraste y a través del otro. Como viéndose en muchos espejos a la vez. Con la socialización pasa exactamente lo mismo: los demás nos ayuda a construir nuestra propia realidad y la propia semejanza de nosotros mismos.

7.2. Mestizaje

Tal vez no deberíamos hablar de multiculturalidad
y de tolerancia, sino más bien de mestizaje y convivencia.
Victòria Camps

La mezcla étnica y la fusión de culturas (en la música es dónde más se ve este hecho) es una de las realidades actuales del ser humano. Según John Blacking[1803] el pueblo venda es una de las numerosas sociedades en que las personas se apropian, adaptan y adoptan cantos, danzas, ideas y costumbres sin tener la ansiedad de mantener su propia pureza cultural. Nadie puede mantener una pureza antropológica ni folklórica ni musical. Las mezclas son inmensas y las influencias constantes. Y un buen oído lo capta todo y, por tanto, el creador musical se ve constantemente sometido a interculturalidad musical y a la atracción de los sonidos, de los timbres y de las melodías que le llaman la atención. La música cautiva y esta mezcla pone en peligro la pérdida de la propia cultura, hecho que nos puede llevar al racismo a la vez que esta propia mezcla podría acabar, algún día y de una vez por todas, con los problemas y enfrentamientos a partir de la raza, el color de la piel o de la creencia religiosa. Esto, visto desde un plano teórico, parece fácil e incluso atrayente pero en el plano práctico ni de lejos es un camino llano. El problema surge cuando encontramos etnias fundamentalistas, dogmáticas o muy cerradas en ellas mismas ya que no sabemos los límites de la tolerancia. ¿Hay que tolerarlo todo? ¿Qué toleramos y qué no? ¿Quién y cómo establece estos límites? ¿Límites en relación a qué? ¿Cuáles son los mínimos a compartir?

¿Tal vez los derechos humanos? Pero, a parte de que a menudo también los derechos humanos son transgredidos, estos derechos son muy hermenéuticos, tienen una lectura demasiado abierta, donde cabe casi todo. Y bien sabemos que cuando desaparece una etnia, o una cultura concreta queda a merced de otra mucho mayor, perdemos un gran cabal de conocimiento y también una manera propia de entender el mundo, no menos verdadera que cualquier otra. La mayoría de los pueblos indígenas se extinguen o son absorbidos por la civilización moderna y con su desaparición desaparece también un conocimiento insustituible.[1804] Nosotros partimos del concepto de que la realidad está construida por cada cultura (etimológicamente: todo lo cultivado por el ser humano). Y ninguna cultura puede ser menospreciada aunque sea una cultura minoritaria, ya que nadie ha podido demostrar que la verdad está allí donde hay más gente. Este archivo inmenso que aporta cada etnia parte del mismo derecho a vivir en la Tierra, representando, simbolizando o percibiendo la vida a su manera. Desde un punto de vista antropológico y cultural, España es considerada un país variado, heterogéneo y múltiple, de grandes contrastes a la vez que de unidad compleja,[1805] hecho que ya nos aventura de entrada cómo entre tierras tan próximas puede haber tantas culturas diferentes. Hablar de una sola cultura española es arriesgarse a no tener en cuenta ninguna de las culturas del propio estado español.

A menudo se relaciona la antropología con la búsqueda oral dentro de la tradición cultural de los pueblos y es que aún hoy en día tenemos una tradición oral muy extendida, la palabra aún ocupa un lugar preeminente en la relación humana, al margen de que la tecnología haya invadido nuestra vida personal, profesional y social. La oralidad de la conversación, de la tertulia y del mensaje subliminal, que no quedando escrita queda reflejada en forma simbólica, ocupa un plano principal en la forma de comunicarnos los seres humanos. Lo oral no es un asunto únicamente de primitivos sino que hoy en día, tanto o más que antes, estamos inmersos en un mundo oral (aunque sea tecnificado en forma de radio o televisión).

La antropología también tiene un papel principal para explicar el paso "*physis-polis*" que realiza la educación de las nuevas generaciones a través de la cultura. El paso de lo natural a lo social. Incluso hay etnias en las que este paso no existe, lo natural y lo social se vive conjuntamente. Los antiguos, al igual que los actuales "salvajes", consideraron siempre al ser humano como parte integrante del grupo y a este inmerso en la naturaleza. Para esta mentalidad no existe oposición entre naturaleza y ser humano y, por tanto, no siente la necesidad de aprehender las cosas siguiendo maneras de conocer diferentes. La diferencia fundamental entre el ser humano antiguo y el ser humano moderno, por lo que hace al medio que le rodea, es que para el ser humano actual el medio es algo que le es impersonal y, en cambio, para el ser humano antiguo le era enteramente personal.[1806]

7.3. Antropología y folklore

Toda la música es folklórica, nunca escuché a una caballo cantar una canción.
Louis Armstrong

De pronto mi padre dice a mi hijo, por mi boca,
todas las cosas que voy a decir a mi nieto por boca de mi hijo.
Sergio Antúnez

La palabra folklore (folk: pueblo; lore: saber) fue aplicada por primera vez en la revista *The Atheneum*, en un artículo que aparecía firmado por el arqueólogo William J. Thoms y publicado el año 1846, en Londres. Él proponía coleccionar y estudiar las antiguas tradiciones populares.[1807] También ha habido intentos de utilizar otras terminologías: Demosofía (sabiduría del publo), propuesta por Julio Cejador; Domopedia (enseñanza del pueblo), propuesta por Mariano de Cavia.[1808] Folklore, pues, hace referencia al saber antiguo, tradicional, un "saber" que se ha elaborado con el paso del tiempo. El folklore es el saber popular. Viene a ser una voz de ecos que se van transmitiendo de generación en generación, en una actitud creadora. Sabiduría adquirida y heredada por un grupo de individuos. Conocimientos que identifican a un pueblo y su historia. Si la voz surge del pueblo, y como dice Hilario Camacho está embellecida por el poeta y cantada por el juglar, para Atahualpa Yupanqui el folklore es el cordón umbilical que une la tierra con el ser humano. Para el folklorista Joaquín Díaz,[1809] la cultura tradicional es aquella que sobrevive y evoluciona gracias a su capacidad de adaptación a la realidad. Este mismo autor defiende la idea de que la palabra folklore se mantenga con la letra k ya que de esta manera se universaliza más el vocablo. Todos somos folklore porque todos somos parte heredada del medio, sobre todo del medio dónde hemos nacido o en el que vivimos. Incluso el compositor Sebastián Villalobos decía: "El folklore soy yo" y tenía razón si nos basamos en el hecho de todo lo que había recibido de su propia raza.[1810] Joaquín Díaz[1811] reflexiona sobre la actualidad del folklore, sus repercusiones antaño y en la actualidad; qué hemos perdido y en qué relación nos afecta. Lo tradicional muestra la identidad de un pueblo. Para conocer la identidad de una institución hay que conocer su herencia, la tradición y la historia

de la misma institución.[1812] La herencia es el hilo conductor que une el pasado con el futuro, es el vector que recoge la tradición para inculturarla a su propia época, a la propia esfera temporal.[1813] La misma fiesta tradicional era empleada en la antigüedad como catarsis y construcción de la propia identidad, funciones que se continúan realizando hoy en día. La fiesta tradicional contenía, antiguamente, elementos que favorecían la catarsis de los asistentes y la conexión con la madre Tierra. El contacto con sus raíces ayudaba a construir la identidad de aquél grupo de personas. Hoy pretendemos lo mismo cuando se realizan fiestas en una escuela, por ejemplo, o en una población o barrio de una ciudad. Además, la fiesta es un agente socializador. Para las personas mayores la fiesta es una retrospectiva, para los pequeños es una perspectiva y para el resto es ambas cosas a la vez.[1814]

Con los niños y niñas, la utilidad del folklore está asegurada. Se lo pasan (siempre ha sido así) muy bien con juegos, canciones, danzas, adivinanzas, retahílas, etc. Buena muestra de esto son no tan sólo la multitud de libros que recopilan este tipo de material didáctico sino que no hay libro de texto escolar, sobre todo en edades tempranas, que no incluya estos recursos didácticos para bien del aprendizaje de los contenidos conceptuales del currículum escolar. La importancia del folklore[1815] es vital en la infancia y aunque para algunos adultos su contenido parezca absurdo, los niños y niñas lo comprenden perfectamente. El folklore infantil es fácil de captar, atrae al oído por su ritmo pintoresco, por la juguetona ingenuidad de sus textos. Hay una cultura propia infantil por lo que hace al folklore. Mueve elementos primitivos básicos, sobre todo en relación a lo corporal y afectivo, hecho que nos aproxima al ser humano sencillo y, por tanto, a los niños y niñas. Desde un punto de vista musical, se desarrolla sobre elementos claramente delimitados que constituyen su sistema melódico, armónico o rítmico. A causa de su simplicidad resulta vehículo apto para la expresión de sentimientos y de ideas elementales concretas. El folklore musical constituye un tipo de alimento auditivo-espiritual completo, denso, pero al mismo tiempo inocuo, como la leche materna, capaz de preparar el oído y la sensibilidad para futuras adquisiciones y para una etapa de madurez.[1816] Los materiales folklóricos infantiles constituyen las fuentes principales del repertorio musical usado inicialmente en las metodologías Kodály, en Hungría, y Orff, en Baviera.[1817] Tradiciones tan variadas como la castañada o el carnaval han ido arraigando en la sociedad a partir del trabajo que ha realizado la escuela en general. Aunque algunos recopiladores han recopilado el material tradicional directamente de los adultos también ha habido otros que lo han hecho directamente de los niños y niñas y de esta manera los han hecho protagonistas de que su propia cultura infantil no se pierda.[1818]

7.4. Etnomusicología

La etnomusicología entiende la música como cultura –en el sentido antropológico del término-, aunque también recibe el nombre de antropología de la música o antropología musical.[1819] La etnomusicología es la investigación de la música tradicional. Antes del año 1950 se denominaba musicología comparada. Es una especie de zona de frontera entre la musicología (estudio de todos los aspectos de la música con criterios académicos) y de la antropología (estudio del ser humano y de su cultura). La investigación etnomusicológica consiste en dos actividades: el trabajo de campo (salidas a los lugares in situ, para grabar) y el trabajo de gabinete (análisis y descripción). Hoy en día se da por descontado que el propio investigador realiza ambas actividades.[1820] La etnomusicología constituye una manera de hacer antropológica: estudio antropológico de la música en una determinada sociedad.[1821] Considerar la música como cultura comporta unas implicaciones epistemológicas realmente importantes: música no es tan sólo una comunicación estructurada de sonidos y, por tanto, la etnomusicología pierde, como consecuencia, su interés prioritario para el producto musical estricto. Hay, pues, muchos aspectos que interesan además de las descripciones de los instrumentos musicales, de las clasificaciones o de las comparaciones. Es cuando la etnomusicología tuvo que confrontarse con la enculturación y con la aculturación y se tuvo que relacionar la música con la cultura general y con las estructuras sociales. Así, pues, llegamos al punto en que la etnomusicología no se limita tan sólo al estudio del sonido organizado, sino al estudio de la organización del mundo sonoro dentro del complejo cultural y/o de la estructura social.[1822] En este aspecto, la etnomusicología y la sociología de la música van estrechamente unidas cuando se habla de las tendencias musicales actuales. Se parte de la constatación del fenómeno musical, fenómeno que se manifiesta en la calle, en las salas de conciertos, en las discotecas, en las iglesias, en los hilos musicales de los grandes almacenes, etc. Y se parte también de la base de que todas estas diferentes expresiones del fenómeno musical, en su cualidad de cultura, obedecen a ciertos patrones formales, semánticos estructurales y funcionales, cuyo estudio difícilmente se puede hacer concibiendo la clásica distinción entre musicología histórica y etnomusicología, como compartimentos prácticamente estancos. Hay que tener en cuenta, no obstante, que una cosa es estudiar la música en cada etnia del mundo y otra hacerlo en agrupaciones étnicas que viven en un país anfitrión.[1823] La etnomusicología es especialmente una disciplina híbrida ya que la necesidad multidimensional del estudio de la música ya no tiene que ser

considerada la disciplina que tan sólo estudia las músicas marginadas por nuestra sociedad.[1824] Entre 1950 y 1970, los etnomusicólogos se dividieron en dos grupos bien diferenciados: aquellos que se centraban en la música en sí misma y los que se centraban en el contexto cultural. Este segundo grupo, mucho más vinculado con la antropología, consideraba que quien no tiene en cuenta el contexto sociocultural en que aparece la música es incapaz de entender los artefactos musicales porque no es capaz de entenderla como un producto de la cultura e incapaz de tratar con conceptos, actitudes o formas de comportamiento a parte de las propias piezas musicales.[1825] La antropología musical pone en relación la cultura con su pasado para comprender los cambios de presente. El rol actual de la etnomusicología, dentro de los diferentes campos de investigación, es el estudio comparativo de la música, estudio de la música como parte de la cultura y una aproximación holística de la música. La etnomusicología desea conocer cómo y porqué cambian las cosas y se desarrollan los diferentes estilos y repertorios, La etnomusicología es el estudio de la música oral de los grupos sociales, tiene una tendencia descriptiva y comparativa. Se trata de conocimientos musicales que tienen en cuenta al ser humano y su contexto, su pasado y su presente.[1826] Hay quien incluso acota el campo de estudio, como hace Alan P. Merriam[1827] que sugirió un grupo definitivo de tres áreas centrales en el trabajo de la etnomusicología: concepto, comportamiento y sonido. Desgraciadamente, muchos investigadores no han tenido en cuenta las importantísimas aportaciones a partir de la danza, la canción y la música de las etnias investigadas que aportan información sobre las bases estructurales de tales culturas. Ya nos apunta el antropólogo Marvin Harris[1828] que tanto la música como la danza han sido campos notablemente descuidados en las descripciones etnográficas y la teoría evolutiva ya que hay una correlación entre estructura social del grupo étnico y la subsistencia de esta propia etnia. De la antropología musical, aprendemos mucho sobre cómo cada grupo étnico concibe la cultura musical y por tanto los estudios in situ de antropólogos que nos ofrecen un caudal de información que nos coloca en una interpretación muy diferente de la música y en una visión de la manera de concebirla muy diferente a lo que estamos habituados. La etnomusicología hace un estudio de la música y de la historia de la música para analizarlas.[1829] No es únicamente un área de estudio que se ocupa de la música exótica ni una musicología de la música étnica; es una disciplina que ofrece posibilidades de una comprensión más profunda de toda la música.[1830] Alexander John Ellis es considerado el padre de la etnomusicología. Musicología versus etnomusicología. Sus posicionamientos son diferentes. Hay una tendencia a entender la música como si se tratase de algo separado e independiente, ya sea de otras formas culturales o ya sea de la comunicación cuotidiana en general y la musicología tradicional se encuentra con verdaderos problemas cuando quiere analizar cualquier tipo de significado que tenga una dimensión fundamentalmente social o cultural a partir de la música.[1831] ¿Quién debe hacer estas investigaciones? Antropólogo versus musicólogo. La etnomusicología puede ser definida desde una perspectiva musicológica o lingüístico-estructuralista, desde una perspectiva antropológica o socioculturalista. Y tanta es la diferencia que Steven Feld[1832] ha radicalizado aún más diciendo que si los musicólogos ignoran el pueblo, los antropólogos ignoran el sonido. Los folklores musicales, las musicologías comparadas, las etnomusicologías han ido perdiendo paulatinamente los corsés con que nacieron y el etnomusicólogo actual se pierde delante de los retos y posibilidades que ofrece el mundo moderno.[1833] Sobre todo actualmente que la música tiene una presencia social inmensa ya que está estrechamente unida a cualquier actividad humana. Los etnomusicólogos tienen como credo la creencia de que fundamentalmente las músicas son buenas y de que no deberíamos compararlas en términos de "cuánto nos gustan" sino de cuál es el mensaje que aportan a la sociedad.[1834] En opinión de J. T. Titon,[1835] la música es un fenómeno cultural y socialmente construida. Las diferentes construcciones culturales permiten a las personas experimentarlas como sonidos, objetos y rituales pautados. La mayoría de las representaciones del conocimiento etnomusicológico excluyen la expresión de la experiencia en el trabajo de campo, pero una aproximación fenomenológica a estas representaciones requiere su inclusión y la investigación de los valores que genera. Una epistemología fenomenológica para la etnomusicología surge de nuestras experiencias de música y del trabajo de campo, desde el conocimiento de las personas que hacen música. Si consideramos que el conocimiento es un producto experiencial e intersubjetivo de nuestras interacciones, lo que podemos conocer entonces proviene de nuestras relaciones con los demás. Des de este posicionamiento, hay tres formas de representar las investigaciones etnomusicológicas: narrativa, film etnográfico e hipertexto o multimedia.[1836] En opinión de T. Rice,[1837] la tradición filosófica que más utilidad ha manifestado para la etnomusicología es la hermenéutica fenomenológica ya que esta puede producir una mediación entre las estrategias de observación experimentales y el conocimiento subjetivo. Esta tradición filosófica representa una continuación y un rompimiento con la hermenéutica del romanticismo.

La música aparece en las culturas primitivas como instrumento de defensa enfrente de numerosos males (destrucción, enfermedad) así como acercar los bienes terrenales (salud, prosperidad, descendencia) y espirituales (rituales fúnebres). La música tenía origen divino (procedía de los dioses) y era utilizada para defenderse de los males espíritus, hacer fuera la muerte y ahuyentar la enfermedad. En

consecuencia, salud y enfermedad forman parte del amplio espectro de aplicaciones de la música, integrante e integrador de las culturas primitivas.[1838] En muchas culturas anteriores al cristianismo, reinterpretaba la enfermedad como un efecto del pecado. Entonces la música era utilizada en las ceremonias religiosas para aplacar la ira de los dioses.[1839] En muchas etnias, la música está tan presente que es muy difícil no verla.[1840] La música ya no es tan sólo una forma específica ni tan sólo una manera de transmitir cultura, es la propia vida, se vive vehiculado por ella.

Algunos antropólogos sostienen que la influencia de los componentes estructurales sobre el arte se extiende, directamente, a las características formales y a los cánones estéticos de los diferentes estilos culturales. Según Alan Lomax[1841] ciertos aspectos de la canción, la música y la danza guardan estrecha relación con el nivel de subsistencia conseguido por la cultura. Los pueblos organizados en bandas suelen mantener un complejo de música, canto y danza diferente del de los estados. Clasificando las culturas en relación a su posición en la escalera de la subsistencia, la productividad da como resultado las correlaciones:

1. Por lo que hace a los intervalos musicales: en los sistemas de subsistencia menos avanzados se utilizan escaleras musicales en que las notas están ampliamente separadas, es decir, los intervalos son de tercera o incluso mayores. En los sistemas avanzados, las escaleras tienen mayor nombre de intervalos y estos son de menos grados.

2. Por lo que hace a la repetición en el texto de las canciones: las culturas menos avanzadas utilizan la repetición en sus canciones mucho más que en las culturas avanzadas.

3. Por lo que hace a la complejidad y tipo de orquesta: los sistemas avanzadas se correlacionan con obras musicales que requieren mayor número de músicos y una variedad de instrumentos más amplia; en las menos avanzadas tan sólo se utilizan uno o dos instrumentos diferentes y en pequeño número.

4. Por lo que se refiere a los estilos de danza: los sistemas avanzados se correlacionan con estilos de danza en los cuales muchas partes del cuerpo –dedos, muñecas, brazos, dorso, piernas y pies tienen que realizar movimientos o representar papeles diferentes. Además, cuanto más avanzado es el sistema de subsistencia más tiende la danza a centrarse en complejos movimientos sinuosos por contraposición a los pasos sencillos basados en movimientos laterales o de subida y bajada, como arrastrar los pies.

Es indudable que las canciones y las danzas folklóricas representan el corazón de la música, el nacimiento de toda música.[1842] El lenguaje de las canciones folklóricas transforma la poesía en notas musicales.[1843] La etnia venda nos enseña que la música no puede ser nunca una cosa por ella sola, y que toda la música es popular, en el sentido de que la música no se puede transmitir ni puede tener ninguna significación si no hay relaciones entre la gente.[1844] Para la cultura gnawa (Marruecos), las canciones y las danzas son formas de conocimiento, de oración y de terapia que se utilizan para conseguir experiencias trascendentales o para la liberación del espíritu. En estas ceremonias son tan importantes los sentidos de la vista, el olfato y el gusto como la música.[1845] En el carácter festivo que la música es capaz de crear y que tan necesario resulta en una época como la nuestra, deberíamos de andar hacia la auténtica recuperación del sentido de la fiesta como encuentro de alegría y de celebración compartida y, dentro de ella, remarcar el valor del canto y del baile como expresiones populares y comunitarias.[1846] Tal como nos apunta Ruth Fridman,[1847] en muchas etnias analfabetas, la música se expresa con toda naturalidad como un acto espontáneo y, en cambio, en grupos sociales avanzados el ritmo de trabajo, las obligaciones, los horarios, la falta de espacio persona, etc. dejan poco tiempo para la expresión y creación personales. En este tipo de sociedad, la música acaba siendo un consumo y en cambio en aquella es empleada como un ritual, una función principal. Este argumento también lo justificaba la antropóloga Margaret Mead[1848] ya que ella había visto que las etnias viven mucho para el arte y la enculturación infantil es realizada de una manera no intencionada pero efectiva. Antes, la música era la propia vida, no parcelada como ahora. La música celebraba los nacimientos, las bodas, iniciación de cada persona a la vida de la comunidad y la muerte. Los sonidos eran medio por los cuales se hacía oración con la creencia de que la música y el sonido unen los poderes de arriba y de abajo. Lo mismo se creía en relación a la enfermedad y la salud.[1849] Gilbert Rouget[1850] ya nos dice que para la etnomusicología, la música es una forma de ser. Algo de lo que participaban la mayoría de miembros de una comunidad.[1851] Lo que distingue y diferencia la música de tradición oral es la capacidad de contener y condensar, en poquísimos rasgos, aspectos significativos y valores de lo imaginario íntimamente unidos a la identidad social y cultural. Al acompañar las actividades del ser humano en el ciclo de su vida, así como en el transcurso del calendario,

la música se convierte en un medio de integración social. En las culturas tradicionales, el sonido poseía valores rituales, simbólicos, terapéuticos y mágicos que se han sedimentado en las expresiones musicales originales de cada grupo o comunidad.[1852] Y es tanta la fuerza de transmisión de saber de la música a la vez que el mantenimiento de sus creencias y ritual que des de los principios de la conquista española de América se exigió a los pueblos indígenas renunciar a todos sus ritos y costumbres musicales. También se les quemó los instrumentos tradicionales. La iglesia se había dado cuenta de que, dentro de los cantos indígenas, se manifestaba sus sistemas de creencias, por esto los cantos debían ser extinguidos a fin de cumplir con la misión religiosa y sin tener en cuenta la pérdida cultural.[1853] Pero todo esto aún sucede hoy en día. Max Meter Baumann[1854] nos dice que el año 1981 a Ayparavi, con los Chipayas, que son una minoría étnica de menos de mil doscientas personas y que tienen su propia lengua. Una parte del pueblo fue misionada por la iglesia católica, la otra parte por pentacostales fundamentalistas. Estos últimos no son de ninguna manera tolerantes y exigen a sus miembros tirar todos sus instrumentos y ropas tradicionales. El mismo autor nos habla de otra experiencia, el año 1991 con los Chorotes, un pueblo al norte de argentina. Allí viven aún, y en unas condiciones de vida bastante duras, ochocientos chorotes que tienen su propia lengua. Los misioneros anglicanos, que por razón de la guerra de las Malvinas tenían que buscar nuevas tierras para instalarse, habían prohibido a los indígenas continuar con sus ritos, cantar sus canciones y bailar sus danzas. La prohibición aún muestra hoy en día sus efectos.

Una de las preocupaciones de los musicólogos es que la música, en muchas culturas primitivas, no se grafía, pero es que en sociedades donde la música no se llega a escribir, la audición cultivada y precisa es tan importante y una medida de la aptitud musical como la propia ejecución, porque es el único medio de asegurar la continuidad de la tradición musical.[1855] En Bali, la música es un arte intensamente comunitario. Las composiciones no se apuntan, sino que los músicos las llevan de una comunidad a otra y allí son recreadas, ya que cada comunidad va realizando las propias variaciones sobre la pieza musical.[1856] A los balineses les inspira poco respeto la idea de mantenerse, nota por nota, fieles al original y cuando se aprende una nueva pieza, cada músico tiene la oportunidad de añadir sus modificaciones. Las piezas van evolucionando constantemente. Los músicos gozan del proceso de creación y no les importa tanto el producto final. Su contacto con el pasado no se da mediante diversos clásicos establecidos, como en la música occidental, sino mediante la continuidad que se genera en un cambio gradual.[1857] En estas culturas, la música es más que sonido, es simbólica, representa algo. También esto pasa en las culturas occidentales y/o capitalistas: la música no es casi nada en sí misma, es algo en cuanto que significa algo. El verdadero valor de la música está más en lo que significa que en lo que es. En la mayoría de culturas, las conductas musicales tienen en general una intención simbólica. Los músicos no hacen sonido por hacer sonido.[1858] Incluso alguna etnia, como es la basongye, considera inconcebible un pueblo sin música ni músicos, consideran que una vida sin música no es vida, aunque curiosamente los músicos en esta etnia son considerados lo más bajo de su escalera social. En la etnia Anang Ibibo[1859] no hay ninguna persona "amusical", a los 5 años de edad todos los niños y niñas saben canciones y tocan numerosos instrumentos de percusión y han aprendido docenas de complejos movimientos de baile. Es un pueblo con una gran destreza musical. La importancia de la música, a juzgar por su omnipresencia es enorme.[1860] Ninguna actividad cultural está tan generalizada ni condiciona, modela y controla tanto el comportamiento humano.[1861] Pío Tur[1862] hace una división de las áreas musicales de todo el mundo:

- Área de las culturas primitivas (Malaca, Ceilán, Celebes…).
- Área de culturas totémicas y pastoriles primitivas de Asia septentrional (samoyedos, lapones…)
- Área de culturas primarias y secundarias (Indonesia, India transganguética). Los pueblos de estas áreas muestran un genio extraordinario para la polifonía.
- Área de culturas agrícolas superiores (China, India). Estas culturas ofrecen un fuerte matiz pastoril, con ritmos continuados y distendidos.
- Área de las culturas agrícolas de Indonesia (Japón). Orquestas muy virtuosas.
- África (que el autor divide en diversas partes).
- América: los indios tienen canciones sin melodía, con gritos ásperos y discordantes pero con tiempo y ritmo correctos. Los apaches cultivan la danza y los indios de Alaska son hábiles para cantar canciones marineras.
- Australia: con canciones para el baile y también las que imitan los sonidos de la naturaleza.

En el ritmo sonoro del canto y del lenguaje nos revela la verdadera sustancia de un ser humano y de aquí se explica la necesidad de cada individuo tenga su nombre secreto y su propia canción que nadie tiene derecho a repetir a no ser que haya muerto. Cuando un joven lanza un grito o una especie de alarido muy alto y la chica contesta manteniendo la misma altura nos dice que los dos amantes están comprometidos. A más se conoce una cultura, más se puede comprender su música. Como dice François Delalande,[1863] nunca escucharemos la música javanesa como un javanés. Ellos tienen sus preferencias y

nosotros las nuestras. La música tiene para ellos un sentido que no tiene para nosotros. La comprensión entre un músico y su auditorio es tanto más fiel cuanto menor es la distancia cultural que le separa. Se es músico a medida que uno se sabe abrir a todo tipo de músicas y procura comprenderlas e integrarlas en su mundo musical particular. Y a más viajes, a más culturas se conocen, más se acepta la diversidad de la música. Casi siempre hacemos música con la que nos sentimos identificados; es mucho más difícil hacer de la que conocemos poco. La música, por sí misma, constituye una verdadera educación multicultural.[1864] Hay vivencias musicales muy conmovedores interpretadas por músicos amateurs que no se pagan con dinero.[1865] Antaño la gente se reunía para cantar, para realizar una experiencia compartida. No había discos ni emisoras de radio ni televisión e incluso ni tan solo podían escuchar músicos profesionales en directo.

7.5. La música tradicional

La antropología trata con música tradicional mientras que la sociología trata con música popular. En todos los países hay una música que bautizamos con el nombre de tradicional o folklórica. La música tradicional surge del corazón del pueblo.[1866] La música tradicional no es un cachivache arcaico, son fragmentos de nuestra alma racional que no se resigna a morir.[1867] El inmenso valor de la música folklórica radica en su sinceridad, sencillez y profunda emoción. Este tipo de música viene directamente del alma y del corazón de los hombres y mujeres cercanos a la naturaleza y sensibles a las realidades de la vida.[1868] En Europa hay cinco grandes áreas: la mediterránea, la centro-oriental, la germánica, la franco-belga-holandesa y la anglocéltica. En América predominan dos: la anglosajona y la iberoamericana; en África hay dos áreas, a más a más de la reducida zona etíope, la del África del norte y la de África central y meridional. En Asia las áreas son seis: árabe, iraní, india, turca, china y japonesa. La música tradicional va unida a la música étnica. La melodía popular solamente existe verdaderamente en el momento en que se la canta o se la interpreta y sólo vive por la voluntad de su intérprete y de la manera por él deseada. Béla Bartok[1869] da importancia y valor a los pequeños cambios que va sufriendo una melodía de tipo tradicional o popular. No se trata de acusar al cantor y decirle que no lo hace correctamente, sino de darnos cuenta de que el canto tradicional y popular se enriquece de las pequeñas variantes que se dan a lo largo del proceso de la vida de una canción. Bártok[1870] se da cuenta, al hacer folklore musical comparado, que hay semejanzas a veces muy similares entre melodías o canciones de países de cierta lejanía geográfica. Incluso la música tradicional ha influido en los autores clásicos que se han dejado abrazar por la música tradicional y popular como es el caso de las Rapsodias de Liszt, las Polonesas de Chopin o en el caso de obras de Mozart, Schubert, Grieg, Smetana, Dvorák, Haydn, Musorsgsky, Stravinsky, Sibelius, Debussy, Ravel, Bizet, Manuel de Falla, Albéniz, por citar algunos autores, de la llamada música clásica, que se han basado en música tradicional o folklórica de los países de ambos autores.[1871] La música folklórica tiene, pues, para nosotros, la característica fascinante de ser a la vez antigua y contemporánea, de ser representante de las viejas tradiciones de un pueblo y también indicador de los gustos actuales, siendo, además, simultáneamente, producto de compositores individuales y de la creatividad de las masas populares. Parecería, que no lo es, insignificante en comparación con las fugas de Bach o las sinfonías de Brahms.[1872] Como en la mayoría de música folklórica no hay versiones escritas normalizadas de las canciones o de la música de las comunidades, por lo tanto, tenemos que aceptar los cambios que han ido sufriendo a lo largo del tiempo.[1873] Tenemos que tener en cuenta que la mayoría de culturas han sido ágrafes por lo que hace a la música y que la tradición se ha transmitido sobre todo por vía oral y visual. Entre las primeras definiciones de música folklórica, una de las más persistentes es la que subraya el anonimato de su creador.[1874] Por tanto, debemos aceptar la constante reelaboración comunal de la música y de la canción. Mucha de la música más bella de este mundo ha sido compuesta por personas que son felices manifestándose en el anonimato. El canto gregoriano y la música folklórica pertenecen a esta categoría.[1875]

Jaime Pahissa[1876] divide la música popular, la que viene del pueblo, en dos tipos: la folklórica (raza, grupo, etnia) y la vulgar (de la masa, del pueblo como clase social). A esta segunda le da un calificativo peyorativo. Nosotros hacemos una división diferente, por una parte creemos que hay una música tradicional, heredada, que viene de antiguo, de nuestros antepasados y una música popular, aquella que pasa a ser de dominio público, que aunque conociendo su autoría casi la pierde. Si no fuese que parte de esta música (canción incluida) popular es difundida a través de los medios de comunicación, sobre todo radio y televisión y que casi todo el mundo sabe quien es su autor o quien la interpreta (muy a menudo hay intérpretes que no son autores de las canciones o músicas que interpretan) acabaría siendo anónima. La música tradicional representa siempre la música de minorías. Ella es la voz del otro, la del ajeno, la del no acostumbrado, la voz interior de lo que se ha quedado sin escuchar, la voz de lo suprimido. Es aquella música que aún da noticias de otros conceptos de la realidad. Con respeto a la teoría de la cognición, estas etnias menores dejan también la puerta abierta a otras formas de ver, escuchar

y percibir la realidad.[1877] Los primeros investigadores en música folklórica creían que en las comunidades tribales todos los individuos conocen todas las canciones del repertorio y podían ejecutarlas más o menos bien. Pero también sabemos, por otra parte, que en las sociedades africanas ha habido, desde hace mucho tiempo, músicos reconocidos como tales; también sabemos que los chamanes o curanderos indios de Norteamérica sabían más canciones que los otros miembros de la tribu.[1878] Cuando se habla de la sencillez de la música tradicional como una virtud intrínseca se está amplificando demasiado el juicio, ya que dicho de esta manera parece ser como si la música tradicional fuese por naturaleza infantil[1879] (y nada más lejos, aunque también es cierto que la sencillez de lo infantil también es algo digno de alabanza) y surge la pregunta: ¿la música tradicional es inferior a otros estilos musicales? Es curioso que se menosprecie la música tradicional cuando la mayoría de métodos para aprender música se basan en la canción tradicional para llegar a la música culta. Hay quien dice que esto se hace así porque se parte de lo familiar y cercano al alumno, como si se quisiera dar un aire de inferioridad a este tipo de música.[1880] Una de las preocupaciones educativas de Pestalozzi[1881] tenía que ver con la música, centrada sobre todo en el canto. Él valoraba el rico arsenal folklórico que posee la tierra natal y proponía que fuese explotado en las escuelas para educar la sensibilidad de los niños y niñas. Música culta versus música popular, hay diferencias entre ambas, una parece más funcional que la otra, una parece más "arte puro" que la otra pero a la hora de la verdad todo esto es mucho más complejo.[1882] Hay que ver la diferencia entre la música básicamente estética y la música básicamente funcional. En la civilización occidental no comporta otras actividades, se mira más por la belleza más que no por ser juzgada por la idoneidad de cumplir una función particular.[1883] En cambio, en las culturas folklóricas y tribales se encuentra la otra cara de la moneda. Se nos dice que siempre sirve para acompañar actividades y aunque también la hay por placer, la música tradicional siempre busca una funcionalidad.[1884] Los Gritos, de Malinké (grupo étnico del Sudan occidental) transmiten su cultura a través de su música y de sus canciones. La música de los Ashanti muestra que la música es histórica porque es memoria; vale porque es conocimiento de las costumbres sociales; es participación porque sintoniza con la naturaleza, con la vida y el espíritu del mundo; es cohesión económica y espiritual porque muestra la existencia de lo no material en lo material; es el principal transmisor de diversos y amplios mensajes porque todos son dadores y receptores; es remedio y consuelo debido a sus poderes terapéuticos; constituye una fuente de cambio desde dentro porque es el lugar de reunión de valores tradicionales y factores de cambio. Es una síntesis de peripecia, creatividad, expresión y función artísticas.[1885] Con todo ello vemos que la música tradicional de cualquier etnia sólo se puede aprender integrándose en ella.[1886] Si nos fijamos, casi todos los libros de viajes tienen alusiones a la música de los países que son visitados.[1887]

7.6. Música tradicional e infancia

Hay autores[1888] que hablan de juegos tradicionales acompañados de música más que no de canciones jugadas o acompañadas de juego. Su punto de partida es el juego tradicional, el folklore. En su clasificación sobre los juegos se clasifican las canciones de falda entendidas como juegos sencillos acompañados de una canción. Son los primeros juegos que recibe el niño a la vez que una introducción al mundo de la música a través de canciones en las que el adulto realiza alguna actividad muy concreta con ellos: hacer cabalgar encima de las piernas, acariciar la cara, tocar los dedos, manos o brazos u otras partes del cuerpo, etc.[1889] Esto establece un vínculo afectivo muy importante, contacto corporal y conocimiento de las partes del cuerpo por parte del niño o niña, a la vez que el adulto se da cuenta de cómo responde ese niño o niña y podemos observar cómo se mueve, como gesticula, cómo habla, cómo mira… o sea, todo el trabajo de psicomotricidad, tan importante. Se defiende la utilización del juego tradicional por dos razones básicas: porque es una forma de transmitir las raíces de la tierra dónde ha nacido (o ha sido adoptado) y todo el cúmulo de aprendizajes que el niño o niña hará: humano, social, verbal, musical, corporal, matemático y plástico, de un valor incalculable.[1890] Que todo ello sea una esfera de atracción útil para maestros y maestras y otro personal docente a la vez que bien vivo para niños y niñas.[1891]

8. MÚSICA Y SOCIOLOGÍA

Creo que una nación que permite que desaparezca
la música está en peligro de desaparecer ella misma.
Richard Dreyfus, actor que interpreta "El profesor Holland",
en el certamen de los premios Grammy de 1996

La música es una realidad individual pero también es una realidad social. Siempre estamos haciendo similitud de nuestra identidad musical individual y la colectiva-comunitaria. Cada cultura, cada etnia dispone de un legado histórico-cultural de canciones y de música. Aunque no se ha encontrado ningún neurotransmisor musical, no hay ni una sola cultura ni un solo colectivo humano que esté faltado de música.[1892] Cada civilización elabora su propio universo sonoro, que caracteriza su cultura musical.[1893] Cada sociedad concreta actualiza constantemente el hecho social de la música y, además, los medios de comunicación, por una parte, y los avances tecnológicos (desde la primera emisión de radio y de la primera grabación sonora), por otra, tienen un peso principal en la constitución de la música como una realidad social que se hace patente en lo cotidiano. Hay un hecho social a partir de la música y una realidad social en la propia música. En la actualidad, hay más oyentes de música que nunca. El público ha aumentado de forma significativa desde la II Guerra Mundial. En contra de lo que auguraban los advertimientos de que las grabaciones vaciarían los teatros y salas de conciertos, el auditorio de las actuaciones en directo se ha multiplicado.[1894] La música juega un papel en la experiencia y realización de los seres humanos y en la confirmación de la sociedad bastante mayor del que habitualmente asumen los científicos sociales, los musicólogos y el propio saber convencional.[1895] Sin una cierta comprensión del hecho de que la música es una construcción social, seríamos incapaces de reconocer como música cualquier colección de sonidos.[1896] Según Julio López[1897] la época postmoderna en la que vivimos, -según él[1898] la postmodernidad comprende desde los años posteriores a la II Guerra Mundial hasta hoy en día- es consecuencia del postindustrialismo y la música es cuando más se ha diversificado ofreciendo un abanico enorme de posibilidades personales y colectivas. La radio asume un papel importante de soporte al mundo del disco. La música ya no se encuentra solamente en un reproductor de discos, sino en el ascensor, la sala de espera, la fábrica, la oficina, los medios de transporte… como un elemento más del mobiliario; todos los coches contienen un aparato de música. Desde que Edison inventó el fonógrafo, el 19 de diciembre de 1877 (curiosamente, lo que él quería con este aparato era conservar, no hacer réplica en serie), de que Berliner, el 1902, inventase el disco plano de 78 revoluciones y de que en 1948 se inventase el disco de vinilo, la relevancia de la música a nivel social y todos los aspectos sociales en que la música ha estado presente ha sido inmenso. Si tratásemos de dar una determinación conceptual de la sociología de la música, podríamos hacerlo desde diferentes enfoques:[1899]

1. Contando con que la música es un aspecto de la vida humana social.
2. Apreciando la música como una actividad social.
3. Considerando que la música puede provocar una actitud del ser humano por el ser humano.
4. Entendiendo la música como un proceso social, vivo y actual.

Jacques Attali[1900] establece cuatro fases de la manifestación social de la música a lo largo de la historia:

a) Una primera fase representada por el canto gregoriano, en que la música absorbe el poder y elimina la posibilidad de violencia.
b) Una segunda fase, en el siglo XVIII en que domina la "representación": la música se convierte en un producto con un precio de cambio.
c) Una tercera fase, a finales del siglo XIX, denominada de "repetición": se inicia con las técnicas de grabación y almacenamiento de la música.
d) Una cuarta fase, que Attali llama de "composición", en la que el músico lo hace por el placer de hacerlo, sin importar lo comercial.

8.1. A cada etnia, su música

¿Queréis saber si un reino está bien gobernado?
¿Queréis saber si los intereses de sus habitantes son buenos o malos?
Poned atención a la música que allí se hace.
Confucio

La música es mucho más que mecanismos técnicos, es actividad espiritual que abarca lo que otros llaman actividad tribal o ritual.[1901] La música en sí se convierte en un ritual durante el cual el oyente tiene plena libertad para experimentar su significado, sin el contenedor de la forma musical.[1902] Cada etnia dispone de un bagaje histórico-musical concreto que se compone de canciones, de melodías y de músicas diversas tanto para rituales específicos como para los aspectos lúdicos y de trabajo. No hay ningún pueblo que no tenga su propia música (esto ya nos dice mucho su importancia vital), música que sobrepasa de mucho su propio valor musical. Es un lenguaje que se ha hecho a lo largo de los siglos y que nos hace sentir en un momento dado el pasado, el presente y el futuro.[1903] La etnia que más ha trabajado el ritmo es la "negra"; la que más se ha preocupado de definir con precisión a afinación de las notas y que ha inventado la escritura más detallista es la "blanca"; y la civilización que más se ha preocupado del color de los sonidos, del ambiente y de los sentimientos que provoca en las personas es la "amarilla".[1904] Hay una relación directa entre los continentes y la música: África es el ritmo; Europa la melodía; Asia es la armonía. Edgar Willems decía que occidente es sinónimo de mente, Asia de espíritu y África de cuerpo (motricidad). La música es una estrategia para "marcar el territorio" y define las fronteras relacionales y colectivas que protegen y aseguran la propia identidad personal[1905] y también la identidad colectiva espontánea como, por ejemplo, cantar un himno nacional o deportivo o corear una canción patriótica.[1906] Esa es la primera función social de la música. La segunda función social es la de proporcionar una vía expresiva a la vida emocional tanto personal como colectiva. Por eso la mayoría de canciones que se han escrito son o hablan del amor. La tercera función social es la de dar forma a la memoria colectiva. La música organiza nuestro sentido del tiempo, casi siempre nos hace vivir un tiempo al margen del tiempo cronológico; los aspectos físicos (ritmo y pulsación) determinan este "aislarse en el tiempo". El aspecto de identidad y este aspecto del tiempo tienen una vinculación directa con la juventud. Por eso, para el joven les es tan necesaria la música, porque se define a partir de ella. La cuarta función social es la de posesión: la música, al igual que la canción, "se poseen". Es "nuestra canción", "nuestra música"; la incorporamos a nuestra identidad.[1907]

El ser humano del siglo XXI deberá poseer la racionalidad del ser humano occidental y la contemplación del ser humano oriental: ciencia y sabiduría.[1908] No podemos hacer referencia a la música contemplada de forma general cuando hacemos referencia a las etnias y culturas que pueblan nuestro planeta. Hay una música, un estilo, una manera de comprender la música única y específica para cada una de ellas. El efecto de la música depende del contexto en que se interpreta. Como dice John Shepherd[1909] la musicología ha ignorado las diferencias y ha tratado de categorizar las músicas de otras culturas y grupos de acuerdo con los criterios defendidos por aquellos que ostentan el poder. Seguramente, para ciertas tribus que nosotros toquemos un instrumento determinado puede alterar su manera de entender su música y no será aceptado y si nos ponemos a tocar alguno de los suyos nuestro desconocimiento de la técnica hará que no sea aceptado como buen músico a pesar de que el resto del mundo nos reconozca como magníficos guitarristas.[1910] Como ya hemos visto, cuando percibimos una realidad siempre estamos en función de nuestra interpretación y de la influencia principal de nuestra cultura a la hora de realizar tal interpretación. Para crear música venda se debe ser un venda, por esto es muy importante que creemos la música allí de dónde uno es, de dónde se conocen las raíces, la gente, la historia, los problemas.[1911] Es por este motivo que llegar a ser crítico musical es tan arriesgado a la hora de emitir una valoración sobre un determinado tipo de música. ¿Cómo podemos hacerlo si desconocemos aquella cultura? Incluso en las llamadas "tribus urbanas", cada uno responde a una forma de comprender la vida, de enfrentarse a la realidad social y personal. Tan sólo comprendiendo la música y acercándonos a ella es cuando nos acercamos a las personas que comparten unos valores alrededor de aquella música. Sanwick[1912] considera los factores sociales que afectan la música pero se centra en ciertos elementos supuestamente universales que trascienden el contexto social y están presentes en toda experiencia musical, hecho por el cual, desde una perspectiva sociológica, su trabajo es criticado por negar la importancia de la determinación social. Cada grupo cultural desarrolla su método de expresión. Cada cultura o grupo étnico crea su propio lenguaje y desarrolla su propia música. En consecuencia, la música de una cultura con frecuencia tiene poco significado y sentido para un individuo o un grupo que no pertenece a ella. En nuestra propia cultura muchas personas no comprenden ni soportan la actual música bailable y otros tantos experimentan lo mismo con relación a la música clásica. Anteriormente se solía pensar que para los enfermos resultaba más beneficiosa la música clásica, ya que tanto los musicoterapeutas como los expertos en música

consideraban que era "buen música". No obstante, su efecto era positivo tan sólo si el paciente la comprendía, si no, no.[1913]

8.2. Música y cultura

El hombre superior trata de fomentar la música
como medio hacia la perfección de la cultura humana.
Cuando esta música prevalece y las mentes de las personas
son conducidas hacia ideales y aspiraciones correctas
podemos ver el nacimiento de una gran nación.
Confucio

Entendemos por cultura el conjunto de comportamientos y de representaciones aprendidos por el ser humano en cuanto que ser social.[1914] El educador es el representante de la cultura. Según Morgan[1915] la cultura tiene tres estadios: salvaje, bárbaro y civilizado; según Malinowski,[1916] cada cultura es una respuesta a un repertorio de necesidades básicas (supervivencia, protección, reproducción, seguridad, salud); según Claude Levi-Strauss, la cultura[1917] es una estructura que ya está hecha por los individuos. Cada vez más, la economía y la ecología manipulan la cultura. Cultura (del latín *colere*), etimológicamente hablando, quiere decir cultivar. La historia analiza y profundiza sobre todo lo cultivado por el ser humano. Hay que tener en cuenta que a partir de las grandes revoluciones sociales —la agraria, hace 8.000 años, la imprenta, en el siglo XVI, la industrial, a finales del siglo XVIII, y la informática, en el siglo XX— el ser humano crea un nuevo concepto de cultura. Cada nueva tecnología o descubierta tecnológica ha modificado al ser humano, sus relaciones y su interacción con el medio: el fuego, la agricultura, la escritura, la imprenta, las máquinas, la electricidad, la televisión, el ordenador. Según Giovanni Sartori,[1918] actualmente estamos delante del *homo videns*. No hay un mundo abstracto. Pasamos de la in-formación (formación hacia dentro) a la no formación (ausencia de madurez). Desde que tenemos televisión la cultura ha cambiado. El *homo videns* tiene suficiente con iconos e imágenes predeterminadas para estar informado, pero el problema grave es su formación. Alan Watts[1919] diferencia cultura de historia, para él la cultura existe al margen de la historia. En una cultura sin historia, la mayor atención se pone en las cosas que se repiten día a día: los actos de comer, cultivar la tierra, cazar, hacer el amor, etc. y así se convierten en bellas artes. Para nosotros hay una estrecha relación entre cultura e historia ya que la historia estudia la producción cultural del ser humano, no discriminando ningún aspecto y viendo qué arraiga y qué no.

Desde cualquier disciplina o ciencia en la que se investiga, hay que procurar no sacar de contexto lo que buscamos. Como dice Andrea Giráldez[1920] no hay cultura sin música, la música es un fenómeno global. No ha existido ni existe un pueblo sin música, pues esta es parte integrante de la vida del ser humano. La música ha ejercido, desde los orígenes de la humanidad, su poder afectivo. Ha ayudado al ser humano a expresar sus sentimientos, a mostrar su alegría, su pena, su amor y sus instintos guerreros.[1921] La música se ha convertido en la manifestación cultural más omnipresente de la vida del ser humano actual.[1922] No hay otra actividad cultural humana que sea tan penetrante como la música, que llega, moldea e incluso, a veces, controla las conductas humanas. Todo tipo de personas de todo tipo de clases sociales gozan con la música; se escucha en todo el mundo e incluso se llega a invertir mucho dinero en ella.[1923] Considerar la música como cultura, supone estudiar la música en su contexto etnológico, centrándose en el papel que desarrolla la música en la cultura y sus funciones dentro de la organización social del ser humano.[1924] El papel de una cultura es decisivo en la interpretación de una música apropiada. Incluso en la memorización de las canciones, para un occidental es mucho más difícil memorizar un tema de Java ya que utilizan una escalera pentatónica diferente a la escalera mayor occidental. Esto nos demuestra una vez más que escuchar música tiene mucho más a ver con los conocimientos y la cultura de quien escucha que con las notas, bemoles o sostenidos del pentagrama.[1925] Los símbolos expresados por la música operan dentro de un contexto de una cultura en particular.[1926] Dentro de una cultura determinada, la comunicación musical de estados de ánimo y de sentimientos llega de alguna manera a estandarizarse. Estos usos convencionales simbólicos de la música connotan un significado que se comparte entre la gente de una misma cultura y de esta manera actúa como un portador eficiente de información. Cada cultura representa sentimientos, valores culturales y otras ideas abstractas a través de sus propios símbolos musicales.[1927] La música siempre está insertada en un contexto social determinado.[1928] Hemos de tener en cuenta que siempre anteponemos nuestros prejuicios e influencias culturales a nuestros pensamientos, actos y juicios. Coherentemente, los etnomusicólogos muestran la música como un producto del ser humano y de la sociedad, a tal punto que fuera des este contexto la música no podría existir.[1929] La música y las canciones tradicionales y étnicas necesitan ubicarse en el contexto histórico-social del hecho musical.[1930]

Cuando hacemos referencia a la música casi siempre pensamos en personas que saben leer partituras, escribir en grafía musical y hacer una interpretación de lo escrito. Si bien casi todas las culturas han buscado la relación entre sonido y grafía para poder transmitir el lenguaje verbal, no todas las culturas han desarrollado la transmisión escrita del lenguaje musical.[1931] A muchas músicas, muchos estilos musicales no les es necesario (o incluso no quieren) tener la música por escrito ya que muy a menudo escribir toda una interpretación musical es casi imposible. Según Levi-Strauss,[1932] si el etnólogo se interesa de manera especial por lo que no está escrito, no es forzosamente porque los pueblos que él investiga no dispongan de escritura, sino porque lo que le interesa se distingue de lo que las personas acostumbran a fijar en una piedra o papel. El etnomusicólogo ve detrás de la aparente naturalidad una gran cantidad de cuestiones.[1933] La música escrita no ha evolucionado como la música oral ni como la grabada, muchos matices son imposibles de ser escritos y de interpretarse si no se ha escuchado previamente la pieza musical. Habría que ver qué opinaría Mozart si pudiésemos tener la oportunidad de hacerle escuchar sus obras interpretadas a través de una grabación. ¿Es lo que escuchamos habitualmente lo que Amadeus compuso? ¿Cómo sabemos si los timbres en los que él pensaba son los mismos de hoy en día? Además, encontraría en seguida que lo que escribió (y quedó sentenciado así) puede ser cambiado, mejorado o transformado.

A cada cultura se han configurado unos patrones sobre los cuales se puede hacer música con la certeza de no apartarse del resultado global deseado.[1934] Hay unos aspectos teóricos en la música, es evidente, hay unos aspectos pactados incluso a nivel mundial pero una música es en relación a una interpretación, incluso a una imagen visual concreta de esa propia música. ¿Qué tiene de nupcial una música que alguien ha llamado "nupcial"? ¿O de pastoral o de réquiem? Una música suena "nupcial", "fúnebre" o "militar" si sigue unos patrones que la gente de una cierta cultura reconoce como tales[1935] porque no todas las culturas comparten las mismas realidades ni costumbres. Hay culturas sin mundo militar, ¿qué representaría para ellas una marcha militar? No obstante, a la mayoría de las culturas la unen unas raíces que pueden a llegar a ser comunes o parecidas a pesar de la inmensa pluralidad de ellas. Cada cultura crea una individualidad musical pero, a la vez, la música es común a todas las culturas siendo empleada con la misma finalidad o finalidades muy similares. A más cercana es la cultura estudiada con la del investigador más punto de parentesco y más facilidades para comprenderla.[1936] Claude Levi-Strauss[1937] llega a la conclusión de que los sonidos musicales vierten por el lado de la cultura y en la incierta disquisición entre cultura y naturaleza es cada vez más difícil separar animalidad de humanidad. ¿Dónde colocamos la música cuando hacemos la distinción, ya explicada anteriormente, entre *physis* y *polis*? Hay música en ambos lados y la cultura (transmitida a través de la educación) media entre lo adquirido en la *polis* y lo que surge como acto natural en la *physis*.

A la hora de analizar la música se debe ir con cuidado, ya que aunque la significación de la música en definitiva recae en las notas que el ser humano percibe, pueden haber diversas interpretaciones estructurales posibles de un motivo sonoro cualquiera y un número casi infinito de respuestas individuales de su estructura, que dependen de la base cultural y del estado emocional momentáneo de los oyentes.[1938] La música no se puede analizar ni juzgar por ella misma, en cuanto que producción humana tiene la carga humana de cada individuo, acompañada de la carga social y cultural donde ese individuo realiza su quehacer diario y la de la época en la que le ha tocado vivir. Cada estilo remite sus categorías a la sociedad y cultura a la que pertenece y a aquellos que la crean, ejecutan y escuchan. Y aquí es donde hay que tener en cuenta su realidad personal, sus características personales, sus aptitudes, sus actitudes y su experiencia.[1939] La música es experiencia personal en que cada individuo expresa, a través de ella, su manera de sentir, hacer y pensar, por esto hay tantos estilos musicales distintos, por esto la música abre pasiones bien distintas según cada estilo, para que cada persona pueda encontrar con la que se identifica y encontrar, así, su "propia canción", su propia música; los estilos con los que no tan sólo se siente identificado sino que le ayudan a captar mejor la realidad, comprender el mundo y encontrar explicación a sus preguntas más profundas a la vez que servir de rumbo a su vida personal. Lo que una persona rechaza, puede atraer a otra, no porque haya una cualidad concreta en la propia música, sino a causa de lo que la música llega a significar para esa persona en una cultura o grupo social particular.[1940] La música entendida tanto como individualidad, como colectividad, más allá de la propia cultura, más allá del propio mantener unas costumbres, hábitos y tradiciones. Hay tanta música en el mundo que es razonable suponer que la música es una característica específica del ser humano. Como nos dice John Blacking,[1941] los procesos psicológicos y cognoscitivos esenciales que generan la composición y la interpretación musical pueden ser incluso que se hereden genéticamente y que por tanto estén presentes en todo ser humano. Una comprensión de estos y de otros procesos relacionados con la producción de la música nos podría proporcionar pruebas evidentes de que los seres humanos somos criaturas mucho más extraordinarias y capaces de lo que la mayoría de sociedades nos permiten ser. Esto no es culpa de la cultura en sí, sino del propio ser humano que confunde los medios de la cultura con el fin, de tal manera que vive para la cultura y no más allá de la cultura. En casi todas las culturas, la música y la religión se encuentran estrechamente

unidas con el fin de constituir una defensa contra el miedo y la soledad.[1942] Es en este sentido que enfocamos la idea de que la música siempre va más allá de ser algo exclusivamente musical o cultural. La música ni tiene obstáculos, no tiene límites, no se cierra en sí misma ni queda recluida. Cuando hablamos la lengua de otra etnia o grupo cultural, cuando cantamos sus canciones, tocamos su música y bailamos sus danzas, el acercamiento hacia esa cultura y a hacia ese grupo de personas es mayor. La conexión que supone la música supera las diferencias entre los seres humanos y los límites entre las naciones. La música no conoce fronteras[1943] y, a la vez, este hecho nos posibilita a los humanos el conocimiento más profundo de otras culturas que nos ayudan a conocer la nuestra y, evidentemente, conoceremos mejor nuestra música conociendo la de las otras culturas.[1944] Las extraordinarias posibilidades actuales de viajar suponen, al menos en potencia, la concienciación de que nuestra propia cultura, incluso en los valores fundamentales, es relativa en el espacio y en el tiempo.[1945]

No tan sólo la música es una interpretación personal, entendida como construcción personal en relación a la cultura ya que seguramente mucho de lo que el siglo XVIII se consideraba disonante ahora nos parece agradable y armonioso. La hermenéutica no se equivoca: nuestra propia impresión de la música está configurada por nuestro propio horizonte cultural y el desarrollo de las sonoridades modernas ha hecho desaparecer el significado de la mayoría de las emociones definidas convencional[1946] y colectivamente (tengamos en cuenta que la música en grupo constituye con frecuencia un medio de éxito), y tal como dice E. Thayer Gaston[1947] es casi siempre una reinterpretación. La primera y principal meta de la educación musical en las escuelas y universidades es descubrir y explorar metódica y críticamente un cierto número de procedimientos musicales vividos directamente a través de la realidad de los distintos encuentros interculturales. Una segunda meta es participar en la creación y mantenimiento de actividades musicales en la comunidad, donde la gente puede escoger su participación y contribuir así a la rica variedad de las posibilidades musicales de nuestra sociedad. De esta manera evitamos la transmisión de un concepto restrictivo de la música y de la cultura y podemos ayudar a eliminar los prejuicios. La cultura humana no es algo que tan sólo se transmite, perpetua y preserva, sino que se reinterpreta constantemente. Como un elemento vital del proceso cultural, la música es re-creativa en el mejor sentido del término: nos ayuda a nosotros y a nuestras culturas a renovarse, a transformarnos.[1948] Los pueblos se descubren en su propia música. Adolfo Salazar[1949] dice que la música empieza cuando una persona se descubre a sí misma como instrumento: cuando canta. Los pueblos también se descubren cuando cantan sus canciones de trabajo, de amor, de guerra, de protesta, de alegría, de libertad, de evasión, de culto, de taberna, etc. Un pueblo que canta es aventajado culturalmente y proclive al arte de la música.

La música realiza una función social enorme. Alan Lomax[1950] ve la música como un reflejo de los valores y de los comportamientos en la cultura, como un todo y como la intención de cumplir una función social, sobre todo a partir del siglo XV en que la cultura es accesible a todo el mundo a partir de la imprenta donde la transmisión escrita de la cultura pasa a ser potencialmente accesible a todas las personas[1951] al igual que en el momento en que la música queda grabada o incluso antes, a partir de primera retransmisión de radio en que la música toma un papel principal y mucha gente, a la vez, recibe música. Incluso hay una posición social de la música. Todas las culturas consideran la música como algo positivo y valioso, aunque hay diferencias entre culturas que la consideran extremadamente importante y otras que la consideran un mal necesario. Por ejemplo, los indios Pies Negros creen que no podrían sobrevivir sin sus canciones porque estas actúan de intermediarias en las relaciones entre lo humano y lo sobrenatural. Por el contrario a la etnia Muslin, de Oriente Medio, les gusta la música pero no creen que sea tan importante, sino que más bien ocupa una posición socialmente baja.[1952] No obstante, la música, como función social es inalienable a toda organización humana, a toda agrupación socializada.[1953] Cuando una cultura se siente amenazada, la música adquiere, aún, una importancia mayor.[1954] La música contribuye a dar continuidad a una cultura, sea primitiva o no.[1955]

Otro de los aspectos sociológicos de la música es la universalidad: se da en todo el mundo. Pero, ¿realmente es tan universal? ¿Toda la música o algún estilo en concreto? ¿Es necesario el marco de referencia cultural? Lo que está claro es que traspasa fronteras. Hay posicionamientos distintos alrededor de este tema. Según Josefa Lacárcel,[1956] la universalidad de la música la contemplamos desde dos perspectivas: de un lado, no se conoce que exista cultura sin ella y, de otro lado, casi todo el mundo la adquiere o participa de ella de alguna manera. No todo el mundo es compositor de música o intérprete, pero todo el mundo es capaz de escuchar y comprender alguna forma de música. La música y la adquisición musical, por tanto, son universales. Ahora bien, según Patricia Digón,[1957] el significado de la música no es universal sino que se explica por los diferentes factores sociales de un determinado contexto. El compositor no produce una pieza musical en el vacío sin que como cualquier otro individuo está situado y determinado por el contexto social donde vive. Fácilmente distinguimos lo que es música de lo que no lo es. La música es universal pero los comportamientos son diversos. Lo realmente complicado es indagar lo que las personas realizan a nivel mental cuando se ocupan de música.[1958]

Cada cultura no queda nunca al margen de las otras culturas y desde siempre, y sobre todo actualmente, cada cultura es una mezcla de influencias de otras culturas. Es indudable que cada cultura tiene su propio estilo musical, pero dentro de este estilo pueden existir muchas variedades, algunas de las cuales son el resultado de la introducción de nuevas técnicas de composición o innovación tal como nuevos instrumentos o de contactos con nuevas culturas. Hay que destacar que la mayoría de músicas que existen hoy en día son híbridas, resultado de contactos con otras culturas, incluso muy divergentes.[1959] Incluso cada cultura tiene sus mitos históricos en cualquier estilo musical, hecho que acentúa la influencia de un estilo con otro al ver que uno de estos mitos también lo realiza (pensemos en Elvis Presley con quien se fusionó el *blues*, el *gospel*, el *country* y la balada para dar lugar al rock). ¿Qué es tradicional y qué no lo es cuando ya partimos de unos constructos realizados a priori? Por ejemplo, entre Cataluña y Andalucía es muy difícil indagar sobre la pureza de cada una de estas culturas en la actualidad. El hecho de unir en un mismo acto nacionalista músicas distintas tiene esta intención de llegar a todos los públicos debajo de un mismo paraguas. Sardanas y rock, por ejemplo o sardanas y flamenco. El hecho de que se relacione el flamenco con "el hecho español" ocasionó en sus días que hubiese un rechazo y una valoración más negativa de esta música que de otras como la francesa o la alemana.[1960] Hoy en día ya no es así y aunque es verdad que el flamenco no debe representar al estado español, puesto que hay muchas más culturas a tener en cuenta, sí que en estos momentos la tendencia a la música de mestizaje y de mezcla de estilos (pensemos que el diálogo entre culturas musicales ya viene de antaño) ablanda estos conflictos sociopolíticos que hubo antaño. Incluso encontramos al grupo Lambarena, por poner otro ejemplo, que combina la música de Bach con la música africana tradicional y que dedica el disco "Bach to Africa" (doble sentido de las palabras Bach i *back*) al médico, escritor y naturalista Albert Schweitzer que hacía escuchar la música de Johann Sebastian a la gente de allí. La mezcla hace que haya melodías errantes que son entendidas como aquellas melodías de las cuales encontramos variantes en tradiciones folklóricas de países muy distantes entre sí. La existencia de estas melodías o tipos de melodía es también prueba de la estrecha relación entre la música culta, la música eclesiástica y la música folklórica.[1961] Hay culturas que emigran en masa y llevan consigo su música, utilizándola como pilar para mantener sus tradiciones, expulsándola fuera del grupo a aquellas personas que cambian y se adecuan a la música y comportamientos del país que los acoge.[1962] Así pasó con el flamenco. Esta diversidad de la música también hace que en un mundo tan mezclado, étnicamente hablando, se equilibre cada una de las culturas con ella misma y con las otras. Pocos elementos de una cultura son tan diversos como lo es la música para satisfacer las necesidades humanas, tal como apunta Alan P. Merriam.[1963] La música permite expresión emocional, placer estético, entretiene, comunica, evoca respuestas físicas, refuerza la conformidad de las normas sociales y da validez a lo rituales religiosos y de instituciones sociales. Por tanto, está claro que contribuye a la continuidad y estabilidad de una cultura. Y en esta influencia social entre culturas, ¿cómo diferenciar entre música culta y música popular? ¿Hay que diferenciarlas? ¿Por qué tiene más valor social una que la otra? ¿Cuál es verdaderamente del pueblo? ¿Las clases sociales deben predeterminar los tipos de música? ¿Hay clases sociales musicales? En las culturas folklóricas de Europa y de América es más difícil separar la música folklórica elaborada, cultivada o artística de la música popular. La distinción es gradual y poco clara. La vida musical en las ciudades y en las cortes, dirigida por músicos preparados profesionalmente con la utilización de la música escrita es indudablemente diferente de la de los pueblos y villas, en que la música se transmite por tradición oral y en las que la mayor parte de la gente participa activamente sin tener gran especialización musical.[1964] Se entiende la música popular-tradicional y la culta como si se tratase de dos bloques sumamente diferentes y con pocos puntos de conexión, cuando de hecho se trata muy a menudo de un mismo lenguaje con diversas realizaciones determinadas por diferentes parámetros socioculturales.[1965] Josep Martí[1966] analiza de cerca lo que se entiende por música popular. Él establece que toda música se encuentra enmarcada en uno de estos tres ámbitos: culta, tradicional o popular, teniendo en cuenta que al dividirla así no se hace por criterios estrictamente musicales sino por criterios socioculturales con fuerte componente ideológico. Por tanto, dentro de la música popular hay una serie de estilos musicales difíciles de clasificar: jazz, rock, *rap*, etnofolk, rumba, tango, *new-age*, mákina, *techno*, etc. ¿Realmente deben ser etiquetadas todas ellas bajo el nombre de populares? A criterio de Josep Martí, todas estas músicas deben ser tomadas con mucha seriedad, tanto desde la pedagogía como desde la investigación musical. Los musicólogos no han tenido ni la voluntad de encarar los problemas de la comprensión de la música popular contemporánea que necesita, de manera evidente, considerar la música tanto a nivel simbólico como social. Son necesarios modelos que no tan sólo describan esquemas estructurales internos de la música popular contemporánea (ojalá la musicología hubiese dado este paso) sino que también puedan explicar el "sentido" y el "significado" de los fenómenos que pertenecen al más basto conjunto de la realidad cultural o de sus interpretaciones.[1967] La etnia venda dice que la música no puede ser nunca una cosa por ella sola, y que toda la música es música popular, en el sentido de que la música no se puede transmitir ni puede tener ninguna significación si no hay relaciones entre la gente.[1968] Hay etnias en las que es impensable que el cantante o músico lleve el

repertorio del programa preparado. La inspiración del momento es la que interpreta.[1969] En la música clásica, el público está sentado, quieto, callado, no hay casi comunicación entre las personas, la relación con los músicos es distante, el escenario es como un muro de ladrillos, ni tan sólo los músicos se relacionan entre ellos en la puesta en escena e incluso nadie tiene la obra al completo a excepción del director que es como el centro de poder, el dictador de la actuación, pero ni tan sólo él es libre ya que se debe a la partitura y a su autor. Los músicos dominan al público y el director a los músicos. El compositor domina al director y el patrocinador domina al compositor. Hay toda una jerarquía sin crimen.[1970] Social y culturalmente, el concepto de música está asociado, de manera inconsciente, a una elite, a un círculo restringido, a lo culto, a lo selecto. Hay que hacer fuera estos encasillamientos y hacer obvio que la música es de todos y no de un grupo determinado de personas que ostentan "el saber".[1971] En los últimos años, grandes divos de la ópera no han dudado en actuar en concentraciones multitudinarias, a cielo abierto, calcando los modelos provinentes del rock.[1972] Podemos verlo como una manera de cercar al público en general este estilo de cantar o también como una forma de protagonismo de los propios intérpretes. La obra musical cultivada produce efectos a partir de la disciplina de su lenguaje formal; su regla básica es la economía expresiva. Los géneros populares son, por el contrario, antieconómicos y aditivos, trabajan por redundancia (por esto es frecuente hablar de ellos como "un machaque", un "chumba-chumba").

Según Alan P. Merriam,[1973] la música refleja los valores y las culturas de una conducta determinada, como pueden ser los sexuales, los posicionamientos de hombres, mujeres, niños y niñas en la sociedad, valores religiosos o la ética del trabajo. Podemos entender la sociedad a través de la música. La cuestión clave no es entender la música a través de ella misma ni tampoco entenderla según la sociedad, sino entender a la sociedad y a los individuos a través de la música.[1974] La música es una ayuda vital para la persona y para la comunidad y despierta la sensibilidad delante de los valores morales.[1975] Confucio, excelente músico y hábil ejecutante, reconocía en la música el medio más seguro y agradable para reformar las costumbres públicas.[1976]

Theodor W. Adorno puede ser considerado como la figura más importante en la sociología de la música. Para él,[1977] la forma y el carácter de la música son el reflejo de la naturaleza de la sociedad. La música como espejo nuestro y del mundo. La música es el espejo del proceso de pensamiento de uno mismo. Al repetir ritmos y secuencias de tonos se ayuda a establecer el principio de reconocimiento y de comparación. Todos los diferentes métodos simbólicos que utilizamos en la investigación de la naturaleza de la palabra y de nosotros mismos son encontrados a través de la música. De la misma manera en que el latido involuntario del corazón produce el ritmo de la vida, así la música nos vuelve al pulso de la vida. El primer grito de un bebé es un saludo alegre y un despido pesaroso.[1978] La música se considera espejo de la voluntad, de la idea del mundo.[1979] En algunas culturas, la música proporciona, de alguna manera, la principal dimensión en la que formular el universo y experimentar la realidad, como una "epistemología musical". Esto lleva a pensar sobre la naturaleza de la cultura.[1980] Cuando muere una lengua, un idioma, muere una cultura. Una manera propia de comprender la vida y de explicarse el mundo. Las características generales de una lengua, sus pautas de acentuación y de entonación y, evidentemente, la estructura de su poesía, están reflejadas en la música de su pueblo.[1981] Incluso dentro de un mismo territorio, empleando el mismo idioma, hay variantes locales. Lenguas que llegan a ser universales, como el caso del inglés o del castellano. Hace 15.000 años existían diez mil lenguas en el mundo. Actualmente, hay unas cinco mil, dos mil de las cuales están en peligro de extinción y desde el siglo XV el inglés, el francés, el castellano, el ruso y el chino son los idiomas más hablados. Lenguas que se pierden y lenguas que ganan terreno; lenguas minoritarias y lenguas que se apoderan de territorios.

8.3. Música y sociedad

La sociedad nos roba la vida, colocándonos en el camino
del aburrimiento, que perdura hasta la muerte.
Octavi Fullat

La música es a la civilización como la flor a la planta.
Constant Piron

La sociología investiga y analiza las conductas y maneras de hacer y de ser de la sociedad, los comportamientos colectivos, procurando encontrar una explicación. No es una ciencia de intervención, es una ciencia de observación, reflexión, explicación y, sobre todo, de fundamento. Muy unida a la filosofía y también a la antropología. Tal como defiende Peter L. Berger,[1982] el sociólogo es aquella persona que se interesa por explicar lo que hay. De una manera disciplinada y procurando ser objetivo.[1983] Es una persona interesada en trabajar con la gente,[1984] a hacer algo para los otros.[1985] Y lo que pasa es que, con los años y por tener que interesarse por los aspectos metodológicos, se acaba alejando de la propia

realidad de la sociedad.[1986] Deducimos, pues, que el sociólogo es aquella persona que va descubriendo la condición humana; todos los artilugios, trampas, redes, convenciones y fraudes que el ser humano realiza para poder hacer la suya. Debe estar atento, escuchar y mirar: contemplar con todos sus sentidos abiertos para comprender lo que hay detrás de la sociedad. El ser humano y el ser ciudadano: individualidad y colectividad. Adela Cortina[1987] diferencia entre el ser humano y el ciudadano. El primero lo es por él mismo y el segundo es el ser humano en cuanto que es un ser que pertenece a una comunidad. Los individuos que pertenecen a colectivos marginados en los estados de derecho se los considera ciudadanos pero de hecho nadie cuenta con ellos.[1988] La comunidad debe ser el centro de nuestras vidas.[1989] Lo importante es aprender a convivir, no hay suficiente con la tolerancia ya que no es otra cosa que sufrir, aguantar, soportar aquello que no nos gusta.[1990] La antropóloga Margaret Mead[1991] distinguía tres tipos de sociedades: prefigurativas (los ancianos tienen el poder y controlan las instituciones; también tenemos las aportaciones en esta visión de Emile Durkheim), las cofigurativas (ancianos y jóvenes, tienen el poder, mitad a mitad) y las postfigurativas (los jóvenes tienen el poder social, político y económico). Las sociedades tradicionales asignan a sus miembros unas identidades bien definidas, definitivas, permanentes; mientras que en la sociedad moderna incluso la identidad es indefinida, insegura, cambiante. Vivir en una sociedad moderna quiere decir vivir en medio de un calidoscopio de roles o de papeles constantemente cambiantes.[1992]

Estudiar las estructuras musicales es el área de competencia del musicólogo; estudiar la sociedad es la del sociólogo. No obstante, ha sido la sociología y no la musicología la primera en tener en consideración la música en la sociedad de masas como objeto de estudio serio.[1993] Peter Martin[1994] explica que la sociología ayuda a entender la música y los contextos sociales en que surge y se desarrolla, donde se crea, se interpreta y se escucha. La música puede y debe estudiarse desde muchos puntos de vista ya que entre sus aspectos hay factores históricos, psicológicos, sociales, culturales, funcionales, estructurales, estéticos, simbólicos y físicos. El interés sobre la música de las civilizaciones exóticas está relacionado con el estudio del destino que nos ha conducido a nuestro nivel y posición actual, es el estudio del mismo camino que ha recorrido nuestra música. Los antepasados del ser humano europeo habrán cantado de forma no muy distinta de cómo lo hacen los vedas de Celián o los kibu de Sumatra. La producción musical de estas culturas pertenece al tramo del camino en que ningún sonido se concreta sin un impulso interior, en que ningún fenómeno sonoro se encuentra aislado ni separado de las tensiones comunes de toda colectividad, de sus sentimientos e ideas de cada uno de los miembros de la comunidad.[1995] La música es el arte más penetrante a nivel social y no tan sólo penetra en cada grupo social sino que partiendo de un determinado estilo musical se crea un clan humano-musical. La música llega, moldea y a menudo controla muchas conductas humanas.[1996] La música está en todas partes y el ser humano está inmerso en ella tanto de una manera voluntaria —conciertos— como involuntaria —hilo musical—.[1997] La música es la más social de todas las artes[1998] y nos ayuda a explorar cómo es la sociedad, si con la cultura establecemos la unión *physis-polis*, la música es un representante clarísimo de esta cultura; la exploración de la música es un canal que nos lleva a una exploración más general de la vida social[1999] y hace que las personas se relacionen, hecho que tiene una profunda significación sociológica.[2000] La música es uno de los primeros ataderos entre el niño/a y la vida social que se inicia justamente al nacer; en el caso de la música de la etnia venda no es una evasión de la realidad, es una manera de aventurarse dentro de la realidad, la realidad del mundo, del espíritu. Es una experiencia de formación en que la concienciación individual se educa dentro de conciencia colectiva de la comunidad y de aquí viene que se convierta en fuente de formas culturales más ricas.[2001] Hay que descubrir, pues, las relaciones estructurales entre la música y la vida social.[2002] Si la música es un hecho social que propicia experiencias grupales hay que preguntarse: ¿por qué aperrearse a mejorar las técnicas musicales si el objetivo de la interpretación es compartir una experiencia social?[2003] Keith Jarrett,[2004] músico y compositor, siempre ha buscado este aspecto ultramúsica y al acercarse a etnias en que la música tiene un papel antropológico-filosófico es cuando afirma que cuando escucha música de culturas tan concretas como los pigmeos o la de los indios norteamericanos no se plantea cómo tocan sino cómo se siente él con esa música, hacia dónde le hace vibrar. Incluso los cambios de estilo musical han sido, generalmente, reflejos de los cambios de la sociedad.[2005] La música explica la historia de la sociedad, no está al margen de ella, las modas, maneras y costumbres se reflejan en la música y también en los textos de las canciones. Los historiadores, y en especial los folkloristas, han tenido un legado excelente para indagar conocimientos y datos históricos de antaño.

La música nos demuestra, desde la antigüedad, dos características sociológicas que no presenta ningún otro saber: una, las fuerzas de atracción, el poder de convocatoria, como de admiración y misterio; de admiración por algo que se estima como superior, de misterio por el efecto de sugestión que arrastra a los oyentes. Y otra es el impulso de participación que lleva a la necesidad de incorporarse, de formar parte del conjunto, de ser uno más dando muestras de solidaridad; cosa que sabían muy bien desde los órficos a los salmistas.[2006] Los oyentes responden sonora y activamente sin ninguna clase de inhibición ya

que como dice J. H. Nketia,[2007] la respuesta motriz no tan sólo intensifica el gozo de la música sino que también da ocasión para la interacción social en un contexto musical.[2008] A nivel social, hay que tener en cuenta cómo ciertas músicas han llegado a mucha gente, como es el caso de la ópera, o que hayan sido de grandes masas como el rock, [2009] y tanto en un caso como en el otro las figuras de los "divos" han influenciado a la gente con su manera de ser.[2010]

La etiqueta de la música, como si se tratase de un vestido, un frac, unos jeans o un traje regional va siempre unido a un determinado tipo de música y su público concreto, incluso ciertas músicas llegan a ser signos; así pues, el canto gregoriano va unido a la religión, el *heavy* a la juventud, el flamenco a Andalucía y la ópera a una elite social. La música es polisémica y el significado está siempre sujeto a las variables del ámbito de la recepción y el tiempo. El significado de un concierto de música clásica en Holanda, por ejemplo, es muy distinto al que puede tener en Egipto.[2011] Aunque hoy en día se establecen dos criterios a la hora de establecer las clases sociales, uno de tipo sociocultural (titulaciones, estudios) y el otro de tipo socioeconómico (ingresos económicos, dinero, nómina), es este segundo el que aún continúa presente para establecer el criterio de clase social. No obstante, tal como afirma Peter L. Berger[2012] hay tres características principales distintivos que caracterizan la posición social: el poder, los privilegios y el prestigio. Hay siempre una relación de estatus socioeconómico que hay que tener en cuenta en relación a allí donde vives y con quien te has casado.[2013] Un individuo nace en una casta y toda la vida deberá vivir con las limitaciones que eso comporta; una persona negra puede ser tan rica como se quiera pero nunca dejará de ser negra.[2014] Pensemos en el caso del cantante Michael Jackson que invertió tiempo y mucho dinero en querer cambiar el color de su piel. ¿Para qué le hacía falta teniendo todo lo que tenía? Para llegar a ser considerado blanco. La sociedad no tan sólo determina lo que hacemos sino también lo que somos.[2015] La influencia de las personas que tenemos a nuestro alrededor a la hora de valorar la música (posición social, edad, antecedentes familiares, círculo de amistades y educación) influyen decisivamente en la valoración que hacemos de la música.[2016] La influencia de las amistades en las edades más jóvenes es decisiva para optar más por un tipo de música que otro. Los sistemas de significación se construyen socialmente. El pacifista pone en peligro su ideología si se casa con la hija de un coronel.[2017]

También hay una manera social de considerar la música: como una mercancía. La música en las sociedades capitalistas, ha sufrido un proceso de mercadería, se ha explotado y ha dado unos resultados diversificados.[2018] Es tanta la industria cultural creada que no vale quien no vende.[2019] En todas las sociedades y naciones se hace música y parece que la música nos ha acompañado desde la más remota antigüedad. Los seres humanos se comportan como si la música constituyese una necesidad esencial: se "consume" en todas las clases sociales como quien consume alimentos.[2020] La juventud, de ninguna manera le da a su música la categoría de arte; ha aprendido a comprar música como se compra cualquier otro artículo, para usarlo y luego tirarlo.[2021] Aunque tarde o temprano también se dará cuenta de que la música le ha quedado en su interior y será parte de su biografía personal para siempre. La música se puede gozar a nivel individual, en grupo, en la calle, en un espacio cerrado, etc., pero cuando la música se institucionaliza, la motivación y la reacción de la gente es distinta. No se puede exigir que todos los seres humanos sean aptos para la música pero sí hay que esperar que se informen sobre la importancia del hecho musical y del papel que juega la música en la vida de una nación,[2022] pudiendo influir en su moral de tal modo que en tiempos difíciles cada uno esté en aptitud para la emergencia puesto que la música es alimento de mente y alma.[2023]

Fijémonos ahora con las visiones sociológicas de la música de la mano de tres estudiosos del tema, con posicionamientos y fundamentos distintos:

a) La visión de Cooke. Deryck Cooke es el principal representante de las teorías estéticas referencialistas. El referencialismo se caracteriza por la creencia de que la música refiere, en diferentes formas, a cuestiones del mundo exterior. Cooke considera que la música es un lenguaje que transmite significados. Para él,[2024] la música es una expresión de los sentimientos humanos. La música expresa la experiencia subjetiva del compositor por lo cual se puede entender como un lenguaje, al igual que el lenguaje oral. Para él la emoción se convierte en música a través del trabajo del compositor a la vez que se convierte de nuevo en emoción en la recepción del oyente. A Cooke se le critica que las emociones, que considera asociadas a determinados sonidos, dependen de cada cultura y no son universales. Además él restringe su trabajo al estudio de la música tonal occidental.[2025]

b) La visión de Hanslick. Eduard Hanslick es el principal representante del formalismo que se caracteriza por la creencia de que la música no refiere a nada externo a ella ya que su significado se encuentra en las cualidades internas del trabajo musical. Él considera que la música no tiene más significado que la música en sí y critica la idea de que la música es la

expresión de las emociones.[2026] La naturaleza de la belleza en la música se encuentra en la coordinación de los sonidos intrínsicamente agradables, su consonancia y contraste, su flujo y recuperación, su incremento y disminución de la fuerza. Las ideas musicales son construidas mediante la lógica coordinación y combinación de melodía, ritmo y armonía. A Hanslick se le critica que no tenga en cuenta el contexto social y que trabaje tan sólo en el referente occidental. Se le considera un racionalista.[2027]

c) La visión de Langer. Susan Langer es la representante y creadora del expresionismo musical que se caracteriza por la creencia de que la música es un símbolo con significado ya que su forma lógica es similar a la vida del sentimiento.[2028] La forma música es en sí misma una forma significativa, simbólica y expresiva ya que revela la naturaleza del sentimiento pero no refiere a nada exterior a ella y puede ser apreciada mediante la intuición y el entendimiento. Para Langer, la primera función del arte es la de objetivar el sentimiento, al reflejar la morfología del sentir. A Langer se le critica, desde un punto de vista sociológico, que las convenciones que tienen tanto el compositor como el oyente se hayan aprendido en un contexto social determinado y que hay que tener en cuenta que existe una subjetividad universal a todo ser humano y que tenemos una gramática musical innata.[2029]

El rol ya no es aquel papel que asumimos, sino que si no lo representamos tal como la sociedad espera que lo hagamos, podemos tener problemas. Incluso Peter L. Berger[2030] nos dice que al asumir un rol nos ponemos tan dentro de la piel de aquel papel que a menudo lo reforzamos (un predicador acaba creyéndose lo que predica; un soldado se encuentra lleno de marcialidad cuando está vestido como tal). La música refuerza los roles, sobre todo los roles grupales. El rol que asumimos dentro del grupo con quien compartimos un determinado estilo musical, muy diferente del que tomamos si vamos a un concierto de música clásica o del que tomamos en el baile de la fiesta mayor. Hay que tener en cuenta que la música no es un reflejo pasivo de la sociedad; hay ideologías detrás y muchos grupos sociales se sienten identificados con ellas. La música llega a ser vehículo de interacción ideológica. Casi toda manifestación pro-algún aspecto a favor de los derechos o reivindicaciones del ser humano tiene una canción detrás. ¿Cómo funcionan las interpelaciones a nivel de la música popular y de qué manera explican la construcción de identidades sociales? Esta postura teórica plantea básicamente que la música popular es un tipo particular de artefacto cultural que provee a la gente de diferentes elementos que tales personas utilizarían en la construcción de sus identidades sociales. De esta manera el sonido, las letras, las interpretaciones, por un lado ofrecen maneras de ser y de comportarse y, por otro lado, ofrecen modelos de satisfacción psíquica emocional.[2031] En la vida humana, la música cumple muchas funciones distintas, casi todas ellas principalmente sociales, para comunicarse los unos con los otros. La música puede despertar, en nuestro interior, intensas y profundas emociones que pueden llegar a ser experiencias compartidas entre personas de ámbitos bastante diferentes. Hay que investigar en el contexto social e interpersonal en el que se construye el significado musical.[2032] En un mundo como el nuestro, de crueldad y explotación, en el que proliferan sin parar el que chilla y el mediocre por puro afán económico, la música es necesaria para la supervivencia humana, independientemente del mérito que pueda tener como ejemplo de creatividad y de progreso técnico.[2033] Tenemos demasiado metida en nuestro pensamiento la idea de que la música es una pila de grabaciones en una tienda. Pilas y pilas de grabaciones para malbaratar en los hipermercados. Hay una realidad social de la música entendida como consumo para escuchar. Y una escucha rápida: en pocos meses quedan quemados los últimos éxitos para continuar fabricando de nuevos. Un concepto de música entendida como explotación. En la Edad Media, la música religiosa conmovía muchas almas proporcionando oraciones fervientes y confortando la humildad. Para los africanos, la música es una manera de descargarse de las inhibiciones y otras veces es un grito de caza o de batalla. Para las sociedades primitivas, la música era un acontecimiento muy serio, un poderoso encanto, usada para propósitos muy importantes y específicos, para rituales y magia, dominación, relajación y coraje. Sólo hoy en día, por su variedad y profusión, su relevancia y nuestros propios sentidos entumecidos, parece que tan sólo es empleada como entretenimiento.[2034] La música se ha convertido en una mercancía, una manera de producir dinero. Se vende, se consume, se analiza: ¿qué mercado tiene? ¿Qué beneficio produce? ¿Qué estrategia industrial exige? La industria de la música y de todos sus derivados (edición, espectáculo, grabación, instrumentos, etc.) es un elemento capital, precursor de la economía del ocio y de la economía de los signos.[2035] Antiguamente la música era vivida en el trabajo del día a día de todo el mundo. Su funcionalidad fundamental es ser orden puro.[2036] La música primitiva era una expresión de la vida misma de la comunidad mientras que la de los siglos XIX y XX es producto del genio individual de unos pocos en algunos casos de alejamiento y desconexión de la realidad que les rodea.[2037] La música ha sido considerada fundamentalmente desde la perspectiva de sus usos y de sus actores sociales, es decir, de su contribución a una determinada forma de vida: músicas para trabajar en el

campo, para festejar, para ir a la guerra, para recordar, para llamar a los animales, para enterrar a los muertos, para tejer, para bailar en grupo; juegos de niños y niñas, canciones de cuna, himnos de soldados, repique de campanas, etc. Y, sobre todo, músicas rituales y festivas para relacionarse con lo sagrado, para movilizar a las personas, para construir la clase, la etnia o la nación.[2038] Pero en medio de tanta música que suena por todo el mundo, muchos de nosotros nos expresemos cada vez menos, en nuestra vida cuotidiana, a través de la música, la danza, el gesto y la entonación de la voz.[2039]

Más allá del individuo, la música tiene un notable poder para unificar y motivar a los grupos y a las comunidades. La música une y llena de entusiasmo a naciones enteras en las grandes ceremonias. Las bandas en los desfiles, las agrupaciones corales, los conciertos de rock, las maratones de música pop y los cantos de los seguidores deportivos de un equipo en la victoria o en la derrota son otros casos en que la música despierta y concentra las emociones privadas en una energía única, lo suficientemente elevada para elevar la experiencia compartida a un nivel de éxtasis.[2040] El festival de Woodstock, que reunió a tanta gente, decía mucho de la música como vehículo para hermanar, comunicar e integrar.[2041] Gracias a este famoso y paradigmático concierto, surgió la idea de celebrar grandes festivales para generar percepción de pertenencia al grupo.[2042] La música tiene la capacidad de unir, de sintonizar, de empatizar personas y pueblos. Es un primer vínculo de unión y un medio rápido para salir del aislamiento tanto individual como social.[2043] Muchas comunidades se han conservado (y algunas de ellas incluso se han mantenido unidas) gracias a la música. Como seres vibrantes (oscilantes), cuando compartimos música, canto o ritmo, la experiencia genera sentimiento de "sincronización".[2044] En realidad, provoca que las personas que participan en el encuentro musical se parezcan más entre ellas. Incluso pasa con un concierto en que el intérprete tiene tanta energía que crea una relación de unidad entre el público.[2045] La música facilita la relación humana.[2046] Las palabras dividen, la música une.[2047]

La música tiene un "significado" que puede ser influido por un conjunto de objetos sociales pero, a nivel más profundo, opera a través de las características biológicas y psicológicas de los seres humanos. Dejando a un lado la música vocal (en la que el instrumento forma parte del cuerpo del ser humano) y cierta percusión realizada con el cuerpo, la música se ha realizado siempre a través de los instrumentos musicales, para la fabricación de los cuales ha sido necesario, según la complejidad de la instrumentación en sí, un mayor dominio de la técnica. Por tanto, la vinculación entre música y tecnología nunca ha dejado de existir, es más, se trata de una condición sine qua non para que se haya venido considerando como tal.[2048] Aunque no es posible catalogar transculturalmente todos los usos de la música, M. J. Herskovits[2049] ideó un conjunto de categorías que indican un rango de actividades sociales en las que participa la música:

a) Materiales culturales: en todas las comunidades hay canciones de trabajo, para acompañar a la tecnología y a la práctica médica, para asegurar un buen destino, buena caza, buena pesca o una cosecha abundante.

b) Instituciones sociales: canciones familiares para el nacimiento, pubertad, amor, matrimonio, funerales; instituciones políticas y sociales.

c) Ser humano y universo: canciones dirigidas al poder, la magia, los dioses, los espíritus.

d) Estética: música, danza, drama y folklore.

e) Lenguaje (ya conocemos la estrecha relación entre música y lenguaje).

Otra de las clasificaciones nos la ofrece Theodor Adorno:[2050]

a) Individuos que toman parte en la vida musical para demostrar su buen gusto y cultura (*educational consumer*).

b) Oyente que busca compensaciones en la música e intenta eludir sus problemas escuchando música, permitiendo que sus sentimientos entren en lo que en la vida diaria sería inadmisible (*resentment listener*).

c) El oyente que utiliza la música como forma de protesta contra la sociedad; la música queda en segundo plano.

El contenido de las canciones se refiere al valor inculcado a los hijos que dependen de los valores personales de los padres y del sistema de valores dominante en el entorno sociocultural. Los

valores condicionan de forma particular todo el sistema de creencias, actitudes y comportamientos al ser principios orientadores de carácter general.[2051] La familia educa tanto la socialización de los hijos como la transmisión de la cultura: no orinarse encima es algo cultural, la sociedad decidió que esta era una norma social indispensable. Socialización y enculturación van estrechamente unidas: los individuos deben ser capaces de asimilar y de integrar en su estructura de personalidad los modelos de su entorno social.

La música también es considerada como integradora no tan sólo de personas y colectivos sino también del saber. En las músicas del mundo, como un fluido, se entremezclan estilos, repertorios y prácticas que forman parte de un universo que se expande y, a la vez, se contrae. El concepto de "villa global" de Marshall McLuhan se ha hecho realidad y cada ser humano es miembro de una comunidad que pertenece a todo el mundo por igual. Las nuevas tecnologías de la comunicación y las posibilidades de desplazarse cada vez en menos tiempo han facilitado este intercambio global. Las manifestaciones de cada grupo cultural tienen que ser consideradas como una más de las muchas que integran la comunidad humana, con necesidades básicas y aspiraciones similares.[2052] A la vez, la música funciona como interpretadora de la realidad. De acuerdo con Simon Frith[2053] la música es particularmente poderosa como interpeladora ya que trabaja con experiencias emocionales particularmente intensas, mucho más potentes que las realizadas por otras vertientes culturales. La música popular, pues, ofrece una apropiación personal de una manera más intensa que otras formas de cultura popular como la televisión. Los múltiples códigos que operan en un evento musical (y aquí también incluimos la danza y el teatro musical) explicarían la importancia y la complejidad de la música como interpeladota de identidades y esto es algo que la distingue de otras manifestaciones de cultura popular de carácter menos polisémico. A la vez, como el sonido en sí mismo es un sistema de estratos múltiples, los códigos estrictamente musicales también son variados, de aquí, la posibilidad que tiene un mismo tipo de música de interpelar a actores sociales muy distintos, sobre todo si tenemos en cuenta tales códigos que lejos de reforzarse el uno al otro, muchas veces pueden ser altamente contradictorios.[2054]

Mediante la elección de música apropiada se puede controlar o como mínimo influirse en la conducta general de los grupos. Los tiempos lentos, suaves, las armonías simples y las leves variaciones de la dinámica musical son características de la música que tienden a disminuir o a suavizar la actividad física y, posiblemente, a aumentar la actividad contemplativa de los individuos; los tiempos ligeros, las melodía ejecutadas con *staccatos*, las armonías complejas y disonantes y los cambios repentinos en la dinámica tienden a incrementar o estimular la actividad física y, posiblemente, a reducir la actividad mental.[2055] Música que por sí misma, por lo que representa y simboliza, nos es útil para las relaciones humanas. La música puede ser un agente terapéutico, puede servir de catalizador para la mejora de la comprensión y las relaciones humanas aprendiendo a escuchar que es la fuerza primordial para aportar la comprensión humana a la parte visible del desarrollo global. Al utilizar las expresiones artísticas de diferentes culturas, grupos étnicos y personas individuales, podremos ser capaces de escuchar más claramente más de lo que definen las palabras. Escuchar es dar la mano, unir y llegar a un mayor entendimiento. Antes que dejarnos llevar por el romanticismo de una realidad global, tenemos que empezar por los pequeños grupos que ya existen en nuestras comunidades, no con la imposición de experiencias musicales, sino con el ejemplo de nuestra capacidad, claramente desarrollada, de escuchar sin juicio a lo que se está expresando.[2056] Hay que tener en cuenta el importante papel que juegan las relaciones sociales en las modas y los estilos musicales:[2057] hay todo un ritual de símbolos, gestos y movimientos según el tipo de música,[2058] por tanto, la música transmite un significado simbólico. Un símbolo representa una cosa, como un valor cultural o un principio universal[2059] y cada cultura tiene una simbología musical aunque los símbolos musicales difieran de cultura a cultura. También cada estilo musical responde a una indumentaria, a una manera de vestir,[2060] desde la obligatoriedad de un esmoquin a la necesidad del tatuaje mostrado a cuerpo parcialmente desnudo. También cada estilo responde a un vocabulario, a una forma de hablar e incluso a una serie de reclamos para incitar al público a cantar como por ejemplo: "¡No os escucho!", "¡Cantad conmigo!", "¡Ahora vosotros!".[2061] El uso de la música para la manifestación pública de gritos grupales es bien evidente.[2062] Manifestaciones musicales a partir de breves melodías que se cantan en campos deportivos y manifestaciones y que ya provienen de antaño habiendo formado parte del espacio sonoro de la calle al ser empleados por vendedores ambulantes que silbaban, cantaban o interpretaban con un simple instrumento musical cortas tonadillas para atraer la atención del público.

También la música, y sobre todo algunos estilos en concreto, llega ser una forma de competición social. Demasiado a menudo la música se nos ofrece como una experiencia de competición más que no de "compartición".[2063] La música debe ser una carrera de regularidad y no de velocidad, no para ser cronometrada.

Nuestra pertenencia a un grupo socioeconómico también puede afectar nuestra perspectiva cultural. Hay estudios realizados sobre preferencias musicales según los niveles socioeconómico y de educación. La gente de estatus económico alto, prefiera la ópera y el género sinfónico más que la gente

trabajadora. El valor que damos a cualquier selección musical está filtrado por nuestro contexto cultural.[2064] ¿Es el contexto cultural tan importante cuando nos proponemos la música a nivel grupal? ¡Totalmente! La música, aceptándola o no como lenguaje universal, no tan sólo puede unir debajo de un mismo paradigma sino que puede llegar a ser útil para el tratamiento del racismo. El rechazo hacia una determinada música es el reflejo inevitable de la actitud que se tiene hacia determinadas personas. Cuando seamos capaces de aceptar la música, haciéndola pasar por nuestro interior para expresarla, descubriremos que podemos entendernos con personas que antes habíamos mantenido separadas de nuestro sector de relación.[2065] Los negros trajeron mucha música, canción y danza de sus culturas. Venían más bien de la costa oeste de África y muchos de ellos eran vendidos también anunciándose que tocan instrumentos musicales como la trompa o el violín y serán alquilados como músicos en fiestas y actos sociales. También estaban muy inmersos en las misas dominicales, con himnos y cantos litúrgicos; también interpretaron mucha música y canciones de guerra en las fuerzas armadas.[2066] La música provoca respuestas físicas a diversas personas a la vez, por este motivo induce a la reunión de un grupo y crea sensación de unidad;[2067] la música une y reúne.[2068] En el desierto de Algeria la música hace salir a la gente de debajo de las piedras.[2069] La música hermana y hace que olvidemos si somos de aquí o de allá.

Durante un acto musical, pueden pasar muchas cosas: hay gente que grita entusiasmada o que patea enfadada, gente que come, fuma o bebe animadamente con los demás, gente que salta o baila o gente que se mantiene seriamente sentada a oscuras en una butaca. Hay gente que se aburre y bosteza, gente que se siente cerca de los demás, gente que llora o canta. Hay gente que sin música no se atreve a decir o a hacer ciertas cosas. La música desencadena acciones y reacciones que no suceden en su ausencia.[2070] Un concierto es un evento musical, de la misma manera que lo es el canto ejecutado durante el juego infantil en una escuela, la escucha de un aparato de música, por parte de unos jóvenes, silbar o el uso de los *walkman* del caminante o corredor que ameniza con música su actividad en solitario. Un evento musical implica, pues, la actualización de cualquier tipo de música ya sea en ambientes masivos o de manera personal, en vivo o a través de grabaciones sonoras.[2071] La situación espacial de cada concierto también es algo importante: la proximidad al escenario, la movilidad personal, etc.[2072] Un concierto consiste, antes que nada, en un proceso de interacción público-actuantes según un modelo implícito en su desarrollo temporal.[2073] Los conciertos de ahora no son música sino rituales donde la tribu se reúne para celebrar que están juntos y que se saben aquellas canciones.[2074] El punto de partida para empezar a pensar sobre el significado de la música no son las obras musicales sino la acción de actuar: este encuentro entre seres humanos por medio de sonidos organizados no verbales. Todos los asistentes, oyentes y músicos, toman parte en el encuentro por las relaciones que crean juntas durante la actuación.[2075] Musicar es tomar parte, de cualquier forma, en una actuación musical. No solamente significa tocar o cantar, sino también escuchar, componer, prepararse, ensayar, practicar, incluso bailar, hasta el personal técnico ―limpieza incluida― que contribuye a la naturaleza del acontecimiento de lo que es una actuación musical. [2076] A partir del siglo XX, la música, a nivel popular, se ha centrado en la voz. Los ídolos musicales son cantantes, no compositores. Y, a la vez, va unida a una imagen, una manera de hablar, de ser, de hacer, de vestir, de cantar, etc.[2077]

Si para una gran mayoría de adultos, la música juvenil suena a "ruidosa" para ellos hay todo un terreno de drásticas pero sutiles discriminaciones.[2078] Es curioso que el rock, que ya tiene sus años, siempre se asocia con la juventud y a valores tales como la innovación, el inconformismo, la rebelión, la independencia, etc.[2079] ¿Qué son los concierto del rock en definitiva? Eventos que posibilitan una catarsis colectiva a través de la música.[2080] Para todos los miembros de la sociedad, la música es una experiencia enriquecedora.[2081] La música establece relaciones personales múltiples entre todos sus miembros, ejecutantes, oyentes y la música misma.[2082] Música de masas o música de minorías, ¿qué es mejor? ¿Quizás ambas? El poder de la música para actuar como catalizador de los movimientos de masa es bien conocido: el movimiento de los derechos civiles en los Estados Unidos, los Beatles y la revolución social de los jóvenes del Reino Unido, la muerte de John Lennon y su "*Give peace a chance*", etc. Este poder de la música y de otras artes radica en el hecho de que las ideas y el proceso creativo no pueden ser controlados porque no pueden ser destruidos por la muerte.[2083] También las costumbres sociales han tenido su peso específico sobre el hecho musical: no hace tantos años que estaba prohibido cantar en Semana Santa, por ejemplo. Una música es una relación con el entorno, con la cultura. Según Bruno Nettl,[2084] biología, clima, geografía, lenguaje, talento individual juegan un papel principal para determinar la naturaleza de la música; pero los determinantes más fuertes son las características especiales de una cultura, la forma en que viven sus miembros, cómo se relacionan entre sí, cómo se ven a sí mismos con su relación con el entorno. La música nunca queda desnuda de la raza, la clase social, la edad y el género, en la música clásica, por poner un ejemplo, los compositores más famosos son hombres y blancos; las emisoras de radio que ofrecen programación básicamente de música clásica son escuchadas por personas de clase media y media alta, mayores de 35 años; los artistas de *rap*, para contrastar otro estilo musical, son hombres y negros. Lo importante, como siempre, es saber qué significa la música para nosotros,

buscar su significado musical a nivel social. John Blacking,[2085] que convivió con la etnia venda, empezó a comprender cuan compleja puede ser la música a nivel del desarrollo de la mente, el cuerpo y de las relaciones sociales armoniosas. Bien podemos acabar este capítulo diciendo: dime en qué música (o músicas) andas (metido) y te diré quien (e incluso cómo) eres.

8.4. Música, política y lucha social

La música en sí tiene poderes curativos sociales.
Pete Seeger

La música crea un mundo de ilusión y de convivencia
y une a las personas en una gran familia.
Montserrat Caballé

La mayoría de música va unida a una ideología sobre todo la música realizada a lo largo del siglo XX, sea cual sea el estilo musical. La música ha sido y es empleada como una forma de lucha social, en defensa de los derechos sociales y de las libertades del ser humano. Todo pueblo oprimido, tota tierra que ve abortada su libertad básica como grupo social o como individualidad tiene en la música uno de los medios más directos para hacer saber de su indignación y protesta. Es cuando la música se nos reafirma como expresión y comunicación. Hay que preguntarse: ¿en qué medida la música de protesta ha contribuido a los cambios sociales?[2086] Como mínimo ha servido para que mucha gente junta se sintiera fuerte para luchar y protestar. Ahora bien, ¿hay música política? ¿Se vuelve política la música si es utilizada con este fin? La música también es política, en el sentido de que compromete a los individuos a vivir con fuerza una experiencia compartida dentro del marco de la propia experiencia cultural y así hacerlos más conscientes de ellos mismos y de sus responsabilidades recíprocas.[2087] El ser humano llega a serlo por su relación con los otros seres humanos.[2088] Augusto Valera[2089] diferencia entre música revolucionaria y música politizada, la primera es realizada para un fin político concreto, la segunda llega a ser música nacionalista ("La Marsellesa", "La Internacional") y hay autores como John Cage,[2090] que defienden que la música solamente debe expresar sonidos y nada más y hay otros, como Richard Wagner que decía que se debe entrever la política entre las notas. Las canciones de protesta han realizado un papel activo en la creación de un clima de subversión.[2091] El ser humano debe ser polémico (del griego *pólemos*: guerra), un ser humano pacificado y entregado totalmente a la sociedad se convierte en robot y títere.[2092]

La sociedad avanza con grandes avances tecnológicos pero con los mismos problemas humanos y de relación que hace tres o cuatro mil años[2093] y estamos bajo la tiranía de los binomios dinero-poder y juventud-fuerza.[2094] Tal como nos dice el filósofo Ángel Castiñeira[2095] tanto la revolución del proletariado como el occidente capitalista, estas dos utopías se han hecho añicos. La música descansa en la armonía entre el cielo y la Tierra. La relación entre un gobierno y su manera de gobernar se ve en el reflejo de la música que se hace.[2096] La música es el mejor instrumento tanto para enamorar (el tema del amor es la temática sobre la que más canciones se han compuesto) como para plantar cara (la canción con mensaje). El consumo constante (tanto tienes, tanto vales); la competitividad laboral (formación continuada y "titulitis"); la preocupación por el perfeccionismo (la tecnología lo potencia mucho); los rituales sociales (entendidos como protocolos y maneras privadas de hacer a nivel de subgrupos sociales); el exceso de información (y la neurosis que se crea con dependencia a redes como Internet, que, por cierto, es la gran sala de conciertos donde tienen cabida todos los estilos, ritmos y músicas); el *show-bussines*, el *star system* y el *hit-parade* (en que se ven muy diferenciados los roles hombre-mujer y la exclusión por etnia o por edad); la creciente inflación de prefijos: post, trans, neo, ultra, hiper, sura, sub, anti… (a partir de los cuales es fácil etiquetar a nivel grupal y muy difícil saberse encuadrar a nivel individual); la excesiva especialización en el trabajo (durante los últimos 50 años la sociedad se ha vuelto dependiente de los especialistas).[2097] Esto pasa, a nivel musical, con la figura de los maestros y maestras especialistas en música como si se tratase a la música como un aprendizaje fragmentado y aislado de la vida humana.

También ha sido una forma de lucha social, cantantes como Joe Cocker que durante años fue rechazado por "cantar como un negro" o Tracy Chapman, afroamericana, por "cantar baladas como los blancos".[2098]

9. MÚSICA Y PEDAGOGÍA

Sin música no puede haber enseñanza perfecta.
San Isidoro

9.1. Los grandes pedagogos y su referencia a la música

Durante el siglo XVII las ideas pedagógicas recibieron un importante impulso con la aparición de Comenius (Joan Amós Komenski), pedagogo y filósofo checo (1592-1670) que fue el primero en valorar la importancia de lo sensorial en la educación y a quien consideramos como uno de los precursores del movimiento de la Escuela Nueva. Él[2099] ya decía que no hay nada en la inteligencia que no haya pasado antes por los sentidos.[2100] Sus principios, expresados en su obra "Didáctica Magna", publicada en 1657, lo señalan como el precursor de los métodos sensoriales y activos así como también del método global, al afirmar que el conocimiento debe ser completo a cualquier edad. En el siglo XVIII, Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), filósofo y escritor, ya nos habla en su libro "Emilio o de la educación" de la libertad infantil y de la música y la canción que el niño o niña crea y canta. Él mismo también había compuesto canciones infantiles. En el siglo XIX, el suizo Johann Heinrich Pestalozzi (1746-1827) se ocupó de los niños y niñas pobres y ya habló de la importancia de la música al decir que la música predispone al alma para las más nobles impresiones y sintoniza con ellas.[2101] En sus escritos habla de la importancia de los ejercicios de canto e incluso tenía definido un programa de educación musical que visto desde hoy en día poco más se le podría añadir. Primero, recomienda los sonidos, después los signos que los representan, luego las leyes que los rigen para dar lugar a todo lo que conduce a la búsqueda del arte.[2102] En el mismo siglo, el alemán F. W. August Fröbel (1782-1852), creador de los *kindergarten* (jardines de infancia) y un gran defensor del juego como manera natural del niño/a de acercarse a la realidad y construirse su propia visión del mundo, se basó en los juegos, las canciones, las danzas y el movimiento. Fröbel partió de las ideas de su maestro Pestalozzi: desde la escuela maternal, los niños y niñas discernirán, en medio de la naturaleza, los cantos de los pájaros, el zumbido de los insectos, los ruidos más diversos y la canción. Él mismo compuso un centenar de juegos cantados.[2103]

El suizo Adolphe Ferrière,[2104] considerado uno de los padres del movimiento de la Escuela Nueva, nos dice que la música colectiva proporciona una influencia muy profunda y muy purificadora a los que la quieren y practican. Las emociones que comporta no le pueden faltar a ningún niño o niña. El norteamericano John Dewey (1860-1952) que fue un pragmático y desde un punto de vista filosófico conductista, fue un luchador nato (incluso había sido el único hombre en una manifestación social por el sufragio de la mujer) y la vida no le fue nada fácil, la muerte de dos de sus hijos en respectivos viajes a Europa, lo trastornaron de verdad. Él nos dice que el niño o niña busca todo lo que es práctico y experimental y, por tanto, explora la música por naturaleza: el ruido y el sonido son los primeros componentes. La italiana Maria Montessori (1869-1952), que fue la primera mujer italiana en licenciarse en medicina, nos habla de la importancia de los sentidos. Fue discípula de un discípulo del médico Itard que había trabajado con el salvaje de Aveyron, un niño de nueve años que había vivido como un animal y era mudo y supuestamente sordo. Llegó a afirmar que una audición mediocre se puede corregir (enseñar a escuchar mejor) y ello facilita el aprendizaje. Montessori dedicó páginas detalladas de sus publicaciones a explicar de qué manera se establece el contacto entre niño y música y cómo puede ser utilizada en la enseñanza infantil.[2105] Ella decía que los aprendizajes de tipo sensorial realizados durante la primera infancia quedan grabados para siempre, formando parte de la personalidad del niño. Empleaba un método musical que partía de la música como expresión, no tan sólo del pensamiento musical, sino también del pensamiento del alma (dimensión emocional).[2106] El belga Ovide Decroly (1871-1932) es quien realmente definió y estableció el método global y, por lo tanto, da a entender que la música pertenece a esta globalidad dentro de todo el aprendizaje infantil, no como algo a parte.

9.2. La música en la educación

Es preciso conservar la música en la escuela
y que el maestro sepa cantar.
No cambiaria por tesoros todo lo que de ella viene.
La música es este arte que te hace persona bien templada,
preparada para todo.
Martin Lutero

La música es integradora de las facultades de la persona ya que, además de potenciar, de manera vivencial, la vida de todos lo sentidos y de proporcionar la libertad y la euritmia corporales, necesita y estimula la inteligencia, la memoria, la voluntad en la creación y en la comunicación desde el ámbito más

íntimo, personal y comprometido de la persona. La música, esencialmente, es expresión de vida inteligente, componiendo todas las facultades anímicas y corporales de las personas y, por tanto, rechaza las dicotomías. No podemos imaginar, pues, un proceso educativo correcto sin música.[2107] No es posible una educación auténtica sin música, en cuanto que la educación implica y supone crecimiento y maduración de la persona. La música aporta algo que otras áreas curriculares no pueden ofrecer de una manera tan directa: educación de la sensibilidad y educación de las emociones.[2108] La formación artística y, concretamente la musical, pule la sensibilidad y a través de ella los niños y niñas descubren que hay cosas que, más que entenderlas, es necesario sentirlas, percibirlas. La música aporta también la dimensión de la creatividad, impulsada por un móvil estético. La disciplina que exige la música crea unos estados de conciencia que no tienen ningún otro equivalente en otras materias. A la vez, la música es una de las manifestaciones más importantes de la cultura de un pueblo y de la capacidad creativa de la persona.[2109] A través de la música, los niños y niñas conocen su país, y, por extensión, el mundo entero. A través de la melodía, el ritmo y la armonía aprende a pensar, a comprender, a gozar, a manifestar: en una palabra a ser una persona.[2110] Los que vemos de la música no es lo que es por ella misma, sino la cantidad y complejidad de posibilidades que permite a cualquier nivel y, en especial, el educativo. La música es como una flor que cultivamos en el espíritu del niño o niña. Tan sólo nacer y ya estamos sembrando semillas. A los pocos meses ya descubrimos con gozo los primeros brotes; más tarde nos sorprenderá el florecimiento para acabar produciendo sus propios frutos. Todo niño, toda niña es tierra fértil para el florecimiento de la música. La infancia no conoce terrenos estériles cuando existe una madre, un padre o una maestra o maestro que saben velar por su crecimiento: alimentar, guiar y quitar las hierbas inútiles. La tierra más propicia se agota por falta de riego y atención; confianza en la naturaleza y confianza en el niño debe ser la doble llave maestra de quien realiza pedagogía musical.[2111] Si el objetivo primordial de toda educación es, en líneas generales, la de conseguirle desarrollo de todas las posibilidades de la personalidad, alcanzando a la vez un equilibrio armónico entre expresividad y la receptividad de la persona, consideramos que, para cumplirlo, la música debe jugar un papel fundamental.[2112] Una educación musical dirigida tanto a los alumnos que no poseen cualidades naturales para este arte como a aquellos que sí las tienen, ya que la escuela, entre otras obligaciones, tiene también la de sostener y estimular todas aquellas actividades humanas unidas a la vida del espíritu que son, en definitiva, las que ayudan a evolucionar y consolidar el temperamento, el carácter y un sentido ético en el ser humano.[2113] La práctica musical crea una serie de lazos afectivos y de cooperación que son importantísimos para conseguir la integración en un grupo; el canto es un medio excelente para el desarrollo de la capacidad lingüística en su doble vertiente comprensivo-expresiva; la actividad rítmica infantil vivida a través de estímulos sonoros de calidad, favorece el desarrollo fisiológico y motriz, así como la memoria musical.[2114] La música, por su poder de modificar de forma positiva los impulsos y tendencias naturales del ser humano, por su capacidad de influir en el desarrollo de sus facultades físicas, emocionas, espirituales y mentales, constituye un factor educativo de primer orden.[2115] Una función principal de la música es la de ayudar a inducir actitudes.[2116] Por eso tiene una fuerte presencia social. Hay que ser conscientes que la finalidad inmediata de la formación musical correcta, en la escuela, no es hacer músicos, sino:[2117]

1. Aprovechar y aplicar íntegramente todas las ventajas pedagógicas y didácticas básicas para el estudio y la práctica que la música puede ofrecer.
2. Educar el sentido estético (el gozo por la belleza), el cuerpo (movimiento), la voz y el oído, los sentidos y el espíritu (atención, disciplina, lógica, memoria, raciocinio, orden, imaginación, creatividad, iniciativa, sensibilidad, emotividad) para una libertad en equilibrio del uso de todas las facultades de la persona.
3. Proscribir de nuestra sociedad el analfabetismo musical que padece, justificando todas las agresiones de que es objeto con absoluta impunidad.
4. Descubrir, desvelar, estimular y encaminar a los niños y niñas que tengan aptitudes específicas para llegar a ser profesionales de la música.

La enseñanza de la música, a parte del desarrollo intelectual inherente en su comprensión, despierta en nosotros el sentimiento de lo bello, diferente a como se ve desde otros contenidos curriculares escolares.[2118] La música facilita la relación maestro-alumno, ya lo decía Martin Lutero que un maestro de escuela debía ser un músico hábil ya que sino el entendimiento con las edades jóvenes se hace más difícil. Hay que plantearse una acción pedagógica a partir del lenguaje musical puesto que es una realidad perceptiva debido a su capacidad de expresividad.[2119] No se trata de hacer prodigios o de descubrir qué niños o niñas lo son, se trata de hacer personas sensibles a la música.[2120] Y de esta manera serán sensibles con los otros y con sus vidas. Las grandes personas no son aquellas que han sido dotadas con dotes especiales, sino aquellas que han conseguido resultados excelentes a fuerza de trabajo.[2121] La música

integra todas las actividades humanas, por eso su valor pedagógico es enorme puesto que globaliza, ya que promueve el desarrollo armonioso al potenciar la conexión entre lo sensorial y lo intelectual; entre cuerpo y alma; entre arte y ciencia.[2122]

Los sentimientos éticos y estéticos fundamentan el carácter y de este depende nuestra actuación. Si el arte musical ejerce un dominio decisivo sobre el sentimiento, lo tiene de igual manera sobre el carácter: he aquí su importancia educativa.[2123] Goethe hacía referencia a la provincia de Wanderjahren, en Alemania, donde todo el mundo canta siempre que tiene ocasión y que recibe el sobrenombre de provincia pedagógica ya que toda la educación está basada en la música. El canto ocupa el primer estadio, puesto que a partir de él parte todo.[2124] Platón[2125] era del pensamiento que tan sólo la unidad de la *musiké* y el dominio del lenguaje podrían asegurarle a la música una función ética y educativa. Según Pitágoras, el alma y el cosmos se fundamentan en las mismas proporciones numéricas que la música. La música es el reflejo del orden universal y, al mismo tiempo, tiene la fuerza para alterar este orden, por eso, según él, hay que tenerla tan en cuenta en la educación y en la vida pública.[2126] La música tiene un papel trascendental en la pedagogía del sentido. El desarrollo de la sensibilidad musical es algo que estuvo muy presente en la educación griega y, más tarde, en la época medieval. El mismo Agustín de Tagaste, San Agustín, [2127] tiene un precioso texto sobre la música. La música, como arte sensible, alcanza lo más íntimo del ser humano, el espacio más escondido que escapa del discurso verbal. Por eso, la sensibilidad musical y la pregunta por el sentido de la vida no son dos planteamientos paralelos sino convergentes. Determinadas melodías desencadenan un tipo de experiencia donde el interrogante metafísico toma todo su valor.[2128] Sin la intervención de la música no se llega a una formación humana completa.[2129] Las personas que han recibido una educación musical adecuada en su infancia se integran mejor a la vida en su madurez.[2130] En Sarajevo, por ejemplo, durante la guerra, se seguía enseñando a los niños y la música era algo importante en aquellos momentos, los maestros y maestras incluso iban a los domicilios particulares para que los niños y niñas no hubiesen de salir de las casas por miedo a los francotiradores.

9.3. Música desde el nacimiento hasta los 6 años

La música es un "objeto" que los niños y niñas conocen prácticamente desde que nacen o incluso antes. La música que ha recibido por parte de su madre hace también de función de madre.[2131] Masajear su cuerpo a través de la música o tomando los pies como referencia mientras realizamos movimientos cantados o hablamos rítmicamente.[2132] Producirle sensaciones agradables, despertarle sentimientos de alegría sin esperar resultados puesto que esto es siempre peligroso.[2133] Al nacer, todos tenemos muchas facultades que, al no ser entrenadas, se van perdiendo. Nos vamos volviendo mediocres con los años.[2134] Cantar a los bebés, a parte del hecho musical y emocional que representa, estimula su interés por los conceptos e ideas y, sobre todo, despierta su curiosidad, su alegría y entusiasmo por todo lo que es impresión sensorial pura, por los sonidos y por los timbres.[2135] Los bebés ya tienen sus propias preferencias incluso en relación a los tejidos o a la cantidad de luz que hay en la habitación.[2136] Incluso es positivo ir cambiando la decoración de los espacios en que más horas pasa.[2137] Las canciones de cuna son universales, con ellas todas las culturas y etnias han pretendido dormir a los bebés. Este tipo de canciones evocan:[2138]

a) Las pulsaciones primarias de todo ser viviente (ritmos circulatorio, cardíaco y cerebral). En el sí materno se ha vivido durante nueve meses arrullados por ellas.
b) El sonido de la voz materna al cantar puesto que constituye un auténtico impacto afectivo para el recién nacido.

A una gran parte de madres y padres les urge enseguida que ha nacido un bebé qué sonidos pueden calmar su llanto. Estudios realizados con neonatos de hasta una semana sugieren que cualquier sonido calma más que no tener ninguno. Los sonidos de baja frecuencia ejercen un mayor efecto tranquilizador sobre el llanto que los sonidos de frecuencia más alta. Los neonatos de entre 11 y 12 semanas de vida, los bebés pueden distinguir claramente la voz humana de entre otras fuentes sonoras e incluso parece que la prefieren. A las 14 semanas más o menos, prefieren la voz de la madre a otras voces.[2139] Los bebés de 6 meses poseen muchos de los requisitos considerados previos al hecho musical. Pueden vocalizar, variar e imitar alturas y detectar cambios en el entorno melódico.[2140] W. J. Dowling[2141] ha demostrado que los bebés que tienen entre 6 y 8 meses son capaces de cantar e imitar tonos que el experimentador les proponía, con un sorprendente grado de precisión, lo que demuestra que los bebés son también sensibles a las melodías y a los cambios melódicos mediante la imitación y adaptación, manifestando una sensibilidad aural. H. Moog[2142] dice que las primeras canciones del bebé, producidas más o menos hacia los 8 meses, no guardan ninguna semejanza a otras músicas escuchadas por el propio bebé. No están claramente organizadas a ningún sistema diatónico, parecen rítmicamente amorfas y las pausas entre ellas

surgen por la necesidad de respirar más que no por una organización rítmica. Un bebé a quien su madre ha cantado puede asociar el canto a una actividad de bienestar y afecto. Podemos esperar que a una edad temprana este bebé cantará espontáneamente. Es importante que en una primera fase explore el sonido, cante y pruebe las notas de un teclado.[2143] Hasta los 3 o 4 años el niño o niña acepta incondicionalmente la música de la misma manera que siente la necesidad de aceptar a su madre. A partir de los 5 o 6 años, y en forma paralela a la consolidación de los rasgos más profundos de su personalidad y carácter, el niño/a tenderá a relacionarse más libremente con la música. La voz de la maestra es muy importante puesto que es un puente entre la madre y la escuela. Curiosamente, Alfred Tomatis estaba en contra de la figura masculina, entendida como maestro, en estas edades,[2144] hecho que no dedicaremos en este libro a contraargumentar pero que daría pie a una fuerte reflexión sobre esta afirmación puesto que se ha luchado mucho por la figura del maestro (hombre) en estas edades e incluso hay escuelas donde se demanda esta figura masculina, hecho que también se ha potenciado desde las universidades donde se forman los futuros (hombres) maestros.

La música ayuda a los niños y niñas más pequeños a prepararse para lenguaje. Y también para preparar su mente para las actividades sociales y cognitivas complejas, preparando el cerebro para las exigencias que le plantean el lenguaje y la interacción social.[2145]

9.4. La música en la educación formal

La música continúa estando poco presente en la educación formal. Mientras la música llena de cabo a rabo nuestro universo sonoro; mientras que la música es omnipresente en el mundo moderno, sigue igual de marginada en la escuela.[2146] La labor de la escuela, a nivel musical, no debe delegarse exclusivamente a los maestros y maestras especialistas en música puesto que a menor sea la cantidad de música recibida por niños y niñas menor será su capacidad de selección sobre ella. La escuela debe acompañar esta enseñanza a fin de desarrollar en sus alumnos una sensibilidad que enriquezca su vida.[2147] Uno de los treinta principios que estableció, en 1921, Adolphe Ferrière para que una escuela fuera considerada "Escuela nueva" hacia referencia a la música, el canto y la orquesta dentro de la escuela. La música nos sirve, en la escuela, para celebrar actos puntuales, para celebrar las fiestas tradicionales, como sustituto al típico timbre de entrada, salida o que marca las horas de patio, como música ambiental cuando se entra en la escuela, por la mañana, o se sale de ella al final de la jornada escolar. La música es útil para los primeros días de curso en los niños y niñas que empiezan por primera vez a asistir a la escuela. Es realmente efectiva por lo afectiva a la hora de resolver problemas de conducta y de relación. La música también puede ser presente en horas de patio (música suave y con volumen bajo), horas de educación física y actividades extraescolares en el patio. Y no es necesario tocar un instrumento musical para transmitir música a los niños y niñas[2148] ni tan sólo saber lenguaje musical para abordarlo puesto que el niño/a construye su propia experiencia del aprendizaje, lo hace a su manera, hecho que refleja su forma de pensar. La música, canción y danza que se realizan de pequeño no tan sólo lo equilibra, en su estado interior como personas,[2149] sino que, además, estas experiencias tienen un reflejo en su vida de adulto.[2150] Todo vuelve a la infancia.

Entre adolescentes y jóvenes, la música es una forma de comprender la vida. Hay una identificación absoluta entre sus vidas y la música que eligen y escuchan. En ese momento de búsqueda de identidad y de afirmación del yo, la música y la canción realizan una función muy efectiva. Quien se acerca a la música y canciones que se escucha en estas edades se está acercando también una forma de ver la vida y, por lo tanto, es una manera pedagógicamente fantástica para conocerlos mejor. La música es el mejor medio para manifestarse en contra de algo, por eso es bandera de adolescentes y jóvenes. Como dice Luis Eduardo Aute el rock es como un sarampión muy adolescente.[2151] La adolescencia es un ritual de paso, muy típico en todas las etnias, y la música hace de eje central, vertebrando este ritual del ciclo vital, al pasar de la infancia a la juventud y de esta a la madurez. ¿Por qué las canciones y músicas de nuestra adolescencia son tan recordadas? Porque son años de gran carga emotiva y recordamos mejor esas cosas porque la amígdala y los neurotransmisores actúan conjuntamente para "etiquetar" los recuerdos como algo importante.[2152]

10. MÚSICA Y PSICOLOGÍA

10.1. Algunos aspectos de la psicología

La música es la expresión de la vida psíquica.
Hugo Reimann

La psicología convive, desde antaño, con la religión, la mitología y la filosofía. El cirujano trabaja con tijeras, el psicólogo con palabras.[2153] El psicólogo es un modificador de conductas.[2154] La psicología clásica tan sólo tenía en cuenta un solo tipo de inteligencia que se medía con tests concretos para saber el nivel que se tenía. Así pues, el coeficiente intelectual (CI) = EM (edad mental) / EC (edad cronológica) x 100; si el resultado es de 80 hacia abajo: poco inteligente; si es de 100: normal; si es de 120 hacia arriba: inteligencia por encima de la media. El CI tiene a ver con el rendimiento, la inteligencia se puede modificar pero hay que tener en cuenta que a más conocimientos no quiere decir tener más inteligencia. A más CI mas rapidez de aprendizaje. La inteligencia no se hereda, se hereda tan sólo la constitución cerebral. Para Fernando Savater[2155] no hay ningún mecanismo para medir la inteligencia humana, que en realidad no es una disposición única sino un conjunto de capacidades relacionadas cuya complejidad no se puede establecer como la altura o el color de los ojos. ¿Y qué psicología aplicamos? ¿Constructivista, conductista, psicoanalítica? La música tiene la idea psicoanalista de huir de la realidad y de regresión a la infancia.[2156] El conductismo se preocupa por las motivaciones, qué provocan en nosotros para que podamos aprender.

Después del nacimiento físico y a lo largo de los tres primeros años de vida, el ser humano se ve sometido a un segundo nacimiento: un ser psicológico que posee individualidad e identidad propia.[2157] La relación motricidad-psique es muy importante ya que si sabe mover correctamente los dedos tiene también ideas y pensamientos flexibles.[2158] Octavi Fullat[2159] afirma que tarde o temprano toda disfunción psicológica quedará solucionada desde la biología. La doctora Jacqueline Renand ha estudiado que la esquizofrenia es un desequilibrio de la dopamina y por esto tarde o temprano se curará al igual que se cura una enfermedad del hígado o del páncreas. ¿Tendrá más futuro el psiquiatra que el psicólogo? Si tenemos en cuenta que la mayoría de enfermedades son de tipo psicosomático, ¿podrán los fármacos, por sí solos, hacer frente a la enfermedad o será necesario continuar trabajando con el paciente? Muchas enfermedades llevan a la depresión, por mucho que tratemos la depresión con fármacos si la vida personal (emocional y mental) del paciente continúa llevándole al desánimo, continuará con la actitud que favorecerá la inhibición de tal fármaco. ¿Qué haremos entonces, aumentar la dosis? ¿Cambiar a un fármaco más potente y eficaz? ¿O será mejor trabajar, con reflexión y razonamiento, y modificar los esquemas de conocimiento? La razón es la capacidad para resolver problemas o dificultades[2160] Los esquemas de conocimiento son todo aquello que una persona sabe. La modificación de un esquema de conocimiento tiene tres fases: equilibrio, desequilibrio y reequilibrio posterior.

10.2. La música y las diferentes teorías psicológicas

Teoría conductista

En la teoría conductista, los métodos empleados son estrategias, principios y técnicas de refuerzo y recompensa.[2161] Edward Lee Thorndike fue uno de los primeros en experimentar con esta teoría: estímulo-respuesta y los efectos de la recompensa y el castigo.[2162] Ivan Petrovich Pavlov trabajó en la misma línea. En la actualidad hay los neoconductistas: Morgan, Ping, Hull, Butler, Dolard, Millar.[2163] En esta misma teoría conductista tenemos las investigaciones de C. K. Madsen y R. D. Creer que dan lugar a dos líneas de trabajo: una de ellas utiliza la música como refuerzo para el aprendizaje (la música como variable independiente) y la otra es la que estima los efectos de otros reforzadores en la conducta y el aprendizaje musical (esta conducta es la variable dependiente). Muchas de estas investigaciones han demostrado que la actividad musical de escuchar música puede reforzar los aprendizajes infantiles de otras materias como pueden ser el lenguaje y las matemáticas, demostrando el aspecto positivo de la relación interdisciplinar, si se opera mediante una actuación e instrucción musical que ejerce de reforzador efectivo de habilidades tanto académicas como sociales.[2164] En conclusión, con el conductismo llegamos a saber que la música existe y permanece porque a la gente le recompensa componer, interpretar, escuchar y saber música. Al considerar esta actividad como algo que recompensa, la intentamos transmitir a los niños y niñas a través de técnicas y modelos que recompensan.[2165]

Teoría cognitiva

En la teoría cognitiva, el sujeto es quien juega un rol decisivo en la actividad intelectiva, el desarrollo mental el aprendizaje. Incluso es la capacidad de conocimiento del individuo la que interviene en el conjunto de las relaciones que los seres humanos mantienen con su ambiente. Tenemos como representante de esta teoría a Jean Piaget, de nacionalidad suiza, biólogo, psicólogo, estudioso de la epistemología y de la lógica, profesor de psicología genética de la Sorbona y profesor de la Universidad de Ginebra, escribió libros y publicó numerosos artículos. Ha sido un punto de referencia vital para los psicólogos posteriores.[2166] Piaget establece diferentes estadios de desarrollo cognitivo:

- Etapa sensorial (del nacimiento a los 2 años)
- Etapa preoperacional (de los 2 a los 7 años).
- Etapa operacional concreta (de los 7 a los 11 años)
- Etapa operacional formal (de los 11 a los 14 años)

Como síntesis podemos decir que: al principio, los niños y niñas forman esquemas, principalmente como consecuencia de las actividades sensoriomotores y se concentran tan sólo en una cualidad cada vez. Después ya podrán tener en cuenta diversas cualidades a la vez y llegar a comprender que la masa o sustancia no cambia a pesar de que cambie su aspecto. Durante un tiempo son capaces de razonar y generalizar tan sólo con relación a las actividades concretas, pero con el tiempo pueden manejar abstracciones, formar hipótesis y considerar posibilidades. Las observaciones de Piaget le llevaron a concluir que los niños y niñas pequeños son principalmente egocéntricos en el lenguaje y el pensamiento porque no pueden comprender que los otros tengan un punto de vista diferente. Por esto, solamente un niño o niña más mayor puede tener en cuenta las circunstancias diferentes al hacer juicios morales.[2167] El desarrollo musical del niño o niña también puede ser explicado desde la teoría de Piaget. Su modelo interactivo justifica la manera en la cual el pensamiento infantil se encuentra entre el racionalismo (desde un punto de vista en el que el niño/a adquiere las maneras de pensar formales de los adultos) y el empirismo (la propia construcción idiosincrásica del niño/a sobre sus propias experiencias).[2168] Piaget elaboró una teoría de desarrollo cognitivo para ver cómo la mente se hace gradualmente capaz de adquirir el pensamiento, el lenguaje y el conocimiento: epistemología genética. El principio básico de Piaget es que todo el mundo atraviesa una serie de estados ordenados con relación a sus estructuras mentales, empleadas para el pensamiento cognitivo, variando cualitativamente de estadio en estadio.[2169] El egocentrismo (entre los 2 y los 6 años) indica que el niño/a es incapaz de ver el punto de vista de otra persona puesto que todo gira sobre su propia experiencia y no entiende que los otros piensen diferente. A los 7-8 años se llega a un pensamiento y a un lenguaje socializado.[2170]

10.3. Inteligencias múltiples

No hay nada en la inteligencia que no haya pasado antes por los sentidos.
Joan Amós Komensky —Comenius—

Howard Gardner,[2171] de la Universidad de Harvard, dijo al principio de los años 80 (del siglo XX) que no debemos hablar de un solo tipo de inteligencia, sino que tenemos inteligencias múltiples. Él clasificó siete: (la cinestésica o cinéticocorporal (la de los movimientos, la coordinación motriz y dominio del cuerpo; la de los bailarines y bailarinas); la lógico-matemática (la lógica; la de los científicos), relacionada con los conceptos lógicos, matemáticos y la deducción de datos; la musical (todo ser es musical). Relacionada con la capacidad del ritmo y de reconocer sonidos; la lingüística (dominio del *logos*, del habla; escritores poetas, oradores), relacionada con la capacidad de manejar conceptos variados y percibir relatos; la espacial (dominio del espacio), relacionada con el manejo del cuerpo, la actividad física, la danza y el deporte; la interpersonal (relación con el otro; líderes sociales, maestros, terapeutas); la intrapersonal (la propia identidad; filósofos, líderes religiosos). Con el paso del tiempo se han ido añadiendo otras: la emocional, la naturalista, la ecológica, la espiritual, la maternal, la intuitiva, etc.

El más inteligente no es el que más información tiene o el que contesta más rápido. Es el que es más creativo, que tiene más capacidad de buscar nuevos caminos, que no se ahoga en un vaso de agua, que afronta los malos momentos buscando vías de salida y soluciones alternativas. La inteligencia tiene que ver más con nuestros conocimientos de procedimiento, más con nuestro saber hacer que con nuestros conocimientos conceptuales. Un ordenador o cualquier banco de datos tiene mucha más información que nosotros y nunca lo llamaríamos inteligente; y en cambio, no tiene capacidad procedimental para buscar esa información, para tomar decisiones, para saber resolver problemas que no están contemplados en su bases de datos.

10.4. La inteligencia musical

La música es el arte del dinamismo psíquico.
Friedrich Novalis

La música tiene efectos psicológicos que son transculturales.[2172] El mismo Howard Gardner, en 1997, ampliando sus investigaciones, dirá que la inteligencia musical influye más que las otras inteligencias en el desarrollo emocional, espiritual y cultural. Al igual que el aroma, la música toca directamente los centros cerebrales de las emociones y de la memoria.[2173] La música estructura la forma de pensar y de trabajar.[2174] Las facultades superiores del ser humano se pueden catalogar como "de carácter práctico" (deducción, interpretación, comparación de realidades) o "de carácter emotivo" (sentido de la belleza, emotividad, fantasía, creatividad, bondad, piedad, voluntad). La frontera entre ambas continúa siendo muy difícil de situar.[2175] A través de la educación musical, convenientemente enfocada, se estimula no tan sólo la inteligencia musical, sino otras funciones a la vez que las otras inteligencias.[2176] Gardner ha catalogado la música como una de las inteligencias básicas formadas en nuestro sistema genético. Antes que él, siguiendo a María Montessori, Jean Piaget reconoció la música como una inteligencia para desplegarse entre el tercer y cuarto año de vida. Y antes que él, el filósofo Rudolf Steiner reconocía la música como el fundamento del intelecto, la creatividad, la capacidad matemática y el desarrollo espiritual.[2177] La inteligencia musical está basada en las percepciones de los aspectos musicales ya sea una audición, discriminar sonidos o una canción.[2178] El doctor Jamshed Babucha, psicólogo del Darmuth Collage, ha sugerido que la creación de música organizada es una consecuencia inevitable del desarrollo del cerebro. En un experimento, Babucha hizo escuchar música a un cerebro de ordenador. La capa de células responsables de reconocer notas individuales rápidamente señaló otra capa, cuyas células aprendieron a reconocer acordes. Estas células señalaron a la vez una tercera capa de células que pronto aprendieron a reconocer grupos de acordes pertenecientes a diferentes tonalidades.[2179] Daniel Goleman,[2180] conocido por sus investigaciones sobre la inteligencia emocional, nos dice que la realidad, en función de las emociones, tiene significados diferentes para cada uno de nosotros. La inteligencia emocional se define como la capacidad de reconocer nuestras propias emociones y sentimientos y las de los otros, motivarnos y saber conducir la relación con los otros y con nosotros mismos. Hay dos dimensiones: la intrapersonal (conocimiento de uno mismo, emociones, motivación, autorregulación, autoestima) y la interpersonal (empatía, habilidades sociocognitivas, animación de grupos, toma de decisiones, resolución de conflictos). Únicamente la música hace posible la polivalencia de diferentes razonamientos a la vez, hecho que hace que acumule en un mismo instante la mayor profundidad psíquica posible. Cada parte concertante sigue su lógica. El tipo de pensamiento propio de la música es prelógico o alógico, parecido al del ser humano primitivo, del niño o niña en sus primeros años y al del enfermo mental, en determinados casos.[2181] Los tests de aptitud musical solo son relevantes para aquellas culturas con sistemas musicales similares al de la persona que realiza el test.[2182]

10.5. Factores responsables de la adquisición del conocimiento musical

Mary Louise Serafine[2183] mantiene que son tres los factores responsables de la adquisición del conocimiento de la música:

- La transmisión oral. Ya desde tiempos remotos, la música era un de los medios de comunicación más importante tanto en culturas occidentales como en culturas orientales. Los jóvenes aprendían de los adultos la tradición musical adquirido de esta manera el estilo propio, tanto de la melodía como del ritmo y del movimiento, materializado en cantos individuales y colectivos, tocando diferentes instrumentos y ejecutando danzas autóctonas. Actualmente, gran parte de la adquisición musical de niños, niñas y jóvenes se produce fuera del ámbito familiar y escolar.

- La actividad constructiva. La praxis de la música consiste en componer, interpretar y escuchar. La actividad constructiva se refiere a la composición musical en el campo educativo, desde la perspectiva de la creación personal o colectiva y la implicación de los componentes tanto técnicos como cognitivos o emocionales.

- El desarrollo del sistema cognitivo. Los procesos cognitivos no son específicos del ámbito de la música, sino que se dan y están relacionados con la concepción general del niño o niña de temporalidad, desarrollo de habilidades intelectuales abstractas y adquisición del conocimiento en otros dominios formales tales como las matemáticas y el lenguaje.

Esta autora nos propone la idea de "cognición musical" teniendo en cuenta que para ella la música es la actividad de pensar en o con sonido y, por tanto, el término más apropiado desde su punto de vista es el de pensamiento musical.[2184] La música produce ciertos cambios y alteraciones biofísicas, ocasiona una modificación en el pulso, en la respiración y en la presión externa de la sangre, demora la fatiga muscular y aumenta los procesos metabólicos, amplía nuestro umbral de sensibilidad y nos facilita el acceso a otras formas de estímulo y perfección. La tonalidad muscular está muy vinculada a nuestro sentido de la acción y del control corporal; en proporción directa con el tamaño de una onda sonora, se generan asociaciones quinestésicas, unidas al volumen de resonancia de diferentes zonas del cuerpo. Poderosas conexiones a niveles neuronales son las encargadas de relacionar el oído con los centros superiores del cerebro. Las energías provinentes del mundo que nos rodea, constituidas por vibraciones, reacciones químicas y/o fenómenos físicos, impresionan a nuestros circuitos exteroreceptores y, a través de los transductores, los transforman a una forma eléctrica. Derivado del griego *phonos*, sonido, denominamos fonones a los estímulos que actúan sobre el oído y nos afectan enteramente como si todo nuestro ser fuese un complejo instrumento de resonancia. Hay, como mínimo,[2185] tres grandes procesos neurofisiológicos que pueden ser activados por la música: en primer lugar, la música es un vehículo no verbal y transita a través del córtex auditivo directamente al centro del sistema límbico, que es la red del cerebro que gobierna la mayor parte de nuestras experiencias emocionales, así como las respuestas metabólicas básicas (temperatura del cuerpo, presión sanguínea, ritmo cardíaco). Investigaciones en el campo de la noética cerebral han empezado a vincular la actividad del sistema límbico con experiencias profundas de armonización trascendentales o extáticas. En segundo lugar, la música puede activar el flujo de materiales de memoria archivados a través del cuerpo calloso, una colección de fibras que conectan los lados derecho e izquierdo del cerebro ayudando a que ambos actúen armónicamente. Según Carl Sagan,[2186] poseemos notables facultades cognoscitivas y un elevado índice de percepción de datos que supera la conciencia verbal y analítica, localizada en el hemisferio izquierdo del cerebro y que muchos consideran como el único patrimonio a tener en cuenta. El hemisferio derecho se relaciona con la visión tridimensional, el reconocimiento de formas y contornos, las facultades musicales innatas y el razonamiento holístico integrador. Las funciones racionales se ubican fundamentalmente en el hemisferio izquierdo y las intuitivas en el derecho. Toda nuestra actividad creadora surge de la combinación y acción conjunta de ambos hemisferios. La interpretación de piezas musicales genera actividad en ambos hemisferios y requiere que ambos colaboren de una misma forma.[2187] Para desarrollar un arte, decía Gregory Bateson, las razones del corazón deben ser integradas con las razones de la razón. De acuerdo con Carlos Castaneda,[2188] la consolidación de la totalidad de uno mismo se efectúa mediante la unión de los lados izquierdo y derecho, a partir de la reconciliación de estas dos formas complementarias de percepción en un todo unificado. Las funciones izquierda-derecha pueden reflejar aún un compromiso con un pensamiento dualista y dicotómico, afirma Bob Simples.[2189] Carl Pribram[2190] determina que el depósito de memoria distribuido en el cerebro podría parecerse a un registro holográfico de frecuencias en toda la superficie cerebral, quitando importancia al excesivo énfasis en el estudio de la lateralización. David Bohm[2191] también afirma que la conciencia no es un almacén en ningún lugar específico; cada vez que se utiliza la información se hace una selección, recogiéndola de toda una basta red. Cada uno de nosotros establece un campo de energía multidimensional por todo el cerebro que permite almacenar, recuperar y crear experiencias musicales. En tercer lugar, la música puede sintetizar ciertos agentes llamados péptidos o estimular sustancias como las endorfinas, opiáceos naturales segregados por el hipotálamo y que inducen un estado similar al del enamoramiento.

La música activa todas las zonas del cerebro, no tan sólo algunas o las situadas en el hemisferio derecho. Hablar de música y cerebro implica introducirse necesariamente en un terreno epistemológico, ya que tendríamos que ocuparnos de cómo conocemos algo y quienes somos los que percibimos este conocimiento. Nuestras creencias sobre el mundo que habitamos determinan la manera cómo escuchamos y actuamos (generando sonidos) dentro de él. No obstante, existe un terreno donde la música —un atajo de la expresión— traspone aún más estos parámetros, convirtiéndose en vehículo de trascendencia inmanente del ser, reflejando el mundo espiritual y los estados diferenciados de conciencia. Nuestro cerebro puede ser comparado a un ordenador utilizable para los montajes voluntarios de un "espíritu ingeniero" que parece independiente del "teclado cerebral"; la postulada por la nueva física de los cuanta es que el espíritu es independiente de su soporte cerebral.[2192] Las respuestas psicológicas a una experiencia musical dependen de la capacidad del oyente o del ejecutante para comunicarse o identificarse con ella. Esto no depende necesariamente de la calidad de la música ni del nivel de ejecución[2193] y las posturas de más éxito para relajarse *per se* o a través de la música parece ser que son estar sentados o estirados.[2194]

10.6. Mente, cerebro y comportamiento musical

La mente es como un paracaídas,
si no lo abres, te estrellas.
José María Pilón

La música es gimnasia para la mente:
conecta los dos hemisferios cerebrales
Philip Ball

Hay que ser de mente abierta en medio de un mundo que lucha por el entendimiento entre diferentes maneras de pensar, sentir y actuar, de comprender la vida, de afrontar la realidad y de buscar sabiduría. Hay que abrir la mente a todo y encontrar nuestro lugar a partir de la aceptación de lo que es nuevo y que, casi siempre, se nos hace extraño y lejano. La mente sigue siendo, en gran medida, un territorio desconocido; allí todos somos peregrinos.[2195] En el nivel de estructuras profundas en música hay elementos que son comunes a la psique humana, aunque puede ser que no aparezcan en las estructuras superficiales.[2196] No podremos responder a la pregunta "cuánto de musical es el ser humano" hasta que no conozcamos qué rasgos del comportamiento humano son propios de la música.[2197] Es imposible ser un buen intérprete-*traditore* sin la libertad-imaginación de ver entre y después de las notas musicales impresas, la psique del compositor.[2198] La conducta musical requerida, que puede adaptarse a la capacidad y a las pautas de funcionamiento psicológicas, puede tener diferentes bases:

1. Modo: cómo ir de triste a feliz.
2. Motivación: débil o fuerte deseo de éxito.
3. Intelecto: débil mental o bien dotado.
4. Niveles de conocimiento musical.

En parte, mediante la motivación intrínseca de la música y, en parte, a través de la estructura adecuada que proporciona el terapeuta, el individuo puede pasar de una pauta psicológica menos deseable a una más convincente o ampliar, con las exigencias de una actividad, a que se adapten y estén graduadas convenientemente según su capacidad.[2199]

El cerebro tiene como tres capas: la reptil, encargada de la supervivencia, la autodefensa y el cuidar el espacio físico; la mamífera, encargada de procesar las emociones; y el neocórtex, encargada de lo racional, intelectual y conceptual. En el paleocórtex radican los mecanismos heredados como el latir del corazón o la sed; el mesocórtex, en el que se establecen los mecanismos adquiridos después del nacimiento, como saber cocinar o repetir cuál es la capital del Senegal; y el neocórtex, donde están colocadas las actividades de entender, percibir y decidir. El paleocórtex nos interna en la civilización por lo que hace a la educación o a la socialización; el mesocórtex acumula cultura, tecnología e instituciones, cosas aprendidas con los años; y el neocórtex juega un papel creador dentro de la actividad educante.[2200] Los dos hemisferios del cerebro no actúan por separado, sino de una manera concertada. El hemisferio izquierdo es el dominante en el caso de los diestros, domina el lenguaje. El hemisferio derecho es menos dominante.[2201] El cerebro trabaja de forma asimétrica. El hemisferio derecho es el de la creatividad, la intuición, la emotividad; en el izquierdo radica el lenguaje, el mundo de las categorías lógicas (palabras, cifras). Las reacciones eléctricas del cerebro muestran qué es especialmente sensible a la estimulación rítmica por percusión o por luz brillante y que cierta dosis de ritmo puede provocar anormalidades registrables en la función cerebral y estados explosivos de tensión hasta producir ataques convulsivos en personas predispuestas.[2202] Si hay privación de los estímulos fundamentales se provoca una degeneración funcional severa de los tejidos cerebrales.[2203] En los diestros, el hemisferio izquierdo es el primero en intervenir cuando se trata de traducir cualquier percepción en forma de representaciones lógicas, semánticas y fonéticas, de la realidad y de comunicarse con el exterior. Sus lesiones son: deficiencias de elocución, de escritura, de cálculo, de juicio y de razonamiento, de sentido rítmico y de dominio motor necesario en la ejecución musical. El hemisferio derecho está especializado en la percepción holística de las relaciones de los modelos, de las configuraciones y de las estructuras. Sus lesiones son: trastornos en la percepción de imágenes, de las estructuras, de las proporcione espaciales; quedan deterioradas las facultades de sintetización y de integración.[2204] Existen en todo individuo maneras de funcionamiento cognitivo que están directamente relacionadas con el funcionamiento propio de cada hemisferio cerebral.[2205] El hemisferio que se considera dominante es analítico, ideativo y responsable del lenguaje y el otro hemisferio, que es el dominado, es del que depende la concepción geométrica y espacial y el sentido pictórico y de las imágenes. A este segundo hemisferio, no dominante, se le ha atribuido la capacidad de ser creativo y emotivo, mientras que al dominante se le hace responsable de las facultades

racionalistas y analíticas. No obstante, la relación de los dos hemisferios es vital y que no quedan tan diferenciados como parece. Las facultades musicales quedan distribuidas entre ambos hemisferios ya que la música es una capacidad cerebral más elemental y antigua y, por tanto, menos diferenciada que el lenguaje, esto hace que la musicalidad no esté dirigida por un hemisferio en concreto.[2206] Todo el procesamiento del lenguaje musical se realiza en el hemisferio izquierdo, en el caso de los hombres. Esto no puede aplicarse tanto en las mujeres ya que ellas utilizan mucho más ambos hemisferios para el lenguaje musical.[2207] Está suficientemente investigado que la música proporciona un desarrollo de los dos hemisferios y se consigue un aumento de las capacidades cerebrales de la siguiente forma:[2208]

a) Hemisferio izquierdo: percepción rítmica, control motor, el canto, mecanismos de ejecución musical, lógica y razonamiento, percepción lineal.

b) Hemisferio derecho: percepción y ejecución musical, creatividad artística y fantasía, captación de la entonación cantada, percepción visual y auditiva, percepción melódica y del tiempo, apreciación musical.

El hemisferio derecho se relaciona con la visión tridimensional, el reconocimiento de formas y contornos y el razonamiento holístico. Las funciones racionales se ubican fundamentalmente en el hemisferio izquierdo y las intuitivas en el derecho. Habitualmente, nos movemos por el hemisferio izquierdo, racional, y dejamos a un lado el intuitivo y afectivo derecho. Toda la actividad creadora notable del ser humano ha surgido de la combinación y acción conjunta de ambos hemisferios.[2209] Se ha comprobado que los adultos que en su infancia recibieron clases de música tienen mayor coherencia entre los hemisferios cerebrales que los que no las recibieron.[2210] La música es capaz de activar el hemisferio derecho, creativo, y el hemisferio izquierdo, más lógico, lo cual nos capacita para encontrar soluciones más creativas a nuestros problemas y actividades.[2211] Se ha podido observar que en el cerebro de los músicos existen más conexiones neuronales entre los dos hemisferios que en el resto de las personas.[2212] Las terapias artísticas, de tipo creativo, afectan primero el hemisferio derecho mientras que las terapias verbales afectan el hemisferio izquierdo.[2213] Si el desarrollo del cerebro es el proceso de incorporar estructuras funcionales en sistemas cada vez más complejos, entonces la música es un medio extraordinariamente eficaz para proporcionar estas estructuras. Esta incorporación empieza a nivel neuronal en el útero y después del nacimiento continua con las estructuras de movimiento, cognición y las primeras vivencias de relación social. Cuando el niño o niña aprende a usar las palabras, las estructuras del lenguaje se pueden interiorizar y organizar en forma de pensamiento y de razonamiento.[2214] El cerebro no discrimina entre pensamientos e imágenes del pasado, el presente y el futuro. Para el cerebro cada pensamiento sucede únicamente en el presente.[2215] Por lo tanto, cada vez que recordamos algo positivo o negativo el cerebro lo vuelve a vivir como algo positivo o negativo en aquel mismo instante. De aquí que a más pensamientos positivos (tantos libros hay escritos sobre esto) más vivencia positiva. La división funcional de los hemisferios no se produce entre palabras y música, sino más bien entre lógica y emoción. Cuando las palabras tienen una relación directa con los sentimientos, como sucede en los poemas y en las canciones, el hemisferio derecho se pone en marcha y el hemisferio izquierdo es el que opera con el lenguaje del pensamiento conceptual.[2216] Al inyectar un barbitúrico en la carótida derecha para sedar el hemisferio izquierdo, el paciente pierde la capacidad del habla, pero es capaz de cantar. Si se inyecta en la carótida derecha, el sujeto no puede cantar pero puede hablar con absoluta normalidad. El patrón del tartamudeo está codificado en el hemisferio izquierdo mientras que el canto es una actividad característica del hemisferio derecho.[2217] El oído izquierdo tiene mayor representación en el hemisferio izquierdo del cerebro. La melodía escuchada por el oído izquierdo se recordará mejor que la melodía escuchada por el oído derecho y en el caso del lenguaje se recordará mejor la palabra escuchada por el izquierdo.[2218] No obstante, cuando palabras y música están estrechamente relacionadas, como en las letras de las canciones, ambos se almacenan en el hemisferio derecho como parte de una sola *gestalt* ya que su comprensión no requiere las habilidades para el entendimiento.[2219] Así como el cerebro diferencia canto de palabra, el pensamiento conceptual diferencia reflexión de sentimiento, objeto de sujeto, mente de cuerpo.[2220] La música se acepta instintivamente o no se acepta, se comprende o no se comprende, gusta o no gusta, luego el cerebro dictaminará si es perfecta o no.[2221]

El sistema mesolímbico (una red de regiones del cerebro) participa en la excitación y el placer de la música provocando la transmisión de opiáceos y la producción de dopamina en el *nucleus accumbens* y la contribución del cerebelo en la regulación de la emoción a través de sus conexiones con el lóbulo frontal y el sistema límbico.[2222]

Según el médico neurólogo y químico Oliver Sacks, en el cerebro más dañado, la música es lo último que se pierde. Lo que la música puede enseñarnos sobre la música; lo que la música puede enseñarnos sobre el cerebro; lo que ambos pueden enseñarnos sobre nosotros mismos.[2223] El cerebro se activa más rápidamente con la música y aumenta su capacidad de aprendizaje. La música activa todas las

zonas del cerebro. Es tan sublime que nos volvemos más nobles con ella, nos aísla del exterior a la vez que nos procura nuestro mundo íntimo interior, un mundo interno sonoro. Por eso siempre la necesitamos, siempre la andamos buscando de una manera consciente o subconsciente. La música se distribuye por todo el cerebro, en contra de la antigua idea simplista que el arte y la música se procesan en el hemisferio derecho, mientras que el lenguaje y las matemáticas se procesan en el hemisferio izquierdo. Ambos hemisferios trabajan simultáneamente, que la mitad izquierda es analítica y la mitad derecha artística es muy simplista.[2224] Atender a la estructura de la música es tarea de los dos hemisferios, mientras que atender a la del lenguaje sólo compete al izquierdo.[2225] Oír, interpretar y componer música es algo en lo que intervienen casi todas las áreas del cerebro que hemos identificado hasta ahora y exige la participación de casi todo el subsistema neuronal.[2226] La relación entre el cerebro y la música radica en las conexiones que provoca; cuando escuchamos música que reconocemos, se activan las huellas mnemotécnicas de periodos emotivos de nuestras vidas.[2227]

De los cuatro tipos de ondas cerebrales (alfa, beta, delta y theta), las ondas beta son las dominantes en nuestro pensamiento ordinario. La música y los sonidos autogenerador pueden modificar las ondas cerebrales. La conciencia normal consiste en ondas beta que vibran entre 14 y 20 hertzios. Las ondas beta se producen cuando estamos concentrados en las actividades diarias del mundo externo y también cuando experimentamos emociones negativas fuertes. La calma y la mejor percepción o conciencia se caracterizan por ondas alfa, cuyo ciclo es de 8 a 13 hertzios. Los periodos de máxima creatividad, meditación y sueño se caracterizan por ondas theta, que oscilan entre 4 y 7 hertzios; el sueño profundo, la meditación profunda y el estado de inconciencia producen ondas delta, que vibran entre 0,5 y 3 hertzios. Cuanto más lentas son las ondas cerebrales, más relajados, satisfechos y en paz nos sentimos.[2228]

10.7. Conciencia, inconciencia, subconciencia y música

La música desbloquea y nos hace receptivos, mental y anímicamente.
Moviliza los contenidos inconscientes que son imperceptibles
pero que están allí y nos acercan a nuestras experiencias interiores.
Rafael Caro

La esencia del universo es musical. Todo en el mundo es vibración, una gigantesca sinfonía en armonía perenne. Es inconcebible una humanidad sin música, ya que la música es la representación energética de la conciencia humana.[2229] La mente es esa gran desconocida para el ser humano, conocemos mejor la luna que nuestro cerebro.[2230] En 1729, Tartini soñó que hacía un pacto con el diablo y que este le mostraba, según él, una música única. La inspiración de su obra "La sonata del Diablo", surgió de este hecho. Una pieza de violín que hoy en día no tiene ninguna conexión con el diablo y que su autor defendía, a sus treinta años, que no se acercaba ni de lejos a la majestuosidad de la música que había podido oír en aquel sueño, a pesar de que hoy en día se considera esta como su mejor composición.[2231] La música se mueve tanto en el mundo consciente como en los mundos subconsciente e inconsciente. Quizás sea esta una de sus grandes capacidades, nos llega de todas partes y nos toma por sorpresa sea cual sea nuestro estado. La música y la imaginación son los caminos adecuados para aumentar la comunicación entre los niveles consciente e inconsciente de nuestra mente.[2232] La música actúa a nivel subconsciente (regularidad y armonía) y a nivel consciente (produce imágenes para mantener ocupadas la imaginación y la fantasía).[2233] El subconsciente no tiene el mismo sentido del tiempo que el consciente. Los artistas acuden al subconsciente porque allí la realidad es mayor.[2234] Como dice el filósofo Lou Marinoff,[2235] la música de los años sesenta, por ejemplo, refleja, y potencia aún hoy en día, las expansiones de la conciencia que aún perduran e inspiran. Peter Hamel[2236] concibe el aumento del consumo de drogas como la manifestación de la necesidad de aumentar el grado de conciencia. Según él, la música realiza la misma función.

Violeta Hemsy de Gainza[2237] nos dice, siguiendo el patrón de Edgar Morin, que en la formación intelectual del ser humano, ella hace una triple distinción: desarrollo de la inteligencia, desarrollo del pensamiento y desarrollo de la conciencia. La inteligencia, como aptitud para pensar, tratar y resolver problemas en situaciones de complejidad; la conciencia nos remite al arte de la reflexión. Como todo lo que es humano, también el cerebro funciona como un todo global. Todo lo que entra por la vista va directamente al subconsciente y de allí al inconsciente, operando muy poderosamente en la determinación de conductas y comportamientos posteriores. De aquí se desprende la necesidad de seleccionar todo lo que "entra" por la vista ya que las imágenes tienen, además, una carga emocional que actúa como un gatillo disparador de conductas.[2238] A nivel de conciencia, hay estilos musicales que facilitan la concentración y la relajación. La entrada a los estados alterados de conciencia requiere relajación y concentración.[2239] Estos estados alterados de conciencia, en grandes variables y en circunstancias particulares, a menudo no son más que una variación del estado usual del individuo.[2240] La música escuchada en estos estados alterados de conciencia puede producir en nosotros sensaciones que nada ni

nadie ha provocado antes. Muchos describen la experiencia como algo lleno de percepciones interiores más profundas; otros encuentran una fuerza curadora; algunos dejan que la música les lleve a regiones inexploradas de la psique; mientras que para otros proporciona una conciencia elevada de su mundo ordinario.[2241] El consciente humano es como un rascacielos. La planta baja representa el consciente normal: el estado mental que habitualmente utilizamos para pensar, solucionar problemas, sentir, percibir, recordar, comunicar. En este rascacielos de la mente hay muchos niveles más elevados y más profundos del consciente: reinos de creatividad, perspicacia interior, autorrealización, memoria profunda, el inconsciente, los sueños, la experiencia transpersonal y religiosa.[2242] Funcionan a nivel global pero, a la vez, cada persona es una individualidad única. Los estados de conciencia especial que produce la música son diferentes en cada persona y dependen de su capacidad emotiva, de su educación estética, de su medio cultural y de su entorno vital.[2243] Según el director de orquesta Michael Tilson Thomas, la música es como un paisaje psicológico. Las razones de porque nos atraen ciertas piezas musicales y no otras nos ofrece pistas de nuestra psique.[2244] La música, el canto, la danza son artes mellizos en los estadios de creación del subconsciente. Podemos observar en el ser humano que esta transferencia entre estas artes es espontánea y a veces inevitable. Hemos escuchado decir al virtuoso Claudio Arrau que para tocar bien el piano hay que bailar la música.[2245] Al inconsciente le gusta la repetición,[2246] seguramente porque allí radican los aspectos más profundos del ser humano. La repetición, al igual que pasa con los niños y niñas que quieren oír siempre el mismo cuenta, nos ofrece seguridad, anticipación, control de la situación, confianza. En el inconsciente se esconden los aspectos positivos y negativos de cada individualidad. Es habitual que en algunos paisajes musicales se denoten evocaciones o se revivan experiencias relacionadas con el nacimiento o con la muerte, inscritas en profundos niveles del inconsciente. Al ser un lenguaje primario, directo y no racional, la música es una llave que abre matices y vivencias inconscientes relacionadas con nuestro primer encuentro con la realidad: el nacimiento.[2247] Carl Gustav Jung[2248] decía que los instintos son necesidades fisiológicas y son percibidos por los sentidos y que cuando se representan simbólicamente son llamados arquetipos: el inconsciente colectivo. Las diversas culturas del mundo están unidas por un bagaje común de arquetipos que encuentran su expresión en los mitos, el folklore y el arte.[2249] El año 1914, Sigmund Freud atribuyó al Ello el ámbito caótico o infantil de la mente inconsciente. El Ello, fuertemente unido al inconsciente, determina el impulso de matar cuando una persona, por ejemplo, dice alguna cosa irreverente refiriéndose a nuestra madre o nos pisa accidentalmente.[2250] La música es uno de los caminos más directos para llegar al inconsciente.[2251]

10.8. Algunas aportaciones importantes de Piaget, Freud y Jung, relacionados con la música

La música es la revelación de lo inconsciente.
Lavy

Jean Piaget aporta sus "estadios" por los que toda persona pasa, sea cual sea su origen étnico y cultural:

a) Desarrollo sensoriomotor o sensoriomotriz (0-2 años)
Periodo prelingüístico. El niño o niña aprende de su entorno a través de los sentidos y de la actividad motora. Juego de entretenimiento.

b) Etapa preoperacional o preoperativa (2-7 años)
Es incapaz de pensar desde un punto de vista que no sea el suyo. Hay un crecimiento rápido del lenguaje y del conocimiento conceptual. Conciencia de la relación social. Poco a poco el egocentrismo va dejando lugar a saber esperar el turno, cooperar, compartir. Juego simbólico (simulación con un objeto). El punto cumbre son los 5-6 años. Dominan el salto y el palmeo. Significación de las experiencias personal.

c) Etapa de operaciones concretas (7-11 años)
Se pueden resolver problemas si están relacionados con la realidad inmediata; se pueden pensar sistemáticamente. Pensamiento más abstracto. Formación de conceptos, juego con normas y fuerte socialización. Se pueden retener melodías mientras se cantan otras: es el momento de la introducción de cantar un canon, de la armonía de voces. El dominio motriz ya es más refinado y la motricidad fina ya es necesaria para los instrumentos musicales.

d) Etapa de operaciones formales (11-15 años)
La característica básica de esta etapa es la capacidad de pensar de manera abstracta. Ya no es necesaria la realidad inmediata, podemos deducir y suponer a partir de estos aspectos abstractos. Se acaba el juego estrictamente infantil. Adolescencia: reafirmación del yo (en relación a los otros adolescentes) y enfrentamiento con los adultos, en especial los padres.

Piaget no relacionó nunca sus investigaciones con la música, creía (como lo han hecho muchos) que la música es para quienes la estudian y esto es una gran equivocación. Para él no le resulta un espacio heurísticamente necesario.[2252] Sigmund Freud tampoco lo hizo aunque estudió de cerca los pintores y literatos, por tanto, se acercó al mundo artístico, pero no musical.[2253] Freud ya decía que el psicoanálisis no descubría nada que los poetas no hubiesen presentido mucho tiempo antes. Dibujar, hacer trabajos manuales se ha hecho mucho más que componer música; además, la crítica por hacer un dibujo o un cuadro es menor que si queremos expandir nuestra música.

La música actúa sobre el ello, el ego y el superego. Es capaz de despertar y expresar instintos primitivos y aún más, ayudar a que se manifiesten; puede contribuir a afirmar el yo; liberar o dominar las emociones; dar sentido de finalidad al oyente o al ejecutante; sublimar algunas emociones, satisfacer el deseo de perfección a través de experiencias estéticas y espirituales muy nobles. La musicoterapeuta Juliette Alvin,[2254] que fundó la Sociedad Británica de Musicoterapia y murió en 1982, a los 85 años, hablaba de la escucha musical para despertar las funciones del ello, el ego y el superego; el uso de los instrumentos musicales como medio de proyección de un objeto intermediario; la interpretación de las respuestas musicales en términos de símbolos sexuales y fases psicosexuales; las relaciones trazadas entre la música, los sueños y los estados alterados de conciencia; el uso de la identificación como un proceso terapéutico; el uso de la improvisación libre como medio de autoprotección y de asociación libre; la interpretación de respuestas musicales como defensas del yo; y el uso del placer como motivación para la terapia. La música puede expresar toda la gama de las experiencias del ser humano por su relación con los tres niveles de su personalidad:[2255] nivel biogénico (lo heredado), nivel psicogénico (lo vivido inconscientemente) y nivel sociogénico (lo transmitido por la sociedad).[2256] Hay canciones que realizan terapia, como un psicoanálisis, y nos retornan a nuestra infancia, tal vez añorada. Uno de los fenómenos más profundos que producen el sonido y la música es la capacidad de provocar estados regresivos en el ser humano. Cada vez que una persona sufre una frustración surge en ella una tendencia a añorar periodos anteriores de su vida en que sus experiencias fueron más placenteras y tipos anteriores de satisfacción que fueron más completos. Es decir, que la regresión sería un mecanismo de defensa del yo.[2257] La música juega este papel conductor hacia el pasado. La música nos pone en relación con experiencias pasadas y nos trae a la memoria hechos, estados de ánimo, percepciones y sensaciones como pasa con los olores y los colores.[2258] Podemos hacer nuestra propia autobiografía, nuestra historia personal con la música que ha sido importante para nosotros. Todas las personas tenemos una historia musical. Nuestra vida se puede explicar a través de las canciones y de las músicas que nos han influido, que han estado presentes a lo largo de nuestra vida y que nos han sido especialmente significativas. Detrás de cada una de ellas hay un enamoramiento, una amistad, un recuerdo familiar, unas vacaciones, una ilusión, un aprendizaje, un color, un olor, una imagen, una película. Aristóteles relacionaba la música con los distintos estados psíquicos y anímicos del individuo. Según el parecer de Claudio Naranjo[2259] la psicología propiamente musical es una psicología del simbolismo acústico, una psicología que tienen en cuenta la música como un significante que transmite significados. Los profesionales de la música se han resistido a pensar en la música como algo que va más allá de sí misma y esta ha frenado mucho el desarrollo de su comprensión. La propia psicología musical, que es psicoterapia, es empleada tanto a nivel individual como grupal. La música nos permite libertad de expresión individual dentro del grupo, posibilitando que sea un medio ideal para hacer psicoterapia.[2260]

Freud, a quien la pedagogía le debe mucho al haber establecido, por una parte, los principios de Eros (principio de placer) y Thánatos (instinto de muerte) y, por otra parte, el complejo de Edipo (más tarde, los postfreudianos añadirán el de Elektra), también estudió a fondo el mundo de los sueños, estableciendo que todo lo que el ser humano reprime aflora en los sueños. Parece ser que los sueños surgen del trabajo del cerebro para dar sentido a la información caótica con que es bombardeado. Habitualmente, no los podemos dominar ni predecir, tan sólo algunas personas muy elevadas espiritualmente, han conseguido hacerlo, como son los monjes lamas tibetanos. También fue el primero en decir que existe el inconsciente y que es universal, creando, así, el psicoanálisis como terapia para ponerse en contacto con el propio inconsciente. Pero es curioso que a un pensador subversivo y genial como Freud (recordemos que tuvo seis hijos y que cuatro de sus hermanos murieron en 1942, deportados por los nazis, así como otro hermano cuando él tenía dos años), que no temió nunca adentrarse en el bullicio e indigencia del alma humana, la música se le escapara de las manos.[2261] Freud[2262] recelaba de la música, no por falta de sensibilidad, sino porque se sentía demasiado vulnerable y con cierto miedo a que lo más recóndito de su inconsciente quedase desvelado por ella. Desde la óptica psicoanalítica, destacamos el papel de la música alternativa de expresión no verbal, analógica, así como su capacidad para hacer más vulnerables las defensas del ego, activar la censura del superego y para bucear en los lugares más recónditos del ello.[2263] Freud, delante de la música, levanta un muro y se atrinchera ahí. Carl Gustav Jung, su principal discípulo, siente el vértigo del abismo al explorar la música, pero está dispuesto a explorarlo.[2264]Curiosamente, fue el único psicoanalista que recibió, de manos de la musicoterapeuta

Margaret Tilly, tratamiento musicoterapéutico.[2265] Para Jung, la música alcanza el material arquetípico profundo al que tan sólo algunas veces se consigue llegar con el trabajo analítico.

10.9. Música y memoria

Todo el mundo se queja de su memoria
pero nadie lo hace de su inteligencia.
La Rochefocauld

Es curioso esto de la memoria, cuando te olvidas de algo y vuelves al lugar donde habías pensado en eso que ahora no recuerdas te vuelve, casi siempre, a la memoria. En el fondo, olvidamos mucho menos de lo que nos parece. Todo aprendizaje dura siempre, si no hay lesiones evidentes que lo entorpezca, y de una manera vaga e imprecisa puede tener vínculos, conexiones múltiples e inesperadas. El olvido no es nunca completo. La mayoría de veces situamos nombres, datos, lugares, etc. con bastante aproximación aunque no sea con perfecta exactitud.[2266] La memoria siempre está allí pero no siempre accedemos a ella; la música puede ayudar y facilitar este acceso. La música es como una llave de acceso al sistema de recuperación de los recuerdos. Don Campbell[2267] nos propone lo siguiente: el recuerdo de los hechos recientes funciona mejor si probamos de recordarlos por la mañana mientras que el proceso de recordar los de largo plazo es mejor si lo probamos por la tarde. No obstante, la mejor manera de recordar algo es haciendo asociaciones, asociando el recuerdo a otra cosa. La música ayuda a ordenar la mente, por esto funciona tan bien en enfermedades de pérdida de memoria. La música ayuda tanto a niños como a jóvenes, adultos como ancianos cuando nos sentimos cansados, desanimados o confusos, ayuda a estructurar, a ordenar, a poner cosmos (orden) en medio del caos (desorden).[2268] La falta de memoria radica en un desorden, que también podemos llamar exceso de información o dispersión por tener muchas cosas en qué pensar (aquello que habitualmente decimos de tener muchas cosas en la cabeza). El poder mnemónico de la música aún puede apreciarse en la cultura moderna. Muchos de nosotros recordamos la letra de las canciones y de poemas con mayor precisión de lo que podemos recordar la prosa. Se ha confirmado, de forma objetiva, que la música facilita la memorización. Esto lo podemos apreciar bien en los niños y niñas que sufren retrasos mentales y que son capaces de recordar más cantidad de conceptos si se presentan en forma de canción que si los leen en una narración.[2269] Algunas personas interesadas, sobre todo en la música clásica, descubren con desagrado que recuerdan las letras de las canciones populares con más facilidad de la que recuerdan la música que tanto significa para ellas.[2270] Y como dice Rodolfo Barbacci[2271] es la partitura la que debe estar en la cabeza y no la cabeza en la partitura. Al igual que cuando escuchamos a una persona leer un discurso o improvisarlo. La importancia de tener la música dentro de nosotros y de no tener que seguir la partitura. A menudo, la música despierta afecto a través de la mediación de la connotación consciente o de procesos de imágenes inconscientes. Una imagen, un sonido o una fragancia evocan pensamientos semiolvidados de personas, lugares y experiencias; fomentan sueños mezclando recuerdo y deseo o despiertan connotaciones conscientes de objetos referenciales. Estas imaginaciones, conscientes o inconscientes son los estímulos a partir de los cuales se elabora la respuesta afectiva. En breve, la música puede dar origen a imágenes y cadenas de pensamiento que, por su relación con la vida interior de cada persona, pueden dar, como resultado final, el afecto.[2272]

10.10. Música y discapacidades mentales

Padecer un determinado tipo de discapacidad no te incapacita para todo. La mayoría de discapacidades acostumbran a ser parciales, no inhabilitan la globalidad del individuo. Incluso el niño o niña discapacitado tiene sus necesidades básicas de amor, de aceptación, seguridad y éxito y debe encontrar los medios de autoexpresión dentro de su propio estado físico, psíquico o emocional personal. Puede ser que la música sea la única forma de autorrealización. Puede ser que la música le represente un mundo no amenazador a partir del cual pueda comunicarse, no conocer el fracaso y donde pueda integrarse y autoidentificarse. Puede ser tierra abonada para utilizar sus límites físicos o mentales por deficientes que estos sean. Las actividades musicales le pueden despertar la conciencia perceptiva, desarrollar la discriminación auditiva y el control motor.[2273] Hay que tener también en cuenta la tremenda flexibilidad de la música. La música puede ser adaptada para aprovechar al máximo cualquier capacidad infantil y para adecuarse a cualquier discapacidad mental, emocional o física. La música es un medio admirable de comunicación no verbal con el niño o niña discapacitado.[2274] Todo el mundo encuentra en la música algo que está buscando, ya sea a nivel emocional o fisiológico. Para el niño o niña discapacitao, la música es una parte de su mundo. En ella encuentra amor, seguridad, movimiento, excitación, agresividad, pena, calma, gozo y muchos otros sentimientos.[2275] Si entendemos al ser humano como un todo, la música puede contribuir de muchas maneras al crecimiento general del niño o niña disminuido: como compensación, como gratificación y éxito, como agente del desarrollo sensorial, como desahogo

emocional, como estímulo mental, como medio de socialización. Hay, por tanto, mente, cuerpo y emoción entrelazados.[2276] Los niños y niñas que tocan música, exhiben a menudo signos reveladores de su identificación con la experiencia: en su expresión facial, en su postura, en su atención como olvidando lo que nos rodea. Y esto es más acentuado en niños y niñas discapacitados.[2277] Al igual que el adulto no deficiente, el niño/a débil mental necesita sentirse seguro y la música le proporciona esta seguridad mediante su orden y estructura intrínsecos. La experiencia musical, debido a los sentimientos positivos que origina, contribuye a aumentar la seguridad.[2278] Una canción es una forma en el tiempo. Paul Nordoff y Clive Robbins[2279] nos hablan de David, un niño autista, que tenía una especial relación con la música y con ella consiguió entender el proceso de abrocharse los cordones de los zapatos en el momento en el que este acto se había organizado en el tiempo, a través de una canción. La persona autista convierte sus tensiones y deseos interiores en obra artística.[2280] La música no tiene edad ni fronteras, no conoce de coeficientes intelectuales o emocionales, no separa por razas ni por el color de la piel. La música llega a todo el mundo sin distinción alguna. Y, por tanto, la música también llega a la personas con discapacidades psíquicas, físicas, sensoriales o emocionales. Precisamente porque la música nos llega por vía afectiva, precisamente porque la música es menos cognitiva que otras artes, las personas con discapacidades psíquicas encuentran en ella una forma de expresión y una fuente de equilibrio emocional. En los trastornos psíquicos, la música realiza un trabajo psicológico profundo porque penetra por los canales subconscientes e inconscientes del ser humano sin que se pueda hacer nada en contra. La música nos descubre cómo somos. La música no puede ser separada de la vida porque la música es básica para vivir. La música consigue respuestas a muchos niveles, sea cual sea la cultura, independientemente de que estemos dotados intelectualmente o del déficit mental o físico que se pueda sufrir.[2281]

11. MÚSICA Y MEDICINA: MUSICOTERAPIA

Quien canta es el primero en recibir los beneficios de la melodía.
J. G. Cáceres

Para sanar hay que empezar poniendo orden a algún conflicto interior.
Aforismo griego

11.1. La musicoterapia ya viene de antiguo

Marius Schneider[2282] afirma que la concepción filosófica del origen el cosmos es que fue creado por una sustancia acústica. El ser humano primitivo, que vivía en un mundo de espíritus y magia, creía, naturalmente que la enfermedad se debía a causas mágicas y que necesitaba remedios mágicos.[2283] La musicoterapia en las culturas preliterarias tenía en cuenta tanto el mal que viene de fuera como el mal que surge de dentro. La enfermedad versa sobre estos dos aspectos.[2284] La música como elemento terapéutico es una constante de los pueblos y no está limitada a una franja geográfica o cultural.[2285] La música hindú se apoya en tres pilares fundamentales: las matemáticas, la psicología y la astrología. Las matemáticas por su vinculación con el número; la psicología por su tendencia retrospectiva; y la astrología por su visión cosmogénica en la que el individuo se integra en el Todo, regulando su ritmo al ritmo cósmico.[2286] La India, más que desarrollar el arte de la música, pretende desarrollar las facultades mentales y místicas y tiene tres tipos: música alegre, música solemne y música triste. Se ha experimentado mucho con la musicoterapia sobre plantas y, en las personas, para inferir sobre la mente. Además de la mediación mística que evoluciona hacia la liturgia musical, sabemos que la curación y propiación por medio del canto, el ensalme o la música puramente instrumental tiene también raíces primitivas y antiguas que hoy en día recoge la musicoterapia como ciencia. Al principio, esta música se llamaba Heaing Music (música curativa) o Zenmusic hasta que en California la bautizaron con el nombre de New Age.[2287] La New Age Music no nació emparentada con la musicoterapia pero sí que con el tiempo ha habido una relación directa con esta "música para la salud". En muchas etapas de la historia de la humanidad, el ser humano ha atribuido un poder mágico o místico a la música. Actualmente, se le concede un poder terapéutico. La concepción que sobre sus efectos tenían los filósofos griegos está recogida por la actual musicoterapia, de forma más analítica y científica. Música y medicina han ido estrechamente unidas. En el Antiguo Egipto, la música primaba sobre la medicina. Los cánticos y las fórmulas mágicas que el enfermo tenía que pronunciar estaban prescritas por los médicos. En una pirámide del antiguo imperio egipcio aparecen las inscripciones más antiguas relativas a estos cánticos mágicos que aliviaban los dolores del parto. El cántico mágico se utilizaba tanto para la prevención como para la curación. Platón habla de las comadronas que, a través de su canto, hacen nacer a los bebés. Incluso los indios norteamericanos tenían cantos especiales para conseguir familias numerosas. No podemos dejar de citar la importancia de la música en la medicina védica. Esta civilización, nacida al lado del río Ganges, utilizaba himnos mágicos para expulsar demonios y enfermedades, curar enfermos cardíacos y psicópatas y conjurar la lepra, la

diarrea, la fiebre y la tos. En la Antigua Grecia, Prágoras de Cos, relacionaba la música con las variaciones del pulso y, según Aristóteles, tan sólo la música puede favorecer la calma, aportar serenidad y disminuir la ansiedad.[2288] Si consideramos a Hipócrates como el padre de la medicina, podemos reconocer también a Platón y a Aristóteles como los precursores de la musicoterapia. Después de haber escuchado una música que conmovía el alma, esas personas se tranquilizan, de repente, al escuchar los cantos sagrados que vienen a ser para cada una de ellas como una especie de curación o purificación moral.[2289] La concepción psicosomática griega de la enfermedad explica por qué la música, que es el orden y la armonía para el ser humano en su totalidad, desarrolla un papel importante en la concepción griega de la salud. Sus efectos sobre la mente y el cuerpo permitieron aplicarla de forma sistemática como medio curativo o preventivo que podía y debía de ser dosificado. Se atribuye a Pitágoras la utilización de la música en pacientes mentales; a Platón se le atribuye la creencia de que las diferentes modalidades musicales producen efectos sobre la moral del paciente, en un concepto ético y emocional. Pitágoras consideraba la música como la medicina para los sufrimientos del espíritu y la carne, consideraba que podía restablecer la armonía espiritual y la describe como la medicina del alma[2290] y enseñaba a cantar a sus alumnos y a hacer música y danza de una manera cuotidiana para "limpiarse" de tristezas, miedos, angustias y fobias, y también fue él quien dijo que una roca es música convertida en piedra. Esta sabia intuición ha sido más tarde confirmada por la ciencia: cada partícula del universo físico conserva sus propiedades a través de la frecuencia, el tipo y el tono mayor de sus vibraciones especiales, como una especie de "canto".[2291] Pitágoras relacionó la música con la astronomía y las matemáticas. Platón veía la música como un don de los dioses destinada a calmar las tempestades de la psique[2292] y nos dice que la música es un medio para elevar las almas hacia lo bueno, lo justo y lo bello. Considera que la música da serenidad al alma.[2293] Para Aristóteles, la música es la expresión real y directa de los estratos de la psique humana. Él ve en la música un medio educativo (las melodía y armonía pueden ayudar al desarrollo del carácter del individuo) y valora la música por su capacidad de facilitar una catarsis emocional.[2294]La música era considerada como una fuerza especial sobre el pensamiento, la emoción y la salud física en la Antigua Grecia. En el año 600 a.C. se rindió mérito a Thales por curar una plaga, en Esparta, a través de los poderes de la música.[2295] Santuarios y templos de curación tenían especialistas en himnos, y la música se recetaba a gente con trastornos emocionales.[2296] La utilización de la música para curar problemas mentales reflejaba la creencia de que podía influir directamente sobre la emoción y el desarrollo del carácter. Caelius Aurelianus llamó la atención contra el uso de la música para combatir la locura.[2297] Después de un periodo de olvido (desde la época greco-romana hasta el siglo XVIII), se ha vuelto a admitir la eficacia de las curas musicales en las enfermedades psicológicas y afectivas.[2298] En el Antiguo Egipto, música era sinónimo de bienestar y de alegría y se representaba con un jeroglífico que especificaba estas dos virtudes. En la cultura helenística, los dolores de ciática y de gota se curaban con música de flauta. Ya los antiguos hebreos utilizaban la música como terapia musical, tanto en enfermedades físicas como mentales. En muchas fuentes medievales, tanto árabes como judías se narra a menudo que se llamaba a músicos para aliviar los dolores de los enfermos de un hospital.[2299] En la tradición sufí se asocia el alfabeto árabe con los números, de manera que a cada letra le corresponde un número y de esta manera se escriben, a veces, ciertos versos del Corán con números lo cual sirve de base para algunos procesos curativos que utilizan los sanadores. Los shaykhs dicen que cada verso del Corán tiene hasta dieciocho mil significados, que tienen a ver con los sonidos vocálicos y sus efectos vibratorios cuando se recitan. La letra "a" resuena desde la garganta al corazón; la letra "i" resuena en la cabeza y activa la glándula pineal; la letra "u" se ubica en un punto entre la inspiración y la expiración.[2300] No se puede precisar ninguna época que marque el inicio de la musicoterapia como tal, ya que se considera que es tan antigua como la propia música.[2301] La primera referencia que tenemos de la música y su influencia sobre el cuerpo humano es hacia el 1500 a.C., en los papiros médicos egipcios descubiertos, en Nahum, por Petrie, en 1899. Hablan del encantamiento a través de la música como influencia favorable para la fertilidad de la mujer.[2302] No obstante, la mayoría de autores señalan como primer relato sobre música curativa, el efectuado por David con su arpa, delante del rey Saúl.[2303] Cuando el mal espíritu se apoderaba de Saúl, David tomaba la lira, tocaba y el rey se calmaba y mejoraba haciendo que su espíritu se alejara de él. Aquí aparecen los tres elementos antes descritos: el enfermo (el rey tenía episodios depresivos), el terapeuta (David) y la música (la lira).[2304] En la Grecia clásica ya tenían el *ermosmenon* o tratado del sentido óptico de la música y la fonostesia o ciencia que estudiaba las propiedades físicas de los sonidos y su influencia psicológica y fisiológica sobre el ser humano. Esta última es la gran precursora de lo que hoy en día conocemos como foniatría. Los griegos de estas épocas incluso decían que la utilización de la música debía ser legislada y controlada por el Estado.[2305] Los griegos emplearon la música de manera razonable y lógica incrementaron notablemente su aplicación para prevenir y guarecer las enfermedades físicas y emocionales. Zoroastro recomendaba a sus alumnos comenzar y terminar la jornada de estudios con conciertos, ya que el movimiento medido y dulce de la música hacía que el alma entrase en el silencio de los sentidos, siendo esta igualdad y equilibrio necesarios para las especulaciones depuradas. Caelius

Aurelianus decía que, por influencia de los sonidos, los ancianos se curaban de todas las partes doloridas, sobre todo si se cantaba encima de ellas de manera que el escalofrío resultante de la percusión del aire los aliviase. Zenócrates y Celso, en tiempos de Augusto, usaban ciertos instrumentos musicales, en especial el cámbalo, para combatir la locura. [2306] Se puede decir que la terapia musical tiene una larga historia, pero un pasado muy corto. Las referencias a esta utilización de la música se encuentran a través detona la historia de las culturas tanto occidentales como no occidentales. Las primeras asociaciones de musicoterapeutas surgen en el siglo XX. en Estados Unidos, Austria e Inglaterra, durante los años 50. en Holanda, Argentina, Brasil, Japón, Dinamarca, Noruega y Uruguay, en los años 60; en Israel, Colombia, Francia, Finlandia, Sudáfrica, Canadá, Australia, Nueva Zelanda y España, en los años 70; en Bélgica, Suiza, Polonia, Hungría y China, en los años 80; en los años 90 han aparecido en lugares como Grecia.[2307] En el pensamiento griego, la medicina y la música estaban tan entrelazadas la una con la otra que tenían a Apolo presidiendo a ambas.[2308] Apolo como dios de la medicina y Apolo como dios de de la música. La armonía celestial y la armonía terrenal unidas en una de sola. Desde aquellos días, ambas se han ido separando a poco a poco: la curación y el arte, el cuerpo y la mente, lo analítico y lo intuitivo.[2309] La idea de recordar a través de la música: muchas personas experimentan espontáneamente imágenes mentales mientras escuchan música. Los componentes emocionales sin evidentes y en opinión de Quittner,[2310] en su tesis doctoral, la música es el mejor método para evocar imágenes mentales. La terapia de imágenes mentales obtenida a través de la música es una actualización de los elementos asociados a la medicina y la curación desde tiempos remotos: música, recuerdos y estados alterados de conciencia. A partir de todo esto es cuando nos damos cuenta que desde hace más de veinte mil años culturas como los chamanes o la Grecia clásica ya utilizaban la música como elemento curativo: inducir a estados de tránsito e imágenes hipnóticas, facilitaba la catarsis.[2311] Curiosamente, nos damos cuenta de que Apolo también es considerado como dios de las musas.[2312] Según Serafina Poch,[2313] ya se encuentran en la Biblia, y en escritos clásicos griegos, referencias a la musicoterapia en autores como Séneca, Quintiliano, san Isidoro de Sevilla o Arnau de Vilanova que ya ponen al descubierto los pensamientos sobre el efecto de la música en la psique humana. Hay también una preocupación extendida sobre cómo controlar la música, que canaliza, implícita o explícitamente, la violencia.[2314] Arnau de Vilanova (1240-1311) decía que con dulces cantares y amenas vistas se restablecía el ánimo de los convalecientes.[2315] Recordemos que ya viene de antiguo la cancioncilla popular "sana, sana, culito de rana" para curar enfermedades, dolores y "pupas" infantiles. Jules Combarieu[2316] nos dice que la música ha sido, en todos los campos, un medio ofensivo o defensivo. A veces ha sido utilizada para provocar un estado patológico, a veces de naturaleza contagiosa, o ha sido utilizada para poner remedio a un trastorno, calmar al paciente y ayudarlo a volver a la "normalidad". Hay que destacar el poder omnipotente, mágico, todopoderoso y de sugestión que posee la música y que, posiblemente, quede en cada uno de nosotros como regusto de nuestro ser primitivo.[2317] Son muchas las etnias que utilizan y han utilizado la música para sanar y para hacer fuera espíritus. Ha habido investigadores que creen que el sonido de las campanas y de sus repicares pueden haber tenido fines exorcistas. Con las ceremonias de entierro, pasa exactamente lo mismo.[2318]

En la Edad Media había la teoría de los cuatro humores (sangre, flema, bilis amarilla y bilis negra). La salud era el resultado de mantener en equilibrio estos cuatro humores. Muchos políticos y filósofos creían en los poderes curativos de la música, incluyendo Boecio que declaró que la música o bien mejoraba o bien degradaba los valores morales de las personas. Casiodoro (480-575), al igual que Aristóteles, interpretaba la música como un tipo potente de catarsis y destaca las virtudes éticas y curativas de la música por su cacidad de restituir la salud física y psíquica de la persona, mientras que san Basilio la defendía como un vehículo positivo para la emoción sagrada. Muchos creían que los himnos eran eficaces para tratar ciertas enfermedades respiratorias.[2319] San Isidoro de Sevilla (565-636) expresa en sus "*Etymologarium*" (veinte libros de etimologías) que la música conmueve y suscita emociones y calma los espíritus más perversos. Lutero (1483-1546) utiliza la música como catarsis y desarrolla una serie de melodías para elevar el estado de ánimo de los fieles y así mitigar el sufrimiento e incluso ya nos habla del *ethos* de la música. de su carácter, que le permite actuar sobre el alma humana, modificando sus sentimientos, sus pasiones y sus efectos.[2320] Johannes Tinctoris (1435-1511) fue autor del primer diccionario de términos musicales. En su obra "*Complexus effectuum musites*", describe una veintena de efectos de la música. Habla de su capacidad de actuar sobre la moralidad de la gente (ablanda la dureza del corazón, modifica la mala voluntad y atrae al amor) sobre el estado de espiritualidad (eleva la mente terrenal y santifica las almas), sobre el estado de ánimo (saca la tristeza, pone contentas las personas y aumenta la alegría del convite) y sobre la enfermedad (suaviza los esfuerzos y sana a los enfermos). La asociación de la música con las ciencias le debe mucho al cónsul, poeta y filósofo Severeino Boecio[2321] que en el siglo VI describió tres tipos de música: la mundana, la humana y la instrumental. La mundana es la que rige el movimiento de los mundos por las esferas celestiales. También llamada música de las esferas. La humana es la que rige el equilibrio entre los humores que contiene el cuerpo humano. Música que influye en el carácter y la salud. Relacionada con la medicina y también con el misticismo de la ética

musical. La instrumental es la música que suena y que interpretan los cantores y ministriles, tanto con sus voces como con sus instrumentos. La que hacen los criados para entretener a sus dueños y señores.

Durante el Renacimiento, a parte de continuar con la teoría de los humores-temperamentos hubo alguna integración entre música, medicina y arte. En escritos de Zarlino, que era músico, y de Versalius, que era médico, se menciona la relación entre medicina y música.[2322] Es durante este periodo histórico que se estudia la influencia de la música en la respiración, la presión de la sangre, la actividad muscular y la digestión. Ambroise Paré (1509-1590), considerado el padre de la cirugía moderna, también estaba convencido del poder de la música para eliminar el dolor y paliar numerosos síntomas. Y en este aspecto, Camile Mauclair[2323] nos habla del dolor como la desavenencia entre nuestro ritmo individual y el ritmo universal. La música nos eleva por encima de nuestros sentidos y nos confunde con el amor y así nos libera del dolor.[2324] En 1558, Giovanni Battista[2325] ya nos dice que las enfermedades pueden ser curadas mediante la música, si se toca con instrumentos hechos a partir del tálamo o la madera de plantas que tengan cualidades curativas adecuadas.

En el barroco (1580-1750) hay la idea de que la música despierta pasiones: amor, odio, angustia, miedo, gozo.[2326] Durante este periodo, además de la teoría de los temperamentos, hay las aportaciones de Kircher (1602-1680)[2327] que defendía que las características de la personalidad iban aparejadas con cierto tipo de música. Las personas depresivas respondían mejor a la música melancólica. La gente alegre se animaba más con música de baile porque estimula la sangre. Hoy en día este hecho es un principio de la musicoterapia: el principio del homeo, del igual, de buscar la música que es igual a nuestro estado anímico.[2328] A finales del siglo XVII se aceptaba que una composición o parte de ella tenía que tener una unidad de afecto. Por ejemplo, el llamado "bajo de lamento" o bajada cromática desde la tónica al V grado, presente en muchas obras ("El lamento de la Ninfa", de Claudio Monteverdi; el "Crucifixus", de la misa en si menor de Johan Sebastián Bach; la "Cantata núm. 78", el "Lamento de Dido", de Henry Purcell; o el "Claro de luna" de Ludwig van Beethoven) significa "estado de aflición", paradigma de tristeza. P. Mersenne[2329] comenta que un célebre médico de la corte le aseguró que había curado una dama, de alto linaje, que se volvió loca con motivo del sufrimieto amoroso que le causó el inconstante de su amante; mandó hacer un pequeño escondrijo en la habitación de esta dama para colocar músicos sin que ella los pudiera ver. Se le hacían tres conciertos al día y por la noche se le cantaban arias que le aliviaban su dolor y otras que le ayudaban a recobrar la razón, escogidas de las más bellas óperas de Lully. Esta experiencia tardó seis semanas a hacer efecto. Escritores como Armstrong o Shakespeare[2330] incluyeron numerosos ejemplos de música como terapia en sus obras de arte y poemas.

Durante el siglo XVIII, nadie podía dudar ya de la gran ayuda que la música puede proporcionar, no tan sólo para conservar la salud, sino también para curar enfermedades. Conviene a todas las edades y condiciones. En medio del sarao, impone silencio; consuela la soledad; disipa los nubarrones que a veces eclipsan el espíritu; aleja las preocupaciones que corrosionan; es el alma de todas las fiestas; barre la tristeza y el tedio; convierte la tristeza en alegría, el temor en confianza, la esperanza en dulzura; ella sola desarma a los más intrépidos y orgullosos. La barbarie de un pueblo puede conocerse por el desprecio que hace de la música.[2331] El rey Felipe II sufría de una enfermedad depresiva y de crisis nerviosa profunda y las melodías y canciones emotivas del cantante Farinelli (1705-1782),[2332] durante diez años, provocaron en el rey la expresión catártica de sus sentimientos. El rey siempre pedía las mismas melodías.

Durante el siglo XIX encontramos la tesis doctoral de Edwin Atlee[2333] que demuestra la capacidad de la música para estimular y modificar gran variedad de emociones y también la tesis de Samuel Mathews[2334] sobre música y depresión. En la II Guerra Mundial la musicoterapia se empleó para animar a los soldados que volvían de ella. En 1950 se creó la *National Association for Music Therapy* (NAMT) y en 1971 la *American Association for Music Therapy* (AAMT), ambas se fusionaron en 1998 dando lugar a la *American Music Therapy Association* (AMTA).

Durante el siglo XX, en España, en 1920, vio la luz el libro "La música como medio curativo de las enfermedades nerviosas. Algunas consideraciones sobre la musicoterapia", de Candela Ardid.[2335] Por lo que hace a Europa tenemos el trabajo de la enfermera holandesa Thea Van Der Voort que trabajó con soldados lesionados de la II Guerra Mundial a partir de la música. El método que utilizaba lleva nombre de su marido: método Le bon Départ.[2336] En 1932, Laguna Azorín[2337] relacionó el sonido musical con la medicina y durante este siglo también se relacionó la importancia de la música en los ácidos de la vida humana (ADN y ARN). En Michigan, California y Nueva York las facultades de medicina han establecido la cátedra de Musicoterapia y se experimenta sobre el carácter terapéutico del canto llano.[2338] E. Thayer Gaston fue el primer profesor de musicoterapia en una universidad (la de Kansas).

11.2. Salud y enfermedad

El arte de la medicina consiste en entretener al paciente
mientras la naturaleza va curando la enfermedad.
Voltaire

Cada enfermedad es un problema musical y su curación, una solución musical.
A más corta y completa es la solución más grande es el talento musical del médico.
Novalis

El alma es una acorde, la disonancia su enfermedad.
Pitágoras

Boecio decía que la salud es tan musical que la enfermedad no es otra cosa sino una disonancia y esta disonancia puede ser resuelta mediante la música. O sea, que la salud es a la armonía como la enfermedad a la disonancia. Pero, ¿qué es la enfermedad? ¿Qué es la salud? A veces, lo más sano es reaccionar con una enfermedad[2339] y si no podemos ponernos enfermos, permaneceremos necios toda nuestra vida.[2340] Lo trágico de la enfermedad es que desencadena siempre aislamiento e inseguridad y perjudica los contactos y relacionales normales con el medio. Muchos procesos perceptivos, mentales y emocionales por los cuales el ser humano se comunica con el mundo, son deformados por la enfermedad de la mente o del cuerpo.[2341] Lo más triste de estar enfermo es ver cómo se ponen de tristes las otras personas. Y sucede así porque nos quieren y se preocupan por nosotros. "Lo que no nos mata nos hace más fuertes", decía Nietzsche, pero también podríamos decir que lo que no nos mata nos va haciendo enfermos, poco a poco.

Hay una gran parte de la música que es sanadora. Quien comprende la música como un misterio sagrado es un sanador.[2342] Sobre todo, si consideramos que la salud radica en un equilibrio entre lo fisiológico y lo anímico de la persona. El compositor y el músico son, hasta cierto punto, médicos.[2343] *Medicus curat, natura sana*. El médico solamente debe procurar que las condiciones sean las mejores posibles para que cada persona se cure.[2344] Hay una teoría que dice que el cuerpo, por él mismo, tiende de manera natural, a la autocuración, somos nosotros que queremos ir más rápido o simplemente no queremos (o no nos permiten) caer enfermos. La curación debe volverse a considerar un arte. Y debe tener en cuenta la espontaneidad, lo intuitivo, lo espiritual. La música interviene en la medicina como algo terapéutico: la música aplicada a la curación de enfermedades. El brujo de las comunidades primitivas conocía el influjo que cada ritmo ejerce sobre el alma del paciente. La música tiene la capacidad de devolver la salud al alma, de la que la salud del cuerpo es tan sólo un reflejo.[2345] Incluso, como pasa en la medicina, hay remedios alopáticos y remedios homeopáticos:[2346] el remedio homeopático busca el igual, el similar; el remedio alopático busca el contrario. La musicoterapia contempla estos aspectos terapéuticos sobre las enfermedades, aunque es cierto que aún estamos en los inicios de entender la relación entre vida y enfermedad.[2347] Cuando aparece una enfermedad debemos vivir con responsabilidad nuestro destino. La enfermedad es una herida que nos coloca en relación con el alma.[2348] Paracelso, médico del siglo XVI, ya decía que las emociones, los pensamientos, la historia personal, las relaciones, la nostalgia, el miedo, el deseo, etc. son los factores "invisibles" que todo médico debe conocer.[2349] El escritor y psiquiatra Oliver Sacks afirma que la música es el medicamento no químico más profundo que existe. De hecho, la música bien utilizada es una medicina natural sin contraindicaciones ni efectos secundarios, de larga tradición en países como China. Actualmente, hay músicos que han realizado grabaciones con títulos como "Obesidad", "Estrés", "Hígado", "Corazón", "Pulmones" en alusión a las piezas musicales que ayudan a equilibrar estas zonas del cuerpo.[2350] Hoy en día la musicoterapia está indicada para enfermedades psicosomáticas como la úlcera, el asma, el eccema, las alteraciones del ritmo cardíaco y las afecciones de tipo cólico.[2351] La música es armonía, lo que exactamente necesita una enfermedad puesto que esta es un desequilibrio del ser humano. La enfermedad en cuanto que desequilibrio hay que combatirlo con su opuesto y la música es armonía para la naturaleza.[2352] La música vigoriza, dinamiza, eleva, inspira, fortalece, imanta, vibra en la memoria, cautiva la mente. El cuerpo humano está compuesto de una gran parte de agua y la resonancia de la música se transmite muy bien a través del cuerpo, es como un masaje a nivel molecular y atómico. Cada parte del cuerpo (tejido, órgano) emite constantemente frecuencias determinadas respondiendo a los aspectos físicos, emocionales, mentales y espirituales. La voz humana indica la salud del cuerpo y del alma en todos estos niveles de existencia. Cuando un órgano humano está enfermo es como un instrumento desafinado: lo podemos tirar (extirpación de la dolencia a nivel quirúrgico), lo podemos dejar estar (eliminando tan sólo el dolor de la dolencia a través de fármacos y drogas, pero el mal continuará allí, presente) o ir a la raíz del problema y tratarlo con una visión general, de conjunto, cuidándolo a través de técnicas alternativas. Cada órgano tiene un tono y un color y con el trabajo de resonancia, armonía y música podemos revitalizar aquel órgano y, de hecho, la persona entera.[2353] La curación del

cuerpo pasa por sanar el alma y esto lo conseguimos cuando podemos sentir que somos un conducto a través del cual se expresa el amor puro.[2354] F. Marquet[2355] dice que el pulso de cualquier persona puede ser transcrito como cualquier minueto, utilizando la notación musical. La música realiza —lo sabemos por los griegos clásicos— una función catártica, una purga anímica que pasa por una criba las emociones, los sentimientos y el aspecto espiritual del individuo.

Según Scot, Odell y John[2356] la terapia musical aplicada a la salud es el uso de la música como forma de comunicación que satisface las demandas terapéuticas de los pacientes. Se trata de especialistas que trabajan con otros profesionales en equipos multidisciplinares enfatizando que el crecimiento y el desarrollo personal tienen lugar a través de interacciones significativas y de la socialización. Las sesiones incluyen realizaciones musicales prácticas para todos los pacientes, hecho que no significa que se necesiten habilidades o conocimientos musicales previos. Hay estudiosos que relacionan cada signo astral con una dolencia de la que la persona está particularmente sensible y tiene un acorde musical que ayuda a recuperar las dolencias. Se trata de buscar composiciones con aquel acorde:

Aries: cabeza, oído, ojos y nariz. REbM.
Tauro: cuello, garganta, tiroides. MibM.
Géminis: pulmones, brazos, músculos, nervios. Fa#M.
Cáncer: pecho, estómago, sistema alimentario. Sol#M.
Leo: corazón, columna, espalda. La#M.
Virgo: intestino, sistema nervioso. DoM.
Libra: riñones. ReM.
Escorpio: órganos sexuales. MiM.
Sagitario: hígado, caderas, muslos. FaM.
Capricornio: rodillas, huesos, dientes. SolM.
Acuario: talones, tobillos, circulación. LaM.
Piscis: pies. SiM.

Lo que pasa con estas tonalidades es que, a parte de la música clásica, no sabemos casi nunca en que tonalidad está un tema musical concreto si no es que cogemos un instrumento musical, bien afinado, y buscamos esta tonalidad. En este aspecto, la ventaja de la música clásica es que nos dice en que tonalidad está ese tema musical que queremos escuchar. Pero también hay que tener en cuenta que no todo el mundo afina a partir del mismo diapasón. Incluso hoy en día es distinta la afinación del diapasón del que había en las épocas en que se compusieron estos temas clásicos.

A manera de simple resonancia electromagnética, las diferentes notas de la escala musical del sistema pitagórico activan determinadas zonas del organismo. Carlos Daniel Fregtman[2357] relaciona las notas de la siguiente manera:

Do con la glándula pineal.
Re con la glándula hipófisis.
Mi con el plexo cardíaco.
Fa y Sol con el plexo solar.
La con el plexo hepático.
Si con el plexo sacro.

En Grecia, la escalera dórica —que empieza con la nota mi, el plexo cardíaco— era utilizada para educar la parte emocional del ser humano. La serie frigia —que empieza con la nota re, glándula hipófisis— era utilizada para educar y desarrollar la parte mental, fundamentalmente el poder del pensamiento. La escalera lidia —que empieza con la nota do, glándula pineal, nivel coronario— era utilizada para educar y desarrollar la intuición superior. El cuerpo como agente informador es vital. Incluso las uñas revelan problemas del metabolismo. También cada nota musical se relaciona con los siete sentidos:

Do: olfato.
Re: gusto.
Mi: vista.
Fa: tacto.
Sol: oído.
La: intuición.
Si: polividencia.

Hay quien[2358] también quien relaciona las siete notas musicales con los siete olores primarios: alcanfor, limón, jazmín, rosa, almendra, áloe y sándalo. Edgar Willems[2359] no estaba de acuerdo con estas asociaciones predeterminadas como música-color, música-sensaciones ya que se preguntaba: ¿por qué saturar al cerebro que ya está suficientemente cargado con las asociaciones indispensables?

Las tensiones nos roban la salud y la relajación nos la devuelve. Incluso, como dice Maureen McCarthy,[2360] podríamos recuperar visión si nos relajáramos muchísimo con la ayuda de la música. A veces, en musicoterapia, se emplean técnicas de escuchar música de forma pasiva. Esta técnica tiene la función de servir de analgésico, ansiolítico o sedante. Sus objetivos terapéuticos son: reducir el dolor, la ansiedad y el estrés; mejorar loe efectos anestésicos y analgésicos de diferentes fármacos para reducir la cantidad de medicación requerida, duración y efectos secundarios; y reducir el tiempo de hospitalización. Según Jane Stanley[2361] la música se utiliza en casos de diálisis renal para reducir las molestias y como distracción de los procesos largos e incómodos de la diálisis. En caso de quemaduras, la música sirve para aliviar el dolor y la ansiedad. En casos de cáncer, también puede reducir el dolor y mejorar el efecto de los medicamentos analgésicos. Con los pacientes en estado de coma, se utiliza la música para reducir la presión intracraneal. La técnica del *counselling*[2362] es iniciar y mejorar las relaciones terapeuta-paciente-familia y sus objetivos son: reducir el dolor, pena y aflicción de los traumas y miedos relacionados con enfermedades graves o terminales; ayudar a aceptar la muerte, las discapacidades permanentes o marcas de cicatrices; mejorar la eficacia de las relaciones interpersonales en momentos de pena y dolor; y controlar la enfermedad, así como los asuntos personales. Se hacen sesiones de media hora a lo largo de diversos días. Se cantan canciones y se comenta su contenido. Odell[2363] planteó, en un proyecto de investigación con ancianos afectados por diferentes trastornos mentales, que lo que se pretendía con la terapia musical era elevar la interacción, conciencia, comunicación, socialización y estimulación física, emocional e intelectual a través del juego con instrumentos musicales y con música improvisada con canciones que les fuesen familiares.

Música y estimulación es la técnica para estimular, auditivamente, e incrementar la conciencia sobre la presencia de otras formas de estímulos. Aumentar las respuestas visibles a los estímulos y reducir la ansiedad o la depresión a la vez que la música se utiliza para despertar respuestas fisiológicas.[2364] Según M. Crithley y R. A. Henson,[2365] hay, como mínimo, tres procesos neurofisiológicos que pueden ser activados por la música. En primer lugar, la música es un vehículo no verbal, transita a través del córtex auditivo directamente hacia el centro del sistema límbico. En segundo lugar, la música puede activar el flujo de materiales de memoria archivados a través del cuerpo calloso. Y en tercer lugar, la música puede sintetizar la producción de ciertos agentes, llamados péptidos, o estimular las sustancias químicas que generan nuestros cuerpos, llamadas endorfinas que son opiáceos naturales segregados por el hipotálamo y que inducen a un estado particular, similar al de estar enamorado. A todo esto hay que añadir que sin belleza el ser humano es inferior al *homo sapiens* y cuando sucede así, se encuentra enfermo o es deficiente. La utilización de la música con el propósito de conseguir y conservar la salud, la felicidad y el confort del ser humano es algo universal.[2366]

Así como tenemos músicas diversas para momentos concretos, también la medicina tiene momentos concretos en los que la música puede ayudar: antes y durante una intervención quirúrgica, en el postoperatorio y en el despertar de la anestesia, para menguar la sensación de dolor, para evitar lo ruidos estresantes (por ejemplo, los utensilios de un odontólogo). Preparar una música antes de operar al paciente, una música que ya ha oído días antes, en casa, y que escuchará incluso después de la intervención.[2367] Muchas veces, una persona que sufre dolor extremo, necesita música que se ajuste a nivel de su tensión y ansiedad con el verdadero propósito de ser relajante.[2368] La música como terapia puede abarcar las antiguas actitudes que son vehículo para curar, mantener la salud y la medicina. La música puede ser contemplada, por el público en general, como una herramienta importante para la reducción del estrés, una escapatoria emocional y para estar concentrados. La música como terapia puede utilizarse para reforzar el sistema inmunológico con técnicas psico-inmunológicas e imágenes guiadas. Los músicos y los biólogos pueden investigar los efectos de la frecuencia directa sobre el cuerpo, el oído y el cerebro.[2369] El sonido regula algunos procesos fisiológicos: cuando los neurotransmises se unen a los receptores ubicados en la parte exterior de las células que regulan la digestión, la producción de hormonas y las reacciones del sistema endocrino; también estimulan el crecimiento y activas las emociones. En estos procesos el neurotransmisor actúa como una llave y el receptor como un candado, que sólo se abre ante un tipo concreto de neurotransmisor. Pero la entrada de la llave en el candado puede ser estimulada por el sonido, específicamente por ondas únicas y aisladas conocidas como solitones. Los solitones generan una vibración resonante en el receptor y en el neurotransmisor permitiendo que la llave abra la célula. Candice Pert, jefa de estudios médicos en la universidad de Georgetown (Estados Unidos) describe esto como que neurotransmisor y receptor suenan con la misma nota. Por su parte, el biofísico James Oschman habla de estructuras cristalinas en el cuerpo que emiten estos solitones.[2370] Todos los organismos vivientes están compuestos de células. Cada célula tiene su frecuencia de vibración

individual. Si esa vibración cesa, la célula muere.[2371] La música estimula la vibración de las células y acrecienta su vitalidad.[2372]

2.11.2.1. Más allá de la enfermedad física: la enfermedad psicosomática

Cada vez se ve con mayor claridad, y los médicos de pensamiento y acción holístico son unos grandes defensores de ello, que la enfermedad que padece una persona va totalmente unida a su carácter y a su manera de ser y de tomarse la vida. Es por esto que la música ayuda a relajar, a desbloquear, a tomarse el día a día con más serenidad. Hay que ver al ser humano como un todo y hay que contemplar ese todo para poder atacar a la parte y volver al todo. Toda enfermedad tendría su origen en una disfunción a nivel sensitivo-nervioso que haría que primero avisase en formas muy diversas y después se desarrollase hasta llegar a situaciones donde ya es irreversible. Sabemos, y lo hemos visto en un capítulo anterior que la música es un medio de comunicación. En este simple hecho, en esta simple verdad radica el inmenso valor terapéutico de la música puesto que la enfermedad es el resultado de una grieta en las comunicaciones.[2373] La enfermedad psicosomática es una falta de armonía entre mente y cuerpo.[2374] Los cambios bruscos de preferencias musicales pueden ser indicio precoz de una futura enfermedad mental. Por ejemplo, tener a los 80 años una locura por la música rock.[2375] Curarse, en un plano superior, es un proceso de enfrentamiento y solución de problemas; en un plano más reducido es "hacer limpieza".[2376] Curarse es equilibrar mente y cuerpo. Es equilibrar los planos físico (cuerpo), psicológico (mente) y espiritual (corazón-alma). La curación se consigue, en gran medida, por la relación con el mundo natural.[2377] Para curarse es mejor la utilización de la música porque es más segura y permite el control personal del usuario haciéndose consciente de su reacción que no los medicamentos convencionales.[2378] Las preocupaciones intensas, los temores y enojos prolongados consumen la vitalidad dejando al cuerpo desprovisto de vida, de aquí surgen las enfermedades psicosomáticas. De este desequilibrio cuerpo-espíritu, Jacques Dalcroze ya vio una relación directa entre los problemas de personalidad y la incapacidad del individuo para seguir el ritmo musical. Esta falta de coordinación pone de manifiesto un desequilibrio entre cuerpo y espíritu. Cuando dirigimos el ataque a nuestro interior, recordando todas nuestras equivocaciones pasadas y repitiéndonos que nunca hemos sido capaces de hacer nada bien, nuestro cuerpo reacciona dejando de funcionar.[2379] Cuanto mayor es una amenaza, más intensa es la respuesta emocional y más dramáticos son los cambios del cuerpo.[2380] Cada pensamiento que tenemos tiene un impacto sobre nuestro cuerpo. A mayor sea su contenido emocional, mayor será el impacto.[2381] Las personas desesperanzadas, impotentes y que se sienten víctimas destruyen sus sistemas inmunológicos de una manera lenta pero segura.[2382] Los estudios sobre el sistema inmunológico nos afirman que depende de cómo nos tomemos, y hagamos nuestra, una situación estresante, el sistema inmunológico se debilitará más o menos. Solamente nos ponemos enfermos por tres clases de motivos: traumáticos, genéticos o por falta de equilibrio entre los cuatro cuadrantes o elementos básicos: aire, tierra, agua y fuego.[2383] La salud es el equilibrio de estos cuatro cuadrantes y la alegría es su componente principal. Cuando una persona se pone enferma, pierde el equilibrio entre las áreas física, psicológica y espiritual.[2384] Hay enfermedades anímicas, psicosomáticas y corporales.[2385] Si falta la voluntad para vivir, una enfermedad retivamente inofensiva puede convertirse en una enfermedad grave.[2386] No se trata de eliminar las enfermedades, sino de aprovechar la energía y los mensajes ocultos que puede haber en ellas,[2387] incluso lo que no tiene categoría de enfermedad, como una simple incontinencia nocturna (que no es otra cosa que una necesidad de cuidado y de proximidad con el adulto que se expresa a través de lágrimas "no lloradas" que no encuentran otra salida que esa y por tanto una forma de decirle al adulto que se les apañe con mi cama mojada) sirve de válvula de escape a la vez que como pararrayos de energías acumuladas.[2388] Aceptar el problema significa aceptar al niño en el aspecto en el que lo hemos descuidado y que él intentaba hacer notar a través de la enfermedad.[2389] La laringe es el ámbito del lenguaje y también la zona del llanto reprimido,[2390] los problemas en esta zona pueden tener mucho que ver con no poder decir las cosas, con no poder extraer los sentimientos, con tener que reprimir constantemente. Durante años hemos sabido que las características de nuestra personalidad (preocupación, incapacidad de comunicación, hostilidad, enfado, cinismo e impaciencia) y las elecciones de nuestro estilo de vida (dieta, adicción al trabajo, falta de ejercicio) son las causas primeras de las enfermedades cardíacas.[2391] Según las investigaciones de Carlos Daniel Fregtman,[2392] el cáncer es una enfermedad que sigue a una resignación de tipo emocional, a una disminución bioenergética. La susceptibilidad a los resfriados, gripe o a las infecciones está supeditada de gran manera al grado de felicidad interna que tenemos o, al menos, hay una relación directa entre el estado anímico de la persona y el estado somático. En un momento de fuerte desgaste físico y/o emocional, la enfermedad tiene las de ganar. En muchas personas se les descubre un cáncer después de haber sufrido un gran trauma moral, sentimiento interno de amargura que llevará a tomarse la vida con un fuerte fatalismo y estar faltado de iniciativa para abordar los problemas. Buenos tratamientos para todo esto son: reír (cuando podemos

reírnos sobre algo que nos parecía serio es cuando realmente hemos conseguido distanciarnos personalmente para poder conocerlo con más profundidad), evitar pensamientos negativos, ejercicio físico, diversificar nuestras actividades para tener un abanico más amplio y variado y estimular los cinco sentidos: la vista (la armonía), el tacto (el contacto físico), gusto (redescubrir los gustos y sabores), el olfato (significación del olor con el sentimiento), oído (estímulos sonoros relajantes, melodía, armonía y silencio). También el contacto con la naturaleza puesto que hay una proporción directa entre nuestra salud y la cantidad de horas que permanecemos aspirando al aire libre. La cólera no expresada, por ejemplo, puede derivar en úlcera y, aún más, en depresión (en las depresiones queda inhibida la seratonina).[2393]

El concepto "placebo", etimológicamente hablando, tiene que ver con la música. En el mundo medieval, la palabra placebo significaba poder escuchar música sagrada que sanaba la mente, el cuerpo y el espíritu. Actualmente, definimos placebo como cualquier remedio que se da más para agradar al paciente que para beneficiarlo a nivel somático.[2394] No tiene ningún valor terapéutico, es inocuo pero quien lo toma le produce un efecto beneficioso ya que piensa que le irá bien. Tanto el placebo como la visualización o la positivación son maneras de hacer para que nos tomemos nuestra enfermedad o estado deficiente de salud de una manera más valiente y optimista a fin de reducir las tensiones y preocupaciones que son otra manera de perder salud. Sentirse bien con uno mismo, amar sin esperar, vivir con calidad, perdonarnos y saber que estamos aquí para equivocarnos. La vida nos acompaña siempre, nada nos viene de fuera, todo lo proyectamos nosotros. Curiosamente, la vida de una gran parte de directores de orquesta es una vida larga. [2395] También la música puede causar enfermedad si uno es muy exigente con ella.[2396] También hay una relación directa entre enfermedad y alimentación y desde que nacemos, los alimentos tienen para nosotros importantes significados patológicos: algunos los utilizamos como substitutos del sexo, otros del amor y un tercer grupo para mantener las frustraciones a raya.[2397] Nada no actúa de forma independiente: lo genético condiciona lo ambiental, así como lo psíquico a lo somático.[2398]

11.3. Concepto de musicoterapia y su naturaleza

11.3.1. Concepto de terapia

Terapia se define en términos de la raíz griega *therapeia* (que a su vez deriva de *therapeun* ―cuidar de; dar asistencia―) que quiere decir atender, ayudar, tratar. Terapia es esa parte de la medicina que enseña preceptos y remedios para el tratamiento y curación de las enfermedades.[2399] El propósito principal de la terapia es ayudar a conseguir salud, entendiéndola esta como estar sano de cuerpo, mente y espíritu[2400] y no solamente debemos hablar de música como terapia para personas desestructuradas psicológica, anímica o emocionalmente, sino para todo ser viviente sabiendo que quien interpreta música es el primer afectado de sus ejecuciones.[2401] Entendemos psicoterapia como atención o cuidado del espíritu (alma) de una persona. Y ayuda no tan solo en lo patológico, sino también en el crecimiento personal y de autonomía.

11.3.2. Concepto y naturaleza de la musicoterapia

De lo anterior, deducimos, pues, que musicoterapia es el uso de la música (incluso de la vibración y del sonido) para promover el bienestar e inducir a la curación. Entendemos bienestar como un estado de salud holístico que se caracteriza por la armonía y equilibrio entre el cuerpo, la mente y el espíritu y por la ausencia de enfermedad. Sanar es cuando mente, cuerpo y espíritu se reúnen.[2402]

La música está allí, desde que el ser humano pisó la Tierra y se dio cuenta de ella aunque pocos han sido después conscientes de esta realidad,[2403] la música es un medio como lo es el camino para trasladarse al bosque o el río para encontrar el mar.[2404] Según Susan Langer,[2405] la música puede revelar la naturaleza de las emociones con más detalle y verdad que haciendo servir el lenguaje, por tanto, la música es indicadora de todo tipo de problemas de origen emocional, vida afectiva e inseguridades. Es psicoterapia de primer orden. Hay que buscar el origen y significado de cada manifestación sonora, ya que el origen de la música es anterior al del ser humano. Todo lo que vibra hace música, penetra hasta los átomos del ser humano, a través de la piel, a través del cuerpo entero (no solamente del oído) y puede hacerlo vibrar.[2406] Hoy en día sabemos que los sonidos pueden provocar respuestas físicas significativas que se pueden medir cuando el sonido llega al organismo. La apreciación de la música y el impacto emocional de una pieza musical particular puede estimular una reacción física que puede ser de gozo o depresión, tristeza o felicidad. Los componentes de un sonido o de una combinación de sonidos, en particular su tono, volumen y timbre tendrán un efecto físico y bioquímico significativo sobre el organismo. La energía muscular aumentará o disminuirá dependiendo del ritmo y la respiración se acelerará o cambiará su regularidad. La fatiga puede reducirse o intuirse y la actividad voluntaria (consciente) puede aumentarse. Además, es posible encontrar efectos variables sobre la velocidad del

corazón, la presión sanguínea y diferentes producciones endocrinas, así como los cambios en el metabolismo y en la biosíntesis de diferentes procesos enzimáticos.[2407] La musicoterapia funciona porque la música tiene un poder terapéutico intrínseco.[2408] Además, la música provoca un efecto residual, continúa sonando mentalmente después de escucharla, sigue proporcionándole inconscientemente el mismo efecto que se logró durante su aplicación.[2409] Ejemplo de ello, es el hecho de cuántas veces nos encontramos que estamos cantando interiormente una melodía que se nos ha "enganchado" y no nos deja durante un buen rato. Según Patrícia Martí,[2410] las características terapéuticas de la música son:

1. Universalidad: es presente en todas las culturas.
2. Flexibilidad: adaptable a cada persona y grupo social.
3. Estructura y orden en el tiempo.
4. Experiencia estética.
5. Lenguaje simbólico no verbal.

Y según Rolando O. Benenzon,[2411] los fundamentos biológicos de la musicoterapia son:

a) Según el ritmo, se incrementa o disminuye la energía muscular.
b) Acelera la respiración o altera su regularidad.
c) Produce efecto marcado, pero variable, en el pulso, la función sanguínea y la función endocrina.
d) Disminuye el impacto de los estímulos sensoriales de diferentes maneras.
e) Tiende a reducir o demorar la fatiga y, consecuentemente, incrementa el endurecimiento muscular.
f) Aumenta la actividad voluntaria (como escribir en un teclado) e incrementa la extensión de los reflejos musculares empleados para escribir y dibujar.
g) Es capaz de provocar cambios en los trazados eléctricos del organismo.
h) Es capaz de provocar cambios en el metabolismo y en la biosíntesis de variados procesos enzimáticos.

R. W. Yinpling[2412] clasificó las respuestas empíricas de la música en fisiológicas, emocionales, asociativas, e intelectuales. Las respuestas de tipo emocional son menos interiorizadas en el sentido de que quien escucha ejerce relativamente poco control sobre ellas. Las respuestas de gusto musical están bajo un alto grado de control consciente: esto refleja el hecho de asistir a conciertos o de comprar discos. Entre ambas, hay las respuestas de preferencias que son algo más que una simple reacción a la música, pero menos que un compromiso a largo plazo, como las respuestas del gusto.[2413] Según Joscelyn Godwin, hay tres niveles de música:[2414]

1. Visceral (de ritmo fuerte, marchas guerreras, de deseo sexual, afrodisíacas) = cuerpo.
2. Emocional (de sentimiento y emoción) = alma (corazón)
3. Mental (de hacer pensar) = intelecto (mente)

Según Kenneth Bruscia,[2415] la musicoterapia tiene diverses áreas aplicativas: educación, enseñanza, conducta, psicoterapia, pastoral, formación, médica, curativa, recreativa.

La música es un medio terapéutico de carácter espiritual, ya que es un arte de orden mental, es una relación y combinación de sonidos en el tiempo y de calidad física ya que se compone de vibraciones sonoras y para cada una de estas modalidades es activo o no, según las condiciones orgánicas, de educación y de cultura de quien escucha.[2416] La musicoterapia puede poner en funcionamiento fuerzas latentes[2417] ya que la música es una experiencia no verbal que moviliza imágenes y símbolos del inconsciente colectivo, actualiza y construye nuevos arquetipos que van señalando los cambios hacia una nueva era.[2418] La musicoterapia utiliza la música como medio no como fin[2419] y su idea básica es que como toda persona responde a un sonido, podemos trabajar a partir de aquí.[2420] Hay que diferenciar musicoterapia de educación musical y musicoterapia de magia,[2421] la diferencia entre educación musical y musicoterapia deriva de su finalidad. La primera pertenece al campo de la educación y la segunda, al campo de la terapia, de la medicina.[2422] La base de la musicoterapia es la capacidad de la música para provocar emociones y sentimientos[2423] y nos permite que la gente tenga la oportunidad de expresar sentimientos que son muy importantes para ellos de una manera no verbal.[2424] La musicoterapia es transdisciplinaria (con la psicología, la pedagogía, la sociología, la antropología –etnomusicología-, la filosofía, la biología, la acústica, la psiquiatría, la medicina, el trabajo social, etc.). La música permite penetrar en los niveles más profundos del ser humano. Una vez conseguido esto, es posible iniciar una acción de tipo terapéutico.[2425] Los fundamentos científicos se deben buscar a cuatro niveles: dos son

premusicales (sonidos y vibraciones), que pertenecen a la medicina física, y los otros dos son musicales (aspecto rítmico y aspecto melódico-armónico de la música). El ritmo influye sobre la parte fisiológica e intelectual y la melodía-armonía en la parte emocional. A través de de la emoción pueden suscitarse en el oyente sentimientos estéticos, éticos, sociales y trascendentales.[2426] La música es, por su estructura, orden prelógico o alógico, por tanto, accesible al bebé antes de nacer, al débil mental o al esquizofrénico. Es un lenguaje simbólico no verbal a la vez que toma de conciencia y conciencia de tiempo. Es el mejor medio para volver a la realidad, por tanto, es muy útil en desórdenes de estructuración espacio-temporal, psicosis, autismo o retraso mental, afasias y estados de coma.[2427] La música no tan sólo puede sedar, sino que también pude infundir o transmitir inspiración, relajación, serenidad e intuición; la música es siempre fuente de gratificación.[2428] Fisiológicamente hablando, existen dos tipos de efectos de la música: incitación violenta y tranquilización. El primero corta la respiración, acelera el pulso y estimula el sistema de los nervios motores; el segundo, serena y equilibra.[2429] Es mejor relajarse con música que con voz hablada[2430] aunque hay que tener en cuenta que la música ambiental, el hilo musical, no hace terapia concreta ya que no está escogida de una manera terapéutica expresa. De las aportaciones de María Soledad[2431] y de Serafina Poch,[2432] sobre los principios fundamentales de la musicoterapia, deducimos lo siguiente:

Principio del ethos

Establecido por los griegos clásicos y que establece que la música tiene un *ethos*, un carácter que influye en el estado anímico de la persona; la música crea un determinado estado de ánimo. Platón ya hablaba de la concordancia o discordancia del sonido para con la persona. Siempre contemplamos la realidad según el estado de ánimo de cada momento. Por eso la realidad es siempre una construcción personal: no vemos las cosas como son, sino como somos y según la situación afectiva, anímica o personal en la que estamos.

Principio holístico

La música actúa de manera global sobre el organismo. El organismo es un todo y en él nada funciona por separado: aspectos fisiológicos, aspectos anímicos (emocionales y sentimentales), intelectuales (mentales) y espirituales (trascendencia del ser humano).

Principio homeostático

La música contribuye al equilibrio personal. El organismo humano tiene la tendencia a funcionar siempre bien. Si nos quitan un riñón, el otro se desarrollará más para poder asumir la función del que nos han extraído. En este principio encontramos también los aspectos de dolor-placer. La música es bisexual en su acción: desde un punto de vista emocional, para una mujer actúa como un hombre y para un hombre que actua como una mujer. El ritmo se relaciona con el ser humano animal. La melodía se relaciona con el ser humano civilizado.

Principio del Iso

Es el principio de identidad sonora. Cada persona tiene la suya. Hay que emplear la música que sea igual a la del estado anímico del paciente, la música que le gusta.

Principio del objeto intermediario

El objeto intermediario con el cual se establece la relación, el vínculo; ya sea la voz humana, los instrumentos musicales o los sonidos.

Principio hedonista o de placer

Siempre buscamos el placer que nos ofrece la música; un placer a nivel estético y un placer a nivel interno.

Principio de compensación

Buscamos siempre aquella música que realmente compensa nuestro estado anímico. Buscamos la música que nos hace falta (la mayoría de veces sin darnos cuenta, de una manera automática, o de manera inconsciente) en cada momento y situación. Aquella música que puede suplir nuestras carencias, ya sea escuchándola o interpretándola.

Principio de liberación

Para Leslie Bunt,[2433] el principio fundamental de la musicoterapia es que la música no es un fin en sí misma, sino un medio para llegar a un fin. Para Thayer Gaston,[2434] la música tiene el poder de mover al ser humano, hecho que ayuda a controlar su comportamiento; la música puede inducir estados de ánimo que derivan de emociones concretas. Para Radocy y Boyle,[2435] la musicoterapia tiene como objetivos principales ayudar al establecimiento o restablecimiento de las relaciones interpersonales, facilitar la consecución de la autoestima y provocar y explorar sentimientos reprimidos. Los sonidos reprimidos, generalmente, están bloqueados por tensiones musculares que impiden su realización de forma plena. Wilhem Reich (1897-1957)[2436] fue el primero en realizar una verdadera lectura corporal de las tensiones musculares crónicas y las expresiones fijas del rostro y del cuerpo. En musicoterapia, lo importante es la curación, el restablecimiento —terapia— por medio de una energía —música— que remueve nuestras manifestaciones y se adentra hasta lo más profundo de nuestro ser.[2437] Hay que explorar el universo afectivo y emocional del individuo, por una parte, y el mundo relacional, por otra. Vencer la inhibición tanto psicomotriz como psíquica: expresarse no verbalmente a través de la música. Hay que movilizar la creatividad a la vez que liberar los sentimientos de inseguridad, de temor al mundo interior y de sentimientos de insatisfacción en frente de frustraciones.[2438] Los objetivos de la musicoterapia son terapéuticos, no musicales. Es a través del proceso de hacer o recibir música como se obtienen beneficios significativos.[2439] Todos los seres humanos queremos estar en armonía con nosotros mismos y con el universo en general.[2440] La música es el mejor remedio contra la fatiga originada por el trabajo y la rutina.

La musicoterapia, por su cualidad no verbal, tiene acceso a los diferentes niveles de funcionamiento humano (fisiológico, emocional, intelectual, espiritual). La repercusión de la música sobre las personas se deja sentir en estos niveles, incluso a nivel social y a nivel espiritual. La música actúa sobre la bioquímica de nuestro organismo y produce variaciones no tan sólo en el ritmo cardíaco y respiratorio, sino tambiénel tamaño pupilar, la respuesta galvánica de la piel, la función endocrina y a nivel cortical.[2441] No obstante, es muy difícil generalizar y establecer unas pautas comunes y universales. La música expresa sentimientos (amor, odio, alegría, tristeza) y refleja la personalidad de cada persona, sus características y sus desórdenes. A nivel intelectual, la música actúa en áreas tan diferentes como la atención, la memoria, la inteligencia, la creatividad y la imaginación. A nivel social, constituye un verdadero agente socializante y un vehículo de comunicación interpersonal y autoexpresivo.[2442] Violeta Hemsy[2443] nos dice que existen dos niveles primarios de acción de la música sobre el individuo: un primer nivel de movilización en que la música = energía (entendiendo energía como que la música moviliza integralmente al ser humano) y un segundo nivel de movilización en que la música = alimento (entendiendo alimento como que la música proviene del entorno o de la experiencia sonora del niño o niña). La primera acción de la música sobre la persona es energética. Por esto la música es fundamental, porque mueve, es energía que moviliza a todo nivel a la gente. Por esto hay musicoterapia, la posibilidad de estimular a alguien que tiene alguna parte de sí mismo bloqueada, inmovilizada; la música nos penetra, nos estimula, nos motiva o nos mueve, con diferentes grados de intensidad. Pero, ¿qué tipo de energía es la música? ¿Por qué para cada persona es diferente? Y después de estas preguntas, a Violeta Hemsy[2444] se le acudió probar con la teoría de los cuatro elementos. Para una persona que estudia o trabaja con música, esta es energía comparable al aire; para los jóvenes que están en una discoteca, la música es apoyo, tierra, una superficie firme que los sostiene, contiene y acompaña; pero también la música puede ser fuego, algo que inflama y que va directo a nuestro interior más profundo, a nuestro corazón o mente. Entrar en la música es como entrar en el agua. La posibilidad de experimentar una sensación de bienestar depende tanto del grado de necesidad individual como de las temperaturas relativas de la persona y del agua. Cuando se siente calor, reconforta sumergirse en el agua fresca, pero si no se está acalorado el agua puede ser rechazada.[2445] La musicoterapia puede tener dos enfoques, a nivel terapéutico: los que creen que la música afecta primordialmente a las emociones y despierta estados de ánimo que actúan sobre el cuerpo; y los que creen que el proceso es al revés: de lo fisiológico a la psicológico.[2446] La psicología clásica se basa en la palabra para ayudar a la persona, pero la palabra tan sólo entra por la razón, mientras que la música nos llega por otras vías, entra por todos los poros. Escuchar y recrear melodías produce múltiples respuestas físicas y mentales (racionales e inconscientes) que se pueden emplear para fines terapéuticos o educativos. Al escuchar una melodía, nuestro cuerpo está recibiendo vibraciones de aire que golpean el tímpano y la piel; centenares de estudios han demostrado que el organismo se adapta al ritmo de la música que lo rodea. Todos estos cambios involuntarios generan un tensión o una distensión física que puede aliviar el dolor crónico, pero que repercute también en el estado emocional. Esto ayuda a crear climas diferentes según el objetivo del terapeuta: puede ayudar a expresar sentimientos, motivar a la actividad física en personas mayores o en la rehabilitación e invitar al descanso mental. Los efectos físicos de la música se utilizan con éxito para desarrollar la coordinación corporal y la sensibilidad sensorial. Existe otra vía de entrada y de salida de la música en nuestro organismo: el inconsciente. Las

armonías de una melodía producen un estado emocional casi universal, según sea la tonalidad y el ritmo. Tristeza, melancolía, optimismo, sensualidad. Escuchar, y aún mejor, interpretar una melodía concreta ayuda a expresar los problemas y las inquietudes y favorece el desarrollo afectivo de la persona y su interrelación social. Más allá del efecto inconsciente universal, la música tiene un gran poder evocativo: de forma automática nos puede sugerir situaciones pasadas, ideas y recuerdos reprimidos. En psicoterapia este efecto puede ser muy útil, no obstante, Gustavo Costas[2447] admite que en última instancia la palabra es siempre necesaria para racionalizar y superar un problema y la música un medio de ayuda muy importante, aunque tampoco existe una "farmacia musical", sino que el terapeuta combina múltiples factores para diseñar la sesión musicoterapéutica adecuada. No es lo mismo tratar con niños y niñas que con personas mayores, con adultos que buscan relajarse que con enfermos mentales o pacientes con dolor crónico. Cada sesión es un mundo, incluso con la misma persona. El terapeuta escoge las melodías y actividades musicales así como los tratamientos según cada caso en concreto. No podemos recetar una música concreta para una dolencia genérica, aunque hay quien sí lo ha hecho como veremos en un capítulo posterior.

El desarrollo de la musicoterapia como disciplina científica, ha estado asociado a diferentes factores, sobre todo a la importancia sociocultural que se le concede a la música y a los diferentes gustos y preferencias musicales. Esto es el motivo de que las terapias musicales sean tan diferentes de un país a otro.[2448] De la misma manera que hay una gran diversidad de orientaciones teóricas dependiendo del país de que se trate, la terapia musical también muestra una gran diversidad metodológica. Actualmente, la terapia musical se concibe como una ciencia y como un arte. Sus prácticas aunque desarrolladas a partir de un buen nivel clínico, no siempre producen modelos de investigación cuantitativa. Además, la música, en sí misma, es difícil de cuantificar, por lo cual, los procesos de terapia musical también lo son, al igual que sus efectos sobre el comportamiento humano. Por esta razón, los métodos de investigación cualitativa, al igual que la combinación de métodos cualitativos y cuantitativos, pueden, en un futuro, proporcionar mayor conocimiento sobre los beneficios de la terapia musical. Los modelos de investigación actuales deben ser relevantes y captar la diversidad de la práctica musicoterapéutica.[2449]

En musicoterapia no queremos hablar exclusivamente de ella como ciencia ni como terapia, sino de todos los procesos que comporta la música.[2450] El proceso por el que el paciente expresa sus emociones, necesidades psicológicas o fisiológicas y dificultades en una improvisación creativa o en un diálogo con el terapeuta, forma parte de la mayoría de las aproximaciones terapéuticas musicales.[2451] Con los progresivos avances metodológicos de la terapia musical, actualmente es posible activar respuestas emocionales, cognitivas y neurológicas a un nivel y cualidad que parecía inaccesible con otras aproximaciones terapéuticas.[2452] En terapia musical, es conveniente que la música no exceda de las 60 unidades de pulso por minuto y que la escucha sea activa. Sabemos que los sonidos vibradores son capaces de formar figuras geométricas (el mantra oriental "om" bajo, por ejemplo, genera círculos concéntricos con un punto en el medio) y crear campos energéticos de resonancia y movimiento a su alrededor. De la misma manera, la música ―que podría definirse como la expresión armónica del sonido― penetra en nuestro cuerpo variando sutilmente las ondas cerebrales, la respiración, el ritmo cardíaco, la presión arterial y el tono muscular, la temperatura corporal, la percepción del espacio y el tiempo e incluso los niveles de endorfinas. Así, las música con un ritmo de unas 60 unidades de tiempo o pulsaciones por minuto ―como algunas piezas de la música clásica, del barroco o de la música *New-Age*― pueden cambiar nuestro estado de conciencia, acercándolo a la gama de ondas cerebrales beta (que vibran entre 14 y 20 hercios), mejorando la focalización de la atención y el bienestar general. En cambio, un repique de tambores, puede transportarnos a la gama de ondas cerebrales theta (que oscilan entre 4 y 7 hercios), facilitando estados alterados de conciencia. Estamos rodeados y travesados por sonidos y músicas que tan sólo percibimos.[2453] La música es algo bastante denso y complejo que implica acciones y efectos no tan sólo inesperados sino incontrolables. Tal vez la música no cure directamente una enfermedad pero ayuda en cuanto te hace sentir mejor a nivel físico y a nivel emocional y psicológico (autoestima). Tanto ayuda al enfermo como al que está sano, por esto toda persona busca de una manera instintiva la música que va al encuentro de las necesidades o carencias de la persona. Armoniza con su manera de ser, la moviliza y la hace avanzar.[2454] Según Rolando O. Benenzon,[2455] la música afecta al sistema perceptivo humano en diferentes grados de direccionalidad e intensidad. En ciertas situaciones produce un efecto de envoltura sonora de densidad variable (música-aire, música-agua). Esta es la impresión envolvente que provoca la música ambiental próxima. En otras circunstancias, la música que nos llega del exterior ofrece al oyente una cosa así como una superficie de contención, un piso, un muro o un árbol donde la persona siente que puede apoyarse y reposar (música-tierra). Pero la música también puede ser percibida como una fuente radiante de luz o calor, potencialmente capaz de conseguir el núcleo, la interioridad de la persona hasta inflamarla, encenderla (música-fuego). Otras veces, la música se comporta como un verdadero proyectil, un objeto energético altamente concentrado que, con total direccionalidad, impacta, perfora, penetra en el individuo (música-flecha). La música es energía, por eso

mueve, vigoriza, sacude y conmueve y produce una acción concreta e integral que no puede ser registrada a nivel consciente por la persona involucrada en la experiencia musical. La música no pide permiso, se infiltra, subrepticiamente, o penetra de manera directa, punzando. De aquí la sensación de estreñimiento que produce. Pero lo peculiar es que esto sucede a las personas no con cualquier música, sino con cierta música que es diferente para cada individuo, como lo son las huellas digitales.[2456]

Actualmente, ya no se utiliza música grabada en terapia puesto que ello limita la intensidad de la interacción entre enfermo y especialista. La relación interactiva comporta la inclusión e materiales verbales y vínculos entre la música y su significado. La improvisación se ha convertido en uno de los principales elementos. Muchas terapias se basan en que las interacciones musicales y el comportamiento son un reflejo de lo que está sucediendo en el interior del paciente.[2457] Las virtudes terapéuticas de la musicoterapia se han demostrado científicamente, como es el caso de un equipo médico del centro Beth Israel Deaconess, de los Estados Unidos, al utilizar la resonancia magnética para concluir que el cerebro crece en respuesta al entrenamiento musical. Así mismo, la armonía, el ritmo y la melodía pueden llegar a resolver problemas cerebrales que van desde la pérdida del habla hasta los daños emocionales.[2458] La música tiene efectos biológicos de nuestro organismo que pueden ser positivos o negativos. J. Sterheimer[2459] descubrió que ciertas notas musicales afectan a los aminoácidos de una proteína y, en consecuencia, las plantas crecen con mayor rapidez. La música, a parte de los efectos fisiológicos, también tiene sus efectos psicológicos: puede actuar sobre el sistema nervioso central con efectos estimulantes (volumen alto, ritmo rápido, tiempo más bien rápido, notas agudas o medias, línea melódica sin repeticiones, armonía con acordes disonantes), sedantes (volumen bajo, ritmo lento, tiempo más bien lento, notas graves o medias, línea melódica con repetición, armonía con acordes consonantes, enervantes). También tiene sus efectos intelectuales: desarrolla la atención, facilita la meditación, estimula la imaginación. También tiene sus efectos sociales: provoca y favorece la expresión de uno mismo, puede sugerir ideas y sentimientos sin necesidad de palabras, puede ser un agente socializador, es un fenómeno social que sobrepasa fronteras, límites académicos y folklóricos. Y también tiene sus efectos espirituales y trascendentes: religiones, liturgias, la búsqueda de lo inexpresable con palabras, de lo divino.[2460] Los beneficios de la música son tanto a nivel neurológico como social-emocional como perceptivo-motor.[2461] En cuanto que la música es comunicación, estimula la expresión de los problemas y de las inquietudes; en cuanto que la música es afectividad, favorece el desarrollo emocional y afectivo; en cuanto que la música es sensibilidad, agudiza la percepción auditiva, táctil y propioceptiva; en cuanto que la música es movimiento, estimula la actividad y mejora la coordinación motriz; en cuanto que sociabilidad, fomenta la interrelación social.

La musicoterapia es arte (tiene que ver con la subjetividad, la individualidad, la creatividad y la belleza) y ciencia (tiene que ver con la objetividad, la colectividad, la replicabilidad y la verdad) y un proceso interpersonal (tiene que ver con la empatía, la comunicación y las relaciones sociales).[2462] La música es especial, no se apoya en un lenguaje específico y es capaz de alcanzar las emociones y la sensibilidad del oyente, permite expresar sentimientos y emociones profundas que no podríamos expresar de otra manera y es capaz de cambiar el estado de ánimo. Cuando escuchamos una canción que hacía tiempo que no habíamos vuelto a escuchar, inmediatamente nos traslada a la situación en la que estábamos cuando la escuchábamos con anterioridad. Esta canción nos puede llevar al pasado y es posible incluso que sea capaz de que experimentemos las mismas emociones que en aquella ocasión. Hay que tener en cuenta que este poder evocativo de la música sobre todo cuando trabajamos con personas emocionalmente alteradas. Según Oldfield[2463] los niños y niñas se tranquilizan si las sesiones de terapia musical empiezan con las mismas melodías o piezas musicales. Dar la bienvenida con una canción familiar y conocida puede convertirse en un punto de partida en cualquier sesión, ya que proporciona familiaridad y seguridad. La música es un patrón autocurativo del cual la humanidad se ha servido desde siempre para ayudar a eliminar tensiones, paliar carencias afectivas de todo tipo, un medio para unir a las personas, de acercarse a la divinidad, de expresar alegría a través de la danza o el dolor de la muerte a través de las marchas fúnebres, la ternura en las canciones de cuna, el amor en las canciones románticas, el coraje en las danzas guerreras y la labor a través de las canciones de trabajo.[2464]

Joaquín Buñuel y Edwige Stapfer[2465] hacen referencia a que la música es el leimotiv de una sesión de musicoterapia para conseguir que a partir de ella se creen las vivencias que nos lleven a una psicoterapia grupal: se ofrece papel y cajas de colores y a partir de la música que se escucha los allí reunidos deben expresar a través del dibujo y del color lo que les sugiere aquella música. Se van obteniendo resultados en sesiones puntuales o continuadas que pueden ser comentadas a nivel individual y/o grupal. Así, la música ayuda a romper frustraciones, pérdidas de contacto con la realidad, psicosis, autismo, trabajo del yo, pérdida de un ser querido. Es como la llave para abrir un mundo cerrado y oscuro que se halla en el interior de cada individuo.

Para Serafina Poch[2466] la música afecta a todos los seres vivos, ya sean racionales o no. Los sonidos armónicos ayudan al desarrollo orgánico de cualquier ser vivo y los sonidos inarmónicos lo

obstaculizan. Según ella, los niños y niñas son más receptivos delante del hecho musical y a más pequeños de edad más fácil es la curación con musicoterapia. Cada tierra, cada pueblo o etnia debe ser tratado con su propia música, es inútil que tratemos a un nativo africano con música clásica europea. La música abre canales de comunicación y, por tanto, es ideal en personas autistas y afásicas, incluso en personas en estado de coma. La música puede ayudar a cualquier enfermedad de raíz mental. A medida que nos hacemos mayores, disminuye el gusto por la música movida y se opta por melodías más suaves. El rock duro, según Poch, con sus constantes interrupciones rítmicas, determina una asincronía de las ondas alfa del cerebro que son las que funcionan en el desarrollo de nuestra actividad constante.

Siempre ha habido la polémica de que si el uso de la música para efectos alterados de conciencia es producido por el aspecto físico de la música (las vibraciones) o por un aspecto cultural. Platón lo atribuía al sonido del *aulos* (instrumento musical predecesor del oboe) mientras que Aristóteles lo atribuía al modo frígido (modo antiguo de música griega que producía un paroxismo antes de los ataques guerreros). En el siglo XII, el árabe Ghazzâlî, también defendía la física de sonido bueno demostrando en la época cómo los pastores dromedarios adormecían el ganado con sus cánticos. A. Neher, en la década de los sesenta, del siglo XX, relacionó la música y la estimulación rítmica con la actividad bioeléctrica de zonas del cerebro que habitualmente no están activadas. W. Jileck, etnopsiquiatra canadiense, afirma que los tambores de piel de ciervo que usan los indios salish, en sus ritmos iniciáticos y extáticos, dominan las frecuencias bajas de 4 a 7 ondas por segundo, que es la misma frecuencia que las ondas theta en los encefalogramas. El antropólogo M. J. Herskovits le dio una explicación cultural. Aunque es muy difícil dar unas pautas generales, podemos dar unas ideas globales en relación a la música y cualquier estado en tránsito, místico, religioso, curativo: según Carl Gustav Jung[2467] cualquier ritmo repetitivo es, de por sí, un estímulo que despierta la emotividad. Si además se utilizan instrumentos de sonido grave, y las frecuencias son entre 4 y 7 ondas por segundo, el ritmo se asimila mejor; la música actúa siempre de guía, por sí misma no obtenemos nada, pero hace de hilo conductor, es un buen guía para llegar a lo propuesto; siempre hay una intención final, ya sea curativa, mística o de placer; habitualmente, se da un elemento catártico de carácter físico-químico ya sea a través de hierbas, estupefacientes o drogas. Hay que incidir más en este aspecto intrínseco de la música que es la repetición. Recordemos el efecto que tienen determinadas sintonías de los anuncios publicitarios: la primera audición quizás nos pase inadvertida, pero la sucesiva repetición y la exposición del tema llega no tan sólo a vencer nuestra indiferencia, sino que consigue desarmar la animosidad mantenida durante algún tiempo en su contra.[2468]

La música y la danza serían intentos humanos inconscientes de recapturar las experiencias sensoriales similares a las que fueron durante la vida prenatal.[2469] No hemos perdido el canto y la danza, pero ahora somos más espectadores y consumidores que no protagonistas. Cantar y bailar son connaturales al ser humano siempre lo acompañan. Cada vez más la voz, el sonido, el ritmo, la danza (danzaterapia, danza libre, biodanza, *trance dance*) se están empleando como terapia:

Según William B. Davis, Kate E. Gfeller y Michael H. Thant,[2470] en musicoterapia hay seis tipos básicos de investigación:

1. Descriptiva (general).
2. Cualitativa (hermenéutica).
3. Experimental (datos).
4. Estudio de casos (un caso concreto o un seguimiento longitudinal).
5. Filosófica (lo que debe ser).
6. Histórica (lo que era. Conocer el pasado para mejorar el presente y el futuro).

11.3.3. El principio de Iso en Musicoterapia

Según Rolando O. Benenzon, Iso es entendido como identidad sonora del ser humano.[2471] El mismo autor,[2472] lo define como el conjunto infinito de energías sonoras, acústicas y de movimiento que pertenecen a un individuo que lo caracterizan, y lo caracterizan creando una especie de identidad corporo-sonoro-musical propia de cada persona. Hay que diferenciar el Iso del paciente del Iso del musicoterapeuta. El Iso es dinámico.[2473] El principio de Iso o principio de igualdad fue descubierto por el doctor Ira Altshuler. Según este principio, una música idéntica al estado de ánimo o tempo del paciente facilita su respuesta. Así, los estados de ánimo depresivos se despiertan con un andante; los maníacos con un allegro. Incluso hay algunas músicas que universalizan: en caso de luto, podemos escuchar “Mort d’Ase”, de Peer Gynt.[2474] Se ha podido observar, clínicamente, que las personas tristes pueden ser estimuladas más rápidamente con música triste que con música alegre. Hay que buscar este Iso, este sonido igual a nuestro estado interior que ya queda suficientemente marcado como arquetipo sonoro desde nuestras vivencias sonoras intrauterinas, del nacimiento y de la infancia.[2475] Josefa Lacárcel[2476] nos

dice que hay un sonido o conjunto de sonidos o fenómenos sonoros que nos caracterizan y nos individualizan, desde la gestación hasta nuestros días. Hay diferentes tipos de Iso:[2477]

a) Iso gestáltico: el sonido característico de cada persona.
b) Iso cultural: un sonido concreto compartido por toda una comunidad (por ejemplo, el sonido de la sirena de una ambulancia). La identidad étnica o cultural es inseparable de la identidad sonora.
c) Iso universal: sonido que identifica a todos los seres humanos con independencia del contexto sociocultural, histórico o psicofisiológico (por ejemplo, los latidos del corazón, los sonidos de la inspiración y de la expiración). Contiene en el inconsciente las energías sonoras básicas heredadas de milenio y milenios; características de todo género humano incluidas las variantes tanto de Oriente como de Occidente.
d) Iso grupal: sonido compartido por un mismo grupo de personas bajo características o circunstancias comunes (por ejemplo, las personas deprimidas prefieren música triste). Provoca afinidades musicales.

El concepto de Iso es un concepto gestáltico, entendido como una percepción del todo, no de una unión de elementos que conforman un todo, sino de una totalidad que el individuo percibe. Un ejemplo de Iso es nuestra propia voz. Hay un sonido secreto, personal, que confirma que el ser humano nace con un sonido interno propio al cual responde.[2478] La imitación vocal es la forma más potente de participación mística del mundo que nos rodea: imitación del viento, de la lluvia, de los árboles o de los animales; ciertos métodos de educación musical intentan revivir estas costumbres primitivas. La imitación del sonido como medio para adquirir poder sobre las fuentes originales está vinculada con el principio del Iso, según el cual lo parecido actúa sobre lo parecido.[2479] El Iso se relaciona con la atemporalidad de la que hablaba Freud que no es ausencia de tiempo, sino de un tiempo diferente al nuestro. Un ritmo binario viene de un Iso universal; un fragmento melódico viene de un Iso cultural; la voz de la madre viene de un Iso gestáltico[2480] Toda alma presenta una melodía apropiada a su ritmo fisiológico.[2481] El influjo de la música sobre el organismo y la mente del individuo se basa en que toda alma presenta una melodía apropiada a su ritmo fisiológico.[2482] En el principio de Iso el tiempo musical debe coincidir con el tiempo mental del paciente.[2483] Tendemos a buscar la música que necesitamos. En el caso del estilo de música rock, tanto puede generar tensión como frustración como liberación. Es una moneda de dos caras que se tira constantemente a cara o cruz.[2484] A cada persona su ritmo, su melodía, su música. Hay que encontrarla o ayudar a encontrarla. En la etnia Hopi[2485] al nacer un niño o niña, se le asigna la melodía que ha cantado un pájaro concreto y esa melodía es como una tarjeta de identidad. Según esta realidad, cada persona tiene un sonido fundamental que tiene que ver con su alma, una canción individual que refleja la manera de ser de cada individuo. Esto también nos recuerda la costumbre de la mayoría de las etnias indias norteamericanas de otorgar un nombre único y distinto para cada ser que acaba de nacer.

11.3.4. A la búsqueda de una definición de musicoterapia

Existen numerosas definiciones de musicoterapia y las definiciones casi nunca llegan a ser objetivas ya que llevan implícitas las creencias subjetivas del definidor, así como sus actitudes y cambian con el tiempo y con la experiencia. Ganamos amplitud y profundidad. Delante de una audiencia, la definición nos va bien para posicionarnos delante de lo definido como interlocutores sobre lo que vamos a decir. Definir musicoterapia es muy difícil puesto que definir música y definir terapia ya son de por sí de una gran complejidad. Buscar una definición (en el primer capítulo del libro, cuando buscábamos una definición de música era siempre quedarnos cojos del propio concepto), si es que realmente hay o queremos hacerlo (en el mismo capítulo ya encontramos a quienes decían que la música no se puede definir) es tener que remitirnos a la naturaleza del propio concepto y situarnos desde allí para poder llegar a algunas conclusiones. No obstante, las definiciones son como pequeños cuadros sinópticos o como resúmenes de la propia naturaleza de la ciencia que estamos investigando y nos van bien para saber cómo se posicionado delante del tema algunos expertos. Para Benenzon,[2486] la musicoterapia se ocupa, en definitiva, del binomio sonido-ser humano, ya sea musical o no, para procurar unos efectos terapéuticos. Él mismo, diez años después,[2487] definió musicoterapia como la parte de la medicina que estudia el complejo sonido-ser humano, con el objetivo de obtener los efectos terapéuticos, psicoprofilácticos, así como una mejora para él y su entorno. La musicoterapia es una especialización científica. Desde un punto de vista terapéutico, la musicoterapia es una disciplina paramédica que utiliza el sonido, la música y el movimiento para producir efectos regresivos y abrir canales de comunicación con el objetivo de emprender, a través de ella, el proceso de entrenamiento y recuperación del paciente para la sociedad.[2488] Años después, Benenzon[2489] volvió a retocar su definición: la musicoterapia es una psicoterapia que

utiliza el sonido, la música, el movimiento y los instrumentos corporo-sonoro-musicales para desarrollar, elaborar y reflexionar un vínculo o una relación entre musicoterapeuta y paciente o grupo de pacientes con el objetivo de mejorar la calidad de vida del paciente y rehabilitarlo para la sociedad. Hoy en día, la continúa definiendo igual.[2490] Alice Berthomieu[2491] la define como una intervención centrada sobre el sujeto en su relación con la comunicación. Para Kenneth E. Bruscia,[2492] la musicoterapia es un proceso dirigido a un fin, en el que el terapeuta ayuda al cliente a aumentar, mantener o restaurar un estado de bienestar utilizando experiencias musicales y las relaciones que se desarrollan a través de ellas como fuerzas dinámicas de cambio. La musicoterapia es la utilización de la música de manera activa o receptiva para ayudar a clientes con necesidades físicas, emocionales o psicológicas. Él mismo,[2493] años después la redefinió como un proceso (secuenciación de sucesos en el tiempo) sistemático (que quiere decir que tiene intencionalidad, organización y regularidad) de interacción en que el terapeuta ayuda al cliente a conseguir la salud, utilizando experiencias musicales y las relaciones que evolucionan por medio de ellas como fuerzas dinámicas de cambio. Bruscia[2494] hace diferencia entre terapia del sonido y terapia a través de la música. Gérard Ducorneau[2495] la define como la apertura de canales de comunicación, utilizando el sonido, el ritmo y el movimiento. La finalidad de la musicoterapia es establecer o reestablecer la comunicación, utilizando la música. La música entendida como lenguaje, no tan sólo como estética. La National Association for Music Therapy (NAMT)[2496] la define como el uso de la música en la consecución de objetivos terapéuticos: restauración, mantenimiento y aumento de la salud, tanto a nivel físico como mental. Es la aplicación de la música, dirigida por un terapeuta y en un contexto terapéutico determinado, para provocar cambios en el comportamiento. Para William B. Davis y Kate E. Gfeller,[2497] la musicoterapia es la utilización de la música para conseguir objetivos terapéuticos: restaurar, mantener o mejorar la salud mental y física. Los cambios de conducta que se producen ayudan al individuo a entenderse mejor a sí mismo y entender mejor su propio mundo, llegando a adaptarse mejor a la sociedad. Para Patxi del Campo,[2498] la musicoterapia es un proceso interpersonal ya que tiene a ver con la empatía, la comunicación y las relaciones de roles. Para Aittor Loroño,[2499] la musicoterapia es una técnica terapéutica cuyo objetivo es abrir, mejorar o restablecer los canales de comunicación entre las personas, en un contexto no verbal. Se entiende por música, desde este ámbito, el ritmo, la melodía, la armonía, el sonido, el ruido, el silencio, el movimiento y el gesto. Serafina Poch[2500] la define como la aplicación científica del arte de la música y de la danza con finalidad terapéutica para prevenir, restaurar o aumentar la salud tanto física como mental y psíquica del ser humano a través de la acción de un musicoterapeuta. Finalidad terapéutica y preventiva para provocar cambios fisiológicos y psicológicos del estado de ánimo y de la personalidad del paciente o cliente. Según ella, lo que ayuda a curarse es la emoción que puede sugerir la obra de arte. Por perfecta que sea una computadora nunca podrá realizar arte ni terapia. Poch[2501] habla de la música no como sonidos sueltos, sino como estructura, como lenguaje. María Soledad[2502] la define como una disciplina paramédica que utiliza el sonido, la música y el movimiento para producir efectos positivos en las personas, que elabora y desarrolla el vínculo entre musicoterapeuta e individuo con el objetivo de mejorar su salud y calidad de vida. Para Mariano Betés,[2503] la musicoterapia es la disciplina que estudia la música (en el sentido más amplio: como sonido, silencio, melodía, ritmo y armonía) en la prevención y tratamiento de muchos trastornos. En este contexto es donde conviene destacar que nos interesa la música en su sentido utilitario, es decir, tanto como remedio utilizado para curar, paliar o evitar trastornos, ya sean físicos como psíquicos. Para Mónica Sabbatiello, [2504] la musicoterapia es una técnica que utiliza las propiedades del sonido y de la vibración para curar o aliviar males psicofísicos, así como para promover un mayor desarrollo de la creatividad. Es el uso de la música para mejorar la salud física, mental, emocional o espiritual a través de un proceso interpersonal entre terapeuta y cliente. La música es un remedio, una medicina, una pócima excelente sin efectos secundarios negativos ni contraindicaciones preocupantes, incluso puede a llegar a ser una droga (algo que crea dependencia) positiva puesto que en lugar de hacer daño y menguar la salud, da vida y la encomienda.

11.3.5. Para quién es la musicoterapia

La musicoterapia es útil a los profesionales de las ciencias de la salud, de la educación y de la música.[2505] Consideramos que hay dos grandes tipos de música, la música pasiva, que básicamente escuchamos y ejerce en nosotros un efecto terapéutico y la música activa que implica la participación del sujeto, tanto en el plano sensorial como en el plano motor. La musicoterapia clínica está dirigida a los pacientes con alteraciones de conducta y también se utiliza en débiles mentales, parálisis, cerebral, incapacitados físicos, autismo (recordemos que la autismo fue identificado por Kanner en 1943) y niños con trastornos emocionales.[2506] La musicoterapia se aplica tanto a nivel individual como grupal: terapia de grupo, de pareja, contra el dolor, en la preparación al parto, en relajación, en el trabajo con personas invidentes, sordas o con problemas de oído, en alcoholismo y toxicomanía.[2507] En el caso de niñas y niños, la musicoterapia nos va muy bien para los hiperactivos, los que están faltados de afecto, los introvertidos,

los que son líderes, tanto a nivel individual como grupal. La música ambiental y la musicoterapia tienen un punto de encuentro cuando pretenden manipular la conducta infantil para unos objetivos concretos que mejoren aquella (atención, silencio, calma, saber esperar, saber escuchar, esperanza, constancia, serenidad, etc.). La musicoterapia también se aplica en recién nacidos, psiquiatría, rehabilitación, gerontología y geriatría.[2508] Se trabaja en cualquier edad y siempre con la idea de mejorar algo que no está bien, así, pues, también encontramos terapias musicales en personas con trastornos de estados de ánimo, de personalidad, de ansiedad, rehabilitación neurológica (apoplejía, traumatismo craneal, enfermedad de Parkinson, enfermedad de Huntington).

11.3.6. Cada persona es una individualidad musical

Al igual que no hay verdades universales, tampoco hay fórmulas magistrales que vayan bien a todo el mundo. Ni en medicina ni en pedagogía ni en ninguna otra ciencia que tenga que ver con el ser humano. No todas las personas reaccionan igual delante de una misma música. No a todos les aumentará el ritmo cardíaco con la Quinta sinfonía de Beethoven ni les descenderá con la Canción de cuna de Brahms. Además, la música es un estímulo complejo que cambia rápidamente con el paso del tiempo y cada persona la percibe de una manera distinta. Cada caso es una situación diferente y merece una atención diferente.[2509] La universalidad puede ayudarnos pero nunca es definitiva. Lo que ha ido bien en una situación personal concreta debe orientarnos, pero no la misma música es apropiada para todos.[2510] El diagnóstico puede ser universal pero la terapia debe ser individual, ya que cada individuo tiene su manera propia (cognitiva, emocional y espiritual) de afrontar su enfermedad. Y la música también es algo individual ya que no es la propia música la que sana, sino la que da lugar a que la salud se restablezca. El mejor trabajo terapéutico es el trabajo de persona a persona. No hay patrones. La respuesta se debe confeccionar en relación a un estudio específico.[2511] Además, y nos lo recuerda, entre muchos otros, Juliette Alvin,[2512] el ser humano nace con su propio sonido interior al cual responde, motivo aún mayor para partir del trabajo terapéutico individual. Un ritmo musical concreto, aquel que coincide con nuestro ritmo vital, nos entra más profundamente, debido a esta coincidencia, y se adapta mejor al corazón (mundo emocional) de la persona.[2513] La música no puede utilizarse como los medicamentos que se consiguen en una farmacia por mucho que incluso se hayan escrito libros que recomiendan qué música según sea la enfermedad.[2514] Además, hay que conocer esa dimensión espiritual, tanto de la música como del paciente, para saber qué administrar y la dosis requerida.[2515] Descartes,[2516] en su "*Musicae compendium*", nos dice que los tempos lentos despiertan las emociones indolentes de languidez, aflicción, temor y arrogancia mientras que los tempos rápidos generan ligereza y alegría. Él[2517] mismo añade que lo primero que debemos indagar es cuáles son las pasiones que la música despierta y tan sólo entonces descubrir con qué tonos, consonancias y compases se pueden conseguir estas pasiones, que para él son percepciones que ya están dentro de nosotros. Nuestra historia personal está empapada de historia sonora. Hay que conocer, pues, la historia musical del paciente. Así como hay composiciones que aglutinan y amalgaman la estructura de un grupo, hay también composiciones musicales que individualizan y aíslan. El gusto individual es más flexible que el colectivo.[2518] La música es un objeto trascendente, algo que "mueve", cargada de significaciones para la mayoría de seres humanos, su presencia nunca pasa desapercibida y, casi siempre, provoca deseo de apropiación. Hablar de música significa hablar de sus múltiples funciones en el ser humano, de sus vínculos con ella, de la profunda necesidad de apertura que se requiere para experimentar su gozo, así como las dificultades para acceder a ella. Cada persona tiene su propia identidad sonoro-musical. Para algunas personas, la música es algo tan esencial que se confunde con su yo, sienten que la música los enriquece, los alimenta y les confiere plenitud, su personalidad se expande y pueden comunicarse mejor consigo mismos y con el mundo que los rodea. La musicalidad es una potencialidad del ser humano que toda persona puede desarrollar a partir de una estimulación adecuada.[2519] Cuando alguien habla de música, habla de "su música", del vínculo que establece con ella, de su propia representación mental y emocional sobre la música y siempre de cierto tipo de música. Por eso, tanto en terapia como en educación hay que saber ubicar y precisar qué tipo de música le conviene a cada persona.[2520] Toda actividad musical es una actividad prospectiva y algo que el individuo muestra como suyo; por tanto, permite al observador, preparado para ello, los conflictos, bloqueos y dificultades a partir de los cuales elaboramos un plan estratégico.[2521] En situaciones de equilibrio funcional, cada individuo tiende a tomar, a través de la vía auditiva, el elemento que más necesita en cada circunstancia. Por eso hay momentos para cada estilo musical. La música crea una cierta vibración que sin duda produce una reacción física. Finalmente, se encuentra y utiliza cada vibración de manera correcta para cada persona. Cualquier individuo puede producir su propia música, a cualquier edad, en cualquier situación, enfermo o sano, puesto que al realizarla esta le hace cambiar de actitud: se vuelve más seguro, más comunicativo, más optimista hacia los demás.[2522] Cada cual tiene su canción. Ya lo creían así nuestros antepasados primitivos al creer que, tanto vivo como muerto, el ser humano tiene su propia canción a la

cual responder.[2523] Esto tiene relación con el principio de que todos nacemos con un sonido interior propio. Por eso los resultados de una investigación musicoterapéutica siempre debemos decir: en tal situación la aplicación de tal música nos dio estos resultados con relación a los objetivos propuestos.[2524] Hay que investigar, pues, en la identidad sonora de cada persona. Hay un sonido anímico propio. La música es un alimento que nutre, que permanece dentro del individuo, pasando a formar parte de su estructura individual. El sonido penetra e impregna a la persona que guarda sonidos y música en su interior. Desde la perspectiva neurobiológica, este caudal de experiencia sonora quedará impreso en una zona específica del cerebro. Todo esto formará su mundo sonoro interno que configurará la identidad musical individual.[2525] Para Rolando O. Benenzon,[2526] el origen de la historia sonora personal se remonta al momento mismo de la fecundación. Y partimos de la música que le gusta a cada cual. Y con algunas personas podemos compartir algún estilo mientras que otros estilos, no. Se puede ser un gran amante de la música country a la vez que de la música de Mozart. La música es un suceso íntimo-físico-emocional y si una música o estilo musical nos gusta es seguramente el mejor que puede ayudar a mejorarnos.[2527] Si una música es inapropiada, su efecto será menor. Además podrían surgir efectos negativos como por ejemplo un paciente que relaciona negativamente una melodía concreta con el sentimiento que tiene con ella. Hay que probar la música con anterioridad, antes de la terapia.[2528] No hay músicas tranquilas o intranquilas, alegres o tristes, esto tan sólo surge por asociación subjetiva que hace el oyente y sus relaciones con las experiencias en el pasado.[2529] Según Edgar Willems,[2530] la música induce al movimiento corporal; la melodía estimula la afectividad; la estructura musical contribuye al afianzamiento o restauración del orden mental (esta cualidad es la base de la musicoterapia). Tan sólo al escuchar los sonidos interpretados por un instrumentista podemos saber su equilibrio o sus tensiones emocionales.[2531] La música terapéutica impartida con estrés llega a ser negativa.[2532] Si la intención que subyace en la música ha sido creada para curar o es de inspiración espiritual, tendrá un efecto curativo inspirador en el oyente. Si la intención es puramente comercial o posee una naturaleza destructiva o caótica, el efecto será contraproducente.[2533]

Los ejes fundamentales de la terapia son: paciente o cliente, el terapeuta y los objetivos y proceso de la terapia.[2534] De los aspectos de cómo se desarrolla una sesión de musicoterapia tenemos un ejemplo en Tony Wigram[2535] y quien quiera profundizar más puede consultar la obra de Rolando O. Benenzon.[2536] Por lo que hace al proceso, en musicoterapia la música se selecciona primero por la relevancia clínica y después por su mérito estético o artístico[2537] y ya que la musicoterapia es fusión de terapia y música, el proceso puede describirse como artístico, creativo o científico.[2538] Los métodos empleados son, en general, pasivos (receptivos) o activos (creativos). En los primeros, el paciente hace de ser pasivo (escucha y recibe el sonido en actitud de relax), en los segundos de ser activo (participa en la acción).[2539] La metodología empleada, por poner un ejemplo, por Rolando O. Benenzon[2540] consta de dos partes: la primera es de carácter diagnóstico y la segunda de carácter terapéutico. En la parte diagnóstica el objetivo es descubrir el principio de Iso del paciente o grupo con quien se va a trabajar y los objetos intermediario e integrador con los que se facilitará la terapia. La gran ventaja en musicoterapia es que tenemos un abanico inmenso de posibles estilos musicales que nos pueden ir bien.[2541] Christoph Rueger[2542] nos dice que él se centra en música clásica, ya que este tipo de composiciones, habitualmente, poseen un gran potencial espiritual y una enorme fuerza de organización que las hace intemporales y especialmente adecuadas para reorganizar nuestra vida interior y profundizar en nuestros propios sentimientos. Aunque las necesidades del paciente varían persona a persona, las podemos agrupar en dos grandes áreas: necesidades físicas (aliviar el dolor —como foco de distracción o de atracción—; facilitadora de relajación; como estímulo de ambiente positivo, tolerancia a los tratamientos y aumentar la producción de endorfinas; mejora del funcionamiento muscular y motor) y necesidades psicosociales.[2543]

11.3.7. Instrumentos musicales y musicoterapia

Las virtudes de la música también se relacionan con los instrumentos musicales. Las flautas hechas con huesos humanos, las flautas de madera de álamo, eficaces contra la ciática, las flautas de madera de eléboro contra las enfermedades nerviosas y los instrumentos musicales hechos con fibra de la planta de ricino que provocan efectos purgantes. Platón y Aristóteles[2544] ya hablan de los efectos de la música en la vejez poniendo instrumentos de percusión sobre las partes doloridas. Incluso un silbido no tan sólo es terapéutico para quien lo realiza, sino que además nos da información concreta del sujeto en relación a su estado de ánimo: alegre, triste, optimista, resignado o como autodefensa, además de relacionar el timbre con la realidad que rodea al paciente (supongamos que es un silbido en un partido de baloncesto o de fútbol). Carlos Daniel Fregtman dice que los tambores y los instrumentos de viento afectan al plano físico del individuo, las cañas al plano emocional, las cuerdas al plano mental y emocional; el arpa y el órgano al plano emocional y espiritual.[2545] La flauta es un instrumento de fertilidad masculina mientras que el tambor lo es de fertilidad femenina. Las campanas y los instrumentos metálicos poseen propiedades profilácticas y pueden servir para alejar los malos espíritus y las enfermedades. Por eso se cuelga de los

alerones de los templos de la India y de la China. En nuestras tierras, los antiguos sacristanes conocían los repiques especiales de campana para alejar los días de tormenta y granizo. Los sonajeros que se colocan cerca de los bebés son residuo de prácticas ancestrales según las cuales servían para proteger al neonato de las enfermedades.[2546] En musicoterapia, los instrumentos son empleados como objetos intermediarios, al igual como se utilizan los títeres en otros tipos de terapia.[2547] Rolando O. Benenzon[2548] hace diversas clasificaciones de los instrumentos musicales:

- Primera clasificación: corporales, naturales, cotidianos, creados, musicales (convencionales, no convencionales, folklóricos, primitivos, electrónicos).

- Segunda clasificación: como objeto de experimentación, como objeto de catarsis, como objeto de defensa, como objeto de enquiste, como objeto intermediario, como objeto de intermediación corporal.

- Tercera clasificación: fetales (maracas, campanas, sonajeros); maternales o vaginales (tambor, pandereta, guitarra, marimba); paternales o fálicos (flautas, claves, rascador, trompa, fagote, oboe); hermafroditas (guimbarda, piano, gong).

Hay que tener muy en cuenta también el instrumento en cuanto a timbre, a sonido, no es lo mismo un mismo tema interpretado en clavicémbalo que con piano o con un órgano. Esto pasa con la música clásica. No es lo mismo oír una composición de Mozart interpretada al piano que interpretada al clavicémbalo o al pianoforte. Los sonidos de los instrumentos también pueden facilitar que una persona se calme o se ponga más nerviosa. Hay que saber qué instrumentos prefiere el paciente (y cualquier persona, en general) puesto que en esto también hay gustos muy personales. Y otro aspecto de la música clásica a tener en cuenta, desde un punto de vista tímbrico, es la ópera. Cuando el canto es de tipo lírico también hay que indagar si el paciente es amante de esa manera de interpretar la canción. Un mismo tema interpretado por un cantante lírico puede ser fácilmente reprochado puesto que para esa manera de entender el canto hay que estar preparado. Esto ha ocurrido cuando algunos tenores o sopranos hay interpretado otros estilos musicales: rancheras, boleros o canciones *folk*. No es lo mismo a oídos del que escucha. Hay que ir con cuidado con las óperas y el canto lírico a la hora de escoger este tipo de música como terapia. El canto gregoriano, es diferente, crea una sensación de amplitud y de estado relajado para que puedas entrar en tu interior con más serenidad. La música religiosa ayuda en estados de dolor y sufrimiento emocional. La música barroca ofrece estabilidad, seguridad y orden. La música clásica mejora la concentración y la memoria. La música romántica favorece la expresión de los sentimientos. La música impresionista conecta con el inconsciente y facilita la creatividad. El jazz eleva el ánimo y ayuda a la inspiración, el rock estimula el movimiento. La música *New Age* ayuda a relajar y a entrar en estados de espiritualidad. La música salsa invita a moverse.

11.3.8. Otros conceptos que se relacionan con la musicoterapia

Hay otros conceptos que amplía el propio concepto de musicoterapia a la vez que atienden a otros dimensiones en las que la música hace un servicio al ser humano. Así pues, hay quien habla de holonomia (conocimiento del todo a través de la música) y de antroponimia (la música como medio evolutivo). Hay también quien habla de meloterapia (terapia a partir de la melodía) la melodía como fundamento básico de la composición, no como conjunto. Otros hablan de biomúsica, [2549] entendida como el restablecimiento de las diferentes fuerzas que actúan en nuestro ser y que son el fundamento de la vida (bio) por medio de la energía en todas sus manifestaciones (vibración, movimiento, creación, armonía) que toman una manifestación concreta: la música. Y hay los que hablan de biomusicología que mezcla la musicología tradicional y ciertos campos de la neurofisiología. Nosotros añadimos dos conceptos más: musicosofía (la música como forma de sabiduría sin descuidar las raíces antropológicas), y los conceptos de cantoterapia (terapia a partir de la canción que une tanto los aspectos emocionales –a través de la melodía- con los aspectos cognitivos –a través de la letra) y cantosofía (la canción como forma de sabiduría sin descuidar las raíces antropológicas y sociológicas).[2550]

11.3.9. La música New Age

Con el nombre de *New Age* fue bautizado el estilo musical en el que la música tiene como objetivo la calma interior del individuo, de reencuentro con uno mismo. Música relajante, suave, tranquila, que invita al silencio interior y a la meditación. Según June Boyce-Tillman,[2551] mezcla los sonidos del mundo natural con los producidos por el ser humano. Desde diversas terapias, como pueden ser los masajes o el

yoga, se ha empleado muchísimo este estilo musical. Pero, ¿son las notas musicales las que provocan esta calma o el mensaje musical que ha elaborado el autor? Con la musicoterapia, y el análisis de algunos estilos concretos, nos damos cuenta que hay un mensaje implícito en la estructura musical que actúa directamente en la dimensión afectiva de la persona. Probablemente, en algunas piezas musicales que producen una sensación de calma y de tranquilidad, esta no se debe a unos sonidos suaves, tiernos y delicados, sino al mensaje colocado en la música del propio compositor.[2552] Según Jaume Roselló,[2553] la música *New Age* la podemos dividir en tres grandes grupos:

1. Música regeneradora: música tranquila, límpida, con sonoridades suaves que actúan sobre el campo emocional.

2. Música estimulante: música más rápida, más densa y con más riqueza instrumental y armónica que actúa sobre el cuerpo físico, para el baile, y sobre lo mental, para una atención y una reflexión intensa.

3. Música contemplativa y elevadora: relacionada con lo cósmico, que trata de expresar aspectos como "la música de las esferas". Sus notas sobrecogedoras van directamente al espíritu.

Y puestos en clasificaciones, la música de tipo terapéutico se puede dividir en dos grandes bloques:

1. Música objetiva: la música que sirve para curar y que sirve de aviso y de alimento para nuestra alma o conciencia. Aquí encontramos la mayoría de la música clásica y de la música *New Age*.

2. Música subjetiva: la música que alimenta nuestras pasiones. Aquí encontramos la mayoría de música moderna (el rock, la música máquina, la música disco, etc.). Hay que ir con cuidado con este segundo grupo puesto que sus contra-ritmos, sus arritmias y el volumen pueden tender a desequilibrar al individuo. Desde los principios del rock hasta las variantes del rock ácido (música combinada con drogas), la música *techno*, la música *punk* (música relacionada con la violencia) y teniendo en cuenta tanto la música como el contenido de las letras puesto que la mayoría de esta música, a diferencia de la música clásica, es más vocal que instrumental.

11.4. El/La musicoterapeuta

El sanador lo que hace es desbloquear energías para dejarlas fluir en libertad. El sanador que utiliza la música ha sido, a través de los tiempos, primero mago, luego monje y por último médico o especialista en música.[2554] Según Henry E. Sigerist,[2555] por los escritos de Ebers sabemos que en el antiguo Egipto, en el siglo XV a.C., había tres tipos de curanderos: el exorcista o mago, el sacerdote y el médico. J. Combarieu[2556] sugiere que cuando un médico emprendía una curación era tan sincero y estaba tan convencido como el moderno hombre de ciencia en su laboratorio. Además, tenía la certeza de que sin cantos, música o encantamientos, algunos de sus remedios eran ineficaces. El concepto griego de musicoterapia se refiere más bien a la audición y no a la ejecución de la música.[2557] El proceso era una especie de psicoterapia que actuaba sobre el cuerpo, mediante el alma, porque delante de un trastorno, el médico griego procuraba reestablecer el equilibrio perdido con remedios en el plano físico y con la música en el plano mental.[2558] El musicoterapeuta se centra en el proceso, [2559] ya que pone atención en lo individual de la persona, convirtiendo la expresión musical en una simbolización de los sentimientos opresivos;[2560] no trabaja con el gran público. Actualmente, la música también se utiliza desde la vertiente creativa e interpretativa; se usa la música desde cualquier aspecto, sin límites, partiendo de que tiene unos valores universales definidos a partir del ritmo, la melodía, la armonía, el tono que afecta a todas las personas sin exclusividad. Un tono agudo habitualmente provoca tensión, una armonía menor lleva a la tristeza y un ritmo lento provoca lentitud en la actividad fisiológica. Pero estos valores, ya lo hemos dicho anteriormente, son tamizados por las interpretaciones culturales y personales. El musicoterapeuta debe descubrir la personalidad musical del paciente para seleccionar la música adecuada.[2561] La musicoterapia llegó a España de manos de la psicóloga catalana Serafina Poch. Ella afirma que la música no es un lujo, sino una necesidad humana. El torrente de sentimientos que desata la música es un poderoso canal de comunicación entre el interior de la persona y el terapeuta: abre puertas que la palabra no alcanza.[2562] A los musicoterapeutas hay que considerarlos tanto artistas como científicos y terapeutas[2563] y hay que tener en cuenta que en musicoterapia se es terapeuta y no crítico de arte.[2564] El musicoterapeuta es un profesional paramédico[2565] que utiliza el sonido y la música para abrir nuevos canales de comunicación hacia los niveles más regresivos del paciente, creando posibilidades hacia el mundo externo y rompiendo

barreras hacia el mundo interno.[2566] En la actualidad, el musicoterapeuta trabaja con el paciente para aliviar el impacto negativo de la enfermedad, trauma o condición debilitadora[2567] y, como médico, es el trabajo entre ambos lo que inducirá a la respuesta.[2568] El musicoterapeuta siempre acepta la música que produce el cliente a cualquier nivel, sin tener en cuenta sus méritos artísticos y estéticos.[2569] El deber del terapeuta musical es el de proporcionar una técnica de relajación y/o inducción y seleccionar la música.[2570] Mercedes Pavlicevic[2571] opina que el éxito de la terapia musical se debe a las relaciones paciente-terapeuta. En esta relación aparece una variable crucial: la improvisación musical terapéutica. Cada persona tiene su propia personalidad musical interior y unas preferencias musicales que le permiten la mejor forma de expresión y el terapeuta necesita desarrollar una respuesta empática y sensitiva hacia el cliente, a través de la música.[2572] La música es la más adaptable de todas las artes porque funciona en multitud de situaciones y trabaja a nivel intimista teniendo un significado personal a la vez que es el mejor medio para establecer una relación paciente-terapeuta.[2573] Serafina Poch[2574] establece los ámbitos en los que la musicoterapia es aplicada como terapia, tanto a nivel curativo como preventivo. Ella misma[2575] cita a Muskatevc que estableció en 1966 las cualidades básicas del musicoterapeuta:

1. Buena salud y vitalidad.
2. Estabilidad emocional.
3. Comprensión y aceptación de uno mismo.
4. Deseo de ayuda a los demás.
5. Paciencia.
6. Tacto.
7. Saludable sentido del humor.
8. Habilidad para el trabajo en equipo.

Y Poch añade estas otras: sensibilidad emocional, sensibilidad musical y artística, gran capacidad de intuición, ternura maternal a la vez que firmeza de carácter.

10.5. Aplicaciones de la musicoterapia y casos concretos

11.5.1. Aplicaciones de la musicoterapia

En cada caso concreto, la musicoterapia tiene una función distinta. En una enfermedad fisiológica la musicoterapia no puede modificar la causa, pero sí que puede ayudar al enfermo a paliar los efectos de la enfermedad, a aceptarla, a mejorar su situación, incluso en algunos casos puede ayudar a prevenirla. En cambio, en las enfermedades psíquicas, sí que puede ayudar a modificar la causa.[2576] Hay que tener en cuenta que la música no tan sólo tiene aplicaciones directas, sino que puede ser usada como paliativo y para rehabilitar.[2577] La musicoterapia debe ser una dosificación de la música, que ya hemos dicho que no la concebimos como un fin en sí misma, ya que su valor terapéutico no está necesariamente en relación con su calidad (algo muy relativo porque cada cual encuentra su "calidad" personal en la música que le gusta) ni su perfección en la ejecución. Su efecto se produce sobre todo a partir de los sonidos (origen de la música) sobre el cuerpo humano.[2578] En el siglo XIX, el médico Benoit Mojan[2579] sugirió algunos principios de aplicación de la música, pero sin decirnos quién se debía encargar de la música:

a) La naturaleza de la enfermedad.
b) Los gustos del paciente por unos u otros temas musicales.
c) El efecto que producen sobre el paciente algunas melodías en preferencia a otras.
d) El uso de la música tiene que ser evitado en caso de dolores de cabeza, dolor de oído y en todas aquellas enfermedades en las que haya excitabilidad excesiva del sistema nervioso.
e) El médico debe tener la precaución de moderar los sonidos, ya que su intensidad puede ser un estímulo excesivo.
f) Los sonidos deben aumentar gradualmente, ser suficientemente variados y la música no debe prolongarse demasiado.

En 1830, Ch. Diserens[2580] publicó los siguientes resultados de uno de sus experimentos en el que intentaba comprobar el efecto de los sonidos musicales y no musicales (ruido y silbidos) sobre el organismo humano:

a) La música influye en la circulación de la sangre, tanto en los seres humanos como en los animales.

b) La presión sanguínea algunas veces sube y otras baja; estas oscilaciones dependen fundamentalmente de los diferentes estímulos auditivos.
c) La acción de los sonidos musicales y de los silbidos se expresa en la aceleración de las pulsaciones cardíacas.
d) Las variaciones de la circulación como resultado de la influencia musical se correlacionan con los cambios respiratorios.
e) Las variaciones en la circulación sanguínea dependen del tono, del timbre y de la intensidad del sonido.
f) Las personas de diferentes nacionalidades responden de formas diferentes a los sonidos musicales.

Henry Clay Smith[2581] estudió el efecto de la música sobre las actitudes producción y accidentes laborales en una fábrica del este de los Estados Unidos. Aunque encontró que la tasa de accidentes se mantenía, la producción aumentaba delante de la audición de estímulos musicales, especialmente cuando el trabajo a desarrollar eran trabajos repetitivos. En este sentido Ch. Diserens[2582] estableció las siguientes conclusiones:

1. La música tiende a reducir la fatiga y, por tanto, a aumentar la resistencia muscular.
2. La música no tiene efecto definido sobre la precisión de los movimientos si el ritmo no se adapta al ritmo del trabajo.
3. La música acelera actividades voluntarias como la mecanografía.
4. La música aumenta el número de reflejos musculares empleados en cada trabajo laboral.
5. La influencia musical sobre la conductividad eléctrica del cuerpo humano es evidente.

Hipócrates recomendaba el sonido de la flauta de pastor para reducir la convalecencia. La línea melódica de la música clásica hindú tiene su efecto terapéutico desde antaño. La música clásica de la gaita es usada desde hace años para que las vacas, en Canadá, aumenten su producción de leche y para probar que esto funciona se tocó música estrepitosa y disonante, que hacia el efecto contrario.[2583] Según David Domingo,[2584] las aplicaciones de la musicoterapia se realizan en los siguientes campos profesionales:

- Educativo: ayuda en la formación, en el desarrollo personal y en la superación de discapacidades de aprendizaje.
- Psicoterapéutico: ayuda a resolver problemas psicológicos y a cambiar conductas establecidas.
- Médico: ayuda de soporte psicológico al paciente que se enfrenta a situaciones difíciles como la cirugía, enfermedades terminales, curas intensivas y mejora en su estado emocional y físico porque reduce el dolor.
- Psiquiátrico: mejora la autoestima, la comunicación y la capacidad de comunicación de los enfermos.
- Geriátrico: promueve la sociabilidad, el mantenimiento de la memoria, la actividad física, la orientación en la realidad de las personas mayores.
- Rehabilitación social: ayuda en los procesos de rehabilitación física y psicológica como es el caso de las desintoxicaciones de los drogodependientes.

Según Juliette Alvin,[2585] la escala pentatónica (la que corresponde a las teclas negras del piano) es la que mejor nos va, puesto que no presenta ningún desafío a la mente.

Una planta cuidada con cariño y con música se desarrolla mejor, crece más rápido y más fuerte. En el libro *The Secret Life of Plants*,[2586] ya se nos habla de ello, de la influencia de la música para hacer "germinar" y del ruido, que hace exactamente lo contrario: retrasa el desarrollo. En el mismo libro se citan los experimentos de Dorothy Retallack que vio como las plantas se inclinan hacia la fuente del sonido con la música hindú interpretada con el sitar, las música clásica occidental de los siglos XVIII y XIX y el jazz de Louis Armstrong y Duke Ellington. Las plantas se quedaban indiferentes con el silencio y la música country y se dirigían hacia el lado contrario de donde procedía el sonido con la música de percusión y el *hard rock*. Colin Fletcher[2587] sobre la relación entre violencia y rock and roll indica que la música tiende a absorber la violencia y a reorientar las energías violentas hacia la creación musical. En las psicosis graves, la musicoterapia se ha demostrado particularmente eficaz en el restablecimiento de una comunicación del paciente con el exterior. También se ha utilizado en niños y niñas autistas para vencer su aislamiento. En enfermedades orgánicas, el campo es también muy amplio, destacando las dolencias cardiovasculares, endocrinas en geriatría y en diferentes afecciones tan agudas como crónicas, banales o graves. En algunos casos, las terapias pueden ser, además, catárticas.[2588] Los niños neuróticos o

perturbados se sienten atraídos por la música triste mientras que los emocionalmente sanos demandan piezas alegres y vivas.[2589] Los terapeutas musicales emplean una técnica llamada entonación melódica para ayudar a los pacientes con accidente vascular cerebral que presentan afasia. Se les enseña a cantar una frase corta con su nombre o con expresiones como "agua" o "buenos días" y se asignan unas notas a cada palabra. Primero el paciente aprende las palabras y luego las notas.[2590] La música va muy bien para las personas con afasia, que han perdido el lenguaje, ya que lo pueden mantener si se le aplica música. Los pacientes con enfermedad de Alzheimer, que presentan grandes trastornos de memoria, se ha observado que gracias a la música pueden recordar más cosas. En realidad, no es que hayan olvidado las cosas ni que se hayan borrado de la memoria, sino que no tienen acceso a ellas.[2591] Es más, puede que no recuerden el nombre de sus hijos o nietos y en cambio sí que recuerdan la letra de una canción de su infancia o juventud. El musicoterapeuta debe escoger la música que significa algo para el paciente puesto que mucha de la música que no signifique nada hará un efecto nulo. Otras incluso pueden evocar recuerdos negativos y tener un efecto contraproducente. Un intercambio de ideas y comentarios con la familia sobre su historia musical puede ser muy útil para saber qué tipo de piezas musicales pueden ser las preferidas y cuales se deben evitar.[2592] Para las personas mayores que están en un centro o residencia, cantar, bailar improvisar ritmos con un frasco de pastillas, por ejemplo, es un juego gratificante que puede hacer olvidar durante un rato, los dolores físicos y emocionales. Además, todos tienen recuerdos musicales concretos y algunos de ellos pueden ser compartidos al compartir también una edad similar. No deja de ser que la historia musical tiene un reflejo en cada generación. La música los ayuda a romper su aislamiento y a relacionarse entre sí; los estimula a bailar y a hacer ejercicio físico que si no, no harían; los invita a centrarse en el presente, a crear, a recordar y a expresar.[2593] Cuando padecen una enfermedad de pérdida de memoria, unos con otros se ayudan a recordar canciones de antaño. En la epilepsia musicogénica, la música puede provocar ataques epilépticos. André Tissot[2594] dice que solamente en la epilepsia está contraindicada la música pues, a menudo, puede provocar directamente el ataque. Este extraño fenómeno demuestra de forma convincente que la música tiene un efecto muy peculiar en el cerebro.[2595] Irañeta y Jáuregui[2596] afirmaban en su día, al igual que Mariano Betés,[2597] que para curar la picadura de tarántula, loe enfermos necesitaban de cuatro a seis días de música y de movimiento o saltos violentos. Esto provocaba mucho sudor y de aquí su curación. De este hecho surgió la danza llamada "Tarantela", en Italia, danza de gran movimiento rítmico. Por sus aspectos multisensoriales, la música es ideal en deficiencias sensoriales y motoras.[2598] La música no amansa las fieras,[2599] pero amansa los dolores, las desesperanzas, depresiones y fobias; controla las situaciones, proporciona placeres y busca soluciones. Sobre todo, la música es un lenguaje simbólico por sí misma, sirve de vehículo del lenguaje expresivo a muchas personas. Según Víctor del Río,[2600] para el niño o niña autista la música es su hada madrina, su preferida es la música barroca. Estos infantes son repetitivos, mecanizados, con sentido del orden y fijación de las cosas, contrarios a los cambios, se relacionan perfectamente con esta música tan sobrecargada, enriquecida, mecanizada rítmicamente, de rasgos cortos y repetitivos. Este autor recomienda para estas niñas y niños: las suites de Bach, el "Adagio" de Albinoni, los conciertos de Vivaldi, la "Música Acuática" y la de los "Fuegos artificiales" de Händel. También añade[2601] que nunca utiliza el ruido en sus sesiones de musicoterapia ni tan sólo efectos especiales sueltos. A las personas autistas les atraen más los aspectos estructurales de la música que los expresivos o emocionales. El ruido y el autista son como la herida y la sal, como la lluvia y la llama: se odian y se anulan. Si un masaje nos deja como nuevos, puesto que este contacto humano nos relaja, el tacto también queda afectado por la música en cualquier ser humano. Puede poner "los pelos de punta" o "la piel de gallina". Y según Mirta Adela Córdoba,[2602] esto es así porque la música afecta a dos chacras a la vez: el *anahata*, que está unido a el elemento aire y al tacto y el *vishuda*, que está unido al éter y al oído. Hay una relación directa entre los siete chacras y la escalera musica:[2603]

El chacra básico (en la base de la columna): energía sexual. Unido a la vocal "u".
El segundo chacra (relacionado con el bazo): creatividad. Unido a la vocal "o".
El tercer chacra (en el plexo solar): la identidad. Unido a la vocal "oo" (como la palabra zoo).
El cuarto chacra (a nivel del corazón): los sentimientos. Unido a la vocal "a".
El quinto chacra (en la garganta): verbalización y expresión. Unido a la vocal "e".
El sexto chacra (entre las cejas —el tercer ojo—): sabiduría. Unido a la vocal "i".
El séptimo chacra (en la coronilla): conexión con la divinidad. Unido a la vocal "ii" (i larga).

Alfred A. Tomatis[2604] creó el método que lleva su nombre con el propósito de reeducar la manera cómo escuchamos, mejorar el aprendizaje y las habilidades del lenguaje, comunicación, creatividad y comportamiento social. Vencer la depresión, afinar los talentos musicales, mejorar la autoestima, la claridad mental y el sentimiento de bienestar. Hay muchos centros Tomatis en todo el mundo y muchas personas que se han formado con sus enseñanzas, ya sean psicólogos, médicos, educadores, logopedas, terapeutas o músicos. Tomatis hace referencia a que los sonidos de frecuencias agudas energizan el cerebro mientras que las de frecuencias graves drenan energía. Los primeros nos dan ánimo y los

segundos nos tienden a agotar. El ser humano tiene un oído más dominante que el otro, la ventaja de que el dominante sea el del lado derecho es que procesa la información auditiva de forma más rápida que el del lado izquierdo. En el año 1953, Tomatis estableció un principio: la voz emite tan sólo los sonidos que el oído capta. Según él, el oído es el primer órgano totalmente funcional cuando el feto tiene tan sólo cuatro meses y medio de edad y a los seis meses mueve su cuerpo al ritmo de la madre que le hable o le canta; esto justifica, pues, que la educación se inicia en el útero y prepara al bebé para adquirir el lenguaje una vez ya ha nacido. Tomatis propone que utilicemos la voz de la madre como parte del proceso terapéutico en cualquier trastorno el oído, del hable o en casos de dislexia. Para él el ser humano se mueve y se pone de pie gracias al oído.

El grito es universal, común a todos los seres humanos. Incluso hay quien realiza terapia a partir del grito, ya que muy a menudo gritar es sinónimo de vida.[2605] Llama la atención que el niño o niña grita cuando está enfadado o contento. Chilla también el adulto cuando se siente impotente delante de una situación o cuando algo le enfada. Convertidos en tema musical, los gritos o exclamaciones pueden repetirse indefinidamente ya que la repetición es el principio técnico por excelencia de la música; y es que la música permite expresar ciertos sentimientos de mejor manera que el lenguaje verbal. Así sucede de manera especial en el canto, desde el punto de vista del cantante que al participar del carácter neutral de las ideas generales, resta protagonismo al propio individuo a favor de la canción, máximo factor de la mediación mística.[2606] La música que nos produce placer, aumenta la liberación de endorfinas, la morfina natural del cuerpo humano (opiáceos propios del cerebro), y, por tanto, también nos ayuda a tolerar mejor el dolor.[2607] A partir de aquí, Avram Goldestein[2608] formuló la teoría de las emociones musicales, basándose en la euforia que produce escuchar ciertas músicas (sobre todo aquéllas que nos gustan) que es la consecuencia de la liberación de endorfinas por la glándula pituitaria, consecuencia de la actividad eléctrica que se propaga en una región del cerebro conectada con los centros de control de los sistemas límbico y autónomo. Es en la vida adolescente,[2609] quizás, cuando la música juega un papel más importante a nivel catártico puesto que se utiliza como salida de sentimientos de rebelión y confusión que acompañan el deambular de este periodo psicológicamente tan delicado por la reafirmación de un "yo" que tiene mucho a ver con la relación de la persona con las otras personas o grupos, sobre todo de la misma edad. En esta edad la música es terapéutica por sí sola puesto que al escogerla, cada individuo realiza su autoterapia musical, la mayoría de veces de forma inconsciente o intuitiva, casi como un mecanismo de defensa del propio "yo".

La música también puede ser escogida para momentos puntuales en situaciones que pueden aumentar la angustia. Pongamos un ejemplo: una persona que acaba de sufrir un accidente. El sonido de la sirena de la ambulancia le aumenta aún su pánico. Si está consciente, las ideas no paran: qué me ha pasado, cómo noto el dolor, que es lo que iba a hacer, etc. En estos momentos sería importantísimo ponerle unos cascos con música tranquilizadora, con un tempo de 60 pulsos por minuto: se reducirá su ansiedad, se estabilizará su respiración, se empapará de sonido y no de ruido ni de conversaciones de las personas que van en el interior de la ambulancia y sus ideas se irán calmando, podrá ver con más claridad hacia dónde debe enviar sus pensamientos en esos momentos y "la voz" suave de los instrumentos que están interpretando la música que está escuchando van a hacer de "hada madrina" en una situación compleja y de gran traumatismo emocional. Algo parecido pasa en las salas de los hospitales con los ruidos de las máquinas que mantienen "viva" una persona. Además, en situación de estar estirados nuestra percepción sonora aumenta. ¿Quién puede relajarse, ya no digamos dormirse, con tales condiciones acústicas? ¿Vela eso por nuestra salud? ¿Por qué no tenemos en cuenta estas variables que tan importantes son porque repercuten en la calidad emocional del paciente mientras está ingresado? La figura de un técnico terapéutico en esos momentos sería de vital importancia para facilitar el trabajo médico.

Sabemos de las investigaciones que han demostrado el aumento de la cosecha de trigo si se utilizan las sonatas para violín de Johann Sebastián Bach como música ambiental o de la duplicación del peso de la panochas con el tema "Rhapsody in Blue" de Gershwin.[2610] Hay que partir de la base de que el sonido no entra tan sólo por el oído, afecta a todos los sentidos.[2611] La música regula las hormonas del estrés, cambia nuestra percepción del espacio y del tiempo, refuerza la memoria (podemos relacionar una música con algo aprendido o por aprender), estimula la digestión y aumenta la capacidad de rendimiento de un deportista si preparamos una grabación para ello.[2612] También hay estudios sobre la influencia de la temperatura corporal: para calentarnos hay que escuchar ritmos fuertes y para refrescarnos en un día de calor nos irá bien escuchar música abstracta y objetiva.[2613] Durante los años 80, del siglo XX, el educador noruego Olav Skille[2614] empleó la idea del baño musical en la que con músicas clásica, música popular y música *new-age* conseguía reducir la tensión muscular y relajar a niños y niñas. Don Campbell[2615] añade que hay salas de recuperación y clínicas de rehabilitación en que se usa la música para reestructurar y remodelar los movimientos repetitivos después de accidentes y enfermedades. El nervio auditivo conecta el oído interno con todos los músculos del cuerpo a través del sistema nervioso autónomo. Por lo tanto, el

sonido y la vibración influyen en la fuerza, la flexibilidad y el tono muscular.[2616] Shirley Thompson[2617] nos dice que el ruido excesivo puede elevar la tensión arterial hasta un 10%. Un ruido así podría activar en el cuerpo la reacción de lucha o de huída que produce la liberación de las dos hormonas más fuertes (adrenalina y noradrenalina) que aceleran el ritmo cardíaco y constriñen los vasos sanguíneos. Habitualmente, nuestra respiración es rítmica. Una música con un tempo largo y volumen alto, acelera la respiración. Un música con tempo más lento, hace más lenta la respiración y calma la mente.[2618] De esto deducimos que un tempo rápido puede activarnos y darnos energía, pero hay que tener en cuenta a la vez los aspectos negativos de esta activación. En un estudio de la Universidad Estatal de Louisiana,[2619] se comprobó que el rock duro aceleraba el ritmo cardíaco y bajaba la calidad de los ejercicios físicos mientras que un ritmo más lento permitía sesiones de ejercicios más largas. Los pacientes deprimidos pueden ser estimulados mejor con música triste que con música alegre, los pacientes maníacos, que tienen un tempo mental más rápido, pueden ser estimulados más rápidamente con un allegro que con un andante.[2620] Cualquier mineral, roca, cristal, elemento químico, átomos, bacterias, moléculas reciben influencia cuando se las trata con música y sonido. Incluso se ha experimentado con células cancerígenas viendo las mutaciones que se producen, en su color y en su forma, cuando se les aplica música llegando incluso a una destrucción parcial o a una segregación cuando se aplican frecuencias de 400-480 Hz.

Sentirse inspirado tiene mucho que ver con el proceso de inspiración respiratoria: nos sentimos como si ascendiésemos.[2621] Escuchando música de sonidos prolongados y lentos, podemos conseguir una respiración profunda y pausada, idónea para reducir las emociones, calmarse y mejorar el metabolismo. La música de frecuencias más bajas (entre 40 y 66 hercios) resuena en la espalda, la pelvis, las nalgas y las piernas, mientras que piezas musicales de frecuencias mayores se resuenan en la parte superior del tórax, en el cuello y en la cabeza.[2622] Cada psicoterapia pone "norma" a la música, según sean sus objetivos y metodología. Y la música,[2623] renunciando a un virtuosismo narcisista (legítimo des de los cánones puristas de la estética) se pone totalmente al servicio del ser humano: música para provocar estados alterados de conciencia, musicalidad para la entonación de la voz en la programación neurolingüística y música protagonista para facilitar la entrada a través "del espejo de los cuentos de hadas" (aspecto de un gran simbolismo si tenemos en cuenta los estudios realizados por Bruno Bettelheim en su libro Psicoanálisis de los cuentos de hadas).

11.5.2. Aspectos fisiológicos de/con la música

La música es el medicamento no químico más profundo.
Oliver Sacks

Explica la leyenda[2624] que una vez un músico fue a ver a un médico y le dijo que tenía toda clase de síntomas terribles. Me siento infeliz, desanimado; mis cabellos, mis brazos, mis piernas están como si hubiesen sido torturados. El medico le preguntó si es que aún no había cantado su última canción y el músico le dijo que era cierto, que aún no la había cantado. El médico le dijo que se la cantara allí mismo y delante de la insistencia el médico se la repitió varias veces. Ahora ya estás curado, dijo el médico. Lo que tenías en tu interior te había afectado demasiado. Ahora ya estás liberado, ya vuelves a estar bien. La sustancia con la que se construye la música es el sonido y el sonido es una sensación: lo que se siente[2625] y la música crea una cierta vibración correcta para cada persona. Lo que es importante es que hay una respuesta fisiológica delante del sonido y, por tanto, a los diferentes estímulos musicales.[2626] También existe el concepto "química de la música", dando a entender el instante en que las ondas sonoras que alcanzan el cerebro se traducen en una reacción psicofisiológica. Probablemente, la música es el arte que más produce un cambio en la química del organismo.[2627] La psiconeuroinmunología ha demostrado que las emociones se transforman en sustancias químicas (moléculas de información) que influyen en el sistema inmunitario y otros mecanismos de curación del cuerpo. Candance Pert[2628] descubrió los neuropéptidos, receptores de mensajes químicos que intervienen en la comunicación de las emociones. Las emociones ejercen una gran influencia en el sistema inmunitario. La música, como toda percepción sensorial, requiere de la transducción de los estímulos sonoros en fenómenos eléctricos y químicos que son los únicos que pueden circular por el interior del cerebro. El oído no puede recibir el origen de la música, ya sea un violín, un piano o una canción, sino las ondas sonoras que hacen vibrar el tímpano, iniciando fenómenos fisiológicos que viajan por las vías nerviosas acústicas, modificando sus cualidades físicas y químicas debido a la intervención de numerosos agentes intercerebrales hasta llegar a las estructuras centrales que perciben, conscientemente o inconscientemente, los sonidos musicales. Se inicia, entonces, una serie de estímulos nerviosos que pueden dar lugar a manifestaciones exteriores de conducta. El profesor Adrian,[2629] premio Nobel, realizó un experimento con un gato anestesiado al que le colocaba unos electrodos en el oído interno, conectados a un sistema de amplificación. Al susurrarle al oído "¿Cómo está usted, señor gato? el altavoz repetía, aunque con alguna distorsión, la misma frase. El experimento no significaba que el gato hubiese aprendido a hablar, sino simplemente que el profesor

estaba utilizando el oído del animal como transductor de sonido, transformando las ondas sonoras en señales eléctricas que eran amplificadas y vueltas a enviar en forma de vibraciones acústicas.

Sobre todo recordemos que la música de por sí no es tranquila, alegre o triste, lo es en relación a nuestras asociaciones subjetivas y varían con nuestras experiencias.[2630] Por eso las fórmulas magistrales, las recomendaciones universales o los remedios entendidos como "fármacos" son poco operativos. Richard Browne[2631] estudió la música en casos de personas con trastornos respiratorios y descubrió que el canto era perjudicial en los casos de pleuresía, neumonía y cualquier trastorno inflamatorio de los pulmones, por su acción inmediata sobre este órgano, pero, en cambio, en el asma crónico periódico parecía que podía prevenir la recaída.[2632] La música es el medicamento no químico más profundo que existe, capaz de agitar pasiones, aflojar tensiones, hacernos bailar, inducir alegrías y tristezas e incluso conectarnos con el inconsciente a través de de diversas atmósferas oníricas.[2633] En nuestro cerebro existe un impulso básico que nos anima a escuchar o producir música y, por lo tanto, debe haber un sustrato neurobiológico que "sustente" tal función y que justifique la habilidad musical implícita en el cerebro humano.[2634] E. Podolsky[2635] y Allen Winold[2636] ya coincidieron en su día en que la música puede influir en la conductividad eléctrica del cuerpo humano, incluso en situaciones extremas, como los ataques de epilepsia, puede haber una relación entre música y la descarga nerviosa que sucede durante un ataque.

Se ha podido comprobar que hay diferencias entre los tamaños de los cerebros de los músicos y de los que no lo son: mediante electroencefalogramas se ha comprobado que en el caso de los cerebros de los músicos hay más coherencia en las ondas cerebrales que en los de los adultos que no lo son e incluso difieren anatómicamente en el caso de los músicos que empezaron a estudiar música antes de los 7 años.[2637] La música tiene un papel esencial en el proceso de crear conexiones neuronales en el cerebro del niño/niña. A medida que avanza la edad, la música estimula y mejora su fisiología, su inteligencia y su comportamiento.[2638] El cerebro básico, formado en el tronco cerebral y la sustancia reticular, regula nuestras funciones vegetativas y nuestra vida fisiológica. Este cerebro no posee emoción y vive el presente. El ritmo corresponde a este nivel. El ritmo regula nuestro tiempo. El cerebro emocional, formado por el cuerpo calloso y el sistema límbico, regula nuestras emociones y vive el pasado y el presente. Aquí encontramos la melodía. El cerebro cortical, formado por los dos hemisferios, derecho e izquierdo, regula todo nuestro razonamiento, nuestro consciente. Actúa en el pasado, presente y futuro. Es capaz de anticipar las cosas. Corresponde a la armonía, la creación y la composición musical.[2639] La música es percibida por los sentidos auditivo, táctil y visual; la regulación del ritmo ayuda al individuo a la autoorganización y conciencia perceptiva, a través de la música nuestros instintos más primarios son transmutados y este alcance doméstico es parte de su misterio.[2640] Charles Darwin ya expresó en su día la incomprensión de la función biológica de la música en el ser humano.[2641] La música saca a relucir las raíces fisiológicas del individuo. La música tiene esta capacidad de actuar sobre los sentidos y sobre el espíritu a la vez, de remover ideas y emociones y fundirlas en una sola corriente. La música une materia y espíritu, sensibilidad e inteligibilidad, conciencia e inconciencia, tiempo y eternidad, acontecimiento y estructura, el yo y el otro, oyente y compositor, individuo y especie.[2642] El otorrinolaringólogo Alfred Tomatis[2643] estudió los cantos de todo el mundo en las funciones del oído humano llegando a conclusiones tan interesantes como que con cuatro horas diarias de canto gregoriano que es un canto rico en frecuencias de armónicos altos, es suficiente para "cargar" el cerebro. La médico Carla Hannaford[2644] dice que cantar estimula los nervios del sistema vestibular, las zonas cerebrales de los ojos, el oído y la vocalización, despertando así al cerebro para aprender lo nuevo y asimilar óptimamente la información sensorial. La memoria para hechos recientes tiene la capacidad de retener unos siete datos; cuando grupos de datos relacionados se unen mediante el ritmo se recuerdan como una sola información, hecho que hace que aumente el volumen de información almacenada.[2645] Los efectos biológicos de la música según Rolando O. Benenzon son:[2646]

a) Capacidad de provocar cambios en el metabolismo.
b) Según el ritmo, incrementar o disminuir la energía muscular.
c) Acelerar la respiración o alterar su regularidad.
d) Producir efecto marcado, pero variable en el pulso, presión sanguínea y función endocrina.
e) Disminuir el impacto de los estímulos sensoriales de diferentes modos.
f) Tender a reducir o demorar la fatiga.

No obstante, como en cualquier aspecto de tipo genético, aunque lo tengas escrito en los genes si no hay el ambiente propicio para que se desarrolle, lo más seguro es que no suceda. Es la antinomia de qué es primero si la herencia o el medio, las dos se necesitan y se complementan. Según Mirta Adela Córdoba,[2647] cada nota musical tiene una relación fisiológica con el cuerpo humano:

- El do resuena en la glándula pineal.
- El re resuena en la hipófisis.
- El mi resuena en el plexo cardíaco (glándula timo).
- El fa y el sol resuenan en el plexo solar (glándula páncreas).
- El la resuena en el plexo hepático.
- El si resuena en el sacro (glándulas sexuales).

11.5.3. Música y color

Por su combinación de espíritu y naturaleza, la música realiza una importante acción sedante y relajante en quien la escucha. A veces, la música es más potente que un bisturí: penetra y vibra en cada célula de nuestro cuerpo, reequilibrando la tensión entre el *yin* y el *yang*, las dos fuerzas pilares de nuestro organismo. Si la música se combina con el color, se potencia su acción curativa. El primer pueblo que descubrió esta virtud fue el pueblo egipcio. Más tarde, Pitágoras aprendió esta sabiduría en el país del Nilo y la difundió por Europa. En las catedrales también encontramos esta relación música-color a través de los cristales de los ventanales.[2648] Con un acorde de Sol M interpretado al piano, Rimsky Korsakoff relacionaba el acorde de Do M con el blanco y el acorde de Fa M con el verde. Isaac Newton estableció una relación entre los colores y las notas musicales:

- Do = rojo.
- Re = anaranjado.
- Mi = amarillo.
- Fa = verde.
- Sol = azul.
- La = añil.
- Si = violeta.

Y el compositor ruso Scriabin así:

- Do = rojo.
- Do# = violeta.
- Re = amarillo.
- Re# = acero.
- Mi = azul perla.
- Fa = rojo oscuro.
- Fa# = azul brillante.
- Sol = anaranjado rosáceo.
- Sol# = púrpura.
- La = verde.
- La# acero.
- Si = azul pálido.

Según Concha Palacios:[2649]

- DO. Enlaza el fa y el sol. Elemento: aire.; cabellos, plumas, metales. Color: naranja (rojo y amarillo). Signos astrales: Aries, cáncer y géminis. Planeta: Marte. Astro: luna creciente. Sentidos: vista y olfato. Números: 2, 11, 12. Día: jueves. Personajes: héroes, reyes y profetas. Símbolos: la mandorla, el hacha doble, la pareja, la puerta, la escalera, el arco, la espiral, la letra S, el árbol quemado y el cuello. Animales: toro alado, caballo, águila, cabra, paloma, cisne, caracol, carnero, lobo y ciervo.

- RE. Enlaza el sol y el la. Elementos: tierra y aire; madera y metal. Signo astral: Libra. Astro: luna creciente. Sentido: el gusto. Números: 4 y 5. Día: sábado. Personajes: ángel, niños, hombres, sabios. Símbolos: formas cénicas y rectangulares, el plano inclinado, el corazón, la rueda, el escudo el lago y la cresta del pavo real. Animales: pavo real, dragón verde, ballena, cucú, pájaro carpintero, cigüeña, gorrión y golondrina.

- MI. Enlaza el la y el si. Elementos: tierra y agua. Color: violeta (verde y azul). Signo astral: Tauro. Planeta: Saturno. Astro: luna menguante. Sentidos: tacto y oído. Día: martes. Personajes: sacerdotes y pastores. Símbolos: la maza, el trapecio, el martillo, el yunque, el arco, la coraza, el ombligo, el vientre. Animales: vaca, oveja, tortuga, búfalo, león y sapo.

- FA. Elemento: el fuego, los cabellos. Color: rojo. Signo astral: León. Astros: sol y luna nueva Día: domingo. Personajes: médicos y mártires. Símbolos: el círculo, la espada, el rayo, el bastón y el óvalo. Animales: león, araña, dragón, serpiente, jaguar y gallo.

- SOL. Elemento: aire; metal, plumas, canto, silbido. Color: amarillo. Signo astral: Escorpión. Astro: luna creciente. Sentido: olfato. Número: 3. Día: viernes. Personajes: los de la categoría celestial. Símbolos: triángulo de vértice aplanado y martillo. Animales: todas las aves pequeñas, serpiente alada y oca.

- LA. Elemento: la tierra. Color: verde. Signo astral: Virgo. Planeta: Venus. Astro: luna llena. Sentido: tacto. Números: 5 y 6. Día: miércoles. Personajes: mujeres y cazadores. Símbolos: piel, huevo. Animales: ruiseñores, lagartija, cocodrilo y serpiente.

- SI. Elemento: agua. Color: azul oscuro. Signo astral: Piscis. Astro: luna menguante. Sentido: el oído. Número: 8. Personajes: santos, ascetas, pescadores y músicos. Símbolos: triángulo de vértice hacia abajo, órganos genitales y bambú. Animales: peces, garzas, serpientes de agua, arañas acuáticas.

Con los colores podemos realizar visualizaciones (visualizar con los ojos cerrados ese color y nosotros en su interior) que nos ayudarán a sanar. Así:

- Verde: esperanza, sanamos, abrimos puertas al camino. Es un color potente contra las células malignas, antiinflamatorio, antiséptico y estimula la glándula pituitaria.
- Blanco: es el principio masculino (contiene todos los colores).
- Negro: es el principio femenino (ausencia de color).
- Rojo: avaricia, codicia, egoísmo, ira. Fortifica el cuerpo físico.
- Naranja: la mente sobre la materia.
- Amarillo: inteligencia, sabiduría. Vitaliza la actividad mental.
- Verde: curativo, equilibra. Descansa el sistema nervioso.
- Azul: espiritualidad, devoción religiosa. Contra el pesimismo.
- Púrpura (rojo azulado): energía espiritual.
- Violeta (lila): amor a la humanidad. Espiritualidad.

Según Ignasi Campos,[2650] el color rojo corresponde a la música estimulante, dinámica y el color verde corresponde a la música relajante. La música lenta se relaciona con el color azul. La tonalidad menor se asocia con los colores fríos (azul, añil y violeta). Las tonalidades mayores se asocian con los colores cálidos (rojo, anaranjado y amarillo). El verde es neutro. Thomas Douglas Jones creó el Cromatón que cuando sonaba producía luz de color. Cecil Stokes creó el auratón que grababa las vibraciones musicales en forma de emulsión sensible, cada nota creaba un modelo diferente de color. El color depende del número de ondas que el ojo recibe por segundo y el tono depende del número de ondas que recibe el oído, por segundo. El color, al igual que el sonido, tiene intensidad, escalera y tono. Recordemos también que el aura es un campo magnético que se puede fotografiar con la cámara Kirlian, inventada en 1939 por el electricista soviético Semyoin Kirlian. El resultado es una bioluminiscencia.

Evidentemente, la influencia de la música dependerá, y mucho, del estado de ánimo de cada persona, de su motivación y actitud, de si está solo o acompañado. Ya hemos dicho que la música es muy personal. Estas últimas apreciaciones sobre colores, notas y acordes son tan sólo unas recomendaciones nada generalizables pero que siempre son un punto de referencia.

11.5.4. Terapia con sonido: sonoterapia

El sonido ejerce un impacto holístico en nuestro organismo, produciendo resonancias o implicaciones a distintos niveles. Se producen cambios químicos eléctricos muy delicados.[2651] Hay, pues, terapia a partir del sonido. En Brasil, se utiliza en terapia musical cualquier expresión sonoro-rítmica. En Noruega se utiliza la terapia vibro-acústica a partir del somatron (una silla que emite vibraciones a partir de la

música). En China, se realiza la siguiente terapia: mientras se va escuchando música se va recibiendo un corriente eléctrico musical al que se le puede añadir terapia de acupuntura. Actualmente, la medicina puede utilizar un rayo de luz, de sonido potente y agudo, capaz de hacer vibrar los cálculos renales y biliares hasta triturarlos.[2652] Para Jonathan Goldman[2653] dice que cuando nuestro cuerpo vibra fuera de tono, es cuando decimos que estamos enfermos. La comunicación que facilita la música, este hecho de abrirnos hacia el exterior facilita el camino para la curación.[2654] La relación entre vibración fisiológica y vibración sonora queda plasmada en el hecho que Apolo, dios de la Grecia clásica, lo fuera tanto de la medicina como de la música. Cada hueso, cada órgano, cada tejido de nuestro cuerpo humano tiene una frecuencia sana en la que habitualmente vibra. Cuando estamos enfermos, la vibración es distinta, con frecuencias externas podemos reequilibrar esa zona para que vuelva a su frecuencia natural.[2655] Otro remedio, en esta caso autocurativo, es ir tocando y masajeando las partes doloridas mientras se va cantando o entonando una melodía. Se trata de descargar estas zonas.[2656] Como en todas las terapias, hay que ir con cuidado a la hora de aplicar el sonido puesto que una persona debe estar bien relajada, sino la situación puede empeorar.[2657] William Grey[2658] clasifica las vocales, relacionándolas con los elementos naturales:

- Vocal A: elemento tierra; el norte.
- Vocal E: elemento aire; el este.
- Vocal I: elemento fuego; el sur.
- Vocal O: elemento agua; el oeste.
- Vocal U: elemento éter; por todas partes.

Jonathan Goldman,[2659] a partir de esta clasificación, añade:

- Vocal A. Lavado: limpiar y purificar al individuo.
- Vocal E. Relatividad: comprender nuestra relación con todas las cosas.
- Vocal I. Claridad: conectar con la inteligencia divina.
- Vocal O. Inocencia y curiosidad.
- Vocal U. Lo que nos eleva, a nivel espiritual.

En las religiones es dónde más se ve esta relación de las vocales y ciertas oraciones: el nombre de Alá, por ejemplo, contiene dos "a". Esta vocal, curiosamente, es la que activa el *chakra* del corazón. La oración del padre nuestro (en inglés) también contiene muchas "a".[2660] En la India, la sílaba "om" produce un efecto vibratorio que estimula la respiración y ayuda en la meditación. En antiguas crónicas de la India, la música y la danza se contemplan como artes esencialmente metafísicas.[2661] Rolando O. Benenzon[2662] ya hace referencia también a los cambios del trazo eléctrico del organismo y en la biosíntesis de diversos procesos enzimáticos. No obstante, Serafina Poch[2663] hace diferencia entre terapia con música y terapia con sonido. La terapia con música va más allá, puesto que tiene una estructura, un lenguaje, un arte. Hay un orden y una intención. Hacer escuchar una pieza musical, según ella, no es lo mismo que hacer escuchar una serie de sonidos.

El sonido es pura medicina, ya sea a nivel instrumental, cantado o por vibración. La terapia con sonido ya viene de muy antiguo y con el paso de los siglos quedó relegado a rituales espirituales y esotéricos. Por suerte, hoy en día se utiliza desde diferentes disciplinas y en especial desde la musicoterapia. La terapia usa la vibración del sonido y su resonancia. Cada objeto del universo tiene su vibración, incluso todos las partes del cuerpo humano. Todo está en armonía, cuando algo se desarmoniza, no vibra en la frecuencia que debería hacerlo, enfermamos. La terapia del sonido devuelve lo enfermo a la resonancia correcta y a su frecuencia correcta. El canto de armónicos es una de las técnicas utilizada para la sanación. Deberíamos de ser capaces de conmover a la gente sin necesidad de ninguna tecnología, utilizando tan sólo el sonido.[2664] Escuchar el sonido de la naturaleza nos ayuda a ser abiertos de pensamiento puesto que la imaginación y la creatividad se hallan en un medio propicio para ellos. En la música, el ser humano se escucha y se descubre a sí mismo puesto que la música entronca con su naturaleza psicofisiobiológica a la vez que con su naturaleza antropológica (cultura a la que pertenece).[2665] La música posee la virtud de que una persona entre en contacto con sí misma casi sin darse cuenta (hecho por el cual debemos hacer hincapié en que se haga consciente de ello), que sienta más allá de lo que siente, que escuche más allá de lo que oye, que imagine (vea) más allá de lo que se ve a simple vista. Es el mejor medio para llegar a conocerse a sí mismo. La música nos aísla del exterior para crear nuestro propio mundo interior. La música es armonía para nuestra vida.

11.5.5. Casos prácticos partir de la musicoterapia

Andrea Trenti[2666] y su equipo en el que colabora el gregorianista benedictino Dom Pellegrino Ernetti, ha obtenido importantes resultados musicoterapéuticos basándose en el canto gregoriano y la música de Johan Sebastián Bach sobre enfermedades psicofísicas del aparato digestivo. La música clásica y la música gregoriana ayudan a que el individuo se equilibre y pueda entrar en contacto con sí mismo, a diferencia de la música rock que conduce a la evasión, a salir de uno mismo.[2667] Alfred Tomatis[2668] utilizaba un método clínico que corrige alteraciones del lenguaje, lectura, ortografía y comportamiento. Basándose en el desarrollo de la concentración, enviando al cerebro estímulos necesarios para su dinamismo a partir de la música. Don Carlson[2669] es el pionero en lo que se ha llamado "florecimiento sónico". Observó que en las plantas, los poros están más abiertos a primera horas de la mañana y crecen más, durante la mañana, cuando los pájaros cantan. Se dio cuenta de que con música interpretada con sitar (India) las plantas reaccionaban mejor. Investigando con diferentes estilos musicales vio que con la música de Bach las plantas crecían más, que con música rock no iba demasiado bien y que con la música country todo continuaba igual, sin pasar nada. Edmund Jacobsen[2670] investigó en fisiología muscular en Chicago, Cornell y Harvard determinando que cuando colocaba electrodos en una persona y le decía que pensase en que estaba caminando, el electromiograma resultante tan sólo daba señales eléctricas en los músculos que sirven para caminar. Lo mismo sucedía si la persona imaginaba que estaba descansando, masticando o saltando. Al igual que las imágenes de los sueños, podemos crear la sensación sin el fenómeno. Esto confirma lo de las terapias de visualización: si visualizas algo en tu imaginación, en tu pensamiento, como por ejemplo la mejora de un órgano del cuerpo humano, estás enviando una energía en forma eléctrica para que así sea. En la universidad de Herdecke (Alemania) se trató a una serie de pacientes en estado de coma: el terapeuta musical improvisaba una melodía basada en el tempo y el ritmo del pulso del paciente. Cuando en una frase musical se observaba una reacción del paciente, se repetía aquella frase. Las respuestas de los pacientes fueron evidentes. La respiración se hacía más lenta y profunda, aparecían suaves movimientos de los dedos, giro de la cabeza hacia la fuente sonora y apertura de los ojos. Los electroencefalogramas marcaban actividad perceptiva.[2671] Personas que han despertado del coma afirmaban más tarde que seguían la música que escuchaban desde sus camas, en el hospital, como si fuera una cuerda de salvamento para volver a la conciencia.[2672] Y también la música se puede combinar con la aplicación de la anestesia como hace el grupo Graphen (Groupe de Recherche en Anesthésie Pédiatrique)[2673] que aplica la música como terapia para una intervención quirúrgica con niños y niñas. Hay tres etapas: en la primera se intenta calmar la angustia antes de la intervención, los músicos interpretan canciones y temas instrumentales y les dejan experimentar con los instrumentos musicales. Así, los niños y niñas se dirigen al quirófano de manera más tranquila, relajada y sonriente. Se trata de un sedante que, en el futuro, podría sustituir a la premedicación. En la segunda etapa, se ha preparado una banda sonora que, a través de un "walkman", se coloca al paciente y más cuando tan sólo hay anestesia local, para evitar los ruidos y conversaciones del quirófano. En la tercera parte, se ha preparado una grabación con música que facilite el despertar. El objetivo primordial es emplear la música como agente relajante y que sustituya una parte de la medicación tanto en el preoperatorio como en el postoperatorio. Ludwig Wittgenstein,[2674] en una conversación íntima con amigos, confesó que un día, al borde mismo del suicidio, fue el movimiento lento del tercer cuarteto de Johannes Brahms el que le hizo alejarse de tal impulso de autodestrucción. También la música puede ser un medio eficaz para tratar los traumas de una guerra, explica Jasenko,[2675] un niño de Bosnia, de catorce años, que cada persona tiene su propia historia del terror. El dolor, por la pérdida de familiares y la tristeza son constantes, imposibles de olvidar. Pero cuando él escucha música de una banda o incluso toca en ella dice que puede olvidar por un rato la locura de la guerra y sentirse él mismo otra vez.[2676] En la Universidad de California,[2677] un grupo de neurobiólogos pudieron demostrar que la sonata para dos pianos K 488, de Wolfgang Amadeus Mozart, aumentaba el coeficiente intelectual entre 8 y 9 puntos en un grupo de 36 universitarios. Las capacidades cognitivas, de reflexión y de razonamiento de un test de inteligencia después de haber realizado la audición musical habían aumentado. Cada estudiante fue sometido a tres sesiones de 10 minutos cada una. La primera incluía el tema musical de Mozart, la segunda era música de relajación para disminuir la presión arterial y la tercera eran diez minutos de silencio. Es evidente que a partir de esta experiencia surgen muchas preguntas: ¿en todas las piezas musicales de Mozart ocurre lo mismo? ¿Y con otros compositores? ¿Las personas que tienen conocimientos musicales responden mejor? ¿Hay música que pueda hacer todo lo contrario: anular las capacidades cognitivas? ¿Es bueno escuchar esta pieza musical antes de realizar un examen? Lo que es evidente es que hay algo en la música que facilita todo esto y en el caso de la música de Mozart sobresale su evidencia. Froelich,[2678] en 1984, indicó en un estudio que las niñas y niños hospitalizados que participaban en sesiones de musicoterapia estaban más dispuestos a verbalizar sus sentimientos que los que no participaban. En una panadería de Nagoya[2679] se ofrece como especialidad el "pan Beethoven" cuya masa se pone al horno al ritmo de la Sexta sinfonía de Beethoven,

durante 72 horas. En Tokio,[2680] los fabricantes de pastas venden el "Musical Udon" que se confecciona con "Las Cuatro Estaciones" de Vivaldi y canto de pájaros como música de fondo. La fábrica *Sake Ohara*, al norte del Japón, considera que la música de Mozart hace que el *sake* (vino de arroz japonés cuya levadura fermenta dos veces) sea de mejor calidad. En el hospital Saint Agnes, de Baltimore,[2681] los enfermos de las unidades de curas intensivas escuchan mucha música clásica. Media hora de esta música produce el mismo efecto que 10 miligramos de valium, dice el médico Raymond Bahr, director de la unidad coronaria. Una buena recomendación es que mientras los niños hacen actividad mental como la lectura o los deberes les pongamos música de Mozart, Vivaldi, Bach o Scarlatti.[2682] El físico teórico Gordon L. Shaw[2683] sugirió que la música compleja facilita ciertos comportamientos neuronales complejos que intervienen en las actividades cerebrales superiores, como las matemáticas y el ajedrez. La música simple y repetitiva, por el contrario, podría tener el efecto contrario. William Shakespeare ya nos hace referencia del misterio de Orfeo que con su laúd hizo que los árboles y las cimas heladas de las montañas se inclinasen cuando él cantaba. Al sonido de su música, brotaban plantas y flores como en una eterna primavera. La ciencia moderna lo corrobora: las plantas crecen más si hay música de por medio. Incluso la germinación, floración y producción de frutas son afectadas por las ondas sonoras, sobre todo por los sonidos musicales en los intervalos de bajas frecuencias, entre los 100Hz y los 600Hz. Las vacas dan más leche y los caballos se tranquilizan.[2684] Incluso, desde la musicoterapia, se ha podido comprobar cómo el agua que baja por un torrente, fuente, río o cascada va bien contra las emociones hiperactivas, alteradas o contenidas, tales como los celos, la frustración o la ira. El susurro de la brisa suave también puede alejar "el polvo y telarañas mentales".[2685]

11.6. La singularidad terapéutica de Mozart

Beethoven es el compositor clásico
más grande, pero Mozart es único.
Gioacchino Rossini

¿Quién era y cómo era realmente este hombre bajito, rubio, delgado, pequeño, con la cara picada por la viruela, en permanente movimiento, capaz de vestirse con tanta elegancia que lo confundían con algún miembro de la corte y ser al mismo tiempo el más grosero? ¿Cómo llegó a ser el genio más grande de la música, que componía constantemente: durante los viajes que lo llevaron a más de 250 ciudades en su corta vida (1756-1791), mientras jugaba al billar, del que era un maestro, o cuando hacía la corte a alguna cantante o doncella entre ensayo y ensayo? Se ha dicho que si alguien quisiera transcribir sus obras, tardaría 24 años a un ritmo de 10 horas diarias. ¿Dónde está el secreto de su incesante creatividad?[2686] Su padre le quitaba un año para que sorprendiese más, por lo tanto, a los 3 años sí que tocaba el clave, a los 4 sí que insertaba notas manuscritas en los libros de música, pero su primera composición fue a los 5 años. No iba al colegio y lloraba por no estar con sus amigos. Aunque podamos hacer broma con ello, lo que sí se ha demostrado, por activa y por pasiva, que las vacas que escuchan la música de Mozart dan más leche que las que quedan cerca de aeropuertos que la reducen al mínimo.[2687] En musicoterapia se habla a menudo de este autor tan carismático: Wolfgang Amadeu Mozart (Johannes Chrysostomus Wolfganfus Theophilus Mozart. Apodado Amadeus –versión francesa de Theophilus: querido por Dios), nacido en 1756, de corta vida (35 años) pero de obra prolífica: escribió unas 600 obras y composiciones (era capaz de tener en mente una nueva pieza musical mientras estaba transcribiendo otra). Según Neal Zaslaw,[2688] el máximo experto sobre él, no murió asesinado, sino de unas fiebres reumáticas. Fue en el siglo XIX que el musicólogo alemán Ludwig von Köchel asignó un número a cada una de las composiciones de Mozart, clasificándolas por orden cronológico. Desde entonces el catálogo de obras de Mozart se ha revisado en diferentes ocasiones pero respetando el orden y los números establecidos por Köchel. La música de Mozart tiene dos aspectos que aún la hacen más terapéutica que otras: por un lado parece como si realmente su música fuera universal, hecho que no pasa casi nunca (su música afecta a todo el mundo a pesar del grupo étnico o cultura) y, por otro lado, su melodía desvela el mundo afectivo del ser humano de una manera única al mismo tiempo que es de una gran profundidad espiritual. Como dice Eric Rohmer,[2689] no es que Mozart sea el más grande de los músicos clásicos porque Bach o Beethoven lo son tanto o más, pero es el músico más profundo de todos. Su música parece como si no fuera de este mundo.[2690] Tschaikowsky[2691] decía que si Beethoven ocupaba en su corazón un lugar análogo a del dios Sebaoth, amaba a Mozart como el Cristo de la música. Puschin,[2692] uno de los mejores poetas rusos, tenía una gran admiración por Mozart al igual que Sören Kierkegaard, Fréderic Chopin o Kart Barth (uno de los mejores pensadores religiosos contemporáneos que incluso decía que si un día iba al cielo por quien preguntaría primero sería por Mozart puesto que su música le había revelado de manera más augusta y más pura a Dios que no a través de la enseñanza religiosa habitual). Goethe decía que una figura como la de Mozart permanece siempre como un milagro inexplicable y Cifran afirmó que la música de Mozart es la música oficial del Paraíso. Según Alfred Tomatis,[2693] con Mozart llegamos a ser nosotros mismos

puesto que tiene un poder sanador, curativo y liberador inmenso. Lo esencial de la grandeza de Mozart es que todos sus sonidos son puros y simples,[2694] es como si hubiese destilado la belleza y el orden del estímulo sonoro.[2695] Es apasionante conocer la intensidad de la vida de Mozart. La música era su propia vida. Es de admirar la cantidad de obra elaborada en tan poco tiempo y con obras tan diferentes entre ellas.[2696] La maestría de Mozart es el brío de la belleza física de la armonía con la pureza espiritual de la melodía envuelto todo ello de una ternura extraordinaria, sobre todo en las sonatas para piano.[2697] Se dice que no hay mejor prueba de la existencia de los ángeles que la música de Mozart.[2698] Leonard Bernstein[2699] decía que nadie como Mozart para construir melodías. Era capaz de escribir las melodías más transparentes, dulces y amorosas en medio de las circunstancias personales más horribles. Sus rondó, allegros y prestos están llenos de vida, entusiasmo y júbilo de manera que el desencanto por la vida que siente a menudo una alma madura puede tener en su música un contrapeso.[2700] Sus formas musicales no son tan sólo un retorno a la inocencia, sino también la curación de cualquier posible factura de nuestra unidad interior: un bálsamo para el alma convaleciente.[2701] En su música se encuentra todo, pero con menos notas y menos esfuerzo que cualquier otro compositor necesitaría.[2702] Gioacchino Rossini se receptaba a sí mismo: Beethoven dos veces a la semana, Haydn cuatro veces y Mozart cada día. Incluso George Balan[2703] nos dice que quien descubre a Chopin descubre por entero a Mozart. Curiosamente tan sólo dos de sus conciertos y dos de sus sonatas para piano están compuestas en tonalidad menor[2704] ya que a menudo se relaciona la tonalidad menor con los estadios emocionales más sensibles. De entre ellos, el cuarteto para cuerdas en Rem K421 (417) lo compuso cuando su esposa Constanze estaba embarazada.

Friedrich Nietzsche consideraba que no podía cansarse de su música, el director Bruno Walter afirmaba que su música era tan sublime que después de escucharla tan sólo podía existir Dios, y el escritor Luis Cernuda, por poner tres ejemplos, decía en el poema que le dedicó:

Si alguna vez te preguntaste:
la música, ¿qué es? Mozart dirías.
Es la misma música.

Su música posee un sonido puro y, es misteriosa y accesible a la vez. Tiene la capacidad de ayudar a la persona a expresar lo mejor de sí mismo, provocando que lo haga con más facilidad y claridad (de una manera inmediata y casi sin trabajo cognitivo), puesto que comunica directamente lo emocional con lo mental.[2705] Su música es la más idónea para un hijo que ha perdido a su madre o que se halla ausente por un largo periodo de tiempo.

11.6.1. El efecto Mozart

Aunque fue Don Campbell[2706] quien patentó la expresión "efecto Mozart" para abarcar fenómenos como la capacidad de la música de Mozart para intensificar temporalmente la percepción y la inteligencia espacial, en los años 80 del, siglo XX, Frances Rauscher ya lo había utilizado, aunque no creía que Mozart nos hace más inteligentes, sino que su estructura melódica puede reforzar nuestra estructura mental y emocional; el poder para mejorar la concentración y la habilidad verbal de los oyentes; facilitar la expresión lingüística entre los niños y niñas que reciben instrucción musical con regularidad. Este "efecto" posibilita en bebés y niños y niñas de edades tempranas:[2707]

- Comenzar a comunicarse y conectar con el bebé antes de que nazca.
- Estimular el desarrollo del cerebro del feto en el útero y en toda su primera infancia.
- Influir positivamente en las percepciones y actitudes emocionales del bebé antes de que nazca y después.
- Dar modelos de sonidos al neonato a partir de los cuales podrá forjar su comprensión del mundo físico.
- Disminuir su grado de estrés emocional y el del dolor físico.
- Favorecer en el neonato su desarrollo motriz, así como la agilidad y soltura para aprender a gatear, caminar, saltar y correr.
- Mejorar la capacidad lingüística del neonato: su vocabulario, su expresividad y su facilidad de comunicación.
- Introducirlos en un mundo más amplio de expresión emocional, creatividad y belleza estética.
- Estimular las dotes sociales.
- Mejorar la capacidad de recordar y memorizar.
- Introducirlos en las alegrías de la comunidad.
- Ayudarlos a fortalecer un sentido sólido de la realidad.

Don Campbell[2708] recomienda comentar con los hijos las piezas musicales y qué se imaginan con ellas. El efecto Mozart[2709] tiene la pretensión de curar, pero no se presta a recetas. Su poder varía según sea la composición, los intérpretes, la persona oyente, la postura de la escucha, etc.

¿Por qué no nombrar efecto Bach, Beethoven o Beatles a las propiedades transformadoras de la música? Todos ellos ejercen su influencia sobre nosotros. ¿Se trata simplemente de que a Mozart se le toma con más estima que a Beethoven, Gershwin o Louis Armstrong? Alfred Tomatis[2710] se ha planteado estos mismos interrogantes y ha llegado a la conclusión de que Mozart consigue los mejores resultados y las reacciones más duraderas, comparado con los otros, ya sea en Tokio, Ciudad del Cabo o en la Amazonia. Mozart no teje un tapiz como el gran genio matemático Bach ni levanta una marejada de emociones como el torturado Beethoven, su obra tiene la desnuda llanura del canto gregoriano, la oración tibetana o el himno evangelista. No calma el cuerpo como un buen músico folk ni lo incita a volverse frenético como una estrella del rock. Es, a la vez, una música misteriosa y accesible y, por encima de todo, transparente y sin artificios. Su ingenio, encanto y simplicidad nos permite acceder a nuestra sabiduría interior más profunda. A pesar de que tiene una afinidad con Haydn y otros compositores de su período histórico, su música tiene un impacto que los otros no tienen. Parece como si Mozart ya hubiese nacido saturado de música. En una carta a su padre ya le dice que todo está compuesto pero no escrito aún.[2711] Con 16 años ya hizo una serie de 12 variaciones (K265) sobre un tema tradicional de su infancia ("*Ah, vous dirai-je, Maman*") del que derivaron otros temas infantiles como la canción de cuna "*Twinkle, twinkle*" (erróneamente atribuida a él), la canción tradicional inglesa "*Baa, baa, black sheep",* la tradicional francesa "*Quand trois poules van aux champ*" una canción infantil tradicional alemana. Curiosamente, ya que hablamos de temas infantiles y la "Sinfonía de los juguetes" (originariamente atribuida a Haydn y a veces a él) es de su padre Leopold.

La función principal del oído, después del nacimiento, es, mediante el sonido, cargar el neocórtex del cerebro y el sistema nervioso. La membrana del oído interno tiene células que responden más a las altas frecuencias que a las bajas. Por esto Tomatis ha utilizado de forma progresiva composiciones de Mozart para retornar al oído el tipo de sonidos de alta frecuencia que llegan a nuestras orejas a través de la voz de nuestra madre cuando estamos en el útero. Estas altas frecuencias cargan y vigorizan el cerebro, hecho que explica la mejora de los resultados en las personas que escuchaban Mozart antes de realizar un test de inteligencia, como refleja un estudio de amplia difusión, realizado por la Universidad de California.[2712] La música de Mozart estimula y vivifica las zonas creativas del cerebro, aunque el secreto de su grandeza resida en la pureza de sus sonidos. Su ingenio, encanto y simplicidad nos permite acceder a una sabiduría profunda.[2713]

Bajo el nombre de "efecto Mozart", Don Campbell agrupa todas las músicas capaces de ejercer una influencia saludable en el ser humano. Todas las personas tenemos músicas capaces de conmovernos y calmar nuestros males, así que lo mejor es utilizar diferentes géneros musicales dependiendo de la situación en la que nos encontramos y de lo que esperamos conseguir. También se entiende como efecto Mozart que cada ser humano pueda encontrar su propia música. Por esto es tan importante que puede conocer los máximos estilos musicales:

El canto gregoriano crea una sensación de amplitud y calma interior para entrar en nuestro interior.
La música religiosa ayuda en estados de dolor y sufrimiento emocional.
La música barroca ofrece estabilidad, seguridad y orden.
La música clásica mejora la concentración y la memoria.
La música romántica favorece la expresión de los sentimientos.
La música impresionista conecta con el inconsciente y facilita la creatividad.
El jazz eleva el ánimo y ayuda a la inspiración.
El rock estimula el movimiento.
La música New Age ayuda a relajar y a entrar en estados de espiritualidad.
La música salsa invita a moverse.
La música tradicional facilita entrar en contacto con la cultura de nuestros antepasados.
La música folk facilita la pasar de lo individual a lo social y compartido.

11.6.2. Casos concretos a partir de la música de Mozart

- Los estudiantes que escuchan la "Sonata para dos pianos en ReM" (K448) inmediatamente antes de realizar tests de inteligencia tienden a obtener mejores resultados en la parte espacio-temporal de estos tests.[2714]

- En los monasterios de Bretaña, los monjes ponen música a los animales que crían y han experimentado que con la de Mozart las vacas dan más leche.[2715]

- Los funcionarios del Departamento de Inmigración del estado de Washington ponen música barroca y de Mozart durante las clases a los nuevos inmigrantes llegados de Camboya, Laos y otros países asiáticos y han podido constatar que el proceso de aprendizaje se acelera.[2716]

- En la ciudad de Edmonton (Canadá) tocan cuartetos de cuerda, de Mozart, en las plazas públicas, para tranquilizar a los peatones y como consecuencia de ello ha disminuido el tráfico de drogas.[2717]

- En el centro de Neurobiología, Aprendizaje y Memoria de Irving, Francis H. Rauscher[2718] y su equipo se realizó un estudio en el que 36 estudiantes de psicología obtuvieron una puntuación superior en 8-9 puntos en el test de coeficiente intelectual espacial (parte de la escalera de inteligencia de Sanford-Binet) después de escuchar durante diez minutos de la "Sonata para dos pianos en ReM" (K448). Si bien los efectos duraron entre diez y quince minutos, el equipo de Rausher llegó a la conclusión de que la relación entre música y razonamiento es tan fuerte que simplemente el hecho de escuchar música puede influir muchísimo. Escuchar Mozart "organiza" la actividad de las neuronas en la corteza cerebral, reforzando sobre todo los procesos creativos del hemisferio derecho, que está relacionado con el razonamiento espacio-tiempo.[2719]

- Los conciertos de violín, de Mozart, generan un gran efecto curativo sobre el cuerpo humano nada comparable a otros estilos musicales o de canto.[2720]

- El Réquiem de Mozart es la muestra evidente de la beatitud humana delante de la muerte. Es una lectura que te deja atrapado en ella.[2721]

11.7. Botiquín musical: recetario de autores y obras

Ya hemos dicho con anterioridad que no hay recetas universales puesto que la música es algo individual y hay que tener en cuenta el origen étnico, la cultura educativa, familiar y social (incluída la religiosa), la edad cronológica y las preferencias musicales personales[2722] y también la familiaridad con la música (un estilo concreto), las referencias musicales y las asociaciones personales con ella.[2723] Cada persona posee una herencia cultural propia: un conjunto personal de necesidades basado en gustos y antipatías. El alimento musical de una persona puede ser el veneno musical de otra. Pero puesto que hay libros, artículos y autores que sí que se han atrevido a establecer una especie de recetario, entendido como recomendaciones musicales, vamos a dejar escrita un pequeño "botiquín musical" por si puede ser útil probar con estas piezas musicales, estilos y compositores.

Según Don Campbell,[2724] hay música directamente terapéutica sin dejar de lado que hay que tener en cuenta el estado personal de cada individuo, la dieta, el entorno y la postura del oyente, puesto que todo ello puede modificar la aplicación. La música terapéutica nos viene de la mano de clásicos como Vivaldi, Pachelbel, Albinoni, Telemann, Bach, Händel, Haydn, Mozart, Beethoven, Chopin, Brahms, Schumann, Liszt, Wagner, Mahler, Tartini, Nardini, etc. Y por parte de la música llamada New Age a músicos y compositores como Mike Oldfield, Terry Oldfield, Kitaro, George Winston, Carlos Fregtman, Vangelis, Paul Horn, Steven Halpern, David Parson, Richard Clayderman, etc. Manuel Nuñez[2725] recomienda las siguientes piezas para favorecer la concentración para el estudio:

- De Johann Sebastian Bach: Largo del Concierto en Solm para flauta y cuerda; Ara o Zarabanda para las Variaciones Goldberg; Aria en ReM de la Suite número 3; Largo del Concierto de clavicordio en Fam; Largo del concierto de solo de clavicordio en FaM; Largo del concierto de solo de clavicordio en DoM; Largo del concierto de solo de clavicordio en Solm.

- De Georg Friedrich Händel: Largote la ópera Xervez; Largo del Concierto número 1, en Fa; Largo del Concierto número 3, en Re; Largo del Concierto número 1, en SibM, opus 3.

- De Georg Philipp Telemann: Largo de la Fantasia doble para clavicordio, en SolM; Largo del Concierto para viola y orquesta de cuerda, en SolM.

- De Antonio Vivaldi: Largo del Invierno y Largo de la Primavera, de Las Cuatro Estaciones; Largo del Concierto en ReM para guitarra y cuerda, de los conciertos barrocos para guitarra; Largo del Concierto den DoM para mandolina, cuerda y clavicordio; Largo del Concierto en

Rem para viola de amore, cuerda y clavicordio; Largo del Concierto de flauta número 4, en SolM.

- De Arcangelo Corelli: Pastorale del Concierto Christmas; Zarabanda del Concierto número 7, en Rem; Preludio y Zarabanda del Concierto número 8, en Mim; Preludio del Concierto número 9, en LaM; Zarabanda del Concierto número 10, en FaM.

- De Tommaso Albinoni: Adagio en Solm para cuerdas y órgano.

- De Henry Purcell: Chacona en Solm.

- De Camile Saint-Saëns: El Cisne, de El Carnaval de los animales.

El canon en ReM de Pachelbel aumenta la respuesta inmunológica positiva.[2726] Don Campbell[2727] ha grabado música especialmente iniciada para distintas partes del cuerpo, incorporando los latidos del corazón y los sonidos de la respiración de la madre. En su "Cristal Meditations", las notas fluyen con el propósito de armonizar la respiración y las pulsaciones cardíacas a un ritmo totalmente descansado, produciendo también otros efectos secundarios relacionados. Para dolores de cabeza y migrañas: "Canción de primavera", de Mendelsohnn, "Humoresque", de Dvorak; "Un americano en París", de Gershwin. Para el insomnio: "Ondine" y "Scherzando", de Debussy; "Variaciones Goldberg", de Bach. La siguiente clasificación relaciona tipos de música con estados psíquicos y anímicos y con actitudes propias del ser humano delante de la vida:[2728]

- El canto gregoriano: ofrece estados de amplitud y relajación. Excelente para el estudio, la meditación, el silencio y el estrés.
- La música barroca lenta (Bach, Häendel, Vivaldi, Corelli): induce a una sensación de estabilidad, orden, previsibilidad, seguridad y es estimulante para el estudio o el trabajo.
- Música clásica (Haydn y Mozart): ofrece claridad, elegancia, transparencia, ayuda a mejorar la concentración, la memoria y la percepción espacial.
- Música romántica (Schubert, Schumann, Tschaikowsky, Chopin, Liszt): da importancia al expresionismo, el sentimiento y suele recurrir a temas de individualismo, nacionalismo o misticismo. Favorece la comprensión, la compasión y el amor.
- Música impresionista (Debussy, Fauré, Ravel): se basa en estados anímicos e impresiones de libre fluir, evoca imágenes oníricas e impulsos creativos y conecta con el inconsciente.
- Música de jazz, *dixieland*, *blues*, *soul*, *calypso*, *reggae* y otras formas de música y baile procedentes de la expresiva herencia africana, pueden elevar el ánimo e inspirar, inducir alegría y tristeza profundas y transmitir ingenio e ironía.
- La salsa, la rumba, el merengue, la macarena y otras formas de música suramericana tienen un ritmo alegre y vivo y un movimiento que puede acelerar los ritmos cardíacos y respiratorios, haciendo mover todo el cuerpo.
- La samba tiene la rara capacidad de calmar y despertar, a la vez.
- La música de *big-band*, la música pop y el country-western pueden estimular de un movimiento leve a uno de moderado, captar las emociones y generar una sensación de bienestar.
- La música rock de cantantes como Elvis Presley, Rolling Stones o Michael Jackson puede agitar las pasiones, estimular el movimiento activo, aflojar las tensiones y enmascarar el dolor. También puede producir tensión, disonancia, estrés y dolor corporal cuando no se está con ánimo para divertirse vigorosamente.
- La música ambiental, la música *New Age*, sin ningún ritmo dominante, prolonga nuestra sensación de espacio y tiempo y puede inducir a un estado de alerta relajado.
- La música *heavy metal*, *punk*, *rap*, *hip-hop* y *grunge* puede excitar el sistema nervioso, incluso en algunos jóvenes puede ocasionar un caos interior.
- La música religiosa y sacra, por ejemplo los tambores chamánicos, los himnos de iglesia o los espirituales y la música *gospel* pueden conectarnos con el momento presente y conducirnos a sentimientos de profunda paz y percepción espiritual. También puede aliviar el dolor y el sufrimiento.

Olivea Dewhurst[2729] hace una relación entre partes del cuerpo y estilos musicales o compositores concretos:

- Región pélvica: música étnica; cantar cerca de la tierra.
- Región de la cintura y el diafragma: composiciones corales (Händel); cantar cerca del fuego.
- Región abdominal: cuartetos de cuerda (Ravel); cantar cerca del agua.
- Región del corazón y del tórax: piezas ligeras; cantar al aire libre.
- Región del cuello: cantar en el tiempo libre y realizar actividades creadoras. Escuchar la "Pequeña serenata nocturna", de Mozart.
- Región mandíbula: cantar en grupo; escuchar el "Adagio para cuerda" de Samuel Barber.
- Región de los ojos: cantar en la oscuridad, bajo el cielo y por la noche; cantar a las estrellas y al crepúsculo.

Harriesyet A. Seymour, del departamento de música del Hospital Visiting Comité, de Nueva York, recomienda las siguientes piezas musicales según dolencias concretas:

- Personas que sufren parálisis y desórdenes en las articulaciones: "Danzas húngaras", de Brahms; "Obertura de William Tell".
- Para personas afectadas de tuberculosis: valses de Strauss; la "Serenata", de Schubert; la "Marcha de los soldados de madera" y la "Canción de cuna", de Brahms.
- Para personas con afecciones cardíacas: "El Danubio azul"; los "Valses en Lam", de Chopin; música de tango; "Humoresque", "Donna e Mobile", "Barcarola".
- Para personas afectadas de insomnio y dolores en general: "Canción de primavera", de Mendelsohnn; "Preludios", de Chopin; "Andante de la Quinta sinfonía ", de Beehoven; "Adagio de la sinfonía Patética", de Beethoven.
- Para personas con afecciones mentales y nerviosas: canciones rítmicas populares; tangos, valses de Strauss; "Danzas húngaras", de Brahms.

El mismo autor recomienda una determinadas piezas para escuchar a menudo:

- El "Primer movimiento de la sinfonía 1", de Tschaikowsky.
- La "Novena sinfonía", de Dvorak.
- El "Adagio para cuerda", de Barber.
- La "Marcha fúnebre", de Chopin.
- La "Sonata para piano, en DoM" (K545), de Mozart.
- "La pequeña" (BWV 578), de Bach.
- "Preludio número 15, Gotas de lluvia", de Chopin.
- "Claro de luna", de Beethoven.
- "Suitte Children's corner", de Debussy.
- "Conciertos 3 y 4 para violín", de Beethoven.

Por lo que hace a obras interesantes para el embarazo y para el momento del nacimiento, Gabriel F. Federico[2730] recomienda:

- "Concierto para arpa y flauta", de Mozart, así como los adagios de sus conciertos para piano 20, 21 y 23 y su "Concierto para clarinete" en LaM", K622.
- "Claro de luna", de Beethoven.
- "La niña de los cabellos de lino", de Claude Debussy.
- "Pavana para una infanta difunta", de Maurice Ravel.
- "Concierto para oboe, en Rem", de Johann Sebastian Bach.

A manera anecdótica y para concluir este capítulo de una manera desenfada diremos que una vez Johannes Brahms[2731] —a quien se le descubrió en su infancia lo del tono absoluto y que una vez, en una cena, estaba realmente alterado puesto que se dio cuenta de que la mujer que tenía a su izquierda le hablaba en Mi menor y la mujer que tenía a su derecha lo hacía en Mi mayor—[2732] le habló a su padre de la virtud curativa de la música y le dijo que si algún día le hacía falta la encontraría en el interior de un libro determinado que había en su biblioteca particular. Años después, hizo falta esta ayuda y cuál fue la sorpresa de su padre al ver que en el interior del libro había una buena pila de billetes de banco. Curiosamente, Johannes Brahms ya intuía lo terapéutico de la música puesto que hizo una versión en

tonalidad menor de su famosa "Canción de cuna" ―por cierto, dedicada al segundo hijo de Bertha Porubszky, mujer que estuvo enamorada de él― para niños y niñas enfermos o desobedientes.

Música que potencia las ondas alfa (relajación):

Johann Sebastian Bach:
"Aria" de les variaciones Goldberg.
Largo del Concierto para solo de clavicémbalo en Fa M.

Friedrich Händel:
Concerti grossi Opus 6 núm. 1-12.
Largo del concierto para viola, violín i bajo continuo en Sol M.

Antonio Vivaldi
Largo del Invierno de Las Cuatro Estaciones.
Largo del concierto para flauta en Mi menor Opus 44.

La música barroca es ideal para facilitar el aprendizaje: Vivaldi, Telemann, Bach, Corelli, Albinoni, Pachelbel. También la de Haydn, Brahms, Mozart, Beethoven y Händel.

Actualmente, incluso para el tratamiento del ictus (derrame cerebral) y del tinnitus (silbido constante en el oído) se está utilizando música concreta para aliviar sus efectos.

ALGUNAS CONCLUSIONES

Un espíritu sincero y un corazón resplandeciente de cariño
pueden hacerse oír por medio de la música.
Clara Schumann

Si el prólogo nos abre la puerta al discurso, el epílogo ―*epi-logos*: alrededor del discurso― lo cierra. Es la culminación de lo dicho hasta este momento. Entendemos, pues, el epílogo como las conclusiones. Con ellas cerramos nuestro discurso, cosa que no quiere decir que todo queda concluido, al contrario, será el punto de partida para un nuevo discurso o, al menos, para su continuación. Podría ser un punto y a parte, pero es más bien un punto y seguido. ¿Qué conclusiones sacamos de todo lo dicho? El ser humano no tan solo está abierto a la música, sino que él mismo es un ser musical y esta manera de manifestarse le permite relacionarse y conocer de manera "horizontal" (con el resto de seres humanos) y de manera "vertical" (con el mundo trascendente), al mismo tiempo que hay una relación con sí mismo que posibilita conocerse y conocer lo que le rodea: construirse la realidad a la vez que crearse una *imago mundi*, una imagen del mundo y de la vida. La música le ayuda a abordar la realidad y a comprender el mundo. Todo este marco teórico que hemos expuesto en este libro permitirá a unos poder fundamentar porqué el ser humano es músico por naturaleza y a otros, interesados en estos temas, poder realizar investigaciones que podrán tomarlo como fundamento para establecer hipótesis e investigar estos u otros aspectos, ya sea desde una metodología cuantitativa como cualitativa. Hemos dividido estas conclusiones en tres apartados.

Conclusiones en relación al planteamiento epistemológico y metodológico

Nuestra metodología es de tipo cualitativo, escogiendo la hermenéutica como la forma de elaborar nuestro discurso: una interpretación de la música, del ser humano, así como del mundo. Ninguna epistemología ni filosofía del arte puede alcanzar un conocimiento global si no tiene en cuenta la música y su naturaleza. La música entendida como creación artística y como forma de conocimiento. La narrativa es una categoría epistemológica y la música también. Además, a más investigamos sobre la música, entendida desde este paradigma y siempre contemplándola como un medio no como una finalidad en sí misma, más lejos estamos de llegar a una cierta sabiduría a partir de ella puesto que a más sabes de algo más se agranda el círculo del saber, a la vez que la pasión por saber más. Pero, y es evidente, la duda y la pregunta también aumentan en proporción directa. La filosofía europea ha distinguido dos tipos de conocimiento: explicación y comprensión. La explicación es típica de las ciencias y la comprensión de las humanidades. Según J. T. Titon el análisis surge de la explicación y de la interpretación surge la comprensión. La comprensión se dirige, sobre todo, a las personas. Kart Popper estableció tres tipos de mundo: el mundo 1, el mundo exterior, el mundo de lo observable, de lo que corresponde a los estados físicos; el mundo 2, el mundo de los estados mentales, el mundo de la experiencia subjetiva; el mundo 3,

el mundo de las teorías científicas, el mundo de los razonamientos filosóficos. La ciencia es una forma de acceso al conocimiento de la realidad, pero no el único, el arte, la literatura y la filosofía son también caminos para descubrir la verdad. La música es una forma de conocimiento, una manera de comprender el mundo, porque no separa lo cognitivo de lo emocional y nos coloca tanto en el plano histórico de la sociedad como en el cultural. El acceso al conocimiento de la realidad es siempre algo individual ya que vemos las cosas como somos, no realmente como son. Hacemos una interpretación y nos posicionamos desde una hermenéutica en la que el yo se interpone. Violeta Hemsy de Gainza dice que la música es una especie de ventana desde donde miramos el mundo, a la vez que es un espejo en el que nos reflejamos y nos identificamos. Somos lo que vemos, sentimos y escuchamos. El ser humano se ha explicado a sí mismo desde la música y lo ha hecho desde siempre. La música, como el arte en general, expresa de manera más directa la verdadera naturaleza interna de la realidad. Arthur Schopenhauer entendía la música como un paradigma, como una forma de saberse el mundo, entendiendo que el mundo es siempre una representación que nos hacemos del mundo. Seguramente la música (y la canción) es la escritura cultural contemporánea. Nuestro método es inductivo, humanista y comprensivo. Los métodos cuantitativos han sido más utilizados para verificar/confirmar teorías y los métodos cualitativos para descubrirlas y generarlas. Se diferencian en su finalidad. La base es intuitiva. Claude Levi-Strauss decía que cuando hablamos de música, el lenguaje cojea. El intérprete es más que un traductor. No podemos explicar la música, accedemos a ella a un nivel de entendimiento intuitivo y sensible: su contenido está abierto siempre a la interpretación. Hans-Georg Gadamer concluyó que la manera de comprender típicamente humana es interpretativa, una traducción de la realidad a nuestra realidad. Y la interpretación consiste en descifrar el sentido oculto que hay en lo aparente. Comprender es la base ontológica de toda hermenéutica.

Conclusiones en relación a la música

Lo primero que cambiaría de los conservatorios
es su nombre: los llamaría liberatorios.
Fito Páez

La música ayuda a olvidar lo que no te gusta del mundo
Daniel Barenboim

Todas las personas somos seres musicales

Debemos contemplar la música no tan sólo como un lenguaje artístico, sino como una dimensión humana. Todas las personas nacemos con esa dimensión. Nacemos con muchas aptitudes y facultades que al no ser entrenadas se van perdiendo. Todo niño y toda niña es tierra fértil para el florecimiento musical. La música es funcional en todas las facetas del ser humano, así como en todos los caracteres y temperamentos. Tanto Arthur Schpenhauer como Friedrich Nietzsche son del parecer que la música es una categoría humana contemplada tanto desde un punto de vista ontológico como antropológico. Una cosa es la educación musical y otra la educación a través de la música. John Paynter dice que es mucho más importante realizar y componer música (aunque no haya formación teórica en eso) que saber música. Oriol Martorell decía que primero hay que amar la música y luego, si fuera necesario, estudiarla. Esto último siempre debe ser una consecuencia de aquello. No saber leer una partitura o desafinar debe tener una importancia relativa puesto que todo es corregible y aprendible. Lo que es difícil de cambiar es que una persona se niegue a realizar música o a cantar porque alguien le dijo en su día que no valía para eso. Incluso encontramos etnias concretas en las que lo de menos es la técnica o la perfección, sino qué es lo que te hace sentir esa música que estás realizando. La música debe ser algo para compartir y no para competir y demasiado a menudo se nos ofrece esta segunda realidad. La música es una necesidad humana, una necesidad expresiva y comunicativa, a la vez que una forma de entender el mundo y de entendernos a nosotros mismos. No deja indiferente a nadie puesto que somos seres musicales, como casi todo lo que pertenece al universo.

El oído: escuchar y captar la realidad

El oído es un órgano funcional del feto desde los 4-6 meses y lo es también para captar la realidad. El lenguaje es nuestro medio para conectar con el exterior. Curiosamente, si no somos ciegos, nos vamos acostumbrando a captar la realidad sobre todo con la vista y con el oído, que a diferencia de los ojos, no podemos cerrar a voluntad. Pero, curiosamente también, ser sordo es estar más desconectado del mundo que ser ciego.

Todo vibra, todo es sonido

Toda materia se encuentra en estado de vibración y en cuanto que vibra, produce sonido. Todo movimiento es también sonido; el sonido nos atraviesa. El sonido es la forma inicial de captar la realidad en el útero materno. La música durante el embarazo es fundamental. Luz y sonido son elementos-guía para el nonato. En los primeros meses y años de vida se recomienda realizar un diario sónico del bebé: sonidos, ruidos, timbres de instrumentos, sonidos autogenerados por el propio bebé, canciones, melodías, etc. Cada uno de ellos tiene un significado propio para cada individuo. Los recién nacidos exploran el sonido de manera natural: su propia voz, la voz de los seres humanos próximos a él, los objetos. La experiencia sonora pertenece a los eventos de su mundo interno propio. Hay todo un mundo de memoria auditiva para cada persona. El sonido genera formas y color. Imagen y sonido van estrechamente unidos. Y no olvidemos que el sonido es algo físico, pero también psicológico.

Los tres aspectos básicos de la música

Ritmo y vida van estrechamente vinculados, al igual que ritmo y orden. El ritmo tiene tanto su aspecto físico como afectivo y mental. Se relaciona con el aspecto bailado mientras que la melodía lo hace con el aspecto cantado. El ritmo va unido a la vida fisiológica, la melodía a la vida afectiva y la armonía a la vida mental e intelectual. Por lo tanto, la música es visceral (cuerpo): hace percibir; es emocional (alma-corazón): hace sentir; y es mental (intelecto): hace pensar. El nacimiento de la inteligencia musical surge, sobre todo, a partir de la inmersión musical.

Más allá de la propia música

En la Grecia clásica, la música tenía tanta categoría como la filosofía o las matemáticas. La música tenía un significado mucho más amplio y profundo, significaba educación de la belleza y de la verdad. Cicerón llamó a la filosofía la medicina del alma y determinó que la música es su instrumento. En el Antiguo Egipto, el jeroglífico que representaba la música era el mismo que representaba los conceptos de alegría y bienestar. Lutero afirmó que la música es la que gobierna el mundo puesto que ha estado presente en palacios, iglesias, mansiones, teatros, domicilios particulares y en la calle. Parece ser, pues, que debemos encontrar nuestra propia música, aquella que encaja con nuestra manera de ser y, por extensión, con las personas con las que nos sentimos vinculadas puesto que nada integra más a los seres humanos como la música: integra todas sus actividades y conecta lo sensorial con lo intelectual y emocional; arte y ciencia. En algunas culturas, la música es la propia vida de la comunidad y en la mayoría tan sólo una faceta del tiempo libre. En la primera tiene una función principal y en la segunda una función de consumo, algo que se puede comprar, usar y tirar. En algunas es algo extremadamente importante y en otras un mal necesario. La música es un bálsamo para calmar el espíritu, ayuda a liberar endorfinas y, por lo tanto, reducir el dolor y mejorar nuestra salud física a la vez que un camino que va de lo estético a lo ético. Toda persona tiene un historial musical concreto que no tan sólo facilita estados regresivos, sino que le sirve de guía para afrontar el futuro. El poder y la fuerza de la música son tremendos. Como dice Oliver Sacks, la música es el medicamento no químico más profundo.

La música como individualidad humana

La respuesta de un oyente delante de una pieza musical está correlacionada con su estado mental en ese preciso momento. Es la proyección de sus sentimientos al igual que Hermann Rorschach lo hiciera con su test de proyecciones a partir de unas manchas en una hoja de papel. La música no es nada por ella misma, ni buena ni mala ni agradable o desagradable, esto es un criterio de quien la escucha, de un filtro relacionado con nosotros y nuestro contexto cultural. La música no es, sino que significa. La música siempre apunta a una diana: el ser humano. Es un refugio personal con una significación única e intransferible (como mucho, compartida con algunas otras personas). Y una de sus características principales, la reiteración, consigue que, o bien una música que nos gusta la queremos oír muchísimas veces o bien que aquella que no nos gusta acabe, a corto, medio o largo plazo, gustándonos. Tenemos todo un mundo sonoro en nuestro interior puesto que la música alcanza lo más íntimo del ser humano, el espacio más escondido que escapa del discurso verbal. Incluso la voz, desde un punto de vista musical, es nuestra tarjeta de presentación: muestra cómo somos y cómo estamos en ese momento, una huella emocional única.

Los aspectos universales de la música

La música está en todas partes y el ser humano está sumergido en ella tanto de forma voluntaria (conciertos) como involuntaria (música ambiental). Unas músicas llevan a otras. Y hoy en día se constata una tendencia a la fusión de estilos musicales. Quizás la música no sea un lenguaje universal como tanto se ha dicho, pero sí que tiene funciones universales y, sobre todo, emociones universales. Es un lenguaje emocional puesto que funciona como catarsis. Jean-Jacques Rousseau la consideraba como el lenguaje más directo del corazón humano. El significado de la música descansa en la presentación de sentimientos humanos en forma simbólica. Por ejemplo, la música tiene un profundo efecto sobre el miedo (si nos fijamos, cuando tenemos miedo tendimos a cantar o silbar), el dolor o la soledad ya que mantiene ocupada la corteza cerebral y la masa encefálica, por esto es tan útil en partos y durante la anestesia. La persona es musical por naturaleza, en esto hay universalidad, aunque el concepto de música no sea universal (por eso es tan difícil definirla). Más que un lenguaje, es un fenómeno universal y cada cultura tiene su manera propia de manifestarlo. Incluso hay quien dice que es más bien un medio universal. Sus aspectos de universalidad son:

- Está presente en todas las culturas.
- Se adapta a cada persona y a cada pueblo.
- Tiene orden y estructura en el tiempo.
- Es una experiencia estética.
- Es un lenguaje simbólico no verbal.

Podemos hablar también de unos principios universales de la música, que ya ha establecido la musicoterapia:

- Principio d'*ethos*: el carácter y manera de ser de la música influye en el temperamento de la persona y en su educación y formación personal.
- Principio de *pathos*: capacidad de la música para despertar y modificar pasiones del alma.
- Principio holístico: la música actúa de manera global sobre el organismo.
- Principio homeostático: la música contribuye al equilibrio personal.
- Principio de iso (identidad sonora): toda persona nace con un sonido interno propio.
- Principio hedonista: la música es belleza y poder.
- Principio de compensación: buscamos aquella música que nos hace falta, que compensa nuestro estado anímico.

La historia del ser humano se puede explicar a través de la música que ha realizado

La música es un banco de memoria del mundo. La tradición oral nos ha transmitido muchísimas canciones y músicas que han ido acompañando el deambular humano. Con canciones se escribe la cultura de un pueblo, son verdaderas narraciones, como prensa escrita de la época, que muestran costumbres y creencias y tanto es así que en la conquista de pueblos indígenas se les anulaba su música para acabar de una manera de rápida y directa con su cultura.

Arte y música

Francesc Torralba considera que el arte es una especie de paradigma general desde el cual se pueden deducir todo el complicado aparato de saberes y disciplinas sobre el mundo y el ser humano. Consideramos el arte como una categoría de comprensión y una forma de pensamiento. Las artes son el contrapeso a las formas analíticas del discurso (ciencias). Yehudi Menuhin decía que todas las personas somos artistas y hay que recurrir a la retórica y a la hermenéutica, a la analogía y a la metáfora para expresar la experiencia artística. Con arte también podemos aislarnos de la realidad y es cuando hablamos del arte de vivir. La música es, como todo arte, un sistema simbólico. La música, a diferencia de otras artes como la escultura, la arquitectura o la pintura, siempre está en movimiento, es dinámica y es el arte más penetrante, a nivel social. Es la más social de las artes ya que tiene la capacidad de unir, de sintonizar y empalizar personas y pueblos. Hay que investigar aquí, en el contexto social e interpersonal en el que se construye el significado musical. El artista es un subministrador de placer a la vez que una persona que desvela.

Música y filosofía

Muy a menudo el músico filosofa sin darse cuenta. Podemos hablar perfectamente de musicosofía: la sabiduría a través de la música. La experiencia musical adquiere una dimensión metafísica. Para Platón la gimnasia es la medicina del cuerpo y la música es la medicina del alma. Los niños y niñas son espirituales por naturaleza y esta es una capacidad que vamos pediendo con los años. Hay que cultivar este aspecto propio de la música. A la vez, es muy curiosa la relación de la música con el tiempo cronológico. La música pone orden (cosmos) al desorden (caos) y nos hace vivir el *kairós* (la percepción que tenemos del tiempo, más allá de las agujas del reloj). La música nos hace olvidar del tiempo y provoca cambio en nuestra su percepción. Por poner un ejemplo, puesto que esto le pasa a casi todos los músicos, a Franz Schubert se le hacía de noche, componiendo, y si no fuera porque alguien le avisaba de que era hora de cenar o de ir a dormir, él ni se daba cuenta de ello. El mito se relaciona con el pre-tiempo; la historia con el tiempo; la música con la eternidad.

Preguntas finales, a manera de posibles hipótesis investigativas

¿Debemos indagar sobre la naturaleza de la música o bien sobre la naturaleza humana en relación con la música? La naturaleza de la música sería la propia naturaleza humana que se refleja en ella como en un espejo. Y, a la vez, el propio estudio de la música nos ayuda a comprender mejor nuestra propia naturaleza humana, a descubrirnos como individualidad y como colectividad.

La música, ¿es un camino? Esta es una pregunta ontológica. La música expresa la esencia, no el fenómeno, y delante de ella quedamos totalmente desnudos.

¿A dónde nos lleva la música? Esta es una pregunta teleológica. Quizás a nosotros mismos; quizás al misterio propio de la vida.

¿Qué es la música? La respuesta está en función de quién haga la pregunta y, a la vez, de quién deba contestarla (un poeta, un músico, un filósofo, un artista). La música es indefinible, es como preguntar qué es el amor, la gloria o el cielo. El concepto de música se nos queda pequeño cuando comprendemos que todo lo que nos rodea es música. Que tú eres música y que yo soy música.

A cualquier edad, en cualquier cultura,
la música es consuelo, refugio y aventura.
Pone en equilibrio nuestros pensamientos,
nuestras emociones y nuestros sentimientos.
Con ella nos expresamos, con ella nos aislamos
y es el mejor medio para poder comunicarnos.

EPÍLOGO Y EXTRODUCCIÓN: PALABRAS FINALES

Un día sin música es un día sin luz.
Johannes Brahms

La música salva.
Octavi Fullat

El canto es una especie de memoria biológica.
Santiago Auserón

Si la introducción nos conduce hacia a dentro del discurso, el epílogo el epílogo nos sirve para concluir, lo consideramos un "redondear" lo dicho, la extroducción (*extro-ducere*: 'salir hacia afuera') nos invita a irnos hacia a fuera, nos reactiva, una proyección a modo de trampolín, un lanzamiento que nos catapulta hacia el futuro para seguir investigando, para seguir reflexionando y para que, con lo aportado por nosotros, otras personas puedan desarrollar nuevas investigaciones. Debemos procurar cantar; tenemos que hacer todo lo posible para que la gente cante, ya que las canciones desnudan el alma, lo que no solo nos permite conocernos mejor a nosotros mismos, sino, además, mostrarnos tal como somos. Debemos conseguir que cantar vuelva a ser un hábito, saborear las canciones con las orejas, los ojos, el corazón y la mente,[2733] ahondar en su lenguaje secreto y simbólico. Quizás buena parte del actual desencanto (nunca mejor usada esta palabra) de la sociedad occidental se explique por la ausencia del canto como acto natural de nuestras propias vidas.[2734] Que nuestras conclusiones sirvan de aliento a otras personas para seguir hondando en el tema, continuar el camino, convencidos de haber realizado un buen inicio, con mucho *pathos* (amor a lo que se hace) y bastante *phrónesis* (prudencia y juicio). Como dice la voz popular (siempre tan sabia): "un buen libro es aquel que al llegar al final, el lector ―o lectora― escribe la página siguiente". Hay mucho trabajo a realizar y desde disciplinas y ciencias bien distintas entre ellas pero que tienen un eje común: el ser humano. Actualmente, las ciencias que más están proyectando esta utilidad de la música son la musicoterapia y la etnomusicología. Hacen falta las resonancias de nuevas mentes, los contrapuntos de nuevas ideas y las armonías de quienes, pasada la última página de este libro, se animarán a continuar reflexionando e investigando. Seguramente la finalidad del ser humano sea más *tao* (camino) que *télos* (fin) puesto que el individuo siempre está por acabar. Tan sólo nos queda continuar de la misma manera, con más experiencia, quien sabe si con más sabiduría pero siempre con el mismo brío y empeño y, sobre todo, con el cariño que ponemos en lo que hacemos y a las personas a quienes nos dirigimos. Espero que todo lo dicho os sea útil. Al menos, como mínimo, lo hemos hecho a fin de bien, tanto para el ser humano como para la música. Hay demasiadas personas que "mueren emocionalmente muy jóvenes". La intención es que con música puedan superar, como mínimo, la mayoría de edad emocional. Que suerte la de Fréderic Chopin que murió mientras amigos suyos interpretaban música de Mozart. En ese momento en el que se deben mezclar emociones y sentimientos tan distintos (incertidumbre, duda, sufrimiento, añoranza, pena) que bien debe ir poder marchar con la música que ha llenado tantos momentos de nuestra vida. Tendría que ser un derecho de toda persona: morir con dignidad, arropado de música y seres queridos, no en la cama de un hospital, en un geriátrico o, de sopetón, por un accidente, cuado menos te lo esperas, que aunque sea una manera rápida de no sufrir no te da la oportunidad de despedirte y de abrazar a los tuyos.

Hay que descifrar la música para encontrar lo esencial que hay en su interior, encontrar sus orígenes, ahondar en su significado más profundo, desplegar todas la sposibilidades de este inmenso tesoro que hace la función de salvavidas.

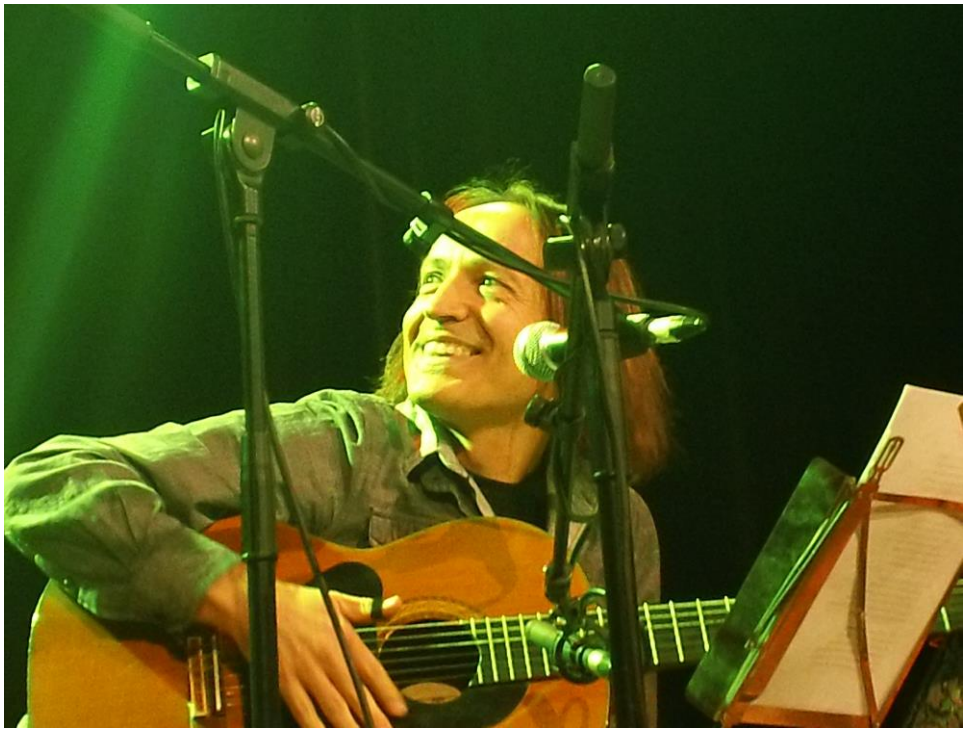
El siglo XX fue bautizado, por Ellen Key, como el siglo del niño (y de la niña también, evidentemente) y realmente acertó, puesto que nunca como en ese siglo se había considerado al infante como ser humano. El siglo XXI ha sido bautizado como el siglo de la mujer. La mujer llegará a ser considerada ser humano en su totalidad, ni por debajo ni por encima del hombre. Sería una buena propuesta que el siglo XXII fuese el siglo de la música y poder considerarla, de una vez por todas, como una excelente forma de conocimiento a la vez que una fantástica manera de acercarnos a la realidad, muy cercana al pensamiento constructivista que defendía el epistemólogo Jean Piaget. Todo lo que aquí hemos expuesto anda por esos vergeles, preparando la tierra, con tiempo, para que en el futuro se pueda sembrar, con buen abono natural, esta utopía.

EL AUTOR

Toni Giménez Fajardo (Barcelona, 1959) es el cantante para público infantil y familiar más veterano de Cataluña (España) a la vez que cantante folk para adultos. Músico y compositor, también es profesor de guitarra y de banjo. Doctor en Pedagogía, graduado en Magisterio y titulado en Dirección del Tiempo Libre. Ha publicado unas 200 obras (143 discos y 66 libros y cancioneros). Además, ha impartido 400 cursillos sobre canciones y su didáctica, dispone de un repertorio de 1.300 canciones y ha realizado, desde 1977, en que inicia su actividad musical profesional, 4.000 actuaciones musicales. Es considerado un gran experto en repertorio infantil y en música tradicional y folk. En Youtube encontraréis 3.400 vídeos de todas las canciones y temas instrumentales de su repertorio.

Para conferencias y para contactar con él:

Página web: www.tonigimenez.cat
Dirección electrónica: tonigimenezfajardo@gmail.com



GLOSARIO
Diccionario de tipo etimológico

Cada palabra tiene una carga semántica propia. Entre la definición normativa de un término, vocablo o concepto y la su génesis semántica se establece una distancia considerable. Por este motivo este glosario es como un diccionario privado para acotar qué queremos decir cuando utilizamos un término concreto. La etimología es apasionante: ir a la raíz de cada palabra. No obstante, a veces es más fácil definir un concepto diciendo lo que no es que lo que es.

Abstracto: que existe en el pensamiento, antes que en la realidad material.
Absurdo (*Ab surdum*; *surdus*): lo que es sordo; ensordecedor; lo que no se escucha.
Ad hoc: después de esto; adjunto.
Adiós (*Ad Deum*): hacia Dios.
Adolescente (*Adolescens*): que aún está creciendo.
Adulto (*Adultus*): participio pasivo del verbo *adolescere*, que significa crecer: el que ya ha crecido.
Adventicio: producido accidentalmente, fortuitamente.
Afable: surge de la palabra hablar: con quien se puede hablar.
Aforismo: es una máxima o sentencia que se da como guía para expresar principios o verdades de una manera breve y concisa. El primero en utilizarlos fue Hipócrates. También se llaman proverbios. Con similitud, tenemos los refranes y los dichos.
Ágape: amor, entendido como entrega, servicio a los demás, sin querer nada a cambio. Negación del yo.
Agathós. Bondadoso.
Agnosticismo: posición filosófica que declara que no hay conocimiento cierto sobre Dios y las cuestiones últimas.
Agónico: de lucha, batalla, combate; competitivo.
Ágora: plaza pública donde los ciudadanos exponían sus razones e intercambiaban y contrastaban puntos de vista.
Ágrafe: sin grafía (ya sea escrita o musical); culturas y etnias que no dejan nada escrito.
Agrafia musical: dificultad para transcribir al pentagrama.
Ahimsa (*A-hymsa*): no deseo de perjudicar a ningún ser vivo; ausencia de violencia.
Alegre (*Elaphós*): ciervo; porque cuando estamos contentos tenemos ganas de saltar.
Aleluya: por fin; ya era hora.
Alexia musical: no leer símbolos musicales.
Amateur: deriva de *amo-amare*. Persona que siente amor por una actividad, motivado por ella.
Ambición (*Ambire*): rodear, pretender. Está relacionado con ambiente y ámbito.
Ambiguo (*Ambigue*): estar en discusión.
Amén: así, pues; así sea.
Amnesia: pérdida de memoria (puede ser parcial o total)
Amusia: pérdida o disminución de la capacidad musical por un lesión cerebral.
Anábasis: expedición hacia el interior del ser humano. Excursión intelectual.
Anacrónico / Anacronismo: que no se corresponde con la época a la que hace referencia.
Análogo: parecido.
Anima mater: alma madre; el alma principal de alguna cosa. *Almus pater*: alma padre.
Animismo: doctrina que dota de alma a todas las cosas. Como en los dibujos animados. Sin alma sería inanimado.
Año sabático: proviene del *Sabbath* judío: el día consagrado al descanso.
Anthropos: ser humano. Antropología: ciencia que estudia el ser humano en relación a su cultura y circunstancia.
Apatía (*Aphateia*; *a-pathos*): sin ganas, sin interés, sin pasión.
Apología: elogio al máximo nivel. También se utiliza como defensa de tus puntos de vista.
Apóstol: el que propaga una doctrina; predicador.
Aprender (*Ad-prehendere*): atrapar; coger lo que se necesita.
Arcaico (*Archai*): el principio; el inicio, los cimentos.
Arca (*Arché)*: proviene de arcaico. Hay dos arcas en la Biblia, la de Moisés, que contenía las tablas con los diez mandamientos y la de Noé. Según Lanza del Vasto en el caso del arca de Noé, no quiere decir barco, sino cofre.
Arquetipo: factor constituyente y relativamente permanente de la vida humana, sumergido en el inconsciente colectivo.
Arquitecto (*Tékton*): derivado de *tékhne* (habilidad); quiere decir obrero; *arkhé*, quien tiene el mando.

Ars longa, vita brevis: *ars* en referencia al arte, *vita* en referencia a la ciencia. Atribuido a Hipócrates.
Artista: el artista crea; el artesano repite, lo hace siempre igual.
Asilo: lugar de refugio; guarida.
Asertivo: expresar lo que pensamos y lo que sentimos, respetando al máximo los pensamientos y los sentimientos de los demás. Que todo el mundo pueda decir lo que piensa pero con mucho respeto.
Ataraxia: serenidad de espíritu, ausencia de inquietud; hacer sin que nada te preocupe; imperturbabilidad del sabio; tranquilidad del alma.
Átomo (*A-tomos*): indivisible; una colección a tomos quiere decir a divisiones.
Audiencia: proviene de audio, escuchar.
Aura: especie de aureola alrededor de los seres vivos, en especial, de los seres humanos, S. D. Kirlian creó la cámara que lleva su nombre, para fotografiar el campo eléctrico de alto voltaje. El aura varía si se está enfermo.
Austero: de moral estricta.
Autarquía (*Autarkeia*): libertad interior.
Autista: que se aparta de la realidad.
Autónomo (*Autos-nomos*): ley para tú mismo; ley propia.
Autoridad (*Auctoritas*): proviene del latín *augeo* que quiere decir crecer. Una autoridad nos hace crecer.
Aventura (*Ad-ventura*): *Ad*: hacia; *venire*: ir, venir.
Axiología (*Axios*): valor. Ciencia que trata de los valores humanos.
Azar (*Azzahr*): palabra de origen árabe; era la cara desfavorable de un dado. Actualmente tiene un sentido más bien positivo.

Balada: canto épico-lírico que explica una historia independiente, en forma poética y generalmente rimada.
Banjo: instrumento musical. Etimológicamente deriva de *Bandurra, bandora, bandote, banjore, banjer*.
Bárbaro: extranjero.
Biblia: conjunto de libros.
Biblioteca (*biblos*): eran unos rollos de papel.
Bigote: procede de la expresión germánica *bi God* (por Dios), al ver extranjeros con mostacho en el siglo XVI.
Bluegrass: estilo musical de la música *folk-country*. Color que toma la hierba en las montañas de Virginia y Kentucky, al anochecer.
Boicot: palabra que proviene de Charles Cunningham Boycott (1832-1897).
Buda: significa iluminado.

Candor (*Candere):* cándido.
Caos (*Khaos*): desorden.
Celibato: abstenerse de cualquier deseo, por ejemplo, comer, diversión o sexo.
Cosmos (*Kosmos*): orden.
Carácter: los romanos llamaban carácter a un hierro de marcar.
Caramelo (*Canna melis*): proviene de la caña de azúcar, llamada también caña de miel.
Carisma (*Charism*): gracia.
Carpe diem: aprovecha el día; aprovecha el tiempo y vive el presente. Utilizado por primera vez por el poeta Horacio (65-8 aC). Se acostumbraba a acompañar de la expresión *tempus fugit*.
Caricia: según Joan Coromines, no deriva de cara, sino de *caro*, querido.
Carry it on: tirar hacia adelante.
Catarsis (*Katharsis*): liberación emocional. Hacer "limpieza" de las emociones reprimidas. Purga espiritual.
Celos: predomina la depresión y la humillación. A la celosía hay que dar tiempo, afecto y comprensión.
Cenobita (*Koinóbion*): lo común; *bios*, vida; un trozo de vida comuna, de gente, de público, de masa.
Certeza: prueba racional que convence a todo el mundo.
Chacra: palabra de origen sánscrito que significa rueda o círculo y que designa ciertos centros o niveles energéticos. Puntos focales del cuerpo humano que tienen correspondencia espiritual. Hay siete y se encuentran en la cabeza y a lo largo de la columna. Tanto Sigmund Freud como Carl Jung los identificaron con la libido.
Cínico (*Cinos*): perro; vivir como los perros.
Compañero (*Com-panis*): con quien se comparte el pan; pan (palabra de origen griego) significa todo, un compañero es alguien con quien se comparte todo, exponente máximo de la amistad: carne y uña.
Comprender (*Cum-prendere*): probar, experimentar, tomar por uno mismo, incorporar.

Comprehender (*Com-prehendere*): tomar dentro de nosotros, asimilar. Hay que diferenciar razón (*ratio*) de intelecto (*intellectus*); el entendimiento explica, la inteligencia comprende.
Comprometido: *cum* (unión/compañera), *pro* (hacia adelante), *nittere* (enviar). Enviar hacia adelante, en compañía.
Comunicación: poner en común.
Comunidad: proviene de *cum–munere*, que quiere decir ofrecer regalos al otro, sorprenderle con presentes (*munus*), ayuda (*munitio, munificentia*), defensa (*murus*). Una persona no es madura para hacer comunidad si no tiene desarrollada la dimensión altruista.
Concomitantes: que acompañan a otro fenómeno. Sonidos concomitantes: sonidos que acompañan al sonido principal.
Conditio sine qua non: condición sin la cual no.
Confiar: igual que las palabras fiar i fidelidad, proviene de la palabra fe.
Connatural: aspecto unido a la naturalidad de un ser.
Consentido: es sinónimo de viciado; vicio (*vitium*) quiere decir defecto, imperfección.
Consubstancial: aspecto unido a la propia sustancia.
Consumación: proviene de *summus*, cima. Conseguir el lugar más alto.
Consumición: proviene de *súmer*, tomar.
Contemplación: mirar pensando; reflexionar sin intervenir; ver sin participar ni juzgar.
Convicción: posicionamento personal sin racionalidad suficiente.
Convivir (*Convivium*): con-vivencia, vivir con.
Corán (El): lectura, recitado.
Coraje: deriva de la misma palabra que corazón.
Cosmos (*Kosmos*): orden y armonía del universo; cosmético: poner orden en la cara o el cuerpo
Crédulo: persona que cree en todo, sin tener criterio sobre lo que cree.
Creyente: persona que cree porque tiene confianza en lo que cree.
Crisis (*Krisis*): decisión.
Crítico (*Kritikós*): el que juzga.
Culto (*Cultum*): el honor a los dioses.
Cultura (*Cólere*): cultivar y también honrar. La cultura es todo lo que ha cultivado el ser humano.
Currículum: recorrido, camino.

Definir: poner los fines, los límites.
***Deméte*r**: para los griegos clásicos era la madre naturaleza, la madre tierra.
Deontología (*Deon*): deber, el deber ético. Seguir una norma y cumplirla. Código deontológico: la ética aplicada a las profesiones.
Diacrónico: que recorre el tiempo.
Disciplina (*Discipulina*): *discis*: enseñar; *pueripuella*: niños.
Discrepar (*Dis-crepare*): sonar diferente.
Don: aptitud personal que alguien tiene sin haber hecho nada por poseerla. Proviene de la naturaleza o de Dios.
Dogmatismo: doctrina fijada; poseer la verdad.
Dominus boviscum: que el Señor sea con vosotros.
DDT: diclor-difenil-tricloroetano. Insecticida usado en el siglo XX hasta que fue prohibido por el peligro de contaminación de los alimentos.
Dharma: palabra sánscrita que significa deber, vocación, camino.
Dialéctica: el arte de la discusión y del triunfo sobre las tesis del adversario.
Dislalia: afección del desarrollo del lenguaje: colocar incorrectamente las sílabas cuando se habla.
Dislexia: afección del desarrollo del lenguaje: colocar incorrectamente las sílabas cuando se escribe.

Ecléctico: manera de hacer que persigue hacerlo con posicionamientos intermedios, sin radicalismos.
Ecología: *oikos*: casa; *logos*: comprender. Comprender el lugar donde habitamos.
Economía. *oikos*: casa; *lomos*: normas. Respetar las leyes y normas de la casa.
Educabilidad: grado de disposición del ser humano a recibir educación.
Educación: *dux-ducis*: guía, conductor; *educare-educatio*: acto de educar. *educere*: sacar hacia afuera *eductio*: sacar algo de una cosa. Educar es tanto guiar como extraer.
Educación permanente: educación global, de tipo integral. Educación continuada.
Educación recurrente: retomar un proceso educativo interrumpido o abandonado.
Educatividad: grado de capacidad educativa que tienen los profesionales educativos.
Egocéntrico: que piensa que el universo gira a su alrededor.

Egoísta: que se interesa per sí mismo y no por los demás.
Ególatra: que se adora a sí mismo.
Egotista: que tan solo habla de si mismo.
Elegía: poema corto de temática triste.
Elite: este término se empezó a utilizar en el siglo XVII para cualificar productos de gran calidad y fue ampliado, con el tiempo, a la distinción de grupos sociales.
Emblema: signo no verbal que tiene una traducción verbal.
Emoción (*E-motio*): lo que te mueve hacia afuera. Emociones negativas: ira, miedo, ansiedad, aversión, vergüenza. Emociones positivas: alegría, humor, amor, felicidad. Ambiguas: sorpresa, esperanza, compasión. También hay emociones estéticas.
Empatía (*Empateia*): a nuestro entender, tiene dos acepciones: a) ponerse en la piel de otra persona porque has pasado la misma experiencia que ella y comprendes mejor su situación. Asumes el rol de otra persona y sientes como ella siente. Esta empatía es más fácil de realizar; b) ponerse en la piel de otra persona, desnudándote de tus ideas y prejuicios, pensando y sintiendo como siente esta otra persona. Esta empatía es mucho más difícil a la vez que todo un reto personal. Es la manera que tienes de demostrar que amar es aceptar nuestras diferencias. Tener empatía con quien piensa de manera opuesta a ti.
Empírico (*Empeiria*): experiencia. Algo empírico es algo que se ha podido experimentar.
Encanto: acción mágica ejercida con la ayuda del canto. Quedar encantado: quedar "embrujado" por el canto. Encantar proviene d'*incantare*: cantar o salmodiar palabras o sonidos mágicos. Habitualmente utilizamos este término: encantado de conocerte; encantado de la vida; esto me encanta.
Energía (*Energés*): activo. Energía implica actividad.
Enseñar (*In-signare*): poner una señal-insignia.
Entalpía: magnitud física que hace referencia a la energía que intercambia un sistema con su entorno.
Entelequia: lo que tiene un fin en sí mismo.
Entretenimiento: entretener quiere decir alentar.
Entropía: tendencia al desorden, a la aleatoriedad y el caos. Desorden interno de un sistema; grado de desorden en una información. Son los elementos imprevisibles que aparecen dentro de un sistema de comunicación institucionalizada. Entropía sería tanto imprevisibilidad como originalidad con un cierto desorden o nuevo orden que apela más allá de lo que es emotivo-afectivo.
Entusiasmo (*Enthusiazo*): palabra que proviene de *theos*, dios; estar inspirado por los dioses.
Envidia: en ella predomina el odio hacia lo que tiene el otro.
Epifanía: nacimiento.
Epílogo: *epi*: alrededor, a más a más; *logos*: explicar, contar, hablar. Es un "redondeo" final.
Eros: amor, entendido como deseo. Deseo de perfección, de belleza, de verdad. Placer. Para Sören Kierkegaard el *eros* se expresa a través de los sentidos, ya sea placer o dolor.
Escatológico: relativo a la escatología, parte de la teología que estudia las cosa últimas del ser humano, como la muerte.
Escéptico/ Escepticismo (*skeptomai*): en los diccionarios pone que es la persona que duda de la verdad, pero la raíz griega de la que deriva este término, hace referencia a examinar, indagar, reflexionar, buscar, mirar con cuidado una determinada cosa. Grado inferior del nihilismo (*nihil*: nada).
Escrutinio (*Scrutari*): buscar en la basura.
Espontaneidad: comportamiento que procede de un estímulo interno sin la intervención de un estímulo externo.
Esquemas de conocimiento: es todo lo que una persona sabe. La modificación de un esquema comporta tres fases: equilibrio inicial, desequilibrio y reequilibrio posterior.
Esquimal: quiere decir el que come carne cruda; pero ellos se llaman a sí mismos *inuit* que quiere decir pueblo de amistad.
Esquirol: este concepto de uso internacional proviene de los tejedores de un pueblo de Cataluña llamado l'Esquirol (también Santa Maria de Corcó), que substituyeron a los obreros de la villa de Manlleu (cercana a este pueblo) en una huelga, el año 1855.
Esencia/Esencial: lo eterno.
Estabilidad: etimológicamente hablando quiere decir estar en casa.
Estadios evolutivos: De 0 a 2 años, estadio sensorio-motor. El pensamiento solo actúa sobre cosas concretas. Metas inmediatas. De 2 a 7/8 años, estadio preoperatorio. El niño/a construye su mundo interior gracias al lenguaje que substituye objetos y situaciones por su simbología. 7/8-11/12, estadio del pensamiento concreto. Permite resolver problemas sin hipótesis. A partir de los 11/12, estadio de pensamiento formal. Elaboración de hipótesis.

Se sacan consecuencias sobre su veracidad o falsedad.
Estar en cinta: antiguamente, las mujeres embarazadas substituían el cinturón por una cinta que se podía ir adaptando al grosor de la panza, pero sin estreñirla.
Estética: identificación de lo bueno con lo bello.
Estraperlo: proviene de Strauss i Perl, dos hombres que en los años 1934-1935 intentaron que se legalizase una ruleta trucada.
Estrena: entre los romanos, era costumbre de hacer un regalo con motivo de iniciar alguna cosa.
Estrés (*Stringere)*: provocar tensión. El cuerpo reacciona delante de cualquier situación. Término introducido por el médico Hans Selye el año 1936. Hay estrés positivo y estrés negativo.
Estúpido: aturdido; poco inteligente.
Ethos: costumbre; hábito; carácter.
Ética: es una reflexión de lo que es válido y de lo que no. Lo que es bueno y lo que no.
Etimología: *etymos*: verdadero, real; *logos*: palabra, explicación. Sentido verdadero de una palabra.
Etología: ciencia que estudia los comportamientos y las costumbres.
Etiología: ciencia que explica los orígenes y las causas. Los relatos etiológicos son aquellos que tratan de explicar cómo un hecho imaginario del pasado tuvo unas consecuencias reales en el presente.
Eureka!: fue Arquímedes el primero en proferir este concepto que en griego clásico quiere decir: ¡lo he encontrado!
Eutanasia: *eu*: buena; *thánatos*: muerte. Hay eutanasia activa (provocar la muerte con alguna sustancia) y eutanasia pasiva (retirar los elementos que alargan la vida: respiración artificial).
La religión ortodoxa acepta la pasiva; el Islam y el hinduismo no aceptan ninguna de las dos, ya que entienden que el alma debe sufrir los placeres y los dolores asignados al cuerpo en el que reside. Para al budismo, la vida es preciosa pero no sagrada ni divina y considera tan inmoral infligir dolor y sufrimiento a una persona enferma y agonizante como a una sana.
Eutopía (*Eu-topia*): lugar bueno, lugar del bien.
Existir (*Ex-sistere*): estar fuera; proyectarse hacia adelante.
Exilio: cuando alguien está lejos de su patria y se le prohibía la entrada a su país de origen.
Éxodo: salida, huida.
Expresión (Exprimo): tirar hacia afuera, sacar; presión hacia afuera.
Éxtasis (*Ekxtasis*): absorción, transporte.

Falacia: razonamiento no válido; error en los argumentos.
Fanático: proviene de *fanum*, hombre del templo de Dios. Poseído por Dios. Entusiasta en exceso.
Fascinante: proviene de *fascinum*. Estremido por el canto.
Fábula: surge de la palabra hablar.
Fe (*Fides*). Fe es creencia; creencia en uno o diversos dioses imaginarios.
Feng shui: el arte de colocar las cosas en su lugar correcto para vivir en armonía.
Fenómeno (*Phainómenon*): lo que aparece.
Fiel/Fidelidad: persona que no falta a lo que se ha comprometido. Compromiso.
Filósofo (*Philo-sophos*): amante de la sabiduría. El que busca el saber.
Fraternidad: grado superior de la amistad.
Fundamentalismo: que nada se puede cuestionar.
Futurable: futuro ideal.
Futurible: futuro potencialmente posible.

Gaudeamus igitur: alegrémonos, pues.
Gen: al igual que genio, genital y genitivo, proceden de la misma raíz: que pertenece al mundo natural. El genio, lo es de naturaleza, lo lleva escrito.
Genealogía: estudia la ascendencia de las familias (árbol genealógico).
Génesis: creación.
Gestalt: palabra de origen alemán que significa forma o conjunto total; una unidad. Expresión para indicar el carácter de la percepción como unidad. Patrón conceptual en el que el todo es más que la suma de las partes, parecido al concepto holístico.
Gimnasia (*Gymnos*): desnudo.
Glosolalia: Sílabas desproveídas de sentido en las canciones y para fines exclusivamente musicales. Está presente en la mayoría de tradiciones y en especial en el flamenco, en la tradición andaluza-magrebí y en la escuela argelina. También es muy habitual en las canciones de cuna y en las canciones infantiles de las primeras edades.
Gnosticismo (*Gnosis*): conocimiento intuitivo; según esta religión, el conocimiento no se obtiene por vía oral o escrita, sino por revelación divina y ya nace en el interior del ser humano.

Goliards: Monjes o ex-monjes que iban vagando y cantando por los caminos. Representaban una especie de contracultura, ya que les gustaba comer, beber y las mujeres.
Guerras: I Guerra Mundial: 1914-1918; Guerra Civil Española: 1936-1939; II Guerra Mundial: 1939-1945; Guerra Fría: 1945-1989.
Gurú: guía (no debemos confundirlo con un dios ni con una persona iluminada)

Hedonismo: filosofía que tiene como meta buscar el placer.
Hegemonía. Supremacía de un pueblo sobre otro; de alguien sobre otro.
Hereje. Quiere decir partidario de una idea.
Hernia (*Ernos*): brote de una planta. Salida de un órgano, o parte de él, de la cavidad donde se encuentra habitualmente.
Heurístico (*Heurisko*): encontrar, descubrir, imaginar, inventar, obtener; el juego heurístico infantil pretende esto.
Hierático: que concierne a las cosas sagradas, a los usos sagrados.
Higiénico: Hygeia, la diosa de la salud, hija de Asclepio (Esculapio), el dios de la medicina.
Hipnosis: bajo la *gnosis*. Estado producido artificialmente, parecido al estado del sueño.
Hipocondríaco: que se escucha demasiado su propio discurso.
Historia (*Historía)*: búsqueda, información, indagación.
Holístico: que pertenece al todo. Una unidad.
Holograma: mensaje completo, en griego. El físico húngaro Dennis Gabor, premio Nobel de Física, fue el inventor del holograma. Con una parte de la imagen se puede generar toda la imagen.
Homeo (*Homéosis*): similar.
Homo homini lupus: el hombre lobo del hombre. De la comedia de los asnos de Plauto (II a.C.)
Honesto: que acepta las buenas costumbres. Que hace las cosas bien hechas. Decente. Concepto de tipo moral.
Honrado: que no hace acciones malas ni desleales. Concepto de tipo ético.
Humilde / Humildad: procede de *humus*, tierra, suelo. Persona que se tiene por menos de lo que vale, que se rebaja voluntariamente delante de los demás. Ser sencillo y humilde como la tierra.

Icona (*Eikon*): imagen.
Ideal: finalidad que se persigue difícil de alcanzar. Emparentado con utopía y con ucronía.
Idiosincrasia: forma de ser, de pensar y de actuar. Relativo al temperamento personal.
Idiota: persona inhábil, sin experiencia, ignorante.
Imaginación: acto o capacidad de formar imágenes mentales de lo que no está presente en la realidad o que nunca se ha experimentado en la realidad. Etimológicamente proviene de imagen. Crear o hacer imagen.
Imago mundi: imagen del mundo; cómo vemos el mundo, la imagen que tenemos.
Imbécil: proviene de *baculus* que significa bastón. Es la persona que necesita un bastón para andar. Un bastón para el alma, para el espíritu débil; débil mentalmente; muy poco inteligente a causa de un desarrollo anormal del cerebro.
In absentia: en ausencia.
In albis: en blanco.
In extenso: por extensión.
In extremis: al límite.
Inauguración (*Inauguratio*): proviene de los augures, los presagios favorables. El augur es el que hacía pronósticos.
Indulgencia: perdonar, disculpar. Tolerante con los demás; indulgente con uno mismo.
Ineluctable: contra lo que no se puede luchar; inevitable.
Inexorable: que no se deja vencer por las peticiones. Inflexible.
Ingenuo / Ingenuidad: nacido libre, no esclavo, de una gran franqueza, inocencia, sin malicia, cándido. Que se mantiene en un estado natural, sin corromperse.
Infante (*In-fans/Infan-tis*): el que aún no habla, pero esto no quiere decir que no tenga nada para decir ni que no pueda decir cosas a través de otros lenguajes.
Informar: poner en forma (dentro del ser humano).
Inherente: que existe en alguna cosa como tributo permanente y no se puede separar de ello.
Insatisfacción (*In-satis-factum*): no suficientemente hecho.
Inspiración: literalmente quiere decir inhalar, dejar entrar aire, respirar. Sentirse inspirado atañe a un estado de conciencia atento.
Integral: que no le falta nada; completo.
Inteligente / Inteligencia (*Inteligere)*: leer entre líneas; captar las cosas.

Interés (*Inter-esse)*: lo que está en medio entre las personas.
Introducción (*Intro*: dentro; *ducere*: conducir): conducir hacia dentro de forma didáctica, pedagógica.
Intuición (*Intuire*): conocimiento que se tiene sin que pase por el razonamiento.
Inuit: esquimales es como los llamaron los blancos, que quiere decir: los que comen carne cruda; ellos se llaman a sí mismos *inuit* que quiere decir: pueblo de amistad.
Invitar (*Convitare*): llamar, solicitar, exhortar, atraer, convidar.
Ironía (*Eironéia*): interrogación que finge ignorancia. Dar a entender lo contrario de lo que se dice.

Juglar: los juglares se encontraban en las calles, en el mercado o en palacio. Cantaban canciones de otros y eran buenos improvisadores. También hacían juegos y humor.
Jubilación: (*Jubilum*): alegría. La alegría de saber que no tienes que trabajar.
Judo: (*Ju-do*), camino de la amabilidad.

Karma (*Karman*): palabra de origen sánscrito que significa los efectos de nuestras acciones, de nuestros actos. Toda causa tiene sus efectos. Todo queda acumulado para la próxima vida o renacimiento Somos los primeros en recibir los efectos de nuestras acciones, de lo que realizamos, sentimos y pensamos. Provocamos nuestro propio destino.

Laissez faire: "dejar hacer"; pedagogía del dejar hacer, del dejar crecer por sí mismo.
Lama: mestro espiritual.
Laudes/***Laudatio***: las alabanzas/conjunto de alabanzas.
Leal: que guarda escrupulosamente la fidelidad debida; incapaz de traición; grado máximo de la fidelidad.
Leit motiv: la cuestión.
Lengua: habla de un lugar concreto.
Lenguaje: si es general, es la base de una lengua; si es específico es el de cada ciencia en concreto.
Libertad: capacidad de decidir; espontaneidad natural.
Liturgia: trabajo ordinario de una persona.
Logos: el discurso, las palabras, el tema tratado.
Luna de miel: la luna tiene influencia positiva; era costumbre romana comer miel para favorecer la fecundidad.
Luto (*Luyere*): llorar.

Maestro (Magister): tres veces mayor.
Mala leche: proviene del "Llibre d'Evast e Aloma e de Blanquerna", de Ramon Llull, transmitir mal carácter. Niño a quien la madre amamantó hasta tener un año.
Maltrato: puede ser físico, psicológico (rehusar, atemorizar, ignorar, aislar, corromper), sexual o por negligencia.
Mandar: desde el punto de vista etimológico quiere decir ayudar a crecer.
Mandala: palabra de origen sánscrito que significa círculo; representación pictórica de la homología entre el microcosmos y el macrocosmos. Diseño simbólico de carácter espiritual.
Mantra: forma sonora en lengua sánscrita que ayuda a una persona a concentrarse.
Maratón (*Marathon*): hinojo; el primer corredor veloz lo hizo entre unos campos de hinojo y la ciudad de Atenas.
Matusalén: árbol californiano que tiene cuatro mil setecientos años, el más viejo del mundo.
Meditar (*Meditari*): reflexionar sobre alguna cosa pero también quiere decir (del griego *medomai*) estudiar, investigar, prepararse.
Mei dei, mei dei!: grito de auxilio en estado de guerra.
Melodía: proviene de *melos* que se refiere tanto a la poesía lírica como a la música compuesta para un poema.
Mercenario: persona que se pone al lado del que le da más beneficios económicos, sin importarle ni los motivos ni los objetivos.
Método: significa vía.
Miedo. es una emoción. Casi todos los miedos son creados. Responde a sentimientos, emociones, prejuicios y dan lugar a inseguridades, frustraciones y angustias. Los únicos dos miedos naturales son el miedo al ruido y a la profundidad (vértigo).
Mimesis: imitación.
Ministro: (*Minister*): sirviente; tres veces pequeño.
Místico: proviene del griego *myein*. Persona que guarda silencio.
Moda (*Modus*): lo que dura un momento y desaparece enseguida.

Modestia: tenir noticia. Después de tener noticia viene la *moderatio*.
Modus operandi: la manera o forma de actuar.
Monumento: quiere decir recordatorio.
Moral (*Mores*): costumbres. La moral son normas y comportamientos compartidos. De una manera popular son los derechos y los deberes.
Motivación (*Motio*): acción; moverse.
Mudra: gesto simbólico de carácter espiritual.
Música: proviene de la raíz griega *Mousa*. La mitología nos dice que las musas, hermanas celestiales que rigen la canción, la poesía, las artes y las ciencias, nacieron de Zeus, el rey de los dioses, y de Mnemosina, la diosa de la memoria. Así, pues, la música es hija del amor divino, la gracia, la belleza y misteriosos poderes sanadores de la cual están íntimamente conectados con el orden celestial y la memoria de nuestro origen y destino.

Necedad: propio del necio; tontería.
Negocio (*Negotium*; n*ego*: negar; *otium*: ocio): negación del ocio; tiempo de trabajo.
Neurosis: ansiedad, conducta inadaptada. Facultades por debajo de lo normal. Fijación sobre algo.
***Nihil nouum sub* sole**: nada nuevo bajo el sol.
Nihilismo (*Nihil*: nada): doctrina que niega todo aspecto objetivo de la verdad. Toda realidad se reduce al no nada, un fenómeno sin fundamento.
Nirvana: palabra de origen sánscrito que significa liberación de todo límite; meta última; estado de paz interior y de liberación final.
Noctem bonam: buenas noches, en latín.
Nomos: regla, costumbre, ley.
Nostalgia (*Nostos*): retorno.

Obediencia: los niños y niñas no ven la necesidad de obedecer. Más que mandar, lo mejor es consensuar reglas ya que al establecerlas ninguno de los miembros las puede rehusar puesto que ahora la obediencia está fundamentada con argumentos y razones.
Ocio (*Otium*): tiempo libre.
Olé: proviene de la palabra griega *Yalá* que quiere decir un canto a Dios.
Onírico: que tiene que ver con el mundo de los sueños.
Ontología (*Onto)*: el ser humano, en general; logía: tratado. Estudio del ser humano desnudo de toda cultura.
Ópera: proviene de *Opus* (obra). Género artística en que se reúnen drama, canto y danza. Ópera prima: la primera obra.
Organología: ciencia que se encarga del estudio y clasificación de los instrumentos musicales.
Original: lo que se remonta al origen.
Ortofonética: fonética correcta, pronuncia correcta.
Ortografía: grafía recta. Escribir de forma correcta.
Ósmosis: una cosa que se impregna de otra, poco a poco, como a través de un filtro.
Out to date: pasado de moda.

Paciencia: capacidad para aceptar y soportar lo que sea. Proviene de sufrir; tener paciencia es también una especie de sufrimiento.
Pagano: quiere decir del campo.
Página (*Pagus*): extensión de tierra.
Palabra (*Parabolé*): de origen griego, el movimiento de un proyectil.
Pan: en griego, significa todo.
Panacea: deesa de la curación, es la hermana de Hygeia (de la que proviene la palabra higiénico)
Pandora (*Pân-dorá)*: todos los bienes. Mito de Pandora.
Pánico: proviene del dios Pan, dios de los bosques, medio hombre medio cabra. Es un tipo de miedo.
Parábola: comparación.
Paradigma (*Paradeigma*): modelo explicativo de una cosa, ejemplo. Concepto introducido por Thomas Kuhn, en 1960.
Paraíso (*Pairi-daeza*): palabra de origen iraní que significa amurallado, cercado, también jardín.
Parafraseando: utilizar una frase ya escrita.
Parodia: canto al margen, al lado.
Pasión (*Pathos*): estar afectado. Sentimiento, pasión por algo o alguien.
Patena: pieza redonda de metal sobre la cual se coloca la hostia no consagrada aún. Se mantiene reluciente, de aquí la expresión popular “limpio como una patena”.

Pathos: sentimiento, pasión.
Pecata minuta: faltas sin importancia, errores veniales.
Pedagogo: era el esclavo que llevaba los niños a la escuela.
Pedante: palabra italiana que significa maestro. En principio, sin ninguna connotación peyorativa.
Perfecto (*Per-fectio*): dado por hecho, por realizado y acabado.
Performance: ejecución delante del público.
"Perogrullada": proviene de Pedro Grullo, personaje imaginario de los siglos XV-XVI que se caracterizaba por decir cosas tontas; de naturaleza "perogrulla".
Perseverar: hacer un esfuerzo de forma continuada y firme para conseguir un objetivo concreto.
Persona (*Per-son*): a través del sonido: el sonido pasa a través nuestro; somos seres de sonido.
Phrónesis: sensatez, cordura, prudencia.

Pincel: proviene de *penicillus*, diminutivo de pene o cola.
Plausible: más que posible. Digno de aprobación.
Plica: sobre cerrado y sellado.
Poder: fuerza política.
Poeta: quiere decir creador.
Poligamia: se divide en poliginia (un hombre con diversas mujeres) y poliandria (una mujer con diversos hombres).
Polisemia: con diferentes significados.
Política: polis: ciudad, patria; políticos: civil, político.
Positivismo: doctrina del pensamiento que limita el conocimiento a lo directamente observable.
Preámbulo (*Pre-ambulus*; *Pre-ambulare*): que camina o va delante. Lo que se escribe antes de entrar en materia.
Preludio (*Prae*: antes; *ludium*, *ludus*: juego): todo lo que precedía a la representación.
Prestigio (*Praestigium*): pre: antes; *stingere*: golpear, en el sentido de impresionar.
Pretensión (*Prae-tendere*): tensar antes de hora.
Primo mihi: que yo esté bien, que sea feliz. Primero mi satisfacción inmediata y después la de los demás, aunque sean mis propios hijos, esposa o padres.
Primos: paralelos (hijos de un hermano del padre o de una hermana de la madre); cruzados (hijos de un hermano de la madre o de una hermana del padre)
Principio (*Principium*): derivado de *princeps*, lo que se encuentra al principio en referencia a los orígenes. El origen remite a los fundamentos no a los cimientos.
Problema: Pro: delante; *ballo*: lanzar, enviar, disparar. *Problema-problematos*: trabajo, faena.
Profesión (*Profiteor-profiteri*): sacar provecho, sacar beneficio. Etimológicamente también quiere decir hacer un acto de fe, un acto de vocación.
Profeta: el que anuncia acontecimientos futuros.
Programa (*Pro*: antes; *gramma*: signo escrito). Lo que establece lo que diremos después.
Proismo: amor a nuestros semejantes.
Propedéutico: relativo al conocimiento *prelimiar* de un arte o ciencia.
Proyectar (*Projectare*): *Pro*: hacia delante; *jacere*: arrojar. Echar adelante.
Psicología: ciencia que estudia la mente y el comportamiento. Psique: mente, espíritu, alma.
Psicópata: persona que no siente amor ni empatía ni tiene ningún tipo de remordimiento.
Psicosis: trastorno de la personalidad que surge de un desorden del yo y de la relación del individuo con el mundo que lo rodea. Trastorno grave de conducta irregular. Incapacidad para manejar la realidad interna o externa con respuesta social inadecuada.
Psiquiatría: estudio y tratamiento de las enfermedades mentales.
Público: participación más activa que en el caso de la audiencia (oyente más pasivo).

Racional: cuando todo el mundo está de acuerdo en algo.
Razón: capacidad de razonar.
Razonable: cuando un grupo notable de personas está de acuerdo en algo.
Rara avis: alguien extraño.
Realidad virtual: fue Jaron Lanier quien acuñó este vocablo.
Recital: proviene de citar; citar música de otros compositores.
Religión: unir, vincular; reunir.
Resiliencia: es un término tomado y adaptado de la física, entendido como capacidad de resistencia al choque. S. Vanistendael, en 1995, lo aplicó al mundo humano entendido como resistencia al dolor, al sufrimiento. Capacidad de resistencia a las situaciones difíciles, dificultades extremas, presiones sociales y personales fuertes. sobretodo de origen

psicológico, sea cual sea la causa: tortura, violación, muerte de un familiar, acoso.
Revolución. Re-evolución.
Riqueza: fuerza económica.
Robot: palabra checa que significa trabajo forzado.

$: signo que proviene del siglo XVIII: las dos columnas de Hércules y la cinta con la inscripción "plus ultra", de aquí derivó al signo que se veía tanto en el "spanish dollar" como en el "real de ocho" español.
Sacrificar (*Sacri-facere*): hacer sagrado.
Sagrado (*Sacer*): tanto quiere decir santo como tabú.
Salario: proviene de la Roma clásica en la que había trabajadores a quienes se les pagaba parte del jornal con sal.
San Nicolás: el primer santo protector de la infancia.
Saraswati: diosa hindú de la música y de la ciencia.
Sarcasmo: burla mordaz y cruel.
Satya: veracidad; abstenerse de mentira, exageración, falsa apariencia, vanidad y odio (según Gandhi)
Semiótica: ciencia que estudia los signos en sí de la vida social.
Sencillo: persona que se muestra con naturalidad, sin ornamentaciones.

Senior: de más edad. Emparentado con señor, senectud, senil y senador.
Sensación: representación hecha por los sentidos sobre algo objetivo.
Sentimiento: experiencia subjetiva sin representación del objeto.
Señal: es tanto para los animales como para los humanos. Es operativo, señaliza, obliga.
Signo: lo que se representa con alguna cosa. Más táctil que la señal. Una cultura es un sistema de signos.
Símbolo (*Syn ballein*): reunión, encuentro. Señal de reconocimiento tan sólo para el ser humano. Es indicador, valor funcional, lo que representa.
Simpatía (*Syn*: con; *patheia-pathos*): sentimiento; sentir con.
Simple: sinónimo de sencillo, sin complejidad.
Sobrio: al contrario de ebrio, austero.
Solidaridad: quiere ceder amistad, civilización del amor.
Sophia: el saber; sabiduría.
Soportar: llevarlo por debajo.
Spa: aunque parezca que estas siglas quieren decir *salus per aquam*, el nombre proviene de la ciudad belga de mismo nombre, de la provincia de Lieja, célebre desde la época romana por sus aguas termales y sus baños.
Sufrir (*Sub-fero, fers*): soportar una herida por debajo.
Sursum corda: arriba los corazones.
Status quo: el estado de la cuestión; el estado actual.

Tabú: lo prohibido. No se puede hacer.
Talento: capacidad que se ha cultivado con esfuerzo y trabajo.
Talón de Aquiles de cualquier cosa: el punto débil.
Tao: amino, sendero hacia la verdad.
Tarjeta: proviene del francés *targe* que a su vez proviene del término germánico *targa*, escudo, escudo protector contra el anonimato: soy este.
Tautología: decir la misma cosa con palabras diferentes (ejemplo: la nieve es agua congelada).
Técnica (*Téckhné*): modificar el mundo. Es una saber hacer. Una modificación de algo que se ve.
Tecnocracia: el poder de la tecnología. *Cratos*: poder.
Teleología: proviene de *télos*: fin, finalidad, el acabamiento (de aquí surge la palabra telón). Ciencia que estudia las finalidades.
Temperamento (*Temperare*): mezclar. Es de tipo biológico-genético. Hay cuatro de básicos: a) Colérico: apariencia de comerse el mundo, nunca está quieto, enérgico, decidido, lleno de fuerza y seguridad. Es un líder nato, creyendo que es el único para mandar. No admite estar equivocado, se propone metas inaccesibles, poco cuidadoso de los detalles, buen organizador de los demás, busca modelos heroicos y amigo generoso. b) Sanguíneo: alegre, despreocupado, estilizado, ligero, bien proporcionado, con buena movilidad, gran conversador, le gustan las novedades y los cambios, se aferra poco a los hábitos, promete mucho pero olvida, vive en la inmediatez y busca la gratificación instantánea, impaciente, deja las cosas por acabar. c) Flemático: de constitución pesada, corpulento, redondo, cómodo, nunca tiene prisa, consigo, lógico, preciso, fiable, bien humorado, crédulo, honesto,

obediente, consciente, de hábitos fijos, acaba lo que se propone, vida bien regulada de horarios. Puede volverse apático y aletargado. d) Melancólico: retraído, introspectivo, con aire de tristeza y resignación, centrado en sí mismo, viviendo en el pasado, lector voraz, se imagina su propio mundo y fantasías, intelectual, imaginativo, está dispuesto a sacrificarse por cualquier causa para aumentar su autoestima.

Ternura (*Terne*): fuerte, robusto, valiente. Hay que ser fuerte para ser tierno con los demás.

Test de Rorscharch (Hermann Rorscharch, década de los años 20 del siglo XX): está formado por diez manchas de tinta simétricas. Son la excusa para que la persona muestre su particular visión del mundo y a través de sus propuestas podemos interpretar e indagar cómo es su entorno, qué siente sobre sí mismo, sus actitudes hacia las representaciones internas. No hay respuestas buenas ni malas, todas son válidas.

Teoría (*Theoria*). Contemplación del mundo sin querer modificarlo. Espectador. Opuesto a técnica, no a práctica. Pura comprensión intelectual sin consecuencias prácticas.

Tesis (*Thesis*): poner alguna cosa. Lo que se afirma. Hipótesis: por debajo de lo que formulamos.

Tesitura: ámbito de afinación de cada voz o instrumento musical.

Tiempo cronológico. *Khronos*: tiempo objetivo; *Aion*: tiempo biográfico propio de cada individuo; Moira: el destino de cada cual; *Kairós*: nuestra percepción propia del tiempo. Tiempo subjetivo.

Timidez: proviene de *temere*, temer.

Tolerancia: respetar las convicciones de los demás. Aunque no se puede tolerar aquello atenta al propio ser humano.

Tótem: lo sagrado. No se puede tocar ni cambiar.

Trabajo: proviene de *tripalium* que era un instrumento de tortura para azotar hecho con tres palos.

Tradición (*Traditio*): proviene de *trahere*, llevar, traer, entregar. Es el legado recibido desde antaño.

Tranquillitas animae: paz de espíritu.

Trovadores: hombres de cierta posición social y cultura. Músicos y poetas que actuaban en el área de lo que hoy es La Provenza. Los temas que cantaban eran el amor platónico y las gestas de los héroes locales.

Ucronía (*U-Khronos*): fuera de todo tiempo. Inalcanzable.

Ulterior: más allá de un lugar determinado.

Up to date: estar al día.

Upanisad: textos espirituales, base del pensamiento filosófico hindú posterior.

Utopía (*U-Topos*): fuera de todo lugar. Lugar que no está en ningún lugar. Inalcanzable.

Vacaciones (*Vacatio*): vacación de la actividad ordinaria para disponer de momentos de reflexión y de maravilla. Proviene de *vacuus*, vaciado. Hacer una pausa; vaciarse de lo habitual.

Valor (*Valeo*): valer, ser fuerte, estar bien, estar sano.

Variante: es una mínima diferencia.

Ver: mirar con atención.

Verificación (*Veri*): verdad; *facere*: hacer. Buscar la verdad.

Versión: es una totalidad, una manera de comprender algo.

Villancico: proviene de villa, lo que cantaban los villanos, la gente que no sabía solfeo.

Vocación (*Vox, vocare)*: llamada, invitación, musical o, al menos, rítmica, llamada que alguien siente desde su interior y que surge como una voz que guía.

Voz. Proviene de *vox*, vocal.

Vulnerable (*Vulnus*): herido. Persona que puede ser herida.

Yang: aspecto solar, celeste, masculino. Complementario al *yin*, no opuesto a él.

Yin: aspecto lunar, terrestre, femenino. Complementario al *yang*, no opuesto a él.

Yoga: proviene de *jungare*: unir, que proviene de la raíz *yuj* que quiere decir aproximar, unir. El yoga es lo contrario de la separación.

Zurdo: daño del hemisferio izquierdo sucedido en su desarrollo y con el consecuente cambio de lateralidad.

BIBLIOGRAFÍA

AA.VV. (1954). *Grove's Dictionary of Music and Musicians*. New York: St. Martin's Press.
AA.VV. (1983). *La música a l'escola*. Barcelona: ICE/Generalitat de Catalunya.
AA.VV. (1992). *Educar en els valors*. Moià: Raima.
AA.VV. (1996). *Actes de les Jornades de Música*. Barcelona: ICE.
AA.VV. (1997). *Por una pedagogía humanista. Homenaje al profesor José María Quintana en su 65 aniversario*. Madrid: Dykinson/Narcea.
AA.VV. (1998). *Pere Vergés i Ferrés*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona.
AA.VV. (1998). *Tocar totes los tecles*. Barcelona: Rosa Sensat/Diputació de Barcelona.
AA.VV. (1999). "L'ànim de cantar", *Biec* (20), Págs. 4-6.
AA.VV. (1999). "El canon de Pachelbel", *Revista del Centro para estudios interdisciplinarios*, (Vol. 8, núm 1), de la Universidad de Temple.
AA.VV. (2000). *Gran Enciclopèdia de la Música*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana.
ABBADIE, M.; GILLIE, A.M. (1973). *L'enfant dans I'univers sonore*. Paris: Armand Colin.
ABELES, H.F. (1980). "Responses to Music" a *Handbook of Music psychology*, de HODGES. D. (Ed.). Lawrence (Kansas): National Association for Music Therapy.
ADDISON, Joseph. (1914). "A Song for St. Cecilia's Day". en GULTHKELCH, A. C (comp.). *The Miscellaneous Works of Joseph Addison*. London: G. Bell.
ADELL, Joan-Elies. (1997). *Música i simulacre a l'era digital*. Lleida: Pagès Editors.
—. (1997b). "La música popular contemporánea y la construcción del sentido. Más allá de la sociología y la musicología". Documento de Internet: www2.uji.es/trans/trans3/Adell.html.
ADORNO, TheodorW. (1962). *Introduction of the Sociology of Music*. New York: Seabury Press.
—. (1966). *Filosofía de la nueva música*. Buenos Aires: Sur.
—. (2000). *Sobre la música*. Barcelona: Paidós/ICE de la UAB.
AGERMANAMENT. (1977). *Hemos dicho: ¡Basta!* Barcelona: Hogar del libro.
AGOSPI-GHERBAN, Cristina; RAPP-HESS, Christina. (1988). *El niño, el mundo sonoro y la música*. Alcoy: Marfil.
AGUIRRE, Olga; DE MENA, Ana. (1992). *Educación musical. Manual para el profesorado*. Málaga: Aljibe.
AIATS. Jaume. (1994). "Canta, la gent, a ciutat?" (Ponencia). *Llibre d'actes del I Congrés de Música a Catalunya*. Barcelona: Universitat de Barcelona.
—. (1994b). "Dos situaciones de experiencia sonora colectiva: las manifestaciones en la calle y en los estadios deportivos". Ponencia en *As culturas Musicais Urbanas no final do Secuto XX a Lisboa*.
ALCALDE, Jorge. (2004). "Cómo nos transforma la música", en *Muy Interesante* (275), Págs. 48-58.
ALAKOSCHKY, Judith. (2002). "La educación musical para niños y niñas de 2 y 3 años. Cantar, tocar y escuchar", *Eufonía* (24). Págs. 41-57.
ALBET, Montserrat. (1991). *Mil anys de música catalana*. Barcelona: Plaza & Janés.
ALBARN, Damon. (2002). "Confesión de un tipo ultranormal", en *Vasos Comunicantes*, de Bruno GALINDO. Madrid: Libros Zona de Obras/SGAE.
ALDRIDGE, D. (1996). *Music Therapy Research and Practice in Medicine. From out f the Silence*. London: Jessica Kingsley Publishers.
ALBORS, Ignasi. (2002). *Cinc cèntims de Música per a no melòmans*. Barcelona: Pòrtic/Dèria.
ALEMBERT, Jean Le Rond; DIDEROT, Denis (1751). Encyclopédie. París: Le Breton.
ALEXANDER, Gerda. (1979). *La eutonía, un camino hacia la experiencia tonal del cuerpo*. Buenos Aires: Paidós.
ALFONSO, Eduardo. (1960). *Curso de medicina natural*. Buenos Aires: Kier.
ALIÓ, Myriam. (1983). *Reflexiones sobre la voz*. Barcelona: Clivis.
ALLEN, Woody. (1997). "Entrevista a Woody Allen", en *Magazine La Vanguardia*, 23-II-1997.
ALLMAN, William F. (1990). "The Music Brain", en *U.S. News & Worid Repon*. 11-VI-1990. Págs. 56-62.
ALSINA, Pep; SESÉ, Frederic. (1994). *La música i la seva evolució*. Barcelona: Graó.
ALSINA, Pep. (1997). *El área de educación musical*. Barcelona: Graó.
ÁLVAREZ. Joaquín. (2001). *Las palabras del músico*. Valladolid: Ámbito.
ALVIN. Juliette. (1965). *Music for the handicapped child*. Oxford: Oxford University Press.
—. (1984). *Musicoterapia*. Barcelona: Paidós.
ALVIN, Juliette. (1975). *Music Therapy*. London: John Clare Books.
AMADES, Joan. (1948). *Les cent millors cancons populars*. Barcelona: Selecta.
—. (1951). *Folklore de Catalunya III. Canconer*. Barcelona: Selecta.
—. (1997). *Danses de la terra, 1*. Tarragona: El Mèdol.
AMARO, Lorenzo. (1993). *Las propiedades terapéuticas y educativas de la música*. Barcelona: Ahama.
AMIRIAN, Nazanín. (1997). "Zoroastro. El profeta amable con la naturaleza", *Integral* (212), Págs. 66-67.
ANDERSON, A.B. (Ed.). *Handbook of survey research*. New York: Academic Press.
ANGLADA, Maria Àngels. (1996). "A 1'entom de la poesía. Notes sobre Inspiració i Techné", *Ars Brevis* (2), Págs. 291-299.
ANGLADA, Enriqueta. (2001). "La cançó tradicional i/o popular. Opinions", *La Circular del Secretariat de Corals Infantils de Catalunya* (114), Págs. 14-32.
ANGULO, Manuel. (1999). "La educación musical: nuevas alternativas", *Música y educación* (37), Págs. 69-77.
ANZIEU, Didier. (1985). *Le Moi-peau*. París: Dunod.
APEL, W. (1969). Harvard Dictionary of Music. Cambridge: Harvard University Press.

ARAÚJO, Joaquín. (1997). "Despedida", *Integral* (214). Pág. 98.
ARGUEDA. F. (1984). *Musicoterapia aplicada al niño deficiente*. Córdoba: Diputación Provincial de Córdoba.
ARGÜELLES, Maria Mercè. (1994). "El Secretariat de Corals Infantils de Catalunya. El cant coral en la formació completa dels infants". (Ponencia). *Llibre d'actes del I Congrés de Música a Catalunya*. Barcelona: Universitat de Barcelona.
—. (1997). "El cant coral en la formació completa dels infants". (Ponencia). *II Congrés de Cultura Popular i Tradicional Catalana*. Págs. 117-125.
ARISTÓTELES. (1554). *Do coelo*. Ludguni: apvd Theobaldum Paganum.
ARISTÓTELES. (1983). *La Política*. Madrid: Centro de Estudios Constitucionales.
ARMSTRONG, Frankie; PEARSON, J. (1992). *As Far as the Eye can Sing*. London: The Women's Press.
ARNAL, Julio; DEL RINCÓN, Delio: LATORRE, Antonio. (1992). *Investigación educativa*. Barcelona: Labor.
ARNELLA, Jaume. (1994). "La música en la festa. Tradició i modernitat". (Ponencia), en *Llibre d'actes del I Congrés de Música a Catalunya*. Barcelona: Universitat de Barcelona.
—. (1996). "Cantants-animadors parlen de la professió". *Estris* (83), Pág. 10.
ARONOFF, F. W. (1994). "Cómo conocer al niño pequeño a través de la música: la teoría de Gardner, de las inteligencias múltiples, como modelo", en Violeta Hemsy de Gainza, *La educación musicallfrente al futuro*. Buenos Aires: Guadalupe.
ARROYO, María Soledad. (2001). "Sonoterapia", en *Revista Interuniversitaria de Formación del Profesorado* (42), Págs 33-48.
ARTÍS, Pere. (1980). *El cant coral a Catalunya*. Barcelona: Barcino.
ARY, D.; JACOBS, A.R. (1982). *Introducción a la investigación pedagógica*. México: Interamericana.
ATLAS, Natacha. (2002). "Teoría de la canción impura", en *Vasos Comunicantes*, de Bruno GALINDO. Madrid: Libros Zona de Obras/SGAE.
ATTAL1, Jacques. (1977). *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. Valencia: Ruedo Ibérico.
AULADELL, Joan. (1996). "Hem d'aconseguir que 1'excursionista conegui i canti el nostre cant", en Comunicacions del II Congrés de Cultura Popular i Tradicional Catalana, Págs. 171-173.
AUN WEOR, Samael. (1979). *Educación fundamental*. Barcelona: Ediciones de Carf.
AUSERÓN, Santiago. (2002). "Cancionística del pasado y del porvenir", en *Vasos Comunicantes*, de Bruno GALINDO. Madrid: Libros Zona de Obras/SGAE.
AUTE, Luis Eduardo. (2002) "Melodía atrae texto, atrae melodía atrae texto, etc.". en *Vasos Comunicantes*, de Bruno GALINDO. Madrid: Libros Zona de Obras/SGAE.
AYATS, Jaume. (1998). "Cómo modelar la imagen sonora del grupo: los eslógans de manifestación". en *Antropología* (15-16). Págs 243-267.
AYMERICH, Carme; AYMERICH. Maria. (1971). *Expresión y arte en la escuela 3. La expresión musical*. Barcelona: Teide.
—. (1971). *La expresión medio de desarrollo*. Barcelona: Nova Terra.
AZNAR, Elena. (2000). "Los instrumentos musicales utilizados en musicoterapia", en BÉTÉS DE TORO, Mariano. (Comp.). (2000). *Fundamentos de musicoterapia*. Madrid: Morata.
AZNAR, Elena; GARCÍA. Raquel; SANUY. Montserrat. (2000). "Principales corrientes en educación musical", en BÉTÉS DE TORO. Mariano. (Comp.). (2000). *Fundamentos de musicoterapia*. Madrid: Morata.
BACH, Jonathan. (1993). *Por encima de la nubes. Relato de un reencuentro*. Barcelona: Urano.
BACHELARD, Gastón. (1960). *The Poetics of Reverie*. Boston: Beacon Press.
BACHMANN, Marie-Laure. (1998). La rítmica Jacques-Dalcroze. *Una educación por la música y para la música*. Madrid: Pirámide.
BALAN, George. (1992). *A la búsqueda del verdadero Mozart*. Sankt Peter (Alemania): Musicosophia.
—. (1992). *El camino musical hacia el espíritu*. Sankt Peter (Alemania): Musicosophia.
—. (1993). *Hacia el descubrimiento de la música*. Sankt Peter (Alemania): Musicosophia.
BALDELLÓ, Francesc. (1923). "La cançó popular catalana". (Conferencia). Barcelona: Barcelonesa.
—. (1936). *Cançons de tot arreu*. Barcelona: Llibreria Verdaguer.
BAMBERGER, Jeanne. (1978). "Intuitive and formal musical knowing", en S. Madeja (Comp.) *The Arts, cognition and basic skills*. Sant Louis: Cemrel.
BAMBERGER, Jeanne. (1982). "Revisiting children's descriptions of simple rhythms", en S. Strauss (Comp.). *U-shaped behavioral growth*. New York: Academic Press.
BARBACCI, Rodolfo. (1965). *Educación de la memoria musical*. Buenos Aires: Ricordi.
BARTHES, R. (1985). *The Grain of the Voice: Interviews, 1962-1980*. New York: Hill abd Wang.
BARCELÓ, Bartomeu J. (2003). *La gènesi de la intel·ligència musical en 1'infant*. Barcelona: Dinsic.
BARENBOIM, Daniel (2008). *El so de la vida*. Barcelona: Edicions 62.
—. (2002). *Mi vida en la música*. Madrid: La esfera de los Libros.
BARILOU, C. (1984). *Problems of ethnomusicology*. Cambridge: Cambridge University Press.
BARNHART, Clarence L. (Ed.). (1953). *The American College Dictionary*. New York: Harper & Brothers.
BARRENECHEA, Mariano Antonio. (1944). *Historia estética de la música*. Buenos Aires: Claridad.
BARRIL, Joan. (1997). "L'harmonia de la raó", en *Coral Sant Jordi. 50è aniversari. (1947-1997)*, de Agustí Espriu. Pág. 96. Barcelona: Diputació de Barcelona/Coral Sant Jordi.
—. (2000). "Qui ens cantará?". *El Periódico*, 27-VI-2000.
BARRICKMAN, J. (1989). "A devolopmental music therapy approach for preschool hospitalized children", *Music Therapy Perspectives* (7), Págs 10-16.
BÁRTOK, Béla. (1979). *Escritos sobre música popular*. México: Siglo XXI.

BARTOLOMÉ, Margarita. (1992). "Investigación cualitativa en educación: ¿comprender o transformar?" *Revista de Investigación Educativa* (20), Págs. 7-36.
—. (1997). Metodología qualitativa orientada cap al canvi i a la presa de decisions. Barcelona: Universitat Oberta de Catalunya.
BATESON, Gregory. (1980). *Espíritu y naturaleza*. Buenos Aires: Amorrortu.
BATTIATO, Franco. (2002). "El vuelo libre del samurai siciliano", en *Vasos Comunicantes*, de Bruno GALINDO. Madrid: Libros Zona de Obras/SGAE.
BAUMANN, Max Peter. (1993). "Escuchando la voz de los pueblos indígenas", en Congreso Internacional «Pachamana». Berlín: documento en Intemet (www2.uji.es/trans/trans2/Baumann.hlml).
BECHER, Howard. (1982). *Art Worlds*. London: University of California Press.
BEGLEY. S. (2000). "Music on the Mind Scientists are finding that the human brain is prewired for Music", en *Newsweek* (136). 24 julio 2000, Págs. 50-52.
BEHNE. K. E. (1986a). *Horertypologien, Zur Typologie Jugend Lidien Musikgeschmacks*. Regensburg: Gustav Verlag.
—. (1986b). *Die Benutzubg vin Musik*. Wilhelmshave: Florian Noetzel Verlag.
BENEDETTI, Mario. (1974). *Daniel Viglietti*. Madrid: Júcar.
BENNET, Roy. (1998). *Investigando los estilos musicales*. Madrid: Akal.
BEGLEY, S. (2000). "Music on the mind. Scienlists are finding that the human brain is prewired for music". *Newsweek* (136). Págs 50-52.
BENENZON, Rolando O. (1971). *Musicoterapia y educación*. Buenos Aires: Paidós.
—. (1981). *Manual de musicoterapia*. Barcelona: Paidós.
—. (1991). *Teoría de la musicoterapia*. Madrid: Mandala.
—. (2000). *Musicoterapia. De la teoría a la práctica*. Barcelona: Paidós.
BENENZON, Rolando; GA1NZA, Violeta Hemsy de: WAGNER, Gabriela. (1997). *Sonido, Comunicación, Terapia*. Salamanca: Amarú.
—. (1998). *La nueva musicoterapia*. Buenos Aires: Lumen.
BENTLEY, Arnold. (1967). *La aptitud musical de los niños y cómo determinarla*. Buenos Aires: Víctor Leru.
BERG, Dona Lee. (1993). *Oxford English Dictionary*. Oxford: Oxford University Press.
BERGER, Peter L. (1986). *Invitació a la sociología*. Barcelona: Herder.
BERLEANT, Arnold. (1986). "La historicidad de la Estética", *British Journal of Aeslhetics* (26), Págs. 101-111.
BERLIN, Isaiah. (1976). *Vico and Herder*. London: The Hogarth Press.
BERMELL, María Ángeles (1993). *Interacción, música y movimiento en la formación del profesorado*. Madrid: Mandala.
BERNAL, Julia. (1999). "La formación musical del maestro especialista en educación musical", *Eufonía* (15), Págs. 23-32.
BERNSTEIN, Leonard. (1996). *The Infinity Variety of Music*. New York: Simon & Schuster.
—. (2002). *El mestre us convida a un concert*. Madrid: Siruela.
BERROCAL, Emilio. (2002). "Los roles sociales y el género en las canciones populares", *Eufonía* (25), Págs. 100-108.
BERTALANFFY, Ludwig von. (1968). *Teoría general de los sistemas*. México: Fondo de Cultura Económica.
BERTHOMIEU, Alice. (1994). *Musicoterapia en oncología*. Bordeaux: Editions du Non verbal/AMBx.
BESNARD, P. (1990). *L'animador sòciocultural*. Alella: Pleniluni.
BESNARD, P.; LIETARD, B. (1979). *La educación permanente*. Barcelona: Oikos-Tau.
BEST, E. (1924). *The Maori*. Wellington: Memoirs of the Polynesian Society.
BEST, John W. (1982). *Cómo investigar en educación*. Madrid: Morata.
BÉTÉS DE TORO, Mariano. (Comp.). (2000). *Fundamentos de musicoterapia*. Madrid: Morata.
BIEC. (1999). "Sons de civilització", *Biec* (18), Págs. 16-17.
BIGAS, Jordi. (1996). "Simplicidad voluntaria", *Integral* (196), Págs. 28-33.
BIRNS, B. y otros. (1965). "Behavioral inhibition in neonates produced by auditory stimuli". *Psychosomatic Medicine* (28), Págs. 316-322.
BISQUERRA, Rafael. (1989). *Métodos de investigación educativa*. Barcelona: CEAC.
BLACKE, William. (1980). *Poesía completa*. Barcelona: Ediciones 29.
BLACKING, John. (1967). *Venda Childrens Songs: a Study of Ethnomusicological Analysis*. Johannesburg: Witwatersrand Universily Press.
—. (1985). "Music Making Venda", en *Mana Mag* (October). Págs 103-126.
—. (1987). *A commonsense View of All Music*. Cambridge: Cambridge University Press.
—. (1994). *Fins a quin punt l'home es music?* Vic: Eumo.
BLANCO, Ángel; GÓMEZ, Joana; SALVADOR, Francesc. (1997). *Estratègies de recollida de dades*. Barcelona: Ediuoc.
BLÁNQUEZ, Javier; FREIRE, Juan Manuel. (Coord.). (2004). *Teen Spirit. De viaje por el pop independiente*. Barcelona: Random House Mondadori.
BLAVATSKY, H.P. (1988). *La doctrina secreta*. Málaga: Sirio.
BLAUKOP, F. K. (1988). *Sociología de la música*. Madrid: Real Musical.
BLAY, Antonio. (1991). *Personalidad y niveles superiores de conciencia*. Barcelona: Índigo.
BOECIO, Amicio Manlio Severino. (1989) citado por PAL1SCA, Claude V (Comp.) a *Fundamentals of Music*. New Haven: Yale University Press.

BOETHIUS. (1950). "De institutione musica", citado en *Source Readings in Music History*, de Olivier Strunk. New York: W.W. Norton & Co.
BOIX, Xesco. (1975). *Bon vent ve*. Barcelona: Oidá.
BOHM, David. (1988). *La totalidad y el orden implicado*. Barcelona: Kairós.
BONET, Daniel. (1999). "Adentrarse en el silencio", en *Cuerpomente* (82), Págs. 74-77.
—. (2001). "En busca del silencio", *Integral* (257), Págs 64-67.
BONNY, Helen L.; SAVARY, Louis M. (1994). *La música y su mente*. Madrid: Edaf.
BONO. (2002). "Del karaoke como cultura", en *Vasos comunicantes*, de Bruno GALINDO. Madrid: Libros Zona de Obras/SGAE.
BOOTH, Tim. (2002). "Hijos del pasado y de un futuro ya conocido", en *Vasos Comunicantes*, de Bruno GALINDO. Madrid: Libros Zona de Obras/SGAE.
BORGUNYÓ, Manuel. (1933). *La música, el cant i l'escola*. Barcelona: Bastinos.
BORGUNYÓ, Manuel. (1946). *Educación musical escolar y popular*. Santa Cruz de Tenerife: Instituto Musical de Pedagogía escolar y popular.
BOUEN, Sara Van. (1997). "Giving children a helping hand. Your chid from birlh lo therre", en *Newswech*, special issue. Spring-summer 1997, Pág. 45.
BOURDIEU, P. (1989). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
BOWMA,. Mayne D. (1982). "Polany and the instruclive method in the music", en *Journal ofAsthetic Education* (16). págs 75-86.
BOYCE-TILLMAN, June. (2003). *La música como medicina del alma*. Barcelona: Paidós.
BRAILOIU, Constantin. (1979). *Opere, volume IV*. Bucarest: Editura Muzicala.
—.. (1984). *Problems of Ethnomusicology*. Cambridge: Cambridge University Press.
BRAQUE, Georges. (1946). *Antologie*. París.
BRAVO-VILLASANTE, Carmen. (1979). *Antología de la literatura infantil española, 3: Folklore*. Madrid: Escuela Española.
—. (1982). *Una, dola, tela, catola*. Valladolid: Miñón.
BREGOVIC, Goran. (2002). "Las venas abiertas de los Balcanes", en *Vasos Comunicantes*, de Bruno GALINDO. Madrid: Libros Zona de Obras/SGAE.
BRIGHT, Ruth. 1993). "Cultural Aspects of Music Therapy", en M. Heal y T. Wigram (Comps.). *Music Therapy in Health and Education*. London: Jessica Kingsley Publishers.
BRISA. Valentí. (1916). Pròleg del cançoner *30 cançons populars catalanes*, d'Adolf CARRERA. Barcelona: L'Avenç.
BROUGHMAN, H. (1977). *Uncommon Ground: The Music of Michael Finnisy*. Aldershot: Ashgate.
BROWN. Norman. (1959). *Life against Deafh*. Connecticut: Woleyan University.
BROWN, Norman O. (1966). *Love's Body*. New York: Vintage Books.
BROWNE, Richard. (1729). *Medicina musica*. Nottingham: John Crook.
BRUCKNER, Pascal. (1996). "Entrevista amb Pascal Bruckner", *La Vanguardia*. 23-V-1996.
BRUNER, Jerome S. (1964). "Process of Cognilive Development", *American Psychologist* (19), Pág. 2.
BRUSCIA, Kenneth E. (1987). *Improvisational models of Music Therapy*. Springfield: M. A. Thomas.
—. (1997). *Definiendo musicoterapia*. Salamanca: Amarú.
—. (1999). *Modelos de improvisación en musicoterapia*. Vitoria-Gasteiz: Agruparte.
BÜCHER, Karl. (1914). *Trabajo y ritmo*. Madrid: Daniel Jorro.
BUNBURY, Enrique. (2002). "Electro-mantra-rock 'n' roll-latino", en *Vasos Comunicantes*, de Bruno GALINDO. Madrid: Libros Zona de Obras/SGAE.
BUNT, Leslie. (1994). *Music Therapy. An Art Beyond Words*. London: Routledge.

BUÑUEL, J.: STAPFER, E. (1993). *Musicoterapia y estructuración de la personalidad*. Barcelona: Edición interna.
BURROWS, D.L. (1990). *Sound, Speech and Music*. Amherst: University of Massachusetts Press.
BUSQUÉ, Montserrat. (1991). *Jocs de falda*. Barcelona: ICE Universitat Autònoma de Barcelona.
—. (1994). "L'inici de l'educació musical". (Ponencia). *Llibre d'actes del I Congrés de Música a Catalunya*. Barcelona: Universitat de Barcelona.
BUSQUÉ, Montserrat; MALAGARRIGA, Maria Teresa. (1977). "La música al parvulari", *Perspectiva escolar* (20), Págs. 13-18.
BUSQUETS, Roser. (1994). "La música a l'especialitat de l'Educació Infantil". (Ponencia). *Llibre d'actes del I Congrés de Música a Catalunya*. Barcelona: Universitat de Barcelona.
BUSTOS, Inés. (1995). *Tratamiento de los problemas de la voz*. Madrid: Cepe.
BYRNE, David. (2002). "Reinventar la rueda", en *Vasos Comunicantes*, de Bruno GALINDO. Madrid: Libros Zona de Obras/SGAE.
CABODEVILLA, Iosu. (1999). *Vivir y morir conscientemente*. Bilbao: Desclée de Brouwer.
CACHAO, Israel López. (1999). "Entrevista". *La vanguardia*, 28-IV-1999. Pág. 55.
CAGE, John. (1975). "El futuro de la música", *Talea* (1). México: Universidad Autónoma de México.
CAGONA, Rise. (2002). "Canciones de vida o muerte", en *Vasos Comunicantes*, de Bruno GALINDO. Madrid: Libros Zona de Obras/SGAE.
CALAMARO, Andrés. (2002). "Rock 'n' roll o Bullshit", en *Vasos Comunicantes*, de Bruno GALINDO. Madrid: Libros Zona de Obras/SGAE.

CALGREN, Frans. (1989). *Una educación hacia la libertad. La pedagogía de Rudolf Steiner*. Madrid: Rudolf Steiner.
CALVO, Carmelo. (1996). *Importancia del divino arte de la música en la educación de los pueblos*. Valencia: Librerías-Valencia.
CAMPBELL, Don G. (1997). "Una historia de sanar con música", en *La música como proceso humano*, de Patxi del CAMPO (coord.). Salamanca: Amarú.
CAMPBELL, Don. (1998). *El efecto Mozart*. Barcelona: Urano.
—. (2001). *El efecto Mozart para niños*. Barcelona: Urano.
CAMPO, Patxi del (coord.). (1997). "Del sonido y el silencio hacia la comunicación", en *La música como proceso humano*. Salamanca: Amarú.
CAMPO, Patxi del. (2000). "Música y sonido: rcsonadorcs del proceso creativo y terapéutico", en BÉTÉS DE TORO, Mariano. (Comp.). (2000). *Fundamentos de musicoterapia*. Madrid: Morata.
CAMPO, Patxi del.; ZULUAGA. Silvia. (2002). "Toda una experiencia sonora", en *Eufonía* (24), Págs. 17-32.
CAMPOS, Ignasi (con el sobrenombre CIMALL). (1995). *Educació Musical de la Primària a I'ESO*. Barcelona: edición del autor.
CAMPS, Victoria. (1993). *Virtudes públicas*. Madrid: Espasa Calpe.
—. (1996). *El malestar de la vida pública*. Barcelona: Grijalbo.
—. (1996). "Entrevista a Victoria Camps", *La Vanguardia*. 21-V-1996.
CANO, Carlos. (1983). "Escribe Carlos Cano", en *Pueblo que canta*, de Víctor CLAUDÍN (Ed.). Madrid: Asociación de la música popular/Grupo Cultural Zero.
—. (1996). "Entrevista a Carlos Cano", *La Vanguardia*. 17-XI-1996.
CARBÓ, Joaquim. (1984). "Xerra que xerraràs", *Cavall Fort* (527), Págs. 6-9.
CARDONER, Maria Mercè. (1996). "Expresión musical", en *La Educación Infantil. Vol. II: Expresión y comunicación*, de AA.VV. Barcelona: Paidotribo.
CARDÚS, Salvador. (2000). El desconcert de l'educació. Barcelona: La Campana.
CARMONA, Argueda. (1984). *Musicoterapia aplicada al niño deficiente*. Córdoba: Diputación de Córdoba.
CARO, Rodrigo. (1978). *Días geniales o lúdicos*. Madrid: Espasa Calpe.
CARR, Wilfred. (1990). *Hacia una ciencia crítica de la educación*. Barcelona: Laertes.
CARRÉ, Alain. (1998). "Musique et Médecine", (446). Pág. 10.
CARRERAS, José. (1989). *Autobiografía. Cantar con el alma*. Barcelona: Ediciones B.
CARROLL, David. (1992). *La vida interior del niño*. Barcelona: Robinbook.
CASALS. Joan. (2001). "La cançó tradiconal i/o popular. Opinions", *La Circular del Secretariat de Corals Infantils de Catalunya* (114). Págs. 14-32.
CASSIER, Ernest. (1944). *An essay on Man*. New Havcn: Yale University Press.
CASTANEDA, Carlos. (1994). *El arte de ensoñar*. Barcelona: Círculo de Lectores.
CASTELLÀ, Josep Maria. (1992). *De la frase al text: teories de l'ús lingüístic*. Barcelona: Empúries.
CASTELLÓ, Manuel. (1997). *Los bailes de pareja*. Barcelona: José J. de Olañeta editor.
CASTILLEJO, José Luís y otros. (1994). *Teoría de la Educación*. Madrid: Taurus.
CASTIÑEIRA, Àngel. (1992). "Marc ètic de la societat contemporània", en *Educar en els valors*. AA.DD. Moià: Raima.
CAZENAVE, Guillermo. (1992). *Música para una nueva era*. Buenos Aires: Kier.
CATEURA, Maria. (1992). *Por una educación musical en España*. Barcelona: PPU.
CELA, Jaume. (1999). "No doneu mai una mala imatge dels vostres alumnes", *Butlletí Blanquerna* (40). Págs. 1-2.
—. (2001). *Calaix de mestre*. Barcelona: Associació de Mestres Rosa Sensat.
CELA, Jaume; PALOU, Juli. (1993). *Amb veu de mestre*. Barcelona: Edicions 62.
CHAILLEY, Jacques. (1991). *Compendio de Musicología*. Madrid: Alianza editorial.
CHALMERS, Alan F. (1982). *¿Qué es esa cosa llamada ciencia?* Madrid: Siglo XXI.
CHAO, Manu. (2002). "Canción triste de Babylon", en Vasos Comunicantes, de Bruno GALINDO. Madrid: Libros Zona de Obras/SGAE.
CHASTEL, Pierre. (1968). *Lexique de la Musique*. París: Delpire Éditeur.
CHATWIN, Bruce. (1988). *Los trazos de la canción*. Barcelona: Muchnik.
CHERNOFF, John M. (1979). *African rhythm and african sensibility*. Chicago: University of Chicago Press.
CHEVAIS, Maurice. (1937). *Education musicale de 1'enfance*. Paris: Alphonse Leduc.
CHILD, Francis James. (1956). *The English and Scottish Popular Ballads*. New York: Folklore Associates.
CHION, Michel. (1997). *La música en el cine*. Barcelona: Paidós.
CLOTA, Teresa. (1990). Prescntación del libro *Una vida amb cançons: Maria Pallàs, 90 anys (1900-1990)*. Barcelona: Copisteria Reñé.
CODINA, Daniel. (1989). *Qui canta sos mals espanta*. Barcelona: Abadia de Montserrat
COLÁS, María Pilar; BUENDÍA, Leonor. (1994). *Investigación educativa*. Sevilla: Alfar.
COLL, Cèsar. (1988). *Psicología y Currículum*. Barcelona: Laia.
COLLER, Xavier. (2000). *Estudio de casos*. Madrid: Centro de Investigaciones sociológicas.
COLOM, Antoni J. (1987). *Modelos de intervención socioeducativa*. Madrid: Narcea.
COLOM, Antoni J.; NUÑEZ. Luis. (2001). *Teoría de la educación*. Madrid: Síntesis.
COLWELL. C. M. (1994). "Therapeutic Application of Music in the Whole Languagc Kindergarten", *Journal of Music Therapy* (31), Págs. 238-247.
COMELLAS, Jaume. (2005). *Victòria dels Àngels. Memòries de viva veu*. Barcelona: Edicions 62.
COMBARIEU, Jules. (1909). *La Musique et la Magie*. Paris: A. Picard & fils.

CONDON, W. (1980). “The relation of interaccional synchrony to cognitive and emocional processes”, en M. Qui (Ed.) *The relationship of verbal and non-verbal communication*. La Haya: Mouton.
CONE, Edward. (1974). *The Composer's Voice*. Berkeley: University of California Press.
COOK, N. (1990). *Music, Imagination and Culture*. Oxford: Clarendon Press.
—. (1998). *Music: A very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
COOK, T. D.; REICHARDT, CH. S. (1986). *Métodos cualitativos y cuantitativos en investigación educativa*. Madrid: Morata.
COOKE, Deryck. (1959). *The Lenguage of Music*. London: Oxford University Press.
COPLAND, Aaron. (1999). *Cómo escuchar música*. Madrid: Fondo de Cultura Económico.
CORBELLA, Josep. (1995). "Identificada por primera vez una región del cerebro que rige una aptitud artística", *La Vanguardia*, 7-11-1995.
CORDERA, Gustavo. (2002). "Jugar a que pasan las cosas", en *Vasos Comunicantes*, de Bruno GALINDO. Madrid: Libros Zona de Obras.
CÓRDOBA DE PARODI, Mirta Adela. (2000). *Música y terapia*. Barcelona: Índigo.
COROMINES, Joan. (1981). *Diccionari etimològic i complementari de la llengua catalana*. Barcelona: Curial/La Caixa de Pensions.
CORTÉS, José Luis; GARCÍA-LAPÓN, Ángel G. (2000). *Quin ritme, la música*. Barcelona: Cruïlla.
CORTINA, Adela (1997). *Ética civil: entre los mínimos de justicia y los máximos de felicidad*. Barcelona: Universitat Ramon Llull.
COSTA, Luís. (1997). "Práctica pedagógica y música tradicional". Comunicación. Benicássim: III Congreso de la SIBE. Obtenido en Internet: www2.uji.es/trans/transiberial/Costa.html.
COUSINS, Norman. (1982). *Anatomía de una enfermedad*. Barcelona: Kairós.
COUSINET, Roger. (1980). *Formación del educador*. Barcelona: Planeta.
COWEN. R. (1997). "Sound Waves May Drive Cosmic Structure", *Science News* (151), Pág 21.
CRAFT, Robert. (1991). *Conversaciones con Igor Stravinsky*. Madrid: Alianza.
CRANSTON, Maurice. (1983). *Jean-Jacques*. London: Alien Lañe.
CRITCHLEY, M.; HENSON, R. A. (1977). *Music and the Brain: Studies in the Neurology of Music*. London: William Heinemann Medical Books.
CRIVILLÉ, Josep. (1981). *Música tradicional catalana I. Infants*. Barcelona: Clivis.
—. (1983). *Historia de la música española 7: El folklore musical*. Madrid: Alianza.
—. (2001). "La cançó tradicional i/o popular", *Circular del Secretariat de corals infanlils de Catalunya* (114). Págs. 14-32.
CROFTON, Ian: FRASER, Donald. (2001). *A capella. Diccionario de citas de la música y los músicos*. Barcelona: Ma non troppo.
CRUCES, Francisco. (1998). "Niveles de coherencia musical", *Antropología* (15-16), Págs. 33-37.
—. (1999). "Con mucha marcha: el concieno pop-rock como contexto de particpación". Universidad de Salamanca. Document Internet. www2.uji.es/trans/traiis4/Cruces.html.
CRUCES, Francisco y otros. (Eds.).(2001). *Las culturas musicales*. Madrid: Trotta.
"CUERPOMENTE". (2002). "La fuerza de la música", *Cuerpomente* (100). Pág. 75.
CUGOTA, Lluís. (1995). "La voz nos delata". Especial Ciencia y vida de *La Vanguardia*. Barcelona. 3-VI-1995. Págs. 16-19.
CUNG-TAO CHENG, Stephen. (1995). *El Tao de la voz*. Madrid: Gaia.
CURIEL, Antonio. (1977). "Rompe ya voz el silencio", en su disco *Cantos de la lucha por la libertad*. Madrid: Nevada.
CUTEETTA, Roben; HAMANN. Donald L.; MILLER. Linda. (1995). "Spin-off: thc Extra-Musical Advantages of a Musical Education”, United Musical Instruments USA, INc. For the Future of Music Project, El khart (Indiana), Págs. 29-32.
CYRULNIK, Boris. (2002). *Los patitos feos*. Barcelona: Gedisa.
DAHLHAUS, Carl. (1991). *La idea de la música absoluta*. Barcelona: Idea Books.
DALCROZE, Émile-Jacques. (1965). *Le rythme, la musique et l'éducation*. Lausanai: Foetisch Frères.
DARROW, A. (1990). "The role of hearing in understanding music", *Music Educators Journal* (77), Págs. 24-27.
DARWIN, Charles. (1966). *El origen del hombre*. Buenos Aires: Tor.
DAVIS, Wlliam B.; GFELLER, Kate E..; THANT, Michael H. (2000). *Introducción a la musicoterapia. Teoría y práctica*. Barcelona: Boileau.
DAVIS, William. B.; GFELLER, Kate E. (2000). "Musicoterapia: una perspectiva histórica" a DAVIS. Wlliam B.;
GFELLER, Kate E..; THANT. Michael H. (2000). *Introducción a la musicoterapia. Teoría y práctica*. Barcelona: Boileau.
DE CANDÉ, Roland. (1961). *Dictionnaire de musiqne*. Paris: Editions du seuil.
DE KETELE, Jean-Marie: ROEGIERS. X. (1995). *Metodología para la recogida de información*. Madrid: La Muralla.
DE LAS HERAS, Antonio. (1940). *Vida de Albéniz*. Barcelona: Patria.
DE LARREA, Arcadio. (1957). *La música hispano-árabe*. Madrid: Ateneo de Madrid.
DE PUIG, Irene. (1996). *Contes per pensar*. Barcelona: Destino.
DE SCHLOEZER, Boris; SCRIABINE, Marina. (1960). *Problemas de la música moderna*. Barcelona: Seix Barral.
DEFEZ, Antoni (2008). *Música i sentit. El cas Wittgenstein*. València: Universitat de València.
DEL RINCÓN, Delio. (1997). *Metodologies qualitatives orientades a la comprcnsió*. Barcelona: UOC.
DEL RÍO, Víctor. (1998). *Seis niños autistas, la música y yo*. Madrid: Mándala.

DEIGHTON, D.; PALERMO, G. (1961). “Singing in the Past, Present a Future: Rudolf Steiner in conversation with Jan Stuten”, en L. Stebbing (Ed.). *Music, its occult Basis and Healing Value*. East Grinstead: New Knowledge Books.
DELALANDE, Francois. (1995). *La música es un juego de niños*. Buenos Aires: Ricordi.
DELORS, Jacques. (1996). *Educació: hi ha un tresor amagat a dins*. Barcelona: Centre Unesco de Catalunya.
DEMICHELI, Guido: MUÑOZ, Mariano. (1988). "Canción y lenguaje: modos de vchiculación ideológica", *Revista chilena de Psicología* (9), Págs. 3-8.
DENSMORE, F. (1918). *Tenton Sioux Music*. Washington: Smithsonian Institution.
DESCARTES. (1992). *Compendio de música*. Madrid: Taurus.
DESMORE, Francés. (1891). "The Use of Music by Amcrican Indian", *Music and Medecine*, de SCULLIAN and SCHOEN (1948). New York: Henry Schuman.
DESPINS, Jean-Paul. (1989). *La música y el cerebro*. Barcelona: Gedisa.
DEVEREUX, F.; LABARRE, W. (1961). "Art and mythology", en Kaplan. B. (Ed.). *Studying Personality Cross-Culturally*. Evanston: Row Peterson. Págs. 361-403.
DEWEY, John. (1934). *Art as Experience*. New York: Perige Books.
DEWHURST-MADDOCK, Olivea. (1993). *El libro de la terapia del sonido*. Madrid: Edaf.
DIAS, Arnaldo. (2002). "Entrevista con el mutante", en *Vasos Comunicantes*, de Bruno GALINDO. Madrid: Libros Zona de Obras/SGAE.
DÍAZ, Joaquín. (1971). *Palabras ocultas en la canción folklórica*. Madrid: Taurus.
—. (1981). *Cien temas infantiles*. Valladolid: Ccntro Castellano de Estudios Folklóricos.
—. (1982). *Otros cien temas infantiles*. Valladolid. Centro Castellano de Esludios Folklóricos.
—. (1991). *La memoria permanente. Reflexiones sobre la Tradición*. Madrid: Ámbito.
—. (1996). *El ciego y sus coplas. Selección de pliegos en el siglo XIX*. Madrid: Escuela Libre Editorial/ Fundación ONCE.
DÍAZ, Luís (1993). *Música y culturas: una nueva aproximación a la etnomúsica*. Madrid: Universidad Complutense/Eudema.
DIERSSEN, Mara. (2000). "Neurobología de la experiencia musical", *Eufonía* (21), Págs. 85-97.
DIGÓN, Patricia. (2001). "Sociología y Música", *Música y Educación* (47), Págs. 15-36.
—. (2005). *¿Qué fue de Nannerl Mozart?* Morón de la Frontera: Cooperación educativa Kikiriki.
DILEO, Cheryl. (1993). “Applications of music in medicine”, en M. Heal y T. Wigram (Comps.). *Music Therapy in Health and Education*. London: Jessica Kingsley Publishers.
DILEO, Cheryl (1997). "El proceso musical en pacientes médicos", en *La música como proceso humano*, de Patxi DEL CAMPO (Coord.). Salamanca: Amarú.
DILLMAN, D.A. (1983). "Mail and other self-administered questionnaries", en ; ROSS1. P.H.; WR1GHT. J.D.; ANDERSON. A. B. (Ed.). *Handhook of survey research*, Págs. 359-377. New York: Academic Press.
DISERENS. Ch. (1926). *The Influence of Music on Behavior*. Princeton: Princeton University Press.
DISSANAYAKE, Ellen. (1988). *What is Art for?* Seattle: University of Washington Press.
—. (1990). "Music as a Human Behavior: an Hypothesis of Evolulionary Origin and Function". No publicada.
DOBZHANSKY, T. (1962). *Mankind evolving*. Connecticut: New Haven.
DOBBS, J. (1990). "La música como educación multicultural", en el libro de Violeta Hemsy de GAINZA, *Nuevas perspectivas de la Educación Musical*. Buenos Aires: Guadalupe.
DOCKRELL, W.B.; HAMILTON, D. (1983). *Nuevas reflexiones en investigación educativa*. Madrid: Narcea.
DOMINGO, David (1998). "Doctora música", *Integral* (228). Págs. 40-43.
DONALDSON, Margaret (1978). *Children's mind*. New York: Norton & Co.
DONOSTIA, Antonio (1934). "La cançó de la mare basca", *Revista del Centre de lectura de Reus* (249), Págs. 50-61.
DOUEL, Jean. (1944). *Essai de pédagologie musicale*. Paris: Gallet & fils.
DREHER, Henry. (1996). *The Immune Power Personality*. New York: Penguin Books.
DRÓSSER, Christoph (2012). *La seducción de la música*. Barcelona: Ariel.
DUCORNEAU, Gérard (1988). *Musicoterapia*. Madrid: Edaf.
DUNCAN, Isadora (2008). *El arte de la danza*. Madrid: Akal.
DURAN. Teresa; ROS. Roser (1995). *Primeres literatures. Llegir abans de saber llegir*. Barcelona: Pirene.
ECO, Umberto (1982). *Cómo se hace una tesis*. Barcelona: Gedisa.
ECO, Umberto (1968). “La canción de consumo”, en su libro *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Lumen.
EGAN, Kieran (1984). *Fantasía e imaginación: su poder en la enseñanza*. Madrid: MEC/Morata.
EHRENZWEIG, Antón (1976). *Psicoanálisis de percepción acústica*. Barcelona: Gustavo Gili.
EINSTEIN, Albert (1980). *Mi visión del mundo*. Barcelona: Tusqucts.
EINSTEIN, Alfred (1965). *Historia de la música*. Buenos Aires: Claridad.
ELIAS, Maurice. J.; TOBÍAS, Steven E.; FRIEDLANDER, Brian S. (1999) *Educar con inteligencia emocional*. Barcelona: Plaza & Janes.
ELLIOTT, David (1995). *Music Matters*. Oxford: Oxford University Press.
ELLIOT, David. J. (1997). "Música, educación y valores musicales", en el libro de Violeta Hemsy de GAINZA. La transformación de la educación musical a ¡las puertas del siglo XXI. Buenos Aires: Guadalupe.
ELLIS, Alexander J. (1985). "On the Musical Sales of Various Nations", Journul of the Society of Arts (vol. XXXIII), Págs. 485-527.

EQUIPO DIRECTIVO REVISTA EUFONÍA. (1998). "Visual-auditivo o auditivo-visual", *Eufonía* (13), Pág. 5.
—. (1999). "La música en la escuela infantil", *Eufonía* (14), Págs. 5-8.
ERDONMEZ, D. (1993). "Music: a mega vitamin for the brain", en M Heal; T. Wigram (comp.). *Music Therapy in Health and Education*. London: Jessica Kingsley Publishers.
ESCOLA BRESSOL EL CARGOL. (1996). "Treball musical a l'escola brcssol", *Guix* (221), Págs. 21-24.
ESCOBAR, Manolo. (1999). "Entrevisia", Magazine de La Vanguardia (18-VII-99), Págs. 28-31.
ESCRIBANO, María. (2006). "La música de Mozart aumenta la inteligencia y el aprendizaje". *Qué* (3-I-2006). Pág.16.
ESCUDERO, Pilar. (1984). *Metodología musical I*. Madrid: Anaya.
ESPINÀS, Josep Maria (1993). *Inventari de jubilacions*. Barcelona: La Campana.
ESPINÀS, Josep Maria. (2001). *Temps afegit*. Barcelona: La Campana.
ESPINOSA, Juan. (1520). *Tratado de principios de música práctica y teórica sin dejar ninguna cosa atrás*. Madrid: Joyas bibliográficas (reedición 1978).
ESPRIU, Agustí. (1997). *Coral San, Jordi. 50è aniversari (1947-1997)*. Barcelona: Dipulació de Barcelona/Coral Sant Jordi.
ESQUIROL, Josep María. (1999). *La Universitat: com si el futur fos el sentit*. Barcelona: Fundació Blanquema.
ESTAVILLO, María del Carmen. (2001). "La voz: recurso para la educación, rehabilitación y terapia en el ser humano", *Revista Interuniversitaria de Formación del Profesorado* (42), Págs. 67-75.
FABRA, Pompeu. (1932). *Diccionari general de la llengua catalana*. Barcelona: Edhasa.
FALLER, Judith. (1994). "La educación musical en Hungría". (Ponencia). *Llibre d'actes del I Congrés de Música a* Catalunya. Barcelona: Universitat de Barcelona.
FARKA, Ali. (2002). "El espíritu del río", en *Vasos Comunicantes*, de Bruno GALINDO. Madrid: Libros Zona de Obras/SGAE.
FARNSWORTH, Paul. (1996). *The Social Psychology of Music*. Iowa: Iowa State University Press.
FARRENY, Maria Teresa. (2001). *Pedagogía de la expresión con Carme Aymerich*. Guadalajara: Ñaque.
FARRELL, Perry. (2002). "El fluir tranquilo del chamán punk", en *Vasos Comunicantes*, de Bruno GALINDO. Madrid: Libros Zona de Obras/SGAE.
FARRÉS, Ramon. (1990). "Demandes socials i paper de l'educador", en *Identitat i reconeixement públic del mestre*. AA.DD. Págs. 55-62. Barcelona: Cruïlla.
FEDER, M. E.; FEDER, J. H. (1981). "Diel Variation of oxygen consumption in three species of Phillipine gekkomid lizards". Copeia, Págs. 204-209.
FEDERICO, Gabriel F. (2001). *El embarazo musical*. Buenos Aires: Kier.
FEITO, Alvaro. (1983). *Música popular consciente: defensa del pasado, aliento del futuro*. Madrid: Asociación de la Música Popular/Grupo Cultural Zero. Págs. 9-14.
FEIXA, Carles; SAURA, Joan R.; DE CASTRO, Javier, (Eds). (2001). *Música i ideologies*. Lleida: Secretaria de Joventut/Universitat de Lleida.
FEIXAS, Valentí; MARÍN, Francés- Xavier; MÉLICH, Joan-Carles; TORRALBA, Francese. (1998). *Vers una pedagogia amb rostre*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
FERICGLA, Josep Maria. (1997). "Músicas para el trance", *Integral* (209). Págs. 63-67.
FERNÁNDEZ, Fidel. (1995). *La medicina árabe en España*. Junta de Andalucía.
FERNÁNDEZ, Miguel. (1997). "¿Crees que aún sigo siendo músico?", en *La música como proceso humano*, de Patxi del CAMPO (Coord.). Salamanca: Amarú.
FERNÁNDEZ, Teodora; BENITO, Aurora; PASCUAL, Magnolia (1999). "La música en las artes plásticas", *Eufonía* (16). Págs. 43-54.
—. (2000). *Acústica para todos, ¡incluídos los músicos!* Victoria-Gasteiz: Producciones AgrupArte.
FERRÁNDEZ, Adalberto. (1986). Prólogo al libro *La agonía escolar*, d Octavi FULLAT. Barcelona: Humanitas.
FERREIROS, Pilar. (1992). "Currículum escolar i educació en els valors", en *Educar en els valors*. AA.DD. Moià: Raima.
FERRUCCI, Piero. (1999). *Nuestros maestros los niños*. Barcelona: Emecé.
FIGUERES, Montserrat; FIOL, Marta. (No consta el año; se intuye 1999). *Experiència musical amb nens petits: enfoc i realització*. Barcelona: Patronat Municipal de Guarderies Infanlils de Barcelona.
FILLOL, José María. (2003). "Entrcvista a María Dolores Pradera", *Horizontes* (15), Págs. 8-9.
F1NGER, Florencia; DUJAN, Liliana. (1987). *Todo suena: música en la escuela infantil*. Madrid: Comunidad de Madrid.
FINNEGAN, Ruth. (1989). *The hidden musiciens: music-making in an english town*. Cambridge: Cambridge University Press.
—. (1998). "¿Por qué estudiar música? Reflexiones de una antropóloga desde el campo", *Antropología* (15-16), Págs. 9-32.
FIRTH, Raymond. (1961). *Elements of Social Organization*. London: Waiss.
FLETCHER, Colin. (1970). *New Society and the Pop Process*. London: Hutchinson Educational.
FOLCH, Lluís. (1985). Prólogo al libro *Si-fa-sol. Contes infantils cantats*. de Antonia ABANTE. Barcelona: Edicions Set.
FOLCH I CAMARASA, Ramon. (1975). Presentación del cancionero *Cancons per al poblc-2, d'infants*, de Manuel OLTRA. Barcelona: Claret.
FONT, Rosa. (1979). *Historia y vida. Metodología del ritmo musical*. Madrid: Paulinas.
—. (1980). *Metodología del ritmo musical*. Madrid: Paulinas.

FONTAN, Pere. (1995). *Educar i orientar per al futur*. Bases *per a una pedagogia prospectiva*. Barcelona: Proa/URL.
FORD, Judy. (1998). *100 cosas que puedes hacer para amar a tu hijo*. Barcelona: Integral.
FRAISSE, Paul. (1976). *Psicología del ritmo*. Madrid: Morata.
FREEMAN. L. (1957). "The changing functions of a folksong", *Journal of American Anthropologist* (70). Págs. 215-220.
FREGA, Ana Lucía. (1996). *Música para maestros*. Barcelona: Graó.
PREGA, Ana Lucía; DÍAZ. Maravillas. (1998). *La creatividad como transversalidad al proceso de educación musical*. Vitoria-Gasteiz: Amarú.
FREGTMAN, Carlos Daniel. (1985). *El Tao de la Música*. Barcelona: Mirall.
—. (1985). "El Tao de la Música", *Integral* (71). Págs. 109-110.
—. (1989). *Holomúsica. Un camino de evolución transpersonal*. Barcelona: Kairós.
—. (1989a). "Qué es la música para Keith Jarrett", Integral (115). Págs. 108-113.
—. (1989b). "El pulso vital", *Integral* (117), Págs. 75-81.
—. (1990). *Música tranpsersonal*. Barcelona: Kairós.
FREIRE, Paulo. (1985). *La naturaleza política de la educación*. Barcelona: Paidós/MEC.
FREUD, Sigmund. (1968). *Obras completas. Volum II*. Madrid: Biblioteca Nueva.
FREINET, Célestin. (1972). *La educación moral y cívica*. Barcelona: Laia.
FRIDMAN. Ruth. (1974). *Los comienzos de la conducta musical*. Buenos Aires: Paidós.
—. (1976). *Calesita de canciones para cantar*. Buenos Aires: Paidós.
—. (1988). *El nacimiento de la inteligencia musical*. Buenos Aires: Guadalupe.
—. (1997). *La música para el niño por nacer*. Salamanca: Amarú.
FRITH. Simón. (1987). "Towards an aesthetic of Popular Music", *Music and Society. The Politics of Composition, Performance and Reception*, de Richard LEPPERT y Susan McCLARY. Cambridge: Cambridge University Press, Págs. 133-149.
FRÖBEL, Friedrich Wilhelm August. (1913). *La educación del hombre*. Madrid: Daniel Jorro.
FUBINI, Enrico. (1971). *La estética musical del siglo XVIII a nuestros días*. Barcelona: Barral.
—. (1998). *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza Música.
FUENTES, Pilar; CERVERA, Juan. (1989). *Pedagogía y Didáctica para músicos*. Valencia: Piles.
FULLAN, Michael; HARGREAVES, Andy. (1997). ¿Hay algo por lo que merezca la pena luchar en la escuela?. Sevilla: Publicaciones MCEP.
FULLAT, Octavi. (1984). *Verdades y trampas de la Pedagogía*. Barcelona: CEAC.
—. (1986). *La agonía escolar*. Barcelona: Humunilus.
—. (1986). *Educació: violència i eròtica*. Barcelona: Edicions 62.
—. (1988). *La peregrinación del mal*. Barcelona: Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.
—. (1990). *Paideusis. Antropologies pedagògiques contcmporànies*. Barcelona: Univcrsitat Autónoma de Barcelona.
—. (1993). *Filosofías de la Educación*. Barcelona: CEAC.
—. (1997). *Psicopedagogia. Introducció històrica*. Barcelona: UOC.
—. (1997). *Antropología filosófica de la educación*. Barcelona: Ariel.
—. (1997). "El nostre valor jueu de 1'expeclació-cxpedició", *Enrahonar* (27), Págs. 103-128.
—. (2000). *Filosofía de la educación*. Madrid: Síntesis.
—. (2002). "Pensar per educar", entrevista realizada por Miquel Lluís Muntané, *Serra d'Or* (507), Págs. 7-13.
—. (2005). *Valores y narrativa. Axiología educativa de occidente*. Barcelona: Universitat de Barcelona.
FULLAT, Octavi; MÈLICH, Joan-Carles. (1989). *El atardecer del bien*. Barcelona: Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.
GADAMER, Hans-Georg. (1975). *Truth and method*. New York: Crossroad.
—. (1996). Verdad y método. Salamanca: Sigúeme.
GAINZA, Violeta Hemsy de. (1964). *La iniciación musical del niño*. Buenos Aires: Ricordi.
—. (1967). *Setenta cánones de aquí y de allá*. Buenos Aires: Ricordi.
—. (1969). Prólogo al libro *Del cielo y de la Tierra. Cuentos para contar con música*, dc Susana F. DE ALEMANY e Irma G. DE WELLS. Buenos Aires: Guadalupe.
—. (1970). *Nuestro amigo el piano*. Buenos Aires: Ricordi
—. (1973). *Para divertirnos cantando*. Buenos Aires: Ricordi.
—. (1977). *Fundamentos, materiales y técnicas de la educación musical*. Buenos Aires: Ricordi.
—. (1982). *Ocho estudios de psicopedagogía musical*. Buenos Aires: Paidós.
—. (1982). *Aproximación a la eutonía. Conversaciones con Cerda Alexander*. Buenos Aires: Paidós.
—. (1983). *La improvisación musical*. Buenos Aires: Ricordi.
—. (1990). *Nuevas perspectivas de la educación musical*. Buenos Aires: Guadalupe.
—. (1992). *El cantar tiene sentido*. Buenos Aires: Ricordi.
—. (1993). *La educación musical frente al futuro*. Buenos Aires: Guadalupe.
—. (1995). *Violeta Hemsy de Gainza conversa con Ezequid Ander-Egg*. Buenos Aires: Lumen.
—. (1996). *Juegos de manos*. Buenos Aires: Guadalupe.
—. (1997). *Eduardo Pavlovsky dialoga con Violeta Heimsy de Gainza*. Buenos Aires: Lumen.
—. (1997). *La transformación de la Educación musical a las puertas del siglo XXI*. Buenos Aires: Guadalupe.
—. (1997). "Dos contribuciones al abordaje y comprensión de los procesos musicales", en *La música como proceso*

humano, de Patxi del CAMPO (coord.). Salamanca: Amarú.
—. (1997). *Fito Páez dialoga con Violeta Hcmsy de Gainza*. Buenos Aires: Lumen.
—. (1997). *Patricia Stokoe dialoga con Violeta Hemsy de Gainza*. Buenos Aires: Lumen.
—. (2002). *Música: amor y conflicto*. Buenos Aires: Lumen.
—. (2002). *Pedagogía musical. Dos décadas de pensamiento y acción educativa*. Buenos Aires: Lumen.
GALINDO, Bruno. (2002). *Vasos Comunicantes*. Madrid: Libros Zona de Obras/SGAE.
GALLAGHER, Noel. (2002). "La magia y el suceso", en *Vasos Comunicantes*, de Bruno GALINDO. Madrid: Libros Zona de Obras/SGAE.
GALLIFA, Josep; PIÑOT, Lluís. (1986). *En equip*. Moià: Raima.
GARCÍA, A. (1995). "Familia y educación", en *Psicología de la educación*, de J. BELTRÁN Y J. A. BUENO. (Eds.). Barcelona: Boixareu. Págs. 601-625.
GARCÍA, Amando. (1997). "Escala de niveles sonoros", *Integral* (214), Pág. 15.
GARCÍA, Bernardo-Recaredo. (1997). "El canto gregoriano, un camino hacia la madurez humana", en *La música como proceso humano*, de Patxi del CAMPO (Coord.). Salamanca: Amarú.
GARCÍA, Benjamín; GARRIDO, Francisco Javier. (2002). *La contaminación acústica en nuestras ciudades*. Barcelona: Fundació "La Caixa".
GARCÍA, Charly. (2002). "Sobre la posiblidad de manipular la realidad", en *Vasos Comunicantes*, de Bruno GALINDO. Madrid: Libros Zona de Obras/SGAE.
GARCÍA, Manolo. (2002). "Un disparate para soportar la vida" en *Vasos Comunicantes*, de Bruno GALINDO. Madrid: Libros Zona de Obras/SGAE.
GARCÍA BACCA, Juan David. (1990). *Filosofía de la música*. Barcelona: Anthropos.
GARCÍA-SOLER, Jordi. (1976). *La Nova Cançó*. Barcelona: Edicions 62.
—. (1996). *Crònica apassionada de la Cançó*. Barcelona: Flor de vent.
GARDNER, Howard. (1983). *Frames of Mind: The theory of multiple intelligences*. New York: Basic Books.
—. (1989). "Multiple Intelligences go to Schooll", *Educational Researcher* (18). Pág. 8.
—. (1993). *Arte, mente y cerebro: una aproximación cognitiva a la creatividad*. Buenos Aires: Paidós.
—. (1994). *Educación artística y desarrollo humano*. Barcelona Paidós.
—. (1995). *Inteligencias múltiples*. Barcelona: Paidós.
GARDNER, K. (1990). *Sounding the Inner Landscape. Music as Medicine*. Rockport, Massachussets: Element Books.
GARNIER, Lauren. (2002). "Párrafos y capítulos del libro electrónico", en *Vasos Comunicantes*, de Bruno GALINDO. Madrid: Libros Zona de Obras/SGAE
GARRIGA, Montserrat. (1989). *Estética de la música*. Barcelona: Tenora.
GASTON, Thayer E. (1954). *Music Therapy*. Lawrence, Ka: Namt.
—. (1968). *Music in Therapy*. New York: Macmillan Company.
GASTNO, Thayer E. y otros. (1993). *Tratado de Musicoterapia*. México: Paidós.
GEERTZ. Clifford. (1973). *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books.
GERMANI. C. (1977). *Teoría y práctica de la educación preescolar*. Buenos Aires: Eudeba.
GENERALITAT DE CATALUNYA. (1983). *Cançons populars i tradicionals per al cicle inicial d'EGB*. Barcelona: Generalitat de Catalunya.
GEORGE, Boy. (2002). "Bowie y el sexo", en *Vasos Comunicantes*, de Bruno GALINDO. Madrid: Zona de Obras/SGAE.
GERENA, Manuel. (1975). *Cantes andaluces de ahora*. Madrid: Ariola. (Texto del disco).
GESSELL, Arnold. (1963). *El niño de 1 a 5 años*. Buenos Aires: Paidós.
GFELLER, Kate E. (2000). "La música: un fenómeno humano y un medio terapéutico", en DAVIS. William B.;
GFELLER, Kate E.; THANT, Michael H. *Introducción a la Musicoterapia. Teoría y práctica*. Barcelona: Boileau.
GFELLER, Kate E. (2000). "Musicoterapia en el tratamiento de problemas médicos" en DAVIS, William B.;
GFELLER, Kate E.; THANT, Michael H. *Introducción a la Musicoterapia. Teoría y práctica*. Barcelona: Boileau.
GIANNATTASIO, F. (1992). *Il concetto di música. Contributi e propspettive della ricerca etnornusicclogica*. Roma: La Nuova Italia Scientifia.
GIBERGA, Frederic. (1996). "Ponencia sobre la percussió", en Actes de les Jornades de Música. Barcelona: ICE.
GIBERT, Vicenç Maria de. (1921). De la cançó popular catalana. Excursons. Vol. IV. Barcelona.
GIBRAN, Khalil. (1980). *El Profeta. Obra completa, Vol. I*. Barcelona: Bosmar.
—. (2001). *Arena y espuma*. Palma de Mallorca: Olañeta.
GIL, Berta. (1994). "La canción en la escuela. Fundamentos y orientaciones didácticas", en *Música y Educación* (18), Págs. 35-44.
GIL, Enrique. (1985). "La música. Organización del tiempo y división social", en *Los depredadores audiovisuales. Juventud urbana y cultura de masas*. Madrid: Tecnos.
—. (2001). "La veu de la identitat. Música, estrategia i reflexivitat", en FEIXA, Carles; SAURA, Joan R.; DE CASTRO, Javier, (Eds). *Música i ideologies*. Lleida: Secretaria de Joventut/Universitat de Lleida.
GIMBEL, Theo. (1981). *La salud por el color*. Madrid: Edaf.
GIMÉNEZ, Maria Teresa. (1981). *La música a I'escola*. Barcelona: Rosa Sensat/Edicions 62.
—. (2001). "La cançó tradiconal i/o popular. Opinions", en *La Circular del Secretariat de Corals Infantils de Catalunya* (114), Págs. 14-32.
GIMÉNEZ, Toni. (1989). *Canciones de animación*. Barcelona: Laertes.
—. (1989). *Tot cantant*. Moià: Raima.
—. (1990). *Cantem alhora*. Moià: Raima.

—. (1997). *Canciones ecológicas y para la paz*. Barcelona: Producciones de La Raíz.
—. (1997). *Canciones para crecer (por dentro)*. Barcelona: Producciones de La Raíz.
—. (1997). *Banjo*. Barcelona: La Galera.
—. (2003). *Cantar y animar con canciones*. Madrid: CCS.
—. (2004). *Cançó, música i pedagogia*. Tesis doctoral. Barcelona: Universitat Ramon Llull.
—. (2005). *La vuelta al mundo en 25 canciones*. Barcelona: La Galera.
GINER DE LOS RÍOS, Francisco. (1977). *Antología pedagógica*. Madrid: Santillana.
GIRÁLDEZ, A. (1997). "Educación musical desde una perspectiva multicultural: diversas aproximaciones". Documento en Internet: www2.uji.es/trans/transiberial/Giraldez.html.
GODEL, M. R.; SANTANA, P. R.; SOUZA, U. H.; MARQUETI, G. P. (1996). "Influence of background Music in Prescholar's Behavior: A Naturalistic Approach", *Perceptual and Motor Skills* (82), Págs 1123-1129.
GODWIN, Joscelyn. (1987). *Music, Magic and Mysticism: A Sourcebook*. London: Arkana.
—. (2000). *Armonías del cielo y de la tierra*. Barcelona: Paidós.
GOETHE, Johann Wolfgang von. (1999). *Escritos de arte*. Madrid: Síntesis.
GOHL, Willi. (1971). *La educación musical hoy*. Madrid: Studium.
GOLDMAN, Jonathan. (1996). *Sonidos que sanan*. Barcelona: Luciérnaga.
GOLEMAN, Daniel. (1995). *Inteligencia emocional*. Barcelona: Kairós.
—. (1999). *La práctica de la inteligencia emocional*. Barcelona: Kairós.
GÓMEZ, Antonio. (1983). "¿Es posible hoy el folklore?", en *Pueblo que canta*, de Víctor CLAUDÍN (Ed). Madrid: Asociación de la Música Popular/Grupo Cultural Zero. Págs. 23-31.
GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón. (1977). *Greguerías*. Madrid: Espasa-Calpe.
GONZÁLEZ, Enrique. (1969). Prólogo al libro *Cancionero popular inantil español*, de Juan HIDALGO. Madrid: Antonio Carmona editor.
GONZÁLEZ, Fernando. (1980). *Música, canción y pedagogía*. Barcelona: Don Bosco.
—. (1983). "Nuestros más hermosos sueños a la luz de la palabra", en *Pueblo que canta*, de Víctor CLAUDÍN (Ed). Madrid: Asociación de la Música Popular/Grupo Cultural Zero.
—. (1984). *20 años de canción en España, 1963-1983*. Madrid: Grupo Cultural Zero.
—. (2001). *La educación como tarea humanizadora*. Madrid: Anaya.
GONZÁÑEZ, Mará Elena. (1965). *Didáctica de la música*. Buenos Aires: Kapelusz.
GONZÁLEZ-ANLEO, Juan. (1981). *Los hijos: cómo ven a sus padres*. Madrid: PPC.
GOÑI, Alfredo. (1993). *L'educació social: un repte pera l'escola*. Barcelona Graó.
GOOCH, Stan. (1972). *Total Man: Towards an Evolutionary Theory of Personality*. London: Allen Lane/Penguin Press.
GOSS, Madeleine. (1946). *Sinfonía inconclusa. La historia de Franz Schubert*. Buenos Aires: Espasa-Calpe.
GOSS, Madeleine; SCHAUFFLER, Robert Haven. (1947). *Brahms. Un maestro en la música*. Buenos Aires: Espasa-Calpe.
GOTSHALK, D. W. (1947). *Art and the social order*. Chicago: University of Chicago Press.
GORBMAN. Claudia. (1987). *Unheard Melodies. Narrative Film Music*. Bloomington: Indiana University Press.
GRAY, John. (2001). *Els homes són de Mart, les dones són de Venus*. Barcelona: Edicions 62.
GREEN, Lucy. (1988). *Music on Deaf Ears: Musical Meaning, Ideology and Education*. Manchester: Manchester University Press.
GREEN, Lucy. (2001). *Música, género y educación*. Madrid: Morata.
GREENBERG, Marvin. (1970). "Musical Achievement and the self-concept", en *Journal of Research in Music Education* (18), Págs. 57-64.
GRUMBERG, Ana. (2001). *Música en zapatillas*. Buenos Aires: Longseller.
GUARANY, Horacio. (1975). En su disco "Guarany". Argentina: Philips.
GUERRA, Pedro. (1997). "La canción es un ámbito en donde te proteges, te defiendes y te escondes de muchas cosas". *La Vanguardia*. 2-11-1997.
GUERRERO, Pablo. (1972). "Apuntes para una biografía", en su disco *A Cántaros*. Madrid: Zafiro.
GULBENKIAN FOUNDATION. (1982). *The Arts in the School*. Gulbenkian Foundation.
GURALNIK, Peter. (1999). *Sweet Music, Rhythm and Blues and the Southern Dream of Freedom*. Boston: Back Bay Books.
GURTU, Trilok. (2002). "Los zapatos y el estómago", en *Vasos Comunicantes*, de Bruno GALINDO. Madrid: Libros Zona de Obras/SGAE.
GUZMÁN, Manuel de. (1992). Prólogo al libro *Reflexiones sobre la educación musical*, de Pío TUR. Barcelona; Universitat de Barcelona.
GUZMÁN, Josep L. (2001). "De la nostra cançonística i del cant coral infantil", en *La Circular del Secretariat de Corals Infantils de Catalunya (*114), Págs. 14-32.
HAMEL, Peter. (1978). *Through Music to the self-How to Appreciate and Experience Music Anew*. Tisbury: Comton Press.
HANDEL, Stephen. (1989). *Listening: An Introduction to the Perception of Auditory Events*. Cambridge: Mit Press.
HANSLICK, Eduard. (1957). *The Beatiful in Music*. New York: Liberal Art Press.
HARDY, G. H. (1981). *Autojustificación de un matemático*. Barcelona: Ariel.
HARGREAVES, David J. (1998). *Música y desarrollo psicológico*. Barcelona: Graó.
HARGREAVES. David J.; NORTH. Adian C. (1998). "El estudio de lo social en la psicología de la música y en la educación musical", en *Eufonía* (10), Pág. 48.
HARRIS, Marvin. (1971). *Introducción a la antropología general*. Madrid: Alianza.

HARRY, Debbie (2002). "Nuevas canciones para un mito de la new wave", en *Vasos Comunicantes*, de Bruno GALINDO. Madrid: Libros Zona de Obras/SGAE.
HARTSHORNE, Charles. (1973). *Born to Sing*. Bloomington: Indiana University Press.
HAYMAN, John.L. (1960). *Investigación y educación*. Barcelona: Paidós.
HEGEL, G. W. F. (1908). *Estética*. Madrid: Daniel Jorro.
—. (1955). *Lecciones sobre la historia de la filosofía, I*. México: FCE.
—. (1964). *Introducción a l'Esthétique*. Paris: Aubier-Montaigne.
HELINE, Corinne. (1992). *Color y música en la Nueva Era*. Madrid: Mandala.
HERAS, Pilar; VILANOU, Conrad. (1999). *Pedagogia amb veu de dones*. Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona.
HERDER, Johann Gottfried. (2002). *Obra selecta*. Barcelona: RBA.
HERNÁNDEZ, Antonio. (1993). *Música para niños*. Madrid: Siglo XXI.
HERON, W.; DOANE, B.K.; SCOTT, T.H. (1956). "Visual disturbances after prolonged perceptual isolation", en *Canadian J. Psychology* (10), Págs. 13-18.
HERSKOVITS, Melville, J. (1948). *Man and his Works*. New York: Alfred A. Knopf.
HERZOG, George. (1933). "Music in the Thinking of American Indian", en *Peabody Bulletin* (34), Págs. 1-6.
—. (1936). "A comparison of Pueblo and Pima musical styles", en *Journal of American Folklore* (49), Págs. 283-417.
HESSE, Hermann. (1967). *El juego de abalorios*. Barcelona: Plaza & Janes.
—. (1970). *The Glass Bead Game*. New York: Holt. Rinehart & Winston.
HESSEN, Joan. (1940). *Teoría del conocimiento*. Madrid: Espasa-Calpe.
HODGES, D.A. (1999). *Handbook of Music Psychology*. San Antonio (Texas): Institute for Music Research Press.
HODSON, Geoffrey. (1979). *Music Forms: Superphysical Effects of Music Clairvoyanty observed*. Adyar: Theosophical Publishing House.
HONNEGER, Marc. (1976). *Das Grosse Lexicon der Musik*. Freiburg: Herder.
HOPKINS, Anthony. (1993). *Understanding Music*. New York: Oxford University Press.
HOWARD, Walter. (1976). *La música y el niño*. Buenos Aires: Editorial Universitaria.
HUCKNALL, Mick. (2002). "El don y el dinero", en *Vasos Comunicantes*, de Bruno GALINDO. Madrid: Libros Zona de Obras/SGAE.
IHDE, Don. (1993). *Postphenomenology: Essays in the Postmodern Context*. Evanston: Northwestern University Press.
INAYAT, Hazrat. (1995). *La música de la vida*. Madrid: Mandala.
INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS. (1994/1998). Diccionari de la llengua catalana. Barcelona: Enciclopèdia Catalana/Edicions 62.
INTEGRAL. (1999). "La música hace crecer el cerebro", *Integral* (229), Pág. 11.
INTI-ILLIMANI. (1976). "Canción a Víctor", en el disco *Hacia la libertad*. Madrid: Movieplay.
IRAÑETA, M.; JÁUREGUI, L. (1785). *Tratado del tarantismo o enfermedad originada del veneno de la tarántula: I*. Madrid: Imprenta Real.
ISACSON, Charles D. (1941). *Cara a cara con los grandes músicos. 2ª. Serie*. Barcelona: Ediciones Ave.
ITO, Akira. (1998). "A Note on two Dimensional Probabilistic Finite Automata". Inf. Sci. (110). Number 3-4, págs. 303-314. Internet: http://dblp.uni-trier.de.
JACKSON, Michael (2010). *Moonwalk*. Barcelona: Alba.
JALLOH, Seydu. (2002). «El alma de las notas», en *Vasos Comunicantes*, de Bruno GALINDO. Madrid: Libros Zona de Obras/SGAE.
JANÉ. Albert. (1979). Presentación del libro *Cancons per al poble-4: d'excursió*, de Josep SOLER. Barcelona: Claret.
JARA, Víctor. (1978). "Canto libre", en su disco *Canto libre*. Madrid: Movieplay.
JIMÉNEZ DEL OSO, Fernando; RUIZ, Francisco; PASTOR, Andrea. (1996). *Música para aprender*. Madrid: Alpuerto.
JOLIEN, Alexandre. (2001). *Elogi de la feblesa*. Barcelona: La Magrana.
JUNG, Carl Gustav. (1966). *The Spirit in Man, Art and Literature*. Princeton: Princeton University Press.
—. (1977). *El hombre y sus símbolos*. Barcelona: Biblioteca Universal Caralt.
JURADO, Javier. (1993). "La canción en la educación musical primaria", *Música y educación* (14), Págs. 27-32.
KANT, Immanuel. (1980). *Réflexions sur l'education*. Paris: Vrin.
KANZA, Lokua. (1996). "Música de Zaire", *Integral* (195). Pág. 16.
KAPLAN, Louise J. (1978). *Oneness and separateness: from infant to individual*. New York: Simon & Schuster.
KARTOMI, Margareth J. (2001). "Proceso y resultados del contacto entre culturas musicales" en el libro *Las culturas musicales*, de Francisco Cruces y otros. Madrid: Trotta.
KEIL, Charles. (1962). *Sociomusicology*. Manuscrito inédito.
KEMP, Anthony E. (1981). "Personality differences between the players of string, woodwind, brass and keyboard instruments and singers. Council for Research", *Music Education Bulletin* (66), Págs 33-38.
—. (1993). *Aproximaciones a la investigación en educación musical*. Buenos Aires: Collegium Musicum.
—. (1996). *The Musical Temperament*. Oxford: Oxford Univerity Press.
KEYES, L. E. *Toning: The Creative Power of the Voice*. Marina del Rey, California: De Vorss and Co.
KIEPENHEUER, Kaspar. (1992). *Qué nos dicen los niños con sus enfermedades*. Barcelona: Urano.
KING, David. (1993). *Una canción sin fin: Pete Seeger*. Madrid: Ediciones Júcar.

KNOPFLER, Mark. (2002). "Echar la vista atrás", en *Vasos Comunicantes*, de Bruno Galindo, Madrid: Zona de Obras/SGAE.
KODÁLY, Zoltán. (1981). *Educación musical en Hungría*. Madrid: Real Musical.
KORNFIELD, Jack. (1996). *Path eith Heart: a Guide through the Perils and Promises of Spiritual Life*. New York: Bantam.
KORTEGAARD. Hanne Mette. (1993). "Music Therapy in the Psychodynamic treatment of schizophrenia", en M. Deal y T. Wigram (Comps.). *Music Therapy in Health and Education*. London: Jessica Kingsley Publishers.
KORZYBSKI, Alfred. (1958). *Science and Sanity*. Lakeville: edición del autor.
KREUSCH-JACOB, Dorothée. (1982). *La música en la educación preescolar*. Madrid: Anaya.
KRISHNAMURTI, Jiddu. (1977). *Krishnamurti y la educación*. Barcelona: Edhasa.
—. (1979). *La libertad primera y última*. Barcelona: Edhasa.
KÜBLER-ROSS. Elisabeth. (1996). *Morir es de vital importancia*. Madrid: Luciérnaga.
LACÁRCEL, Josefa. (1995). *Psicología de la música y educación musical*. Madrid: Visor.
LACK, Russell. (1997). *La música en el cine*. Madrid: Cátedra.
LAFUENTE y otros. (1997). "Effects of the Firstart Method of Prenatal Stimulation of Psychomotor Development: The First sixt months", *Prenatal and Perinatal Psychology Journal* (11-3-), Págs. 151-162.
LANGER, Susanne K. (1951). *Philosophy in a New Key*. New York: Mentor Books.
LANGER, Suzanne; KEGAN, Paul. (1953). *Feeling and Frm: A Theory of Art*. London: Routledge.
—. (1958). *Nueva clase de filosofía. Un estudio acerca del simbolismo de la razón, del rito y del arte*. Buenos Aires: Sur.
LANGEUELD, Joost. (2002). *Escuchar y mirar. Teoría de la Música*. Tres Cantos: Akal.
LAVIGNAC, A. (1950). *La educación musical*. Buenos Aires: Ricordi.
LAZEAR, David. (1997). *Intelligence Builders for every Student*. Tucson: Zephyr.
LE HUCHE, F. (1993). *La voz. Anatomía y fisiología*. Madrid: Masson.
LEACH, E. (1970). *Lévi-Strauss: antropólogo y filósofo*. Barcelona: Anagrama.
LEBRECHT, Norman. (1997). *¿Quién mató a la música clásica? Los managers, los maestros y la corporación asesina de la música clásica*. Madrid: Acento.
LECANUET, Jean-Pierre. (1994). "A Prenatal Auditory Experience", en *Musical Beginnnings: Origins and Development of Musical Competence*, de Irene DELIÉGE i John SLOBODA (Eds.). New York: Oxford University Press.
LECOURT, Edith. (1987). "La envoltura musical", en *Las envolturas psíquicas*, de ANZIEU y otros. París: Amorrurtu.
—. (1997). "Apertura hacia un enfoque metapsicológico de la música", en *La música como proceso humano*, de Patxi del CAMPO (Coord.). Salamanca: Amarú.
LEIBNIZ, Wilheim Gottfried. (1983). *Discurso de metafísica*. Madrid: Orbis.
LEIVA, Miguel Ángel; MATES, Eva María. (1998). "La importancia de la educación musical en la formación integral del hombre", *Música y Educación* (33), Págs. 27-39.
LENNON, Julian. (2002). "¿Vocación o inercia?", en *Vasos Comunicantes*, de Bruno GALINDO. Madrid: Libros Zona de Obras/SGAE.
LEONARD, G. (1979). *El pulso silencioso: búsqueda del ritmo perfecto*. Madrid: Edad.
LÉVI-STRAUSS, Claude. (1958). *Anthropologie structurale*. Paris: Plon.
—. (1971). *L'homme nu*. París: Plon.
—. (1987). *Mito y significado*. Madrid: Alianza.
—. (1996). *Mitológicas, vol I. Lo crudo y lo cocido*. México: Fondo de Cultura Económica.
LEVITIN, Daniel J. (2008). *Tu cerebro y la música*. Barcelona: RBA.
LIBERMAN, Arnoldo. (1993). *De la música, el amor y el inconsciente*. Barcelona: Gedisa.
LIBERMAN, Amoldo; SCHÓFFER, Daniel. (1997). *El pentagrama secreto*. Barcelona: Gedisa.
LINDEN, Eugene. (1991). "Lost Tribes. Lost Knowledge". *Time International* (138), Págs. 50-58.
LINDT, Lawrence. (2004). *Historias curiosas de la música*. Barcelona: Ma non troppo.
LINES, David K. (Comp.) (2009). *La educación musical para el nuevo milenio*. Madrid: Morata.
LLACH, Lluís. (1997). "Entrevista a Lluís Llach", *Magazine La Vanguardia*. Págs. 10-14.
LILLY, J. (1961). *Man and Dolphin*. New York: Doubleday.
LLINARES, Joan B. (1999). "La música y los mitos", *Eufonía* (16), Págs 23-34.
LLONGUERES, Francesc. (1994). "La integració de la música a 1'educació general". (Ponencia), *Llibre d'actes del I Congrés de Música a Catalunya*. Barcelona: Universitat de Barcelona.
LLORCA, Fernando. (1983). *Lo que cantan los niños*. Madrid: Altalena.
LOMAX, Alan. (1959). "The Folk song style", *American Anthropologist* (61), Págs. 927-954.
LOMAX, Alan y otros. (1968). *Folksong Style and Culture*. Washington: American Association for the Advancement of Science.
LOMBARDO, Giuseppe. (1933). *Lecciones de didáctica y recuerdos de experiencia docente*. Barcelona: Labor.
LÓPEZ, Julio. (1988). *La música de la postmodernidad*. Barcelona: Anthropos.
LÓPEZ ARANGUREN, José Luis. (1996). "Entrevista". *La Vanguardia*. 18-IV-1996.
LÓPEZ, Manuel (2009). *Camino a la libertad. Historia social del blues*. Barcelona: Bad Music Blues.
LÓPEZ-CHAVARRI, Eduard. (1927). *Música popular española*. Barcelona: Labor.
LORENTE, Rosario. (1981). *Expresión musical en preescolar y ciclo preparatorio*. Madrid: Narcea.
LOROÑO, Aitor; DEL CAMPO, Patxi. (1987). *Taller de Biomúsica. Manual de Musicoterapia*. Barcelona: Integral.

LOROÑO, Aitor. (1983). "La ayuda curativa de la música", *Integral* (51), Págs. 49-50.
—. (2000). "Biomúsica: el cambio y el equilibrio emocional a través de la música", en Mariano BÉTÉS DE TORO. (Comp.). *Fundamentos de musicoterapia*. Madrid: Morata.
LOVELOCK, James. (1995). *Las edades de Gaia*. Barcelona: Tusquets.
LUTERO. Martín. (1968). *Antología*. Barcelona: Producciones editoriales del Nordeste.
MAIDEU, Joaquim. (1988). *Assaig. Cancons i exercicis*. Vic: Eumo.
—. (1992). *Llibre de cançons. Crestomatia de cançons tradicionals catalanes*. Vic: Eumo.
—. (1994). "Cap a la definició d'un perfil possible el mestre de música i del seu mester a les escoles". (Ponencia). Llibre d'actes del I Congrés de Música a Catalunya. Barcelona: Universitat de Barcelona.
—. (1996). "El cant a les etapes de l'educació obligatoria", en *Actes de lesJornades de Música*. Barcelona: ICE.
—. (1997). *Música, societat i educació*. Berga: Amalgama.
MAINAT, Joan Ramón. (1982). *Tretze que canten*. Barcelona: Mediterrània.
MALAGARRIGA, Teresa. (1999). "El lenguaje musical materno", *Eufonía* (17), Págs 37-40.
MALAGARRIGA, María Teresa; BUSQUÉ, Montserrat (1982). *La música al parvulari i al jardí d'infància*. Barcelona: Abadia de Montserrat.
MALAGARRIGA, Teresa; VALLS, Assumpta; VILAR, Mercè. (1994). "Música a 1'escola? Ara, potser sí", *Butlletí de Mestres*. (236), Págs 13-14.
MALAGARRIGA, Teresa; GÓMEZ, Isabel; PARÉS Mercè. (1999). "Lenguaje musical, lenguaje verbal en la etapa de Educación Infantil", *Eufonía* (14), Págs. 35-44.
MANEVEAU, Guy. (1993). *Música y educación*. Madrid: Rialp.
MANSION, M. (1977). *El estudio del canto*. Buenos Aires: Ricordi/Eudeba.
MARAGALL, Joan. (1982). Prólogo del libro *Cançons de Pandero* (1907), de Valeri Serra i Boldú. Barcelona: J. J. de Olañeta, editor.
MARINOFF, Lou. (2003). *Pregunta-ho a Plató. Com la filosofía et pot canviar la vida*. Barcelona: Proa/Edicions B.
MARLEY, Ziggy. (2002). "Mariposas en el nombre del padre", *Vasos comunicantes*,de Bruno GALINDO. Madrid: Libros Zona de Obras/SGAE.
MARRADES, Julián. (1999). "Música y filosofía", *Eufonía* (16), Págs 9-21.
MARSH, Kathryn. (1997). "Un marco ético para el estudio y aplicación pedagógica de los juegos y canciones infantiles", en GAINZA, Violeta Hemsy de. *La transformación de la Educación musical a las puertas del siglo XXI*. Buenos Aires: Guadalupe.
MARSHALL, Roben L. (Ed). (1991). *Mozart Speaks: Views on Music, Musicians and the World*. New York: Schrimer Books.
MARTENOT, Maurice. (1993). *Principios fundamentales de formación musical y su aplicación*. Madrid: Rialp.
MARTÍ, Josep. (1994). "L'etnomusicologia en 1'actualitat". (Ponencia). *Llibre d'actes del I Congrés de Música a Catalunya*. Barcelona: Universitat de Barcelona.
—. (1998). "Músicas invisibles: la música ambiental como objeto de reflexión", *Antropología* (15-16), Págs. 227-242.
—. (1998). "Músicas populares", *Eufonía* (12), Págs. 7-14. Barcelona.
—. (1999). "La idea de 'relevancia social' aplicada al estudio del fenómeno musical". Documento en Internet (www2.uji.es/trans/transl/marti.html).
MARTÍ, Patricia. (2000). "Visión general y teoría de la musicoterapia", BÉTÉS DE TORO, Mariano. (Comp.). (2000). *Fundamentos de musicoterapia*. Madrid: Morata.
MARTÍN, Chris. (2002). "Palabras de mar", *Vasos Comunicantes*, de Bruno GALINDO. Madrid: Libros Zona de Obras/SGAE.
MARTÍN, José Antonio. (1997). *Manual de antropología de la música*. Salamanca: Amarú.
MARTÍN, María Jesús. (2000). "Folklore y folklore musical: los conceptos", *Música y educación* (43), Págs. 15-28.
MARTIN, Peter. (1995). *Sounds and Society. Themes in the Sociology of Music*. Manchester: Manchester University Press.
MARTÍNEZ, Miguel. (1982). *La psicología humanista. Fundamentación epistemológica, estructura y método*. México: Trillas.
MARTÍNEZ, Miquel; PUIG, Josep María. (1991). *La educación moral. Perspectivas de futuro y técnicas de trabajo*. Barcelona: Graó/ICE.
MARTORELL, Artur. (1978). *Com realitzar pràcticament una escola Nova*. Barcelona: Ómnium Cultural.
MARTORELL, Maria. (1987). Presentación del cancionero *Cançons - 2*, de María Dolors BONAL, Pilar FIGUERAS y Maria del Carme VALLS. Lleida: Virgili & Pagès.
MARTORELL, Montsenrrat. (2002). "Converses amb...". *La Circular del SCIC* (117), Págs. 26-31.
MARTORELL, Oriol. (1966). Prólogo al libro *Aprenguem a fer cantar*, de Christian WAGNER. Barcelona: Hogar del Libro.
—. (1991). *L'Oriol Martorell i la Coral Sant Jordi*. Barcelona: Coral Sant Jordi.
—. (1995). "La relació amb les arts: la música", en *Actes del col·loqui universitari "Artur Martorell, educador del nostre temps"*. Barcelona: Publicacions de 1'Abadia de Montserrat.
—. (1996). *Paraules i escrits. Primer recull*. Barcelona: Dinsic.
—. (1999). *Paraules i escrits. Segon recull*. Barcelona: Dinsic.
MASLOW, Abraham. (1973). *El hombre autorealizado*. Barcelona: Kairós.
MASSERMAN, J. C. (1955). *The practice of dynamic psychiatry*. Philadelfia: Saunders.

MAUCLAIR, Camile. (1942). *Los héroes de la orquesta*. Barcelona: Ave.
—. (1994). *El simbolismo de la música*. Barcelona: Obelisco.
MAUROIS, André. (1968). *Obras completas*. Barcelona: Plaza & Janes.
MAXWELL, (2002). "Niños que nunca dejan de crecer", en *Vasos Comunicantes*, de Bruno GALINDO. Madrid: Zona de Obras/SGAE.
McALLESTER, David P. (1960). "The role of music in western Apache culture". en Anthony F. C. Wallace (ed.). Selected Papers of the Fifth International Congress of Anthropological and Ethnological Sciencies.
McALOON, Paddy "La eternidad es una canción de estrellas", en *Vasos Comunicantes*, de Bruno GALINDO. Madrid: Libros Zona de Obras/SGAE.
McCARTHY, Maureen. (2002). *La naturaleza de la música*. Barcelona: Paidós.
McLAUGHLIN, Terence. (1970). *Music and Comunication*. London: Faber and Faber.
MEAD, Margaret. (1961). *Sexo y temperamento*. Buenos Aires: Paidós.
—. (1971). *Cultura y compromiso. Estudio sobre la ruptura generacional*. Buenso Aires: Gramica.
MÈLICH. Joan-Carles. (1995). Preámbulo del libro *El pasmo de ser hombre*. de Octavi FULLAT. Barcelona: Ariel.
MEIRIEU, Philippe. (1998). *Frankenstein educador*. Barcelona: Laertes.
MÉNDEZ, Sabino. (2002). "Artesanía, verdad y fábulas morales", en *Vasos Comunicantes*, de Bruno GALINDO. Madrid: Libros Zona de Obras/SGAE.
MENÉNDEZ PELAYO, (1940). *Historia de la ideas estéticas en España, I*. Madrid: CSIC.
MENUHIN, Yehudi. (1972). *Theme and Variations*. New York: Stein and Dacy.
—. (1997). *Lecciones de vida*. Barcelona: Gedisa.
—. (1997). "La música y el proceso creativo humano", en *La música como proceso humano*, de Patxi del CAMPO (Coord.). Salamanca: Amarú.
—. (1999). "El projecte MUS-E. creat per sir Yehudi Menuhin, a les escoles de Catalunya", *Biec* (22), Págs. 4-5.
MERRIAM, Alan P. (1959). "African Music", *Continuity and Change in African Cultures*, de William J. Bascom i Melville J. Herskovits. Chicago: University of Chicago Press.
—. (1964). *The anthropology of music*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press.
—. (1967). *Ethnomusicology and the Flathead Indians*. Chicago: Aldine Publications.
—. (1977). "Defínitions of comparative musicology and ethnomusicology; an historical theoretical perspective". *Ethnomusicology* (2/21), Págs. 189-204.
—. (2001). "Usos y funciones de la música" en el libro *Las culturas musicales*, de Francisco Cruces y otros. Madrid: Trotta.
MESSENGER, Y. (1958). "Esthetic Talent". *Basic Collage Quarterly* (4), Págs. 20-24.
MESTRES, Apel·les. (1913). *Llibre d'Or. Cent cançons populars de diferents països*. Barcelona: Societat Catalana d'Edicions.
—. (1913). "La cançó popular", prólogo del *Cançoner Popular. Vol. III*, de Aureli Capmany. Barcelona.
—. (1923). "Parlem de la cançó popular. Excursions", *Cançoner Popular. Vol. V*. Barcelona.
MESTRES QUADRENY, Josep Maria (2000). *Pensar i fer música*. Barcelona: Proa.
METZ, Elaine. (1989). "Movement as a Musical Response among Preschool children", *Journal of Research in Music Education* (37), Págs 48-60.
MEYER, Leonard B. (1969). *Music, the Arts and Ideas*. Chicago: Chicago University Press.
MICHEL, A. (1951). *La psychoanalyse de la Musique*. Paris: Puf.
MIDDLETON, Richard. (1990). *Studying Popular Music*. Milton Keynes: Open University Press.
MILANÉS, Pablo. (1975). "Pobre del cantor", en su disco *Hombro con hombro*. Madrid: Movieplay.
MILLET, Lluís. (1912). *El cant popular religiós*. Barcelona: Orfeó Català.
—. (1917). *De la cançó popular catalana* (conferencia). Barcelona: Bloud & Gay editors.
MINSON, Ron. (1995). "A Sonic Birth", en *Music and Miracles*,de Don CAMPBELL (Edit.). Wheaton (Illinois): Quest Books.
MOLINA, Radamés; RANZ, Daniel. (2000). *La idea del cosmos. Cosmos y música en la antigüedad*. Barcelona: Paidós.
MONTESSORI, Maria. (1987). *La descoberta de 1'infant*. Vic: Eumo.
MONZÓ, Quim. (1999). "Nunca en silencio", *Magazine La Vanguardia* (28-III-1999), Pág. 6.
MOOG, H. (1976). *The Musical Experience of the Pre-School Child*. London: Schott.
MOORE, Thomas. (1993). *El cuidado del alma*. Barcelona: Urano.
—. (1996). *Reflexiones*. Barcelona: Urano.
MORALES, Isabel. ROTCHÉS, Teresa. (1992). *La lluna. la pruna*. Vic: Eumo.
MORENO, Carlos. (1992). "Agafa els diners i corre", en *Educar en els valors*. Moià: Raima.
MORENO, Joseph. J. (2004). *Activa tu música interior*. Barcelona: Herder.
MORBELLI, Lilia; REXACH, Maria E. (1965). *Juegos musicales*. Buenos Aires: Víctor Lerú.
MORIN. Edgar. (2000). *Els set coneixements necessaris per a l'educació del futur*. Barcelona: Centro Unesco de Catalunya.
—. (2000). *La mente bien ordenada*. Barcelona: Seix Barral.
MOUNIER. Emmanuel (1990). *Obras completas*. Salamanca: Sígueme.
MTC. (1994). *The National Appeal for Music Therapy: a Brouchure*. London: Music Therapy Charity.
MUGURUZA, Fermín (2002). "Rock 'n' roll de cinco puntas", en *Vasos Comunicantes*, de Bruno GAL1NDO. Madrid: Libros Zona de Obras/SGAE.
MUÑOZ, Juan Rafael. (2001). "La voz y el canto en la educación infantil", *Eufonía* (23), Págs 43-54.

MURRAY SCHAFER. Raymond. (1966). *El compositor en el aula*. Buenos Aires: Ricordi.
—. (1967). *Limpieza de oídos*. Buenos Aires: Ricordi.
—. (1969). *El nuevo paisaje sonoro*. Buenos Aires: Ricordi.
—. (1970). *Cuando las palabras cantan*. Buenos Aires: Ricordi.
—. (1973). *The Book of Noise*. Wellington: Price Milburn & Co.
—. (1975). *El rinoceronte en el aula*. Buenos Aü-es: Ricordi.
—. (1977). *The Tuning of the World*. New York: Alfred A. Knopf.
—. (1993). *Voices of Tyranny. Temples of Silence*. Ontario: Arcana Editions.
—. (1994). *Hacia una educación sonora*. Buenos Aires: Pedagogías musicales abiertas.
—. (1997). "*Crescendo-decrescendo*", en *La música como proceso humano*, de Patxi del CAMPO (Coord.). Salamanca: Amarú.
MURSELL, J.L.; GLENN, M. (1958). *The psychology of school music teaching*. New York: Silver Budett Company.
MUSCARSEL, Cristina (1988). *Mundo sonoro*. Madrid: Cepe.
N'DOUR. Youssou. (2002). "Complicada distinción entre realidad y modernidad", en *Vasos Comunicantes*, de Bruno GAL1NDO. Madrid: Libros Zona de Obras/SGAE.
NADEL, S. F. (1930). "The origins of Music", *Musical Quarterly* (16), Págs. 531-546.
NAKKACH, Silvia. (1997). "Estar creativos, estar conectados", en *La música como proceso humano*, de Patxi del CAMPO (Coord.). Salamanca: Amarú.
NAMT. (1980). *A career in Music Therapy*. (Pamphlet). Washington, DC: Namt.
NARANJO, Claudio. (1990). Prólogo del libro *Música transpersonal*, de Carlos FREGTMAN. Barcelona: Kairós.
—. (1997). "Música y conciencia", en *La música como proceso humano*, de Patxi del CAMPO (Coord.). Salamanca: Amarú.
NASH, Grace C. (1995). "Thoughts about Musical Development", *Early Chilwood Connections*. (Winter). Págs 35-38.
NATTIEZ, Jean-Jacques. (1999). *A propósito de Lévi-Strauss y Brailoiu*. Document en Internet. www2.uji.es/trans/transl/nattiez.html.
NETTL, Bruno. (1957). "The hyms of Amish: an exemple of marginal survival", *Journal of American Folklore* (70), Págs. 323-328.
—. (1983). *The Study of Efhnomusicology. Twenty-Nine Issues and Concepts*. Chicago: University of Illinois Press.
—. (1985). *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales*. Madrid: Alianza.
—. (1997). "La etnomusicología y la enseñanza de la música del mundo", en GAINZA, Violeta Hemsy de, *La transformación de la educación musical a las puertas del siglo XXI*. Buenos Aires: Guadalupe.
NEUBAUER, John. (1992). *La emancipación de la música. El alejamiento de la mímesis en la estética del siglo XVIII*. Madrid: Visor.
NEWHAM, Paul. (1994). *The singing Cure*. Boston: Shambhala.
NKETIA, J.H. (1958). "Yoruba musicians in Accra", *Odu* (6), Págs. 35-44.
—. (1975). *The Music of Africa*. London: Eg. Gollancz.
NIETO, José. (1996). *Música para la imagen*. Madrid: SGAE.
NIETZSCHE, Friedrich. (1981). *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza editorial.
—. (1986). *Entorno a la voluntad de poder*. Barcelona: Planeta/De Agostini.
NIMRI, Najwa (2002). "Tirar de diccionario", en *Vasos comunicantes*, de Bruno GAL1NDO. Madrid: Libros Zona de Obras/SGAE.
NOLAN, Peter (1995). "The integration of mental health science concepts in the education of the music therapist", en WIGRAM, Tony y otros (Eds). *The Art and Science of Music Therapy: A Handbook*. Switheland: Harwood Academic Publishers GmbH.
NORDOFF, Paul; ROBBINS, Clive. (1971). Therapy in Music for Handicapped Children. London: Gollancz.
NORTH, A.C.; HARGREAVES, DJ.; O'NEILL. S.A. (2000). "The importance of music to adolescents". *Br. J. Educ. Psychol*. (70), Págs 255-272.
NORTHROP, Jerrold. (1984). *Edward Elgar: A Creative Life*. Oxford: Oxford University Press.
NUERNBERGER, Phil. (1998). *La transformación del estrés en energía vital positiva*. Barcelona: Paidós.
NUÑEZ, Carlos. (2002). "La metáfora del corte del árbol", en *Vasos Comunicantes*, de Bruno GAL1NDO. Madrid: Libros Zona de Obras/SGAE.
NUÑEZ, Manuel. (1996). *Cómo estudiar*. Barcelona: Integral.
O'CONNOR, Sinèad. (2002). "El mundo es un lugar aterrador", en *Vasos Comunicantes*, de Bruno GAL1NDO. Madrid: Libros Zona de Obras/SGAE.
ÒDENA, Pepa. (1977). "L'educació musical a la llar dinfants", *Perspectiva escolar* (20), Págs, 8-12.
ÒDENA, Pepa; FIGUERAS, Pilar. (1979). *L'Educació Musical a la Llar dinfants*. Barcelona: Onda.
OLIVER, Mary. (1999). *Winter Hours*. Boston/New York: Houghton Mifflin.
OLSON, Karen. (2002). "Vive tus sentidos", *Integral* (266), Págs. 66-69.
OLTRA, Manuel. (2001). "La cançó tradiconal i/o popular. Opinions", *La Circular del Secretaria! de Corals infantils de Catalunya* (114), Págs. 14-32.
ORFF, Carl. (1964). *Orff-Schulwerk; past and future*. London. Music in Education.
—. (1978). *Schulwerk, vol III. His life and work*. New York: Schott Music Corporation.
ORTIZ, J. M. (1997). *The Tao of Music. Sound Psychology: Using Music to change your Life*. Dublín: New Leaf.
ORTIZ-OSÉS, Andrés. (1986). *La nueva filosofía hermenéutica*. Barcelona: Anthropos.
OSTRANDER, Shaila; SCHROEDER, Lynn. *Superlearning 2000*. New York: Delacorte Press.

OTERO, Luis. (1998). "Pequeña historia de la música", *Muy especial* (36), Págs. 47-67.
PADILLA, Ramón. (1968). *Canciones de protesta del pueblo norteamericano*. Barcelona: Cultura Popular.
PADROL, Joan. (1998). *Pentagramas de película*. Madrid: Nuer.
PAEZ, Fito. (2002). "De la heladera al living", en *Vasos Comunicantes*, de Bruno GALINDO. Madrid: Libros Zona de Obras/SGAE.
PAHISSA, Jaime. (1980). *La música y el hombre*. Barcelona: Edebé.
PAHLEN, Kurt. (1961). *La música en la educación moderna*. Buenos Aires: Ricordi.
PALACIOS, Concha. (1988). "Música en la arquitectura", *Integral* (97), Págs. 88-93.
PALACIOS, Femando. (1997). "Las puertas de la música", en *La música como proceso humano*, de Patxi del CAMPO (Coord.). Salamanca: Amarú.
—. (1997a). *Escuchar: 20 reflexiones sobre música y educación musical*. Las Palmas de Gran Canaria: Fundación Orquesta Filarmónica de Gran Canaria / AgrupArte.
PALACIOS, José Ignacio. (2001). "El concepto de Musicoterapia a través de la historia", *Revista Interuniversitaria de Formación del Profesorado* (42), Págs 19-31.
PALACIOS, Miguel Ángel. (1997). *Filosofía en la música y filosofía de la música de Juan David García Bacca.* Madrid: Alpuerto.
—. (1998). "Música y educación en la antigua Grecia", *Música y educación* (33), Págs. 16-26.
PALLASMAA, Juhani. (2001). *Animales arquitectos*. Lanzarote: Fundación César Manrique.
PALMER, Robert. (2002). "Simplemente ecléctico", en *Vasos Comunicantes*, de Bruno GALINDO. Madrid: Libros Zona de Obras/SGAE.
PANASSIÉ, Hugues. (1961). *Historia del verdadero jazz*. Barcelona: Seix Barral.
PANYELLA, Lluís María. (1995). *Xesco Boix. Un amic, un mestre*. Moià: Raima.
PARRA, Ángel. (1976). "Porque mañana se abrirán las alamedas", en su disco *Yo tuve una tierra*. Madrid: Movieplay.
PASSATORE, Franco y otros. (1984). *Yo soy el árbol (tú. el caballo)*. Barcelona: Reforma de la Escuela.
PASTOR, Pasqual. (1990). Prólogo del libro *Cançons valencianes per al l'escola*, de Salvador SEGUÍ. Valencia: Piles.
PAVLICEVIC, Mercedes. (1995). "Impersonal process in clinical improvisation: towards a subjectively objective sistematic definition", en WIGRAM, T. y otros. (Eds). *The Art and Science of Music Therapy: A Handbook.* Switzerland: Harwood Academic Publishers GmbH.
PAVLICEVIC Marcedes. (1997). *Music Therapy in Context: Music, Meaning and Relationship*. London: Jessica Kingsley Publishers.
PELEGRÍN. A. (1984). *Cada cual atienda su juego*. Madrid: Cincel.
PELINSKI, Ramón. (1991). "Relaciones entre teoría y método en etnomusicología: los modelos de John Blacking y Simha Arom". Ponencia. *Simposio Europeo sobre la Promoción de los Patrimonios Musicales populares y tradicionales de Europa*. Toledo: Conferencia Europea de la Música. Document en Intemet: www2.uji.es/trans/transl/pelinski.html.
PERELLÓ, Jordi. Dosier "Salud y calidad de vida", *La Vanguardia* (21-III-90), Pág 4.
PÉREZ, Eduardo. (1993). *Música como idea, música como destino: Wagner-Nietzsche*. Madrid: Tecnos.
PÉREZ, Mariano. (1979). *Comprende y ama la música*. Madrid: Sociedad general española de librería.
—. (1981). *El universo de la música*. Madrid: Musicalis.
PÉREZ, Gloria. (1994). *Investigación cualitativa: retos e interrogantes. I*, Métodos. Madrid: La Muralla.
PESTALOZZI, Johann Heinrich. (1982). *Cartas sobre educación infantil*. Barcelona: Humanitas.
PETERS, R. S. (1966). *Ethics and Education*. London: Alien & Unwin.
PFLEDERER, Marilyn. (1964). "The responses of children to musical tasks embodying Piaget's principle of conversation", en *Journal of Research in Music Education* XII (4).
PIAGET, Jean. (1969). *Psyhologie et pédagogie*. Paríis: Denoel.
PLA, Roberto. (1983). Introducción al libro *Canciones populares e infantiles españolas*, de Montserrat SANUY. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia.
PLACER, Félix (1991). *Animación sodocultural y educación*. Bilbao: Servicio Central de Publicaciones.
PLANCK, Max. (1968). *Scientific Autobiography and other Papers*. Conneticut: Greenwood Press.
PLATÓN. (1928). *La Leyes II*. Madrid: Espasa-Calpe.
PLATÓN. (1981). *La República*. (Tres tomos). Madrid: Centro de Estudios Constitucionales.
PLIEGO DE ANDRÉS, Víctor. (1991). *Guía para estudiar música*. Madrid: Arte Tripharia.
—. (2000). "El fenómeno musical", en BÉTÉS DE TORO, Mariano. (Comp.). *Fundamentos de musicoterapia*. Madrid: Morata.
—. (2000). "Bases físicas y parámetros acústicos de la música", en BÉTÉS DE TORO, Mariano. (Comp.). *Fundamentos de musicoterapia*. Madrid: Morata.
POCH, Serafina. (1972). "Conceptos musicoterapéuticos de autores españoles del pasado, válidos en la actualidad", *Anuario Musical* (16), Págs. 147 i seguientes. Madrid.
—. (1994). "La professió de musicoterapeuta". (Ponencia). Llibre d'actes del I Congrés de Música a Catalunya. Barcelona: Universitat de Barcelona.
—. (1999). *Compendio de Musicoterapia*, (Volúmenes I i II). Barcelona: Herder.
—. (2001). "Importancia de la musicoterapia en el área emocional del ser humano", *Revista Interuniversitaria de Formación del Profesorado* (42), Págs 91-113.
PODOLSKY, E. (1954). *The Jealous child*. New York: Philosophical Libary.
POLANI, Michael. (1958). *The Study of Man*. Chicago: University of Chicago Press.

POLE, William. (1924). *The Philosophy of Music*. London: Kegan Paul.
POLLS, Eulàlia. (1998). "Plato i la música", *Ars Brevis* (4), Págs. 203-221.
POP, Iggy. (2002). "Sinatreando", en *Vasos Comunicantes*, de Bruno GALINDO. Madrid: Libros Zona de Obras/SGAE.
POPPER, Karl. (1972). *Conocimiento objetivo*. Madrid: Tecnos.
PORRES, Angeles. (2001). "Ritmoterapia", *Revista Interuniversitaria de Formación del Profesorado* (42), Págs. 49-65.
POSTMAN, Neil. (1994). *Tecnòpol*i. Barcelona: Llibres de l'Índex.
—. *La desaparició de la infantesa*. Vic: Eumo.
—. (2000). *Fi de l'educació*. Vic: Eumo.
POTIRON, H. (1961). *Boèce, théoricien de la Musique Greque*. Paris: Bloud et Gay.
POURTOIS, Jean-Pierre; HUGEUTTE, Desmet. (1992). *Epistemología e instrumentación en ciencias humanas*. Barcelona: Herder.
POUS, Maria Teresa. (1994). *El cant gregorià. L'esperit en la veu*. Barcelona: Club editor.
POVEDA, J.M. (1991). "Musicoterapia y salud mental", en *Actas de las las jornadas Internacionales de Musicoterapia*. Madrid: Asociación Española de Musicoterapia.
PRADA, Amancio (1998). "Entrevista". *Magazine La Vanguardia*, 11-1-98, Pág 13.
PRADERA, Máximo. (1998). "¿Se puede vivir sin música?", *Muy especial* (36), Págs. 14-16.
PRIBRAM, Karl. (1997). "Música y cerebro", en *La música como proceso humano*, de Patxi del Campo (Coord.). Salamanca: Amarú.
PRIGOGINE, Ilya. (1983). *¿Tan sólo una ilusión? Una exploración del caos al orden*. Madrid: Alianza.
—. (1990). *La Nueva Alianza*. Madrid: Alianza.
PROUST, Marcel. (1954). *Swann's Way*. New York: Heritage Press.
PRUD'HOMME. J.G. (1912). *Ecrits de musiciens*. Paris: Mercure de France.
PUIG, Antonio, SERRAT, Francisco. (1973). *Taller de formas musicales. Música y dramatización*. Barcelona: Vicens-Vives.
PUIG, Josep Maria; TRILLA, Jaume. (1987). *La pedagogía del ocio*. Barcelona: Laertes.
PUIG, Josep Maria; MARTÍNEZ, Miquel. (1989). *Educación moral y democracia*, Barcelon: Laertes.
PUJADO, Miquel. (2000). *Diccionari de la cançó*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana.
—. (2000). "Cançó: paraula. música i veu", *Revista Musical Catalana* (189-190), Págs 35-39.
PUJOL, Francesc. (1929). "El vol d'una cançó". (Conferencia). *Revista Musical Catalana* (314), Págs. 49-56.
PUJOL, Maria Antònia; BUSQUÉ, Montserrat. (1996). "Jocs tradicionals infantils que usen la música", *Comunicacions del II Congrés de Cultura Popular i Tradicional Catalana*. Págs. 270-272.
QUANTZ, Johann Joachim. (1953). *Versuch einer Anweisung die Flote traversiere zu spielen*. Kassel: Bärenreiter.
QUINTANA, Gerard. (2001). "El rock, sons de Ilibertat?", en FEIXA, Carles; SAURA, Joan R.; DE CASTRO, Javier. (Eds). *Música i ideologies*. Lleida: Secretaria de Joventut/Universitat de Lleida.
QUINTANA, José María. (1980). "Llenguatge contornual o icònic". *Orientamenti pedagogici* (5).
—. (1990). "Implicació social i consideració pública dels educadors", en *Identilat i reconeixemeni públic del mestre*, AA.DD., Págs. 67-88. Barcelona: Cruïlla.
—. (1993). *Pedagogía estética*. Madrid: Dykinson.
—. (1993). *Ámbitos profesionales de la educación*. Madrid: Narcea.
—. (1995). *Pedagogía moral*. Madrid: Dykinson.
QUINTILIANO, Marco Fabio. (1893). *Instituciones Oratorias*. Barcelona: Francisco Barjau.
QUITTNER, A.L. (1980). *The Facilitative Effects of Music on Visual Imagery: A Multiple Measures Approach*. Florida: Florida University.
RACIONERO, Luís. (1993). *El arte de vivir*. Madrid: Temas de Hoy.
RADIGALES, Jaume. (Ed). (2000). *Música per a la mort. Els réquiems de Victoria, Mozart, Verdi, Brahms i Brillen*. Barcelona: Cruílla.
—. (2003). *Victòria dels Ángels. Una vida pel cant. Un cant a la vida*. Barcelona: Pòrtic.
RAHN, John. (Comp.). (1994). *Perspectives in Musical Aesthetics*. New York: Norton.
RAIMON (Raimon Pelejero). (1983). "Opina Raimon", en *Pueblo que canta*, de Víctor CLAUDÍN (Ed). Madrid: Asociación de la Canción Popular/Grupo Cultural Zero.
RAUSCHER, Francés H. y otros. (1993). "Music and Spatial Task Performance", *Nature* (365). Pág. 611.
RAUSCHER, Francés H.; GORDON, L. Shaw; N. KY, Katherine. (1995). "Listening to Mozart Enhances Spatial-Temporal Reasoning: Toward a Nerophysiological Bakis", *Neuroscience Letters* (185), Págs. 44-47.
"REDACCIÓN DE LA REVISTA". (2000). "La fuerza de la música", *Cuerpomente* (100), Pág. 75.
REGUILLO, Rossana. (2001). "El lloc dels marges. Música i identitats juvenils", en FEIXA, Carles; SAURA, Joan R.; DE CASTRO, Javier, (Eds). *Música i ideologies*. Lleida: Secretaria de Joventut/Universitat de Lleida.
REIMER, B. (1989). *A Philosophy of Music Education*. Englewood Cliff, NJ: Prentice.
RÉVÉSZ, Geza. (1953). *Introduction to the Psychology of Music*. London: Longman.
REYES, Pepesito. (2002). "La verdadera historia de la guajira Guantanamera", en *Vasos Comunicantes*, de Bruno GALINDO. Madrid: Libros Zona de Obras/SGAE.
RICE, T. (1997). "Toward a mediation offield methods and field experience in ethnomusicology", en BARZ, G.F. & COOLEY , T.J. (Eds). *Shadows in the Field. News Perspectivesfor Fieldwork in*

Ethnomusicology. New York: Oxford University Press. Págs. 101-120.
RICHMAN, Bruce. (1993). "On the Evolution of Speech: Singing in the Middie Term", *Current Anthropology* (34), Págs. 721-722.
RICOEUR, Paul. (1996). *Du texte a 1'action: essai d'hermeneutique*. Paris: Éditions du Soleil.
R1COEUR, Paul; THOMPSON. J.B. (Eds). (1981). *Hermeneutics and the Human Sciences: Essays on Language, Action and Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press.
RIERA, Jordi. (1998). "Elogi dels mérits del professor Joan Triadú", en *Acte d'investidura de doctor Honoris Causa*. Barcelona: Universitat Ramon Llull.
RIERA, Ticià. (1986). *Pedagogia de la història de la música*. Barcelona: Clivis.
RIVIÈRE, Margarita. (1996). "Entrevista a Lorin Maazel", *La Vanguardia*, 21-II-1996.
ROBERTSON, Paul. (1996). *Music and the Mind*. London: Channel Four Television.
ROBINSON, Litle W. (1958). *The Great Pyramid and its builders: a study of the Edgar Layce Readings*. Virginia Beach: A.R.E. Press.
RODRÍGUEZ, Carmen. (2002). *Prontuario de musicología*. Barcelona: Clivis.
RODRÍGUEZ, Nora. (1998). *El niño positivo*. Barcelona: Robinbook.
RODRÍGUEZ, Silvio. (2002). "¿Cómo se escribe una canción?", en *Vasos Comunicantes*, de Bruno GALINDO. Madrid: Libros Zona de Obras/Sgae.
ROGLAN, Joaquim. (2006). "El llenguatge de l'ànima", *La Revista de Blanquerna* (14), pàgs. 31-35.
ROHMER, Eric. (2000). *De Mozart en Beethoven. Ensayos sobre la noción de profundidad en la música*. Madrid: Árdora.
ROMÁN, Manuel. (1994). *Canciones de nuestra vida*. Madrid: Alianza editorial.
ROMANÍ, Oriol. (1998). *La música, font de salut*. Berga: Amalgama.
—.. (2004). *Trobades amb Joaquim Homs*. Berga: Amalgama.
ROMIA, Carme. (1990). "Ética i estética de 1'Escola del Mar", *Butlletí de la Societat Catalana de Pedagogia* (3), Págs. 5-22.
ROMILLY, Jacqueline de. (1999). *El tresor dels sabers oblidats*. Barcelona: Edicions 62.
ROSET, Jaume; OLIVERAS, Axel. (1995). "Predispuestos a la música", a *Especial Ciencia y vida de La Vanguardia*, Barcelona. 25-III-1995, Págs. 10-13.
ROSS, M. (1984). *A Model of development musical. The Aesthetic impulse*. Oxford: Pergamont Press.
ROSELLÓ, Jaume. (1987). "Música, aprendizaje y comunicación", *Integral* (90), Pág. 86.
ROVIRA, Bru. (1983). "Xesco Boix, una guitarra per a aprendre a viure". *Avui del jovent. Avui* (3-IV-83).
ROUGET, Gilbert. (1990). *La musique et la transe*. Paris: Gallimard.
ROUSSEAU, Jean-Jacques. (1969). *Oeuvres Complètes*. Paris: Bibliothèque La Pléiade.
ROWELL, Lewis. (1981). *Thinking about Music*. Amherst: University of Massachusetts Press.
—. (1985). *Introducción a la filosofía de la Música*. Buenos Aires: Gedisa.
ROZADA, Rosario N. (1996). "Singing lullabies to unborn children: experiences in village.Vilamarxant, Valencia. Spain", *Prenatal and perinatal psychology journal* (11-1), Págs 9-16.
RUBIES, Maria. (1990). "Identitat i tasca específica del mestre", a Identitat i reconeixement públic del mestre, AADD, Págs. 15-46. Barcelona: Cruïlla.
RUEGER, Christoph. (1998). *El botiquín musical*. Barcelona: RBA.
RUIZ, Ana. (1998). "Todos los métodos para aprender a tocar", *Muy especial* (36), Págs. 40-44.
RUMI. (1995). *The Essential Rumi*. San Francisco: Harper.
RUSSELL, Bertrand. (1969). *La meva concepció del món*. Barcelona: Edicions 62.
SABBATIELLO, Mónica. (2001). "Energuiofonía. La armonía del alma. Entrevista con Leonardo Bottaioli", *Vital*. (36), Págs 80-83.
SABINA, Joaquín. (1992). "Palabras de Sabina", *La Vanguardia*. 2-6-1992. Pág. 53.
SACHS, Curt. (1937). *World History of the Dance*. New York: W.W. Norton.
—. (1944). *Historia universal de la danza*. Buenos Aires: Centurión
—. (1966). *Musicología comparada. La música de las culturas exóticas*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
SÁEZ, Albert. (1996). "Educar al hombre mediático", *Ars Brevis* (2), Págs. 279-288. Barcelona: Universitat Ramon Llull.
SAGAN, Carl. (2000). *Miles de millones*. Barcelona: Ediciones B.
SAINT-EXUPÉRY, Antoine de. (1959). *El petit príncep*. Barcelona: Estela.
SALA Toni. (2001). *Petita crònica d'un profesor a secundària*. Barcelona: Edicions 62.
SALAZAR, A. (1950). La *música como proceso histórico de su invención*. México/Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
SALGADO, Gema. (1999). "El efecto Mozart. ¿Por qué la música nos hace mejores?", *Cuerpomente* (86). Págs 60-65.
SALINAS, Francisco. (1983). *Siete libros sobre la Música*. Madrid: Alpuerto.
SALINAS, Nuria. (1995). "Visualización: el poder curativo de la imaginación", *Integral* (191), Págs. 44-48.
SAMPLES, Bob. (1976). *The Metaphonic Mind*. Reading (Massachusetts): Addisom-Wesley.
SAN AGUSTÍN. (1988). *Obras completas*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
—. (2001). *Confesiones*. Madrid: Alianza.
SAN BERNARDO. (1990). *Obras completas de san Bernardo*. Madrid: BAC.
SANDINO, Amparo. (2002). "Cómo decirle algo a alguien sin tener que pasar vergüenza", en *Vasos Comunicantes*, de Bruno GALINDO. Madrid: Libros Zona de Obras/SGAE.

SANMARTÍN, R. (1993). *Identidad y creación. Horizontes culturales e interpretación antropológica*. Barcelona: Humanitas.
SANTANDER, Ignacio Q. (1984). *Quilapayún*. Madrid: Júcar.
SANUY, Montse y Conchita. (1982). *Música, maestro. Bases para una educación musical. 2-7 años*. Madrid: Cincel.
SANUY, Montse. (1994). *Aula sonora (hacia una educación musical en primaria)*. Madrid: Morata.
—. (1999). "La música como elemento integral en la educación escolar", *Música y educación* (37), Págs 41-48.
SARGANT, W. (1957). *Battle for the mind*. London: Pan.
SARRAMONA, Jaume. (2000). *Teoría de la educación*. Barcelona: Ariel.
SARTORI, Giovanni. (1998). *Homo videns: La sociedad teledirigida*. Madrid: Taurus.
SARTRE, Jean-Paul. (1950). *The Psychology of Imagination*. London: Rider.
SAVATER, Fernando. (1997). *El valor de educar*. Barcelona: Ariel.
—. (1999). *Las preguntas de la vida*. Barcelona: Ariel.
SAVATER, Fernando; PARDO, José Luis. (2003). *Palabras cruzadas*. Valencia: Pre-Textos.
SCHARNECCHIA, Paolo. (1998). *Música popular y música culta*. Barcelona: Cidob/Icaria.
SCHENEIDER, Geneviève. (2000). "A l'hospital, acollir 1'infant d'origen estranger", *Infància* (116). Págs 39-41.
SCHLANG, G.; JANCHE, L.; HUANG, Y; HAIGER, J. F.; STEINMETZ, H. (1995). "Increased Corpus Callosus size in Musicians", *Neuropsychologia* (33), Págs. 1047-1055.
SCHELLING, Wilheim Joseph von. (1999). *Filosofía del arte*. Madrid: Tecnos.
SCHMITT, Thomas. (1998). "El oyente simétrico. Ideas sobre la melodía en la enseñanza", *Música y educación* (35), Págs. 103-112.
SCHNEIDER, Marius. (1957). "Primitive Music", en *New Oxford History of Music*. London: Oxford University Press.
—. (1981). *Il significato della musica*. Milano: Rusconi.
—. (1998). *El origen animal de los animales-símbolo en la musicología y en la escultura antiguas*. Madrid: Siruela.
SCHÖNBERG, Arnold. (1990). *Tratado de armonía*. Madrid: Real Musical.
SCHOPENHAUER, Arthur. (1863). *Von ihm. Über ihn, von Lindner; Memorabilien, von Frauenstädt*. Berlín.
—. (1864). *Aus Schopenhauer's handschriften Nachalass*. Leipzig.
—. (1874). *Lichtsrahien ans seinen werken*. Leipzig.
—. (1960). *El mundo como voluntad y representación*. Buenos Aires: Aguilar.
—. (1972). *El amor, las mujeres y la muerte*. Madrid: Edaf.
—. (1987). *Die Weit ais Wille und Vorstellung. Sämtliche Werke*. Berlín.
—. (1998). *Pensamiento, palabras y música*. Madrid: Edaf.
SCOT, M.; ODELL, H.; JOHN, D. (1986). *Music Therapy and mental Health*. Cambridge: AMPT Publication.
SCHUMANN, Robert. (1918). *Escritos sobre Música y los Músicos*. Barcelona: Hijos de Paluzie, editores.
SCHWARTZ, Fred J. (1997). "Perinatal stress Reduction, Music and Medical Costsaving", *Journal of prenatal and perinatal psychology and Health* (12), Págs 19-29.
SEEGER, A. (1992). "Celebrating the American Music Mosaic". *Music Educators Journal* (9), Págs 26-29.
SEGARRA, Ireneu. (1997). *La veu del noi cantor*. Berga: Amalgama.
—. (1998). *Mig segle de mestratge musical*. Barcelona: Publicacions de 1'Abadia de Montserrat.
SEGUÍ, Salvador. (1990). *Cançons valencianes per a I'escola*. Valencia: Piles.
SELDEN, S. (1960). *La escena en acción*. Buenos Aires: Eudeba.
SERRANO, Sebastià (1995). *Signes, llengua i cultura*. Barcelona: Edicions 62.
SERRAT, Joan Manuel. (1998). "Entrevista a Joan Manuel Serrat", per Lluís Bonet. *Magazine La Vanguardia*, 6-IX-1998, Págs. 31-42.
SESÉ, Frederic. (1998). "El pop-rock en el aula de música", *Eufonía* (12), Págs. 47-52.
SHAGGY. (2002). "Que se te entienda", en *Vasos Comunicantes*, de Bruno GALINDO. Madrid: Libros Zona de Obras/SGAE.
SHAW, Gordon L. y otros. (1995). "Listening to Mozart Enhances Spatial/Temporal Reasoning: Toward a Neuropyhsiological Basis", *Neurosdence Letters* (185), Págs. 44-47.
SHELDRAKE, Rupert. (1976). *A new science of life*. California: Celestial Arts.
SHETLER, Donaid J. (1989). "The Inquiry into Prenatal Music Experience: a Report of the Eastman Project 1980-1987". *Prenatal and Perinatal Psychology Journal* (3-3-), Págs 171-189.
SIN AUTORÍA. (1990). *El temps i res mes*. Alella: Pleniluni.
SIANKOPE, Joseph; VILLA, Olga. (2004). *Música e interculturalidad*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia/Catarata.
SIERRA, Jordi. (1999). *Víctor Jara. Rebentant els silencis*. Barcelona: Cruïlla.
SIGERIST, Henry E. (1962). *Civilisations and Disease*. Chicago: University of Chicago Press/Phoenix Books.
SIMONSEN, Michèle. (1981). Le conte populaire francais. Paris: PUF.
SISA, Jaume. (2002). "Regalitos del Señor", en *Vasos Comunicantes*, de Bruno GALINDO. Madrid: Libros Zona de Obras/SGAE.
SITJÀ. Francesc. (1926). Prólogo al cancionero Cancons d'infants, de NARCISA FREIXAS. Barcelona: edició limitada.
SKILLE, Olav. (1991). "Vibroacustic Research, 1980-1991", en SPINTGE, Ralph i DROH, R. (Eds.). *Music Medecine*. Sant Louis: MMB Music.

SKILLE, Olav; WIGRAM, Tony. (1995). "The effects of music, vocalisation and vibration on brain and muscle tissue: Studies in vibroacustic therapy", en WIGRAM, T. y otros. (Eds). *The Art and Science of Music Therapy: A Handbook*. Switherland: Harwood Academic Publishers GmbH.
SLOBODA, John A. (1985). *The Musical Mind: The Cognitive Psychology of Music*. Oxford: Clarendon Press.
SMALL, Christopher. (1989). *Música, sociedad, educación*. Madrid: Alianza.
—. (1997). "El musicar. Un ritual en el espacio social". Conferencia pronunciada en el *III Congreso de la Sociedad Iberoamericana de Etnomusicología. Benicàssim, 25-V-97*. Documento en Intemet: www2.uji.es/trans/trans4/Small.html.
SMALL, M. (1962). *El niño actor y el juego de libre expresión*. Buenos Aires: Kapelusz.
SMEIJSTERS, H. (1995). "The functions in music therapy". en WIGRAM. T. y otros (Eds.). *The Art and Science of Music Therapy: A Handbook*. Swtzerland: Harwood Academic Publishers GmbH.
SOLEDAD, María. (1999). "Musicoterapia en la tercera edad", *Música y educación* (38), Págs. 45-63.
—. (2001). "Sonoterapia". *Revista Interuniversitaria de Formación del Profesorado* (42). Págs. 33-48.
SOLER, Joan (1997). "Música coral". *Ponencies del II Congrés de Cultura Popular i Tradicional Catalana*. Págs. 129-136.
—. (1998). *Enciclopedia de la fantasía popular catalana*. Barcelona: Barcanova.
SOLLIER, Pierre. (1996). *Introduction to Method Tomatis*. Lafayette (California): Tomatis Center.
SOLOMON, Maynard. (1995). *Mozart*. New York: Harper Collins.
SOSA, Marcedes. (1976). "Cantor de oficio", en su disco *En dirección del viento*. Madrid: Philips.
SOUTHERN, Eiken. (2001). *Historia de la música negra norteamericana*. Madrid: Akal.
SPEECH. (2002). "Ser realmente real", en *Vasos Comunicantes*, de Bruno GALINDO. Madrid: Libros Zona de Obras/SGAE.
SPENCER, Herbart. (1914). *La ciencia social. Fundamentos de sociología*. Barcelona: Atlante.
STANLEY, Jane. (1995). "Music as a therapeutic intervention in medical and dental treatment: research and clinical applications", en WIGRAM, T y otros. (Eds.). *The Art and Science of Music Therapy: A Handbook*. Switzerland: Harwood Academic Publishers GmbH.
STAUM, Myra J.; BROTONS, Melissa. (1992). "The Influence of Auditory Subliminals on Behavior: a Series of Investigation", *Journal of Music Therapy*, (29), Págs 149-160.
STEFANI, Gino. (1987). *Comprender la música*. Barcelona: Paidós.
STEINER, Rudolf. (1991). *La educación del niño desde el punto de vista de la antroposofía*. Madrid: Rudolf Steiner.
—. (1991). *La educación del niño. Metodología de la enseñanza*. Madrid: Rudolf Steiner.
STEINPACH, Richard. (1992). *Por qué vivimos después de la muerte*. Salamanca: Publicaciones Hispanas del Grial.
STERBA. Richard. (1946) "Aproximación al proceso del problema musical", *Revista de Psicoanálisis* (4). Pág. 22.
STEVEN, Denis (Ed.). (1990). *Historia de la canción*. Madrid: Taurus.
STEWART, David; MIKUNAS, Algis. (1990). *Exploring Phenomenology*. Athens: Ohio University Press.
STEWART, RJ. (1991). *Música, poder y armonía*. Madrid: Mandala.
STILMAN, Eduardo. (1972). *Antología crítica de la canción de protesta*. Buenos Aires: Corregidor.
STITH BENNET. H. (1988). "Sociología de la música", *Papers*, (29), Págs. 199-203.
STORR, Anthony. (2002). *La música y la mente*. Barcelona: Paidós.
STOKOWSKI, Leopold. (1945). *Música para todos nosotros*. Buenos Aires: Espasa-Calpe.
STRAVINSKI. Igor. (1974). *Poetics of Music*. New York: Vmtage Books.
—. (1987). *Poética musical*. Madrid: Taurus.
STRUMMER. Joe. (2002). "La diferencia está en la voz", en *Vasos Comunicantes*, de Bruno GALINDO. Madrid: Libros Zona de Obras/Sgae.
SUESA, Susanna. (1995). *Xesco Boix i la seva aportació a la Pedagogia*. Proyecto de licenciatura.
SWANWICK, Keith. (1991). *Música, pensamiento y educación*. Madrid: Morata.
TAFURI. Johannella. (2000). "El origen de la experiencia musical", *Eufonía* (20), Págs 81-92.
TAGORE, Rabindranath. (1975). *Obra selecta*. Barcelona: Publicacions de 1'Abadia de Montserrat.
TAME, David. (1984). *The Secret Power of Music*. Rochester, Vermont: Destiny Books.
TAYLOR, S.J. (1998). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*. Buenos Aires: Paidós.
TEPLOV, B.M. (1966). *Psychologie des aptitudes musicales*. Paris: Presses Universitaires de France.
TERÁN, J. Daniel. (1976). *Música de fondo y rendimiento*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
—. (2001). "La música al son de las terapias", en DOMÈNECH, Josep Lluís i LÓPEZ. Higinio. (Coord.) *V y VI Jornadas Interdisciplinarías de Educación Especial*, 1999-2000. Alcoy: Marfil.
—. (2000). "La música, recurso terapéutico desde fuera de la musicoterapia", en BÉTÉS DE TORO. Mariano. (Comp.). *Fundamentos de musicoterapia*. Madrid: Morata.
THOMPKINS, Peter; BIRD, Christopher. (1973). *The Secret Live of Plants*. New York: Harper and Row.
TITON, J.T. (1995). "Meaninngful action considered as music. A reply to Roger Savage". (Conference). Los Angeles: S.E.M.
—. (1997). "Knowing Fieldwork". en BARZ, G.F. & COOLEY. T.J. (Eds.), *Shadows in the Field. New Perspectives ford Fielwork in Ethnomusicology.* New York: Oxford University Press.
TOET, Barend. (1996). "Música para mostrar", *Integral* (204), Págs 60-61.
TOMATIS, Alfred. (1977). *L'oreille et la vie*. París: Robert Laffont.
—. (1991). *Pourquoi Mozart?* París: Fixot.
—. (1996). *El fracaso escolar*. Barcelona: Biblària.
TONUCCI, Francesco. (1989). *L'infant i nosaltres*. Vic: Eumo.
TORRALBA, Francesc. (1990). *Cercles infernals. Sobre el pensament del jove Nietzsche*. Barcelona: Edicions 62.

—. (1993). *Geografía de 1'absurd*. Lleida: Pagès.
—. (1994). *L'eternitat de 1'instant. Lectura de Nitezsche*. Lleida: Pagès.
—. (1995) "Vers una pedagogía del sentit", en *Donar sentit a la vida. III Seminan proposta-espai de pedagogía*. Barcelona: Cruïlla.
—. (1996). *Blanquerna: l'herencia d'un estil*. Barcelona: Fundació Blanquema.
—. (1996). "El jo en la modernitat. Del titanisme a la descomposició", *Ars Brevis* (2), Págs. 83-106.
—. (1997). *Pedagogía del sentido*. Madrid: PPC.
—. (1998). *La construcció de 1'esperanca: edificació i receptivitat*. Barcelona: Edimurtra.
—. (2000). *Explorar el sentido de la realidad*. Barcelona: Edebé.
—. (2000). *Per què creure? La raonabilitat de la fe*. Barcelona: Edebé.
—. (2002). *Vint-i-cinc catalans i Déu*. Barcelona: Planeta.
—. (2005). *Cartes al fill que encara no té nom*. Barcelona: Planeta.
TORRAS i BAGES, Josep. (1901). *La Música, educadora del sentiment*. Vic: Impremta Anglada.
TORREBADELLA, Pablo. (1991). "Los diálogos entre música y cerebro siguen en voz baja". *La Vanguardia* (12-IV-1991). Especial medicina, Págs. 4-8.
—. (1992). "Placeres musicales, un bien para la salud". *La Vanguardia* (14-II-1992). Suplemento Medicina y calidad de vida, Págs 6 i 7.
—. (1993). "Mozart nos hace más inteligentes". *La Vanguardia*, especial Medicina y calidad de vida. 3-XII-1993. Barcelona. Pág. 11.
TORROJA, Ana. (1997). "Entrevista con Ana Torroja". *Magazine La Vanguardia*, 6-VII-1997, Pág. 25
TORRENTS, Mercè. (1988). *Aprendre a ensenyar a aprendre*. Vic: Eumo.
TORRENTS, Mercè; TORRENTS, Maria Carme. (1991). *Per una escola sobre mínims*. Vic: Eumo.
TRIADÚ, Joan. (1999). "Entrevista a Joan Triadú", *Biec* (27), Págs 6-7.
TRILLA, Jaume. (1985). *La educación fuera de la escuela*. Barcelona: Planeta.
—. (1986). *La educación informal*. Barcelona: PPU.
—. (1991). *Pedagogía de 1'oci*. Barcelona: CEAC.
—. (1993). *Otras educaciones*. Barcelona: Anthropos.
—. (2000). *Pedagogía del grup i del projecte. Una aproximació a l'obra de Joaquim Franch*. Barcelona: Edicions 62/Eumo.
—. (2002). *La aborrecida escuela*. Barcelona: Laertes.
TUR, Pío. (1992). *Reflexiones sobre la educación musical*. Barcelona: Universitat de Barcelona.
TURNBULL, Walter. (1995). Lift Every Voice. New York: Hypericon.
TYSON. F. (1981). *Psyquiatric Music Therapy*. New York: Creative Arts Rehabilitation Center.
UCAR, Xavier. (1992). *La animación sociocultural*. Barcelona: Ceac.
UDO DE HAES, Dan. (1984). *El niño y los cuentos*. Madrid: Rudolf Steiner.
UNAMUNO, Miguel de. (1940). *Amor y pedagogía*. Madrid: Espasa-Calpe.
UREÑA, Antonio. (2002). "Una reflexión crítica sobre los modelos musicales utilizados en la educación infantil", *Kikirikí* (62-63), Págs 88-90.
URPÍ, Jordi. (1996a). "El canto del lama", *Integral* (194), Págs. 62-66.
—. (1996). "La sanación musical", *Integral* (197), Pág. 81.
VALLBONA, Rafael. (2005). *Els nens (i les nenes) del rock*. Barcelona: Edicions 62.
VALERA, Augusto. (1988). *El músico «in situ»*. Madrid: Alpuerto.
VALLEJO NÁJERA, J. A. (1971). *Locos egregios*. Barcelona: Planeta.
VALLS, Manuel. (1971). *La música en el món d'avui i altres assaigs*. Mallorca: Molí.
—. (1985). *Diccionario de la Música*. Madrid: Alianza editorial.
VALLS, Manuel. (1980) *Para entender la música*. Madrid: Alianza editorial.
VALLS, Manuel; PADROL, Joan. (1990). *Música y cine*. Barcelona: Ultramar.
VAN DEER MEER, Ron.; BERKELY. Michael. (1994). C*arpeta de música. Un recorrido único y tridimensional por la creación de la música*. Barcelona: Destino.
VARELA, José. (1985). *Influencia de los familiares en la personalidad del niño*. Madrid: Narcea.
VARGAS, Chávela. (1997). "Antes de que me falle una nota, me retiro", *Integral* (216), Pág. 80.
VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel. (1968). *Antología de la «Nova Caneó» Catalana*. Barcelona: Ediciones de cultura popular.
—. (2000). *Cancionero general del franquismo. 1939-1975*. Barcelona: Crítica.
VENTOSA, Víctor J. (1999). *Expresión musical, educación y tiempo libre*. Madrid: CCS.
VEGA, Antonio. (2002). "Anamotía de un cosmonauta frustado", en *Vasos Comunicantes*, de Bruno GALINDO. Madrid: Libros Zona de Obras/SGAE.
VERA, Ana. (2000). "Introducción a la psicología de la música", en BÉTÉS DE TORO, Mariano. (Comp.). *Fundamentos de musicoterapia*. Madrid: Morata.
VERDAGUER, Jacint. (1865). *Dos màrtirs de ma pàtria*. Vic: Gazeta Montanyesa.
VERDEAU-PAILLES, Jacqueline; GUIRAUD-CALADOU, Jean-Marie. (1979). *Las técnicas psicomusicales activas de grupo y su aplicación en psiquiatría*. Barcelona: Científico Médica.
VERNY, Thomas; WEINTRAUB, Pamela. (1992). *El vínculo afectivo con el niño que va a nacer*. Barcelona: Urano.
VERNY, Thomas; KELLY, John. (1996). *La vida secreta del niño antes de nacer*. Barcelona: Urano.
VIDAL, Ana María. (2001). "Nos hemos olvidado de cantar", *Vital* (36), Págs 60-63.

VILA, Pablo. (1999). "Identidades narrativas y música. Una primera propuesta teórica para entender sus relaciones". Documento en Internet: www2.uji.es/trans/trans2/Vila.html.
VILÀ, Nuria. (2002). Prólogo del libro *Dites i cançons interpretades per als més petits*. de Teresa MALAGARRIGA. Berga: Amalgama.
VILAR, Josep Maria. (1998). "La utilización de las músicas del entorno del alumnado en el aula y algunos parámetros de la etnomusicología", *Eufonía* (6), Págs. 101-109.
WAGNER, Christian. (1966). *Aprenguem a fer cantar*. Barcelona: Hogar del Libro.
WAISBURD, Gilda; Erdmenger, Ernesto (2007). *El poder de la música en el aprendizaje*. Alcalá de Guadaira (Sevilla): Trillas.
WALKER, Melissa. (2000). *Cómo escribir trabajos de investigación*. Barcelona: Gedisa.
WALLASCHEK, Richard. (1893). *Primitive Music*. London: Longman.
WATTS, Alan. (1971). *El gran Mandala*. Barcelona: Kairós.
—. (1975). *El camino del Zen*. Buenos Aires: Sudamericana.
—. (1980). *El arte de ser Dios*. Madrid: Júcar.
—. (1981). *Om. La sílaba sagrada*. Barcelona: Kairós.
WEBER, Max. (1964). "Los fundamentos raciales y sociológicos de la música" en *Economía y Sociedad*. México: Fondo de Cultura Económica.
—. (1998). *Sociologie de la musique*. París: Métailié.
WEBBER, Frances. (1969). *Music and Young children*. New York: Holt Reinehart and Winston.
WEIR, Louise E. (1952). *Music Therapy*. Lawrence (Kansas): The Alien Press.
WEYER, Van der R. (1997). *Hildegard in a Nutshell*. London: Hodder and Stoughton.
WIGRAM. Tony. (1995). "Music therapy in the education service: research with autistic children and their mothers", a WIGRAM. Tony y otros. (Eds.). *The Art and Science of Music Therapy: A Handbook*. Switzerland: Harwood Academic Publishers GmbH.
—. (1997). "Musicoterapia: estructura y flexibilidad en el proceso de musicoterapia", en *La música como proceso humano*, de Patxi del CAMPO (Coord.). Salamanca: Amarú.
WILKEN, Arden; WILKEN, Jack. (2004). "Liberarse con la música". *Cuerpomente* (149), Págs. 72-75.
WILLEMS, Edgar. (1961). *Bases psicológicas de la educación musical*. Buenos Aires: Eudeba.
WILLEMS, Edgar. (1962). *La preparación musical de los más pequeños*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
—. (1976). *Musicoterapia*. Buenos Aires: Sociedad Argentina de Educación Musical.
—. (1981). *El valor humano de la educación musical*. Madrid: Paidós.
—. (2001). *El oído musical*. Barcelona: Paidós.
WILLS, Peter; PETER, Melanie. (2000). *Música para todos*. Madrid: Akal.
WILSON, Edward O. (1988). *Sociobiología*. Barcelona: Omega.
WITTGENSTEIN, Ludwig. (1996). *Aforismos, cultura y valor*. Madrid: Espasa-Calpe.
WHITEHEAD, Alfred North. (1984). *Modos de pensamiento*. Buenos Aires: Losada.
WOLTERSTORFF, Nicholas. (1987). "El trabajo de hacer una obra de música", a *What is Music? An Introdudion to the Philosophy of Music*. ALPERSON. P. A. (Ed.). New York: Haven Publications.
YINPLING, R.W. (1962). "Classification ofreaction patterns in listening to music", *Journal of Research in Music* Education (10), Págs 105-120.
YORKE. Thom. (2002). "La propaganda y el dolor", en *Vasos Comunicantes*, de Bruno GALINDO. Madrid: Libros Zona de Obras/SGAE.
ZARLINO, Gioseffo. (1573). *Le institutioni harmoniche*. Venice. Reeditado a New York: Broude (1965).
ZAUNER, Ruth; OLIVARES, Javier. (2006). "250 anys de geni". Boletín dominical de *El Periódico*. 1-I-2006.
ZAVALA, Iris M. (1992). *La posmodernidad y Mijail Bajtin*. Madrid: Espasa Calpe.
ZWERLING. I. (1979). "The Creative Arts Therapies as a Real Therapies", *Hospital and Community Psychiatry*. (Vol. 30. núm 12), Pág 843.
ZUCKERKANDL, Víctor. (1959). *The Sense of Music*. Princeton: Princeton University Press.

POST-SCRIPTUM

Si lo de la reencarnación es cierto, dejadme que os diga que en la próxima vida deseo reencarnarme en música. He encontrado en ella más sentido que en el propio ser humano. Y creo que lo podré ayudar con más sabiduría puesto que la mejor música es aquella que, saliendo del corazón, va a parar al alma.

Este libro empezó a escribirse un 21 de junio, durante el solsticio de verano, que se corresponde con el Día Europeo de la Música, y se terminó de escribir un 22 de noviembre, día apacible y sereno, que se corresponde con el día de santa Cecilia, patrona de los músicos y de la música.

Sin música estoy perdido,
ya me pasaba desde niño.
Siempre guía mi camino
esté despierto o dormido.
En ella encuentro mi cobijo,
mi morada y también mi nido.

Aquí, pues, se acaba el recital
y ponemos punto y final.

CITAS Y REFERENCIAS

Para no cansar al lector hemos agrupado todas las citas al final del libro, para quien desee consultarlas, en lugar de hacerlo a pie de página. Son, asimismo, una recomendación del autor para conocer a estos autores y sus obras.

---

[1] Según Hazrat Inayat Khan.
[2] Gilda Waisburd y Ernesto Erdmenger, *El poder de la música en el aprendizaje*, 2007: 13.
[3] Leopold Stokowski. *Música para todos nosotros*. 1945: 20.
[4] Carmen Rodríguez. *Prontuario de musicología*. 2002: 13.
[5] Violeta Hemsy de Gainza. *Música: amor y conflicto*. 2002: 41.
[6] Violeta Hemsy de Gainza. *Fundamentos, materiales y técnicas de la educación musical*. 1977: 7.
[7] Aristóteles. *La Política*. 1983: 1339a.
[8] *Mi vida en la música*. 2002: 291.
[9] *La música y la mente*. 2002: 92.
[10] "El Musicar. Un ritual en el espacio social". 1997: 2.
[11] *Poética musical*. 1987: 73.
[12] David J. Elliot en el libro de Violeta Hemsy *Nuevas perspectivas de la educación musical*. 1990: 21.
[13] Paul R. Lehmann citado por Violeta Hemsy en su libro *La educación musical frente al futuro*. 1993: 17.
[14] Hazrat Inayat. *La música de la vida*. 1995: 79.
[15] Carlos Daniel Fregtman. *Holomúsica. Un camino de evolución transpersonal*. 1989: 19.
[16] *Por una educación musical en España*. 1992: 29.
[17] *La estética musical del siglo XVIII a nuestro días*. 1971.
[18] Montserrat Garriga. *Estética de la música*. 1989.
[19] Fernando Palacios. *Escuchar: 20 reflexiones sobre música y educación musical*. 1997: 152.
[20] Carmen Rodríguez. *Prontuario de musicología*. 2002: 13.
[21] Carmen Rodríguez. *Prontuario de musicología*. 2002: 15.
[22] Carmen Rodríguez. *Prontuario de musicología*. 2002: 18.
[23] Leopold Stokowski. *Música para todos nosotros*. 1945: 21.
[24] José Antonio Martín. *Manual de antropología de la música*. 1997: 107.
[25] 1954
[26] W. Apel. 1969: 548.
[27] 1967.
[28] 1978.
[29] 1948.
[30] 1953.
[31] *Escuchar: 20 reflexiones sobre música y educación musical*. 1997.
[32] Carlos Nuñez. "La metáfora del corte de árbol". 2002: 339.
[33] Anthony Storr. *La música y la mente*. 2002: 105.
[34] Carmen Rodríguez. *Prontuario de musicología*. 2002: 26.
[35] Carmen Rodríguez. *Prontuario de musicología*. 2002: 26.
[36] José Antonio Martín. *Manual de antropología de la música*. 1997: 108.
[37] *The Study of Ethnomusicology*. 1983: 17.
[38] Bruno Nettl. *The Study of Ethnomusicology*. 1983: 21.
[39] Lorenzo Amaro. *Las propiedades terapéuticas y educativas de la música*. 1993: 23.
[40] Joan Padrol. *Pentagramas de película*. 1998.
[41] "El futuro de la música". 1975.
[42] Bruno Nettl, *The Study of Ethnomusicology*. 1983: 22.
[43] *Fins a quin punt l'home és music?* 1994: 50.
[44] Carlos Daniel Fregtman. *Música transpersonal*. 1990: 31.
[45] *Pensamiento, palabras y música*. 1998.
[46] Víctor Pliego. "El fenómeno musical". 2000: 231.
[47] En el prólogo del libro *Reflexiones sobre la educación musical*, de Pío Tur. 1992: 8.
[48] George Balan. *El camino musical hacia el espíritu*. 1992: 36.
[49] Josep Maria Vilar. "La utilización de las músicas del entorno del alumnado en el aula y algunos parámetros de la etnomusicología". 1998: 105.
[50] *Estética de la música*, 1989: 63.
[51] *El origen del hombre*. 1966: 565.
[52] Lewis Rowell. *Filosofía de la música*. 1985: 20-29.
[53] "Música y sonido: resonadores del proceso creativo y terapéutico". 2000: 302.
[54] Francisco Cruces. "Con mucha marcha: el concierto pop-rock como contexto de participación". 1999:8.
[55] *Oeuvres Complètes*. 1969.
[56] Discurso preliminar de la *Enciclopedia Filosofia d'Alembert*. 1920.
[57] *Historia y vida. Metodología del ritmo musical*. 1979.
[58] *Obra selecta*. 1975.

[59] *Essai de pédagologie musicale*. 1944.
[60] *Obras completas*. 1988.
[61] *Fins a quin punt l'home és músic?* 1944: 51.
[62] *Aforismos, cultura y valor*. 1996: 43.
[63] *El amor, las mujeres y la muerte*. 1972: 127.
[64] *Obra selecta*. 2002.
[65] *Holomúsica. Un cambio de evolución transpersonal*. 1989: 70.
[66] Bartomeu J. Barceló. *La gènesi de la intel·ligència musical en l'infant*. 2003: 13.
[67] *Escritos de arte*. 1999
[68] *The Beatiful in Music*. 1957.
[69] *Obras completas*. 1988.
[70] *Lewis Rowell. Filosofía de la Música*. 1985: 95.
[71] *Estética*. 1908.
[72] *Sociologie de la musique*. 1998.
[73] Schelling (1775-1854). *Filosofía del arte*. 1999.
[74] Animales arquitectos. 2001: 48.
[75] Arthur Schopenhauer. *Pensamiento, palabras y música*. 1998.
[76] Arnold Schönberg. *Tratado de armonía*. 1990.
[77] Poetics of Music. 1974.
[78] Edgar Willems. *El valor humano de la educación musical*. 1981: 32.
[79] Jules Combarieu. *La Musique et la Magie*. 1909.
[80] Serafina Poch. "Importancia de la Musicoterapia en el área emocional del ser humano". 2001: 93.
[81] Maria Mercè Cardoner. "Expresión musical". 1996: 223.
[82] G. W. F. Hegel. *Estética*. 1908.
[83] En su obra *El Mercader de Venecia*. 1564-1616
[84] Patxi del Campo. "Del sonido y el silencio hacia la comunicación". 1997: 212.
[85] Enrico Fubini citando el abate Du Bos, en su libro *La estética musical del siglo XVIII a nuestros días*. 1971: 26.
[86] Este hombre, médico, que estuvo gran parte de su vida trabajando en África, dio recitales de órgano por Europa y África, participó en grabaciones musicales, realizó una edición de las obras de Bach e incluso tuvo amistad con Pau Casals
[87] Joan Amades. *Folklore de Catalunya III*. Cançoner. 1951: 30.
[88] Citado por Manuel de Guzmán en el prólogo al libro de Pío Tur *Reflexiones sobre la educación* musical. 1992: 10.
[89] Joaquim Maideu. *Música, societat i educació*. 1997: 17-18.
[90] E. Thayer Gaston. *Tratado de Musicoterapia*. 1993: 27.
[91] Rolando O. Benezon. *La nueva musicoterapia*. 1998: 192.
[92] E. Thayer Gaston. *Tratado de Musicoterapia*. 1993: 43.
[93] *The Study of Ethnomucicology*. 1983: 16.
[94] *The Anthropology of Music*. 1964: 27.
[95] Lorenzo Amaro. *Las propiedades terapéuticas y educativas de la música*. 1993: 203.
[96] *Filosofía de la nueva música*. 1966.
[97] Carlos Daniel Fregtman. *Música transpersonal*. 1990: 83.
[98] *Discurso de metafísica*. 1983.
[99] Platón. *Les Lleis II*. 1928: 673.
[100] Jorge Alcalde. "Cómo nos transforma la música". 2004: 49.
[101] Carlos Daniel Fregtman. *El Tao de la Música*. 1985: 13.
[102] Carlos Daniel Fregtman. *Música transpersonal*. 1990: 31.
[103] John Blacking. *A commonsense View of All Music*. 1987: 26.
[104] Leopold Stokowski. *Música para todos nosotros*. 1945: 247.
[105] Leopold Stokowski. *Música para todos nosotros*. 1945: 249.
[106] Leopold Stokowski. *Música para todos nosotros*. 1945: 250.
[107] Claudio Naranjo. "Música y ciencia". 1997: 189.
[108] Patxi del Campo. "Del sonido y el silencio hacia la comunicación". 1997: 207.
[109] "Polany and the instructive method in music". 1982.
[110] *Fito Páez dialoga con Violeta Hemsy de Gainza*. 1997: 14-15.
[111] *Fito Páez dialoga con Violeta Hemsy de Gainza*. 1997: 14-15.
[112] Maria Ángeles Bermell. *Interacción, música y movimiento en la formación del profesorado*. 1993: 45.
[113] Leopold Stokowski. *Música para todos nosotros*. 1945: 25.
[114] Leopold Stokowski. *Música para todos nosotros*. 1945: 11.
[115] Leopold Stokowski. *Música para todos nosotros*. 1945: 48.
[116] Josep Maria Fericgla. "Músicas para el trance". 1997: 63.
[117] Hazrat Inayat. *La música de la vida*. 1995: 23.
[118] Peter F. Ostwald a Thayer Gaston y otros. *Tratado de Musicoterapia*. 1993: 337.
[119] Víctor del Río. Seis niños autistas, la música y yo. 1998: 36.
[120] Nicholas Wolterstorff a *What is Music? An Introduction to the Philosophy of Music*, d'A. P. Alperson.
[121] Arnoldo Liberman. *De la música, el amor y el inconsciente*. 1993: 49.
[122] Gérard Ducorneau. *Musicoterapia*. 1988: 80.

[123] Geoge Balan. *Hacia el descubrimiento de la música*. 1993: 37.
[124] *Mi vida en la música*. 2002: 257.
[125] Boecio. *Fundamentals of Music*. 1989: 8.
[126] Carlos Daniel Fregtman. *Holomúsica. Un camino de evolución transpersonal*. 1989: 22.
[127] Stan Gooch. *Total Man: Towards an Evolutionary Theory of Personality*. 1972: 522.
[128] *La música como medicina del alma*. 2003: 15.
[129] *La música como medicina del alma*. 2003: 17.
[130] Violeta Hemsy de Gainza. *Pedagogía musical. Dos décadas de pensamiento y acción educativa*. 2002: 116.
[131] *Importancia del divino arte de la música en la educación de los pueblos*. 1996: 25-26.
[132] *Música, sociedad, educación*. 1989: 215.
[133] George Balan. *Hacia el descubrimiento de la música*. 1993: 56.
[134] Augusto valera. *El músico «in situ»*. 1988: 60.
[135] Edgar Willems. *El valor humano de la educación musical*. 1981: 13.
[136] Lokua Kanza. "Música de Zaire". 1996: 16.
[137] Gérard Ducorneau. *Musicoterapia*. 1988: 113.
[138] Carlos Daniel Fregtman. *Música transpersonal*. 1990: 73.
[139] Don G. Campbell. "Una historia de sanar con música". 1997: 30.
[140] Elena Aznar y otros. "Principales corrientes en educación musical". 2000: 258.
[141] Joseph J. Moreno. *Activa tu música interior*. 2004: 168.
[142] Violeta Hemsy de Gainza. *Música: amor y conflicto*. 2002: 115.
[143] Violeta Hemsy de Gainza. *Pedagogía musical. Dos décadas de pensamiento y acción educativa*. 2002: 39.
[144] June Boyce-Tillman. *La música como medicina del alma*. 2003: 193.
[145] June Boyce-Tillman. *La música como medicina del alma*. 2003: 334.
[146] Marilyn Pflederer Zimmermann. "The responses of children to musical tasks embodying Piaget's principle of conversation", en *Journal of Research in Music Education* XII (4). 1964.
[147] Bartomeu J. Barceló. *La gènesi de la intel·ligència musical en l'infant*. 2003: 219.
[148] Violeta Hemsy de Gainza.. *Música: amor y conflicto*. 2002: 114.
[149] Paul Robertson. *Music and the Mind*. 1996: 10.
[150] *Fito Páez dialoga con Violeta Hemsy de Gainza*. 1997: 5.
[151] *Patricia Stokoe dialoga con Violeta Hemsy de Gainza*. 1997: 17.
[152] Walter Howard. *La música y el niño*. 1976: 115.
[153] Walter Howard. *La música y el niño*. 1976: 116.
[154] Violeta Hemsy. *Violeta Hemsy de Gainza conversa con Ezequiel Ander-Egg*. 1995: 41.
[155] Jaume Comellas. *Victòria dels Àngels. Memòries de viva veu*. 2005: 139.
[156] Christopher Small. *Música, sociedad, educación*. 1989: 62.
[157] Willi Gohl. *La educación musical hoy*. 1971: 11.
[158] "Las venas abiertas de los Balcanes". 2002: 26.
[159] Christoph Drösser. *La seducción de la música*. 2012: 298.
[160] Leopold Stokowski. *Música para todos nosotros*. 1945: 34.
[161] Leopold Stokowski. *Música para todos nosotros*. 1945: 35.
[162] Joseph J. Moreno. *Activa tu música interior*. 2004: 28.
[163] D. A. Hodges. *Handbook of Music Psychology*. 1999.
[164] *El rinoceronte en el aula*. 1975.
[165] Violeta Hemsy de Gainza. *Música: amor y conflicto*. 2002: 150.
[166] Citado por Violeta Hemsy de Gainza en *La educación musical frente al futuro*. 1993: 21.
[167] *El Musicar. Un ritual en el espacio social*. 1997: 1.
[168] Violeta Hemsy de Gainza. *Ocho estudios de psicopedagogía*. 1982: 49.
[169] *Eduardo Pavlovsky dialoga con Violeta Hemsy de Gainza*. 1997: 24.
[170] *El oído musical*. 2001: 25.
[171] Patxi del Campo. "Del sonido y el silencio hacia la comunicación". 1997: 9-10.
[172] *Sweet Music, Rhytm and Blues and the Southern Dream of Freedom*. 1999.
[173] David J. Ellio en el libro *Nuevas perspectivas en la educación musical*, de Violeta Hemsy. 1990: 21.
[174] John Blacking. *Fins a quin punt l'home és músic?* 1994: 24.
[175] Según la etnia venda. John Blacking. *Fins a quin punt l'home és músic?* 1994: 57.
[176] Kurt Pahlen. *La música en la educación moderna*. 1961: 7-8.
[177] En el libro de Violeta Hemsy de Gainza *Conversaciones con Gerda Alexander*. 1982: 68.
[178] *El mestre ens convida a un concert*. 2002: 51.
[179] Ruth Finnegan. "¿Por qué estudiar música?". 1998: 17.
[180] Howard Becher, *Art Worlds*. 1982.
[181] Maureen McCarthy. *La naturaleza de la música*. 2002: 72.
[182] Maureen McCarthy. *La naturaleza de la música*. 2002: 64.
[183] Walter Howard. *La música y el niño*. 1976: 111.
[184] Walter Howard. *La música y el niño*. 1976: 116.
[185] Mick Hucknall. "El don y el dinero". 2002: 397.
[186] Walter Howard. *La música y el niño*. 1976: 110.
[187] Oriol Romaní. *La música, font de salut*. 1998: 20.

[188] Julio López. *La música de la postmodernidad*. 1988: 141.
[189] Arnoldo Liberman. *De la música, el amor y el inconsciente*. 1993: 38.
[190] David J. Elliot. "Música, educación y valores musicales". 1997: 13.
[191] Josep Crivillé, *Historia de la música española 7: El folklore musical*. 1983: 14.
[192] Ziggy Marley. "Mariposas en el nombre del padre". 2002: 288.
[193] Mark Knopfler. "Echar la vista atrás". 2002: 337.
[194] Bono. "Del karaoke como cultura". 2002: 421.
[195] Carmen Rodríguez. *Prontuario de musicología*. 2002: 24.
[196] Manuel Valls. *La música en el món d'avui i altres assaigs*. 1971: 27.
[197] *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. 1977.
[198] Christopher Small. *Música, sociedad, educación*. 1989: 221.
[199] Pep Alsina. *El área de educación musical*. 1997: 17.
[200] Keith Swanwick. *Música, pensamiento y educación*. 1991: 130.
[201] *La música es un juego de niños*. 1995: 8.
[202] *A Philosophy of Music Education*. 1989.
[203] *A Commonsense View of All Music*. 1987.
[204] "Celebrating the American Music Mosaic". 1992.
[205] *El músico «in situ»*. 1988: 23.
[206] Augusto Valera. *El músico «in situ»*. 1988: 106
[207] Margareth J. Kartomi en el libro *Las culturas musicales*, de Fernando Cruces y otros. 2001: 358.
[208] Josep Maria Vilar. "La utilización de las músicas del entorno del alumnado en el aula y algiunos parámetros de la etnomusicología". 1998: 102.
[209] *Cinc cèntims de Música per a no melòmans*. 2002: 18.
[210] *Verdad y método*. 1996: 359.
[211] Silvia Moore al llibre de Violeta Hemsy *Nuevas perspectivas de la educación musical*. 1990: 117.
[212] *La música y el hombre*. 1980: 53.
[213] *La música y el hombre*. 1980: 54-55.
[214] Franco Battiato. "El vuelo libre del samurai siciliano". 2002: 424.
[215] Josep Maria Mestres Quadreny. *Pensar i fer música*. 2000.
[216] Montserrat Garriga. *Estética de la música.* 1989: 115.
[217] Anthony Kemp. *The Musical Temperament*. 1996.
[218] June Boyce-Tillman. *La música como medicina del alma*. 2003: 303.
[219] Violeta Hemsy de Gainza. *Pedagogía musical. Dos décadas de pensamiento y acción educativa*. 2002: 21.
[220] Violeta Hemsy de Gainza. *Música: amor y conflicto*. 2002: 148.
[221] June Boyce-Tillman. *La música como medicina del alma*. 2003: 93.
[222] Leslie Bunt. *Music Therapy. An Art Beyond Words*. 1994: 1.
[223] F. Cruces. "Con mucha marcha: el concierto pop-rock como contexto de participación". 1999: 25-26
[224] Jordi Sierra. *Víctor Jara*. 1999: 68.
[225] Christopher Small. *Música, sociedad, educación*. 1989: 141.
[226] Christopher Small. *Música, sociedad, educación.* 1989: 178-179.
[227] Jaime Aiats. "Canta, la gent, a ciutat?". 1994: 1.001.
[228] Augusto Valera. El músico "in situ". 1988: 106.
[229] John Blacking. *Fins a quin punt l'home és músic?* 1994: 133.
[230] Víctor Pliego. "El fenómeno musical". 2000: 240.
[231] Víctor Pliego. "El fenómeno musical". 2000: 241.
[232] John Blacking. *Fins a quin punt l'home és músic?* 1994: 20.
[233] Christopher Small. *Música, sociedad, educación*. 1989: 174.
[234] Christopher Small. *Música, sociedad, educación*. 1989: 177.
[235] Augusto Valera. El músico "in situ". 1988: 77.
[236] Lorenzo Amaro. *Las propiedades terapéuticas y educativas de la música*. 1993: 49.
[237] Pío Tur. *Reflexiones sobre la educación musical*. 1992: 21.
[238] *El mestre us convida a un concert*. 2002: 128.
[239] Charles D. Isacson. *Cara a cara con los grandes músicos*. 1941: 171.
[240] "El pop-rock en el aula de música". 1998: 47-52.
[241] Marquet. 1769.
[242] Entrevista a Lorn Maazel, (director de orquesta. Niño prodigio, a los 5 años tocaba el violín, a los 10 dirigió por primera vez una orquesta) realizada por Margarita Rivière. La Vanguardia (21-II-1996).
[243] *Music for the Handiccapatted Child*. 1965: 32.
[244] R. J. Stewart. *Música, poder y armonía*. 1991: 49.
[245] Don Campbell. *El efecto Mozart.* 1998: 192.
[246] Kenneth Bruscia. *Definiendo musicoterapia*. 1997: 25.
[247] *La descoberta de l'infant.* 1987.
[248] Lucy Green. *Music on Deaf Ears: Musical Meaning, Ideology and Education*. 1988.
[249] Maureen McCarthy. *La naturaleza de la música*. 2002: 84.
[250] Leonard Bernstein. *El mestre us convida a un concert*. 2002.
[251] *Poética musical*. 1987: 149.

[252] Kenneth Bruscia. *Definiendo musicoterapia*. 1997: 21-22.
[253] "La integració de la música a l'educació general". 1994: 274.
[254] Carlos Daniel Fregtman. *El Tao de la Música*. 1985: 161.
[255] Mirta Adela Córdoba. *Música y terapia*. 2000: 89.
[256] Joscelyn Godwin. *Armonías del cielo y de la tierra*. 2000: 23.
[257] J. Neubauer citando el abad Du Bos. *La emancipación de la música*. 1992: 96.
[258] Máximo Pradera. "¿Se puede vivir sin música?". 1998: 16.
[259] Christoph Rueger. *El botiquín musical*. 1998: 13.
[260] Manuel Valls. *La música en el món d'avui i altres assaigs*. 1971: 27-28.
[261] *Aula sonora (hacia una educación en primaria).* 1994: 96.
[262] Citado por Jacques Attali. *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. 1977: 226.
[263] Josep Martí. "Músicas invisibles: la música ambiental como objeto de reflexión". 1998: 228.
[264] Josep Martí. "Músicas invisibles: la música ambiental como objeto de reflexión". 1998: 229.
[265] Josep Martí. "Músicas invisibles: la música ambiental como objeto de reflexión". 1998: 230.
[266] Josep Martí. "Músicas invisibles: la música ambiental como objeto de reflexión". 1998: 232.
[267] Josep Martí. "Músicas invisibles: la música ambiental como objeto de reflexión". 1998: 234.
[268] Josep Martí. "Músicas invisibles: la música ambiental como objeto de reflexión". 1998: 237.
[269] Anthony Store. *La música y la mente*. 2002: 146.
[270] *Manual de Musicoterapia*.1981: 154.
[271] Joscelyn Godwin. *Armonías del cielo y de la tierra*. 2000: 122.
[272] Joscelyn Godwin. *Armonías del cielo y de la tierra*. 2000: 123.
[273] Christoph Drösser. *La seducción de la música*. 2012: 167.
[274] Maureen McCarthy. *La naturaleza de la música*. 2002: 76.
[275] "Electro-mantra-rock 'n' roll-latino". 2002: 438.
[276] Violeta Hemsy de Gainza dialoga con Eduardo Pavlovsky. 1997: 173.
[277] "Visión general y teoría de la musicoterapia". 2000: 293-295.
[278] *The Antropology of Music*. 164: 221-229.
[279] *Il concetto di musica. Contributi e porspettive della recerca etnomusicologica*. 1992: 209-218.
[280] *The antropology of Music*. 1964: 219-227.
[281] Daniel J. levitin, *Tu cerebro y la música*, 2008: 275-276.
[282] Daniel J. levitin, *Tu cerebro y la música*, 2008: 278.
[283] *De Mozart en Beetoven*. 2000: 149.
[284] E. Thayer Gaston. *Tratado de Musicoterapia*. 1993: 46.
[285] Josep Martí. "La idea de relevancia social aplicada al estudio del fenómeno musical". 1999: 6.
[286] Josep Martí. "La idea de relevancia social aplicada al estudio del fenómeno musical". 1999: 7.
[287] Josep Martí. "La idea de relevancia social aplicada al estudio del fenómeno musical". 1999: 7.
[288] A. E. Thayer Gaston y otros. *Tratado de Musicoterapia*. 1993: 54.
[289] Leopold Stokowski. *Música para todos nosotros*. 1945: 249.
[290] Mirta Adela Córdoba. *Música y terapia*. 2000: 167.
[291] Miguel Ángel Palacios. "Música y educación en la Antigua Grecia". 1998 18.
[292] Fernando Palacios. *Filosofía en la música y filosofía de la música de Juan David García Bacca*. 2001: 99-100.
[293] Serafina Poch. "Importancia de la Musicoterapia en el área emocional del ser humano". 2001: 99-100.
[294] Josefa Lacárcel. Psicología de la música y educación musical. 1995: 52.
[295] Juan Espinosa. *El arte de música*. 1520.
[296] Don Campbell. *El efecto Mozart*. 1998: 91.
[297] Violeta Hemsy de Gainza. *Ocho estudios de psicopedagogía musical*. 1982: 84.
[298] D. J. Elliot al llibre de Violeta Hemsy *Nuevas perspectivas de la educación musical*. 1990: 15.
[299] María Ángeles Bermell. *Interacción, música y movimiento en la formación del profesorado*. 1993: 23.
[300] Paul R. Lehmann citado por Violeta Hemsy en *La educación musical frente al futuro*. 1993: 16.
[301] Maureen McCarthy. *La naturaleza de la música*. 2002: 127.
[302] María Pilar Escudero, *Metodología musical I*. 1984: 6.
[303] Helen L. Bonny y Louis M. Savary. *La música y su mente*. 1994: 26.
[304] Paul R. Lehmann citado por Violeta Hemsy en *La educación musical frente al futuro*. 1993: 16.
[305] John M. Chernoff. *Arican rhytm anda frican sensibility*. 1979: 77.
[306] M. Angeles Bermell. *Interacción, música y movimiento en la formación del profesorado*. 1993: 36-43.
[307] François Delalande. *La música es un juego de niños*. 1995: 107.
[308] Hazrat Inayat. *La música de la vida*. 1995: 49.
[309] Maureen McCarthy. *La naturaleza de la música*. 2002: 50.
[310] Maureen McCarthy. *La naturaleza de la música*. 2002: 72.
[311] Maureen McCarthy. *La naturaleza de la música*. 2002: 56.
[312] Maureen McCarthy. *La naturaleza de la música*. 2002: 59.
[313] Maureen McCarthy. *La naturaleza de la música*. 2002: 71.
[314] Maureen McCarthy. *La naturaleza de la música*. 2002: 167.
[315] Maureen McCarthy. *La naturaleza de la música*. 2002: 80.
[316] Joscelyn Godwin. *Armonías del cielo y de la Tierra*. 2000: 123.
[317] Don Campbell. *El efecto Mozart*. 1998: 13-14.

[318] Norman Cousins, *Anatomía de una enfermedad*. 1993: 72-74.
[319] *Music in Therapy*. 1968 143.
[320] Mirta Adela Córdoba. *Música y terapia*. 2000: 69.
[321] Carmen Rodríguez. *Prontuario de musicología*. 2002: 16.
[322] Carmen Rodríguez. *Prontuario de musicología*. 2002: 17.
[323] Pep Alsina y Frederic Sesé. *La música i la seva evolució*. 1994: 12.
[324] *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. 1977: 176.
[325] "Niveles de coherencia musical". 1998: 37.
[326] *Mi vida en la música*. 2002: 265.
[327] *Música i simulacre a l'era digital*. 1997: 38.
[328] Oriol Romaní. *Trobades amb Joaquim Homs*. 2004: 89.
[329] Oriol Romaní. *Trobades amb Joaquim Homs*. 2004: 140.
[330] Manuel Borgunyó. *Educación musical escolar y popular*. 1946: 157.
[331] Víctor Pliego de Andrés. *Guía para estudiar música*. 1991: 31.
[332] Víctor Pliego de Andrés. *Guía para estudiar música*. 1991: 31.
[333] Hugues Panassié. *Historia del verdadero jazz.* 1961: 27.
[334] Hugues Panassié. *Historia del verdadero jazz.* 1961: 43.
[335] Carmen Rodríguez. *Prontuario de musicología*. 2002: 88.
[336] *Música para todos nosotros*. 1945.
[337] Ana Grumberg. *Música en zapatillas*. Buenos Aires: Longseller. 2001: 49.
[338] Edgar Willems. *El valor humano de la educación musical*. 1981.
[339] Gérard Ducorneau. *Musicoterapia*. 1988: 60.
[340] *Tocar totes les tecles*. AAVV. 1998: 17-18.
[341] M. Abbadie y A. M. Gillie. *L'enfant dans l'univers sonore*. 1973 : 23.
[342] Jonathan Goldman. *Sonidos que sanan*. 1996: 111.
[343] Gilda Waisburd y Ernesto Erdmenger, *El poder de la música en el aprendizaje*, 2007: 14.
[344] Carlos Daniel Fregtman. "El pulso vital". 1989: 76.
[345] "Niveles de coherencia musical". 1998.
[346] Yehudi Menuhin. *Lecciones de vida*. 1997: 23.
[347] Jean-Pierre Lecanuet. "A Prenatal Auditory Experience". 1994 : 24.
[348] *El efecto Mozart para niños*. 2001: 42.
[349] *El efecto Mozart para niños*. 2001: 29-30.
[350] *El efecto Mozart para niños*. 2001: 30-31.
[351] Alfred Tomatis. *L'oreille et la vie*. 1977.
[352] *La escena en acción*. 1960.
[353] Carmen Rodríguez. *Prontuario de musicología*. 2002: 27.
[354] Gérard Ducorneau. *Musicoterapia*. 1988: 32.
[355] "The role of hearing in understanding music". 1990.
[356] Mirta Adela Córdoba. *Música y terapia*. 2004: 74.
[357] Don Campbell. *El efecto Mozart.* 1998: 52
[358] Raymond Murray Schafer. *The Tunning of the World*. 1977: 185.
[359] *El efecto Mozart*. 1998: 60.
[360] Voices of Tiranny – Temples of Silence. 1993: 9.
[361] Don Campbell. *El efecto Mozart.* 1998: 51.
[362] *El efecto Mozart*. 1998: 66.
[363] Don Campbell. *El efecto Mozart.* 1998: 135.
[364] Maureen McCarthy. *La naturaleza de la música*. 2002: 170.
[365] Violeta Hemsy de Gainza. *Fundamentos, materiales y técnicas de la educación musical*. 1977: 4.
[366] *La música y el niño*. 1976: 103.
[367] "Musical Achievement and the self-concept". 1970.
[368] Helen L. Bonny y Louis M. Savary. *La música y su mente*. 1994: 25.
[369] Helen L. Bonny y Louis M. Savary. *La música y su mente*. 1994: 29-30.
[370] *El músico "in situ".* 1988: 103.
[371] George Balan. *Hacia el descubrimiento de la música*. 1993: 58.
[372] Lewis Rowell. *Filosofía de la Música*. 1985: 141.
[373] Don G. Campbell. "Una historia de sanar con a música". 1997: 30.
[374] Citada por A. Darrow. "The role of hearing in understanding music". 1995: 371.
[375] Fernando Palacios. *Escuchar: 20 reflexiones sobre música y educación musical*. 1997: 41.
[376] Don Campbell. *El efecto Mozart.* 1998: 69.
[377] "El fenómeno musical". 2000: 243.
[378] Art as Experience. 1934.
[379] *Cómo escuchar música*. 1999.
[380] Josep Corbella. "Identificada por primera vez una región del cerebro que rige una aptitud artística". 1995.
[381] "Predispuestos a la música". 1995: 10.
[382] Christoph Drösser. *La seducción de la música*, 2012: 48. Y parece ser que en los países asiáticos está más extendido que en Europa o en Norteamérica.

[383] Josep Corbella. “Identificada por primera vez una región del cerebro que rige una aptitud artística”. 1995.
[384] Don Campbell. *El efecto Mozart*. 1998: 43.
[385] Leopold Stokowski. *Música para todos nosotros*. 1945: 72.
[386] Ron Van Deer Meer y Michael Berkely. *Carpeta de música*. 1994.
[387] Carlos Daniel Fregtman. *El Tao de la Música*. 1985: 51.
[388] Igor Stravinsky. *Poética musical*. 1987: 43.
[389] *Limpieza de oídos*. 1967: 29.
[390] Yehudi Menuhin. “La música y el proceso creativo humano”. 1997: 149.
[391] Edith Lecourt. “La envoltura musical”. 1987: 209.
[392] Víctor Pliego. “Bases físicas y parámetros acústicos de la música”. 2000: 39-40.
[393] Guy Maneveau. *Música y educación*. 1993: 23.
[394] H. P. Blavatsky. *La doctrina secreta*. 1988: 279.
[395] *El libro de la terapia del sonido*. 1993: 14.
[396] Joscelyn Godwin. *Armonías del cielo y de la tierra*. 2000: 20.
[397] Rolando O. Benenzon. *Manual de musicoterapia*. 1981: 21.
[398] Pompeu Fabra. *Diccionari general de la llengua catalana*. 1932; 1980: 1556.
[399] 1994: 703.
[400] *Lexique de la Musique*. 1968.
[401] *La música en el món d’avui i altres assaigs*. 1971: 66.
[402] Edgar Willems. *El oído musical*. 2001: 39.
[403] *Liberarse con la música*. 2004: 73-74.
[404] Mirta Adela Córdoba. *Música y terapia*. 2000: 82.
[405] C. Muscarsel. *Mundo sonoro*. 1988.
[406] *Musicoterapia y educación*. 1971: 44.
[407] Carlos Daniel Fregtman. *El Tao de la Música*. 1985: 141.
[408] Jonathan Goldman. *Sonidos que sanan*. 1996: 112.
[409] Joscelyn Godwin. *Armonías del cielo de la tierra*. 2000: 31.
[410] “Escala de niveles sonoros”. 1997: 15.
[411] OCDE. 1986.
[412] Maureen McCarthy. *La naturaleza de la música*. 2002: 43.
[413] Olivea Dewhurst Maddock. *El libro de la terapia del sonido*. 1993: 18.
[414] Don Campbell. *El efecto Mozart*. 1998: 43-45.
[415] *Sonidos que sanan*. 1996: 26-27.
[416] Jonathan Goldman. *Sonidos que sanan*. 1996: 17.
[417] *The Seceret Power of Music*. 1984: 73.
[418] Jonathan Goldman. *Sonidos que sanan*. 1996: 113-118.
[419] George Balan. *Hacia el descubrimiento de la música*. 1993: 58.
[420] *Sonidos que sanan*. 1996: 185.
[421] Murray Schafer. *El nuevo paisaje sonoro*. 1969: 37.
[422] 1938, citada en el manual de a Radio alemana. Citado por Raymond Murray Schafer. 1997: 60-61.
[423] Karen Olson. “Vive tus sentidos”. 2002: 66.
[424] Carlos Daniel Fregtman. *Holomúsica. Un camino de evolución transpersonal*. 1989: 171.
[425] “Bases físicas y parámetros acústicos de la música”. 2000.
[426] Pep Alsina y Frederic Sesé. *La música i la seva evolució*. 1994: 11.
[427] *Acústica para todos*. 2000: 21.
[428] Miguel Fernández. *Acústica para todos*. 2000: 22.
[429] Rolando O. Benenzon. *Musicoterapia. De la teoría a la práctica*. 2000: 45.
[430] Carlos Daniel Fregtman. *El Tao de la Música*. 1985: 90.
[431] Carlos Daniel Fregtman. *Música transpersonal*. 1990: 61.
[432] José Antonio Martín. *Manual de antropología de la música*. 1997: 124.
[433] *El nuevo paisaje sonoro*. 1969: 25.
[434] Leopold Stokowski. *Música para todos nosotros*. 1945: 37.
[435] Leopold Stokowski. *Música para todos nosotros*. 1945: 39.
[436] *Escuchar: 20 reflexiones sobre música y educació musical*. 1997.
[437] Violeta Hemsy de Gainza. *Pedagogía musical. Dos décadas de pensamiento y acción educativa*. 2002: 38.
[438] Carlos Daniel Fregtman. *El Tao de la Música*. 1985: 164-165.
[439] Carlos Daniel Fregtman. *El Tao de la Música*. 1985: 72.
[440] *Todo suena: música en la escuela infantil*. 1987.
[441] *La música en la educación preescolar*. 1982.
[442] *La iniciación musical del niño*. 1964: 111-112.
[443] Microsoft Windows. 1998.
[444] María Soledad Arroyo. “Sonoteraia”. 2001: 40.
[445] *The anthropology of music*. 1964: 112.
[446] Michael Jackson, *Moonwalk*, 2010: 223.
[447] El 1911 Bleuler introdujo este término para describir una perturbación de la conducta y del pensamiento de algunos esquizofrénicos.

[448] *La salud por el color*. 1981.
[449] Citado por Geoffrey Hodson a "Mucic Forms: Superphysical Effects of Music Clairvoyanthy Observed". 1979: 2.
[450] Hazrat Inayat. *La música de la vida*. 1995: 54.
[451] Serafina Poch. *Compendio de Musicoterapia II*. 1999: 364.
[452] Equipo directivo de la revista Eufonía. 1998: 13.
[453] Antonio Hernández. *Música para niños*. 1993: 4-5.
[454] *Escuchar: 20 reflexiones sobre música y educación musical*. 1997: 198-199.
[455] Miguel Fernández. *Acústica para todos*. 2000: 30.
[456] Raymond Murray Schafer. "Crescendo-decrescendo". 1997: 60.
[457] Raymond Murray Schafer. *Limpieza de oídos*. 1967: 15.
[458] Raymond Murray Schafer. "Crescendo-decrescendo". 1997: 63.
[459] María Soledad Arroyo. "Sonoterapia". 2001: 37.
[460] Fernando Jiménez del Oso; Francisco Ruiz; Andrea Pastor. *Música para aprender*. 1996: 7.
[461] Rolando O. Benenzon. *Musicoterapia y educación*. 1971: 66.
[462] Rolando O. Benenzon. *Musicoterapia y educación*. 1971: 69.
[463] Daniel Bonet. *En busca del silencio*. 2001: 64.
[464] Daniel Bonet. *En busca del silencio*. 2001: 64.
[465] Francisco Cruces. "Con mucha marcha: el concierto pop-rock como contexto de participación". 1999: 25.
[466] Rolando O. Benenzon. *Musicoterapia y educación*. 1971: 44.
[467] Benjamín García y Francisco Javier Garrido. *La contaminación acústica en nuestras ciudades*. 2002: 22.
[468] Carlos Daniel Fregtman. *El Tao de la Música*. 1985: 51.
[469] Edith Lecourt. "Apertura hacia un enfoque metapsicológico de la música". 1997:86.
[470] Carlos Daniel Fregtman. *Música transpersonal*. 1990: 29.
[471] Jacques Attali. *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. 1977: 9.
[472] Jacques Attali. *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. 1977: 9.
[473] Jacques Attali. *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. 1977: 15.
[474] Jacques Attali. *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. 1977: 54. Alan Watts. *Om. La sílaba sagrada*. 1980: 60.
[475] Yehudi Menuhin. "La música y el proceso creativo humano". 1997: 145-146.
[476] Rosario Lorente. *Expresión musical en preescolar y ciclo preparatorio*. 1981: 20.
[477] Carlos Daniel Fregtman. *El Tao de la Música*. 1985: 155-156.
[478] *El embarazo musical*. 2001: 13.
[479] Josep Maria Espinàs, *Inventari de jubilacions*, 1993: 47.
[480] Gilda Waisburd y Ernesto Erdmenger, *El poder de la música en el aprendizaje*, 2007: 21.
[481] Serafina Poch. *Compendio de Musicoterapia II*. 1999
[482] "Bases físicas y parámetros acústicos de la música", de Víctor Pliego. 2000: 46.
[483] Daniel Bonet. *En busca del silencio*. 2001: 6.
[484] Fernando Palacios. *Escuchar: 20 reflexiones sobre música y educación musical*. 1997.
[485] Anthony Storr. *La música y la mente*. 2002: 48-49.
[486] Serafina Poch. *Compendio de Musicoterapia II*. 1999.
[487] *La descoberta de l'infant*. 1987: 156-157.
[488] Daniel Bonet. *En busca del silencio*. 2001: 64.
[489] Maureen McCarthy. *La naturaleza de la música*. 2002: 105.
[490] *Listening: An Introdu.ction to the Perception of Auditory Events*. 1989: Xi.
[491] Stephen Handel. *Listening: An Introdu.ction to the Perception of Auditory Events*. 1989: 547i.
[492] D. L. Burrows. *Sound, Speech and Music*. 1990: 21.
[493] Augusto Valera. *El músico "in situ"*. 1988: 29.
[494] Murray Schafer. *Limpieza de oídos*. 1967: 12.
[495] Jacques Attali. *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. 1977: 9.
[496] Gilda Waisburd y Ernesto Erdmenger, *El poder de la música en el aprendizaje*, 2007: 20.
[497] *Le role de la musique*. 1960: 131.
[498] Serafina Poch. *Compendio de musicoterapia II*. 1999: 383.
[499] R. Cowen. "Sound Waves May Drive Cosmic Structure". 1997: 21.
[500] *Historia de la música española – 7: El folklore musical*. 1983: 12.
[501] *Manual de antropología de la música*. 1997: 112.
[502] *The Study of Ethnomusicology*. 1983: 168.
[503] Pío Tur. *Reflexiones sobre la educación musical*. 1992: 33.
[504] Pío Tur. *Reflexiones sobre la educación musical*. 1992: 54.
[505] En su obra *Arbeit und Rhytmus*. Citado por Pío Tur. *Reflexiones sobre la educación musical*. 1992: 23.
[506] Kart Bücher, 1914.
[507] *Trabajo y ritmo*. 1930.
[508] "The origins of Music": 1930: 538-544.
[509] "Primitive Music". 1957.
[510] Josep Crivillé. *Historia de la música española – 7: El folklore musical*. 1983: 13.
[511] Anthony Storr. *La música y la mente*. 2002: 28-29.
[512] *The Philosophy of Music*. 1924: 86.

[513] Anthony Storr. *La música y la mente*. 2002: 29.
[514] *El origen del hombre*. 1998: 119.
[515] *Terence McLaughlin. Music and Comunication*. 1970: 14.
[516] Maurice Cranston. *Jean-Jacques*. 1983: 290.
[517] John Blacking. *A commonsense view of all Music*. 1987: 22.
[518] Anthony Storr. *La música y la mente*. 2002: 35.
[519] Anthony Storr. *La música y la mente*. 2002: 31.
[520] Citado por Bruce Chatwin. *Los trazos de la canción*. 1988: 303.
[521] Víctor J. Ventosa. *Expresión musical, educación y tiempo libre*. 1999: 9.
[522] Víctor Pliego. "El fenómeno musical". 2000: 236.
[523] Víctor J. Ventosa. *Expresión musical, educación y tiempo libre*. 1999: 9.
[524] Jacques Attali. Ruidos. *Ensayo sobre la economía política de la música.* 1977: 14.
[525] *La Musique et la Magie*. 1909.
[526] *Trabajo y ritmo*. 1914.
[527] *Danses de la terra - 1*. 1997: 19.
[528] Joan Amades. *Danses de la terra - 1*. 1997: 20.
[529] *World History of the Dance*. 1937.
[530] Joan Amades. *Danses de la terra - 1*. 1997: 20.
[531] Joan Amades. *Danses de la terra - 1*. 1997: 20.
[532] *La Musique et la Magie*. 1909.
[533] Joan Amades. *Danses de la terra -1*. 1997: 24.
[534] Joan Amades. *Danses de la terra -1*. 1997: 23.
[535] Violeta Hemsy de Gainza. *La iniciación musical del niño*. 1964: 17-20.
[536] Pío Tur. *Reflexiones sobre la educación musical*. 1992: 25.
[537] Lorenzo Amaro. *Las propiedades terapéuticas y educativas de la música*. 1993: 28.
[538] Lorenzo Amaro. *Las propiedades terapéuticas y educativas de la música*. 1993: 29.
[539] Pío Tur. *Reflexiones sobre la educación musical*. 1992: 65.
[540] Lorenzo Amaro. *Las propiedades terapéuticas y educativas de la música*. 1993: 30.
[541] *Llibre sagrat dels Números, IV, 10*.
[542] Lorenzo Amaro. *Las propiedades terapéuticas y educativas de la música*. 1993: 32.
[543] Pío Tur. *Reflexiones sobre la educación musical*. 1992: 66.
[544] Pío Tur. *Reflexiones sobre la educación musical*. 1992: 87.
[545] Violeta Hemsy de Gainza. *La iniciación musical del niño*. 1964: 17-20.
[546] Joscelyn Godwin. *Music, Magic and Mysticism: A Sourcebook*. 1987: 16.
[547] Violeta Hemsy de Gainza. *La iniciación musical del niño*. 1964: 17-20.
[548] Miguel Ángel Palacios. "Música y educación en la Antigua Grecia". 1998: 16.
[549] Eulàlia Polls. "Plató i la música". 1998: 209.
[550] *Compendio de musicoterapia* II. 1999: 397.
[551] Lorenzo Amaro. *Las propiedades terapéuticas y educativas de la música*. 1993: 31.
[552] Maria Cateura. *Por una educación musical en España*. 1992: 32.
[553] Pío Tur. *Reflexiones sobre la educación musical*. 1992: 92.
[554] Maria Cateura. *Por una educación musical en España*. 1992: 22.
[555] Pío Tur. *Reflexiones sobre la educación musical*. 1992: 154.
[556] Pío Tur. *Reflexiones sobre la educación musical*. 1992: 184-185.
[557] Radamés Molina y Daniel Ranz. *La idea del cosmos*. 2000: 18.
[558] Luis Otero. "Pequeña historia de la música". 1998: 49.
[559] Pío Tur. *Reflexiones sobre la educación musical*. 1992: 187.
[560] Radamés Molina y Daniel Ranz. *La idea del cosmos*. 2000: 79.
[561] John Neubauer. *La emancipación de la música*. 1992: 45.
[562] Catedrático de música de la Universidad de Salamanca, al inicio del primer libro de *Los Siete libros sobre la Música*, de 1577. 1983: 33.
[563] Miguel Ángel Palacios. "Música y educación en la antigua Grecia". 1998: 20.
[564] Miguel Ángel Palacios. "Música y educación en la antigua Grecia". 1998: 21.
[565] Patón. *La República*, libro III, 401d-e, en Diálogos.
[566] Manuel Borgunyó. *La música, el cant i l'escola*. 1933: 44.
[567] *Política*, v.5.
[568] *La República*, libro III, 38e.
[569] Eulàlia Polls. "Plató i la música". 1998: 204.
[570] Eulàlia Polls. "Plató i la música". 1998: 220.
[571] Eulàlia Polls. "Plató i la música". 1998: 211.
[572] Anthony Storr. *La música y la mente*. 2002: 33.
[573] Anthony Storr. *La música y la mente*. 2002: 236.
[574] Anthony Storr. *La música y la mente*. 2002: 70.
[575] Maria Cateura. *Por una educación musical en España*. 1992: 22.
[576] Pío Tur. *Reflexiones sobre la educación musical*. 1992: 203.
[577] Pío Tur. *Reflexiones sobre la educación musical*. 1992: 204.

[578] Pío Tur. *Reflexiones sobre la educación musical*. 1992: 215.
[579] Pío Tur. *Reflexiones sobre la educación musical*. 1992: 223.
[580] Serafina Poch. *Compendio de musicoterapia II*. 1999: 405.
[581] *En Instituciones Oratorias*. Libro I, página 39.
[582] Pío Tur. *Reflexiones sobre la educación musical*. 1992: 214.
[583] Lewis Rowell. *Filosofía de la Música*. 1985: 89.
[584] Lewis Rowell. *Filosofía de la Música*. 1985: 92.
[585] Olivea Dewhurst-Maddock. *El libro de la terapia del sonido*. 1993: 8.
[586] Litle W. Robinson. The Great Pyramid and its builders: a study of the Edgar Layce Readings. 1958: 32.
[587] Lorenzo Amaro. *Las propiedades terapéuticas y educativas de la música*. 1993: 30.
[588] Pío Tur. *Reflexiones sobre la educación musical*. 1992: 72.
[589] Pío Tur. *Reflexiones sobre la educación musical. 1992: 73.*
[590] Pío Tur. *Reflexiones sobre la educación musical. 1992: 79.*
[591] Hermann Hesse. *The Glass Bead Game*. 1970: 28-29.
[592] Pío Tur. *Reflexiones sobre la educación musical. 1992: 66-68.*
[593] Violeta Hemsy de Gainza. *La iniciación musical del niño*. 1964: 17-20.
[594] *Quin ritme, la música*. 2000.
[595] H. Potiron. *Boèce, théoricien de la Musique Grecque*. 1961 : 38.
[596] Maria Cateura. *Por una educación musical en España*. 1992: 22.
[597] Ignasi Albors. *Cinc cèntims de música per a no melòmans*. 2002: 23-24.
[598] Pío Tur. *Reflexiones sobre la educación musical*. 1992: 354-430.
[599] Pío Tur. *Reflexiones sobre la educación musical*. 1992: 233.
[600] Pep Alsina y Frederic Sesé. *La música i la seva evolució*. 1994: 18.
[601] Manuel Borgunyó. *La música, el cant i l'escola*. 1933: 46.
[602] Jacques Attali. Ruidos. *Ensayo sobre la economía política de la música*. 1977: 30-32.
[603] La Vanguardia. 16-II-96.
[604] Maria Cateura. *Por una educación musical en España*. 1992: 41.
[605] Violeta Hemsy de Gainza. *La iniciación musical del niño*. 1964: 18.
[606] Jacques Attali. *Ruidos. Ensayo sobre economía política de la música*. 1977: 32.
[607] Jacques Attali. *Ruidos. Ensayo sobre economía política de la música*. 1977: 33.
[608] Argueda Carmona. *Musicoterapia aplicada al niño deficiente*. 1984.
[609] Violeta Hemsy de Gainza. *La iniciación musical del niño*. 1964: 19.
[610] Menéndez Pelayo. *Historia de las ideas estéticas en España – I.* 1940.
[611] Violeta Hemsy de Gainza. *La iniciación musical del niño*. 1964: 17-20.
[612] 1744.
[613] Enrico Fubini. *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*. 1998.
[614] Violeta Hemsy de Gainza. *La iniciación musical del niño.* 1964: 17-20.
[615] J. A. Vallejo Nájera. *Locos egregios*. 1989.
[616] *Introduccion a l'Esthétique*. 1964: 160.
[617] Violeta Hemsy de Gainza. *La iniciación musical del niño*. 1964. 17-20.
[618] *Música, sociedad, educación*. 1989: 87.
[619] "El Tao de la Música". 1985: 110.
[620] Juliette Alvin. *Musicoterapia*. 1984: 128.
[621] Violeta Hemsy de Gainza. *La iniciación musical del niño*. 1964: 17-20.
[622] *La gènesi de la intel·ligència musical en l'infant*. 2003: 15-16.
[623] Jacques Attali. *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. 1977: 58.
[624] Joscelyn Godwin. *Armonías del cielo y de la tierra*. 2000: 22.
[625] Miguel Ángel Palacios. "Música y educación en la antigua Grecia". 1998: 17.
[626] Carlos Daniel Fregtman. *El Tao de la Música*. 1985: 151-152.
[627] Jacques Attali. *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. 1977: 59.
[628] Joscelyn Godwin. *Armonías del cielo y de la tierra*. 2000.
[629] *Teoría de la musicoterapia*. 1991: 11.
[630] *Música y educación*. 1993: 24.
[631] Pilar Fuentes y Juan Cervera. *Pedagogía y Didáctica para músicos*. 1989: 144.
[632] *El oído musical*. 2001: 85.
[633] François Delalande. *La música es un juego de niños*. 1995: 45.
[634] Leopold Stokowski. *Música para todos nosotros*. 1945: 72.
[635] François Delalande. *La música es un juego de niños*. 1995: 54.
[636] Hazrat Inayat. *La música de la vida*. 1995: 6.
[637] Víctor del Río. *Seis niños autistas, la música y yo*. 1998: 35.
[638] Carlos Daniel Fegtman. *El Tao de la Música*. 1985: 17.
[639] Ángeles Porres. "Ritmoterapia". 2001: 53.
[640] E. Thayer Gaston. *Tratado de Musicoterapia*. 1993: 37.
[641] *La música y el niño*. 1976: 33.
[642] Walter Howard. *La música y el niño*. 1976: 69.
[643] Rolando O. Benenzon. *Manual de musicoterapia*. 1981: 22.

[644] En su tratado *De Musica*, a lo largo del libro 6; Lewis Rowel. 1985: 94.
[645] Carlos Daniel Fregtman. *El Tao de la Música*. 1985: 21.
[646] Carlos Daniel Fregtman. *El Tao de la Música*. 1985: 27-28.
[647] Carlos Daniel Fregtman. *El Tao de la Música*. 1985: 30.
[648] Arnold Bentley. *La aptitud musical de los niños y cómo determinarla*. 1967: 23.
[649] Gérard Decorneau. *Musicoterapia*. 1988: 78.
[650] Frank Ochmann y Palma Lagunilla. 1998: 75
[651] Ángeles Porres. "Ritmoterapia". 2001: 55.
[652] Ana Grumberg. *Música en zapatillas*. Buenos Aires: Longseller. 2001: 49.
[653] Igor Stravinsky. *Poética musical*. 1987: 50.
[654] Thomas Schmitt. "El oyente simétrico. Ideas sobre la melodía en la enseñanza". 1998: 103.
[655] "Bases físicas y parámetros acústicos de la música". 2000: 51. FALTA AUTORIA!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!
[656] Pep Alsina y Frederic Sesé. La música i la seva evolució. 1994: 11.
[657] Leopold Stokowski. *Música para todos nosotros*. 1945: 73.
[658] Roy Bennet. *Investigando los estilos musicales*. 1998: 5.
[659] Mariano Antonio Barrenechea. *Historia estética de la música*. 1944: 54.
[660] Mariano Antonio Barrenechea. *Historia estética de la música*. 1944: 54.
[661] *World History of the Dance*. 1937.
[662] *Investigando los estilos musicales*. 1998: 5.
[663] Edgar Willems. *El valor humano de la educación musical*. 1981: 18.
[664] Violeta Hemsy de Gainza. *Fundamentos, materiales y técnicas de la educación musical*. 1997: 107.
[665] Ana Lucía Frega. *Música para maestros*. 1996: 39.
[666] Guy Maneveau. *Música y educación*. 1993: 25.
[667] "El oyente simétrico. Ideas sobre la melodía en la enseñanza". 1998: 104.
[668] Arthur Schopenhauer. *Pensamientos, palabras y música*. 1998: 163.
[669] Leonard Bernstein. *El mestre us convida a un concert*. 2002: 225.
[670] Boris De Schloezer; Marina Scriabine. *Problemas de la música moderna.* 1960: 32.
[671] *Poética musical*. 1987: 62.
[672] Pep Alsina i Frederic Sesé. *La música i la seva evolució*. 1994: 11.
[673] Ana Lucía Frega. *Música para maestros*. 1996: 44.
[674] Leopold Stokowski. *Música para todos nosotros*. 1945: 73.
[675] Don Campbell. *El efecto Mozart*. 1998: 91.
[676] D. Deighton y G. Palermo. "Singing in the Past, Present a Future: Rudolf Steiner in conversation with Jan Stuten". 1961: 124.
[677] Rolando O. Benenzon. *Musicoterapia y educación*. 1971: 45.
[678] Edgar Willems. *El valor humano de la educación musical*. 1981: 71; *El oído musical.* 2001: 85.
[679] Josefa Lacárcel. *Psicología de la música y educación musical*. 1995: 53.
[680] *Psicología de la música y educación musical*. 1995: 53.
[681] Josefa Lacárcel. *Psicología de la música y educación musical*. 1995: 53.
[682] Theme and Variations. 1972: 9; "La música y el proceso creativo humo". 1997: 151.
[683] Luis Otero. "Pequeña historia de la música". 1998: 48.
[684] *Música y educación*. 1993: 25.
[685] Mirta Adela Córdoba. *Música y terapia*. 2000: 80.
[686] *Música, pensamiento y educación*. 1991: 65.
[687] Björg. "Cuerdas y *beats*, nervios y sangre". 2002: 23.
[688] Boris De Schloezer; Marina Scriabine. *Problemas de la música moderna.* 1960.
[689] Murray Schafer. *Limpieza de oídos*. 1967: 23.
[690] Leopold Stokowski. *Música para todos nosotros*. 1945: 73.
[691] Don Campbell. *El efecto Mozart para niños*. 2001: 64.
[692] Don Campbell. *El efecto Mozart para niños*. 2001: 82.
[693] Gabriel F. Federico. *El embarazo musical*. 2001. 30.
[694] *L'oreille et la vie*. 1977.
[695] Ana Grumberg. *Música en zapatillas*. 2001: 49.
[696] Jean-Pierre Lecanuet. "Prenatal Auditory Experience". 1994 : 24.
[697] Thomas Verny y John Kelly. *La vida secreta del niño antes de nacer*. 1996: 17.
[698] Daniel J. levitin, *Tu cerebro y la música*, 2008: 179.
[699] Josefa Lacárcel. *Psicología de la música y educación musical*. 1995: 58.
[700] Conferencia de Violeta Hemsy de Gainza en la Universidad Ramon Llull, de Barcelona. 1995.
[701] Thomas Verny y John Kelly. *La vida secreta del niño antes de nacer*. 1996: 36.
[702] Thomas Verny y John Kelly. *La vida secreta del niño antes de nacer*. 1996: 39.
[703] Thomas Verny y John Kelly. *La vida secreta del niño antes de nacer*. 1996: 18.
[704] Thomas Verny y John Kelly. *La vida secreta del niño antes de nacer*. 1996: 18.
[705] Don Campbell. *El efecto Mozart para niños*. 2001: 46.
[706] Jean-Pierre Lecanuet. "Prenatal Auditory Experience". 1994 : 24
[707] "El futuro de la música". 1969.
[708] Pep Alsina. *El área de educación musical*. 1997: 31.

[709] Rolando O. Benenzon. *Manual de musicoterapia*. 1981: 41.
[710] Don G. Campbell. *El efecto Mozart*. 1998: 37.
[711] M. J. Lafuente y otros. "Effects of the Fir start Method of Prenatal Stimulation of Psychomotor Development: The First sixth months". 1997: 151-162.
[712] Alfred Tomatis. *L'oreille et la vie*. 1977 : 59.
[713] Don Campbell. *El efecto Mozart para niños*. 2001: 57.
[714] Don Campbell. *El efecto Mozart para niños*. 2001: 58.
[715] Don Campbell. *El efecto Mozart para niños*. 2001: 60.
[716] Donald J. Shetler. "The Inquiry into Prenatal Music Experience: a Report of the Eastman Project 1980-1987". 1989: 171-189.
[717] 1996.
[718] 1992.
[719] Serafina Poch. *Compendio de musicoterapia I*. 1999: 18.
[720] Don Campbell. *El efecto Mozart para niños*. 2001.
[721] David J.Elliot. "Música, educación y valores musicales". 1997: 28.
[722] Citado por Serafina Poch. Compendio de musicoterapia I. 1999: 198.
[723] Daniel J. levitin, *Tu cerebro y la música*, 2008: 239.
[724] Gabriel F. Federico. *El embarazo musical*. 2001. 88.
[725] Gabriel F. Federico. *El embarazo musical*. 2001. 89.
[726] Patxi del Campo. "Del sonido y el silencio hacia la comunicación". 1997: 210.
[727] Olivea Dewhurst-Maddock. *El libro de la terapia del sonido*. 1993: 27.
[728] Maurice Martenot. *Principios fundamentales de formación musical y su aplicación*. 1993: 20.
[729] Gabriel F. Federico. *El embarazo musical*. 2001. 44.
[730] Gabriel F. Federico. *El embarazo musical*. 2001. 49.
[731] Thomas Verny y Pamela Weintraub. *El vínculo afectivo con el niño que va a nacer*. 1992: 39-45.
[732] *La música para el niño por nacer*. 1997: 21-22.
[733] Gabriel F. Federico. *El embarazo musical*. 2001. 33.
[734] Maurice Martenot. *Principios fundamentales de formación musical y su aplicación*. 1993: 20.
[735] Daniel J. levitin, *Tu cerebro y la música*, 2008: 138.
[736] Didier Anzieu. *Le Moi-peau*. 1985: 164.
[737] Aittor Loroño. "La ayuda curativa de la música". 1983: 50.
[738] Gabriel F. Federico. *El embarazo musical*. 2001. 55.
[739] Gabriel F. Federico. *El embarazo musical*. 2001. 56.
[740] Rolando O. Benenzon. *Manual de musicoterapia*. 1981: 118.
[741] Rolando O. Benenzon. *Manual de musicoterapia*. 1981: 40; *Musicoterapia. De la teoría a la práctica*. 2000: 55.
[742] Rolando O. Benenzon. *Manual de musicoterapia*. 1981: 43.
[743] Josefa Lacárcel. *Psicología de la música y educación musical*. 1995: 58.
[744] *Manual de musicoterapia*. 1981: 118.
[745] Josefa Lacárcel. *Psicología de la música y educación musical*. 1995: 57.
[746] Jonathan Goldman. *Sonidos que sanan*. 1996: 112-113.
[747] Gabriel F. Federico. *El embarazo musical*. 2001. 59.
[748] Gabriel F. Federico. *El embarazo musical*. 2001. 59.
[749] Gabriel F. Federico. *El embarazo musical*. 2001. 61.
[750] *La descoberta de l'infant*. 1987.
[751] *Los comienzos de la conducta musical*. 1974: 55.
[752] Don Campbell. *El efecto Mozart*. 1998: 96-97.
[753] Gérard Decorneau. *Musicoterapia*. 1988: 22.
[754] Christopher Small *Música, sociedad, educación*. 1989: 201.
[755] Hazrat Inayat. *La música de la vida*. 1995: 9.
[756] *The Study of Man*. 1958: 14.
[757] Sarah Van Bouen. "Living children a helping hand. Your child from birth to there". 1997: 45.
[758] Don Campbell. *El efecto Mozart para niños*. 2001: 77.
[759] Fred. J. Schwartz. "Perinatal Stress Reduction, Music and Medical Cost Saving. 1997: 19-29.
[760] Glen Campbell. *El efecto Mozart para niños*. 2001: 77.
[761] Kate G. Feller. "La música: un fenómeno humano y un medio terapéutico". 2000: 38.
[762] Violeta Hemsy de Gainza. *La transformación de la educación musical a las puertas del siglo XXI*. 1997: 116.
[763] Cristina Agospi y Christina Rapp. *El niño, el mundo sonoro y la música*. 1988: 15.
[764] Ana Grumberg, *Música en zapatillas*. 2001: 49.
[765] *La gènesi de la intenl·ligència musical en l'infant*. 2003: 248.
[766] Olga Aguirre y Ana de Mena. *Educación musical. Manual para el profesorado*. 1992: 95.
[767] Rosario Lorente. *Expresión musical en preescolar y ciclo preparatorio*. 1981: 47.
[768] C. Muscarsel. *Mundo sonoro*. 1988.
[769] *Los comienzos de la conducta musical*. 1974.
[770] Ruth Fridman. *El nacimiento de la inteligencia musical*. 1988: 70.
[771] Johannella Tafuri. "El origen de la experiencia musical". 2000: 82.
[772] Phyllis Wilkin, 1996 y Sheila Wooward, 1992.

[773] *Frames of Mind: The theory of multiple intelligences*. 1985.
[774] Patxi del Campo y Silvia Zuluaga. "Toda una experiencia sonora". 2002: 17-32.
[775] Citados por Ruth Fridman. *La música para el niño por nacer*. 1997: 71-72.
[776] Johannella Tafuri. "El origen de la experiencia musical". 2000: 82.
[777] Escola bressol El Cargol. "Treball musical a l'escola bressol". 1996: 21-22.
[778] François Delalande. *La música es un juego de niños*. 1995: 78.
[779] Arnold Gessell y otros. *El niño de 1 a 5 años*. 1963: 43.
[780] *La música para el niño por nacer*. 1997: 85.
[781] Ruth Fridman. *La música para el niño por nacer*. 1997: 94.
[782] Patxi del Campo y Silvia Zuluaga. "Toda una experiencia sonora". 2002: 17-32.
[783] *El efecto Mozart*. 1998: 36.
[784] Josefa Lacárcel. *Psicología de la música y educación musical*. 1995: 58.
[785] Don Campbell. *El efecto Mozart para niños*. 2001: 59.
[786] *Path either Heart: a Guide through the Perils and Promises of Spiritual Life*. 1996: 120.
[787] *El efecto Mozart*. 1998: 220.
[788] *Paraules i escrits. Segon recull*. 1999: 164.
[789] Don Campbell. *El efecto Mozart*. 1998: 192.
[790] Don Campbell. *El efecto Mozart*. 1998: 181.
[791] Robert Cutietta, Donald L. Hamann y Linda Millar. "Spin-off": the Extra-Musical Advantages of a Musical Education". 1995: 29-32.
[792] Jacques Dalcroze. Le rythme, la musique et l'éducation. 1967: 93 (1a edición: 1915).
[793] François Delalande. *La música es un juego de niños*. 1995: 107.
[794] François Delalande. *La música es un juego de niños*. 1995: 14.
[795] Juan Rafael Muñoz. "La voz y el canto en la educación infantil". 2001: 44.
[796] Judith Faller. "La educación musical en Hungría". 1994: 197.
[797] Walter Howard. *La música y el niño*. 1976: 32.
[798] Don Campbell. *El efecto Mozart para niños*. 2001: 161.
[799] Edgar Willems. *La preparación musical de los más pequeños*. 1962: 22.
[800] Walter Howard. *La música y el niño*. 1976: 101.
[801] *Fito Páez dialoga con Violeta Hemsy de Gainza*. 1997: 8.
[802] Maurice Martenot. *Principios fundamentales de la formación musical y su aplicación*. 1993: 31.
[803] Oriol Romaní. *La música, font de salut*. 1998: 29.
[804] Oriol Romaní. *La música, font de salut*. 1998: 31.
[805] Rolando O. Benenzon. *La nueva musicoterapia*. 1998: 168.
[806] Montserrat Figueres i Marta Fiol. *Experiència musical amb nens petits: enfoc i realització*. 1991: 106.
[807] Montserrat Busqué. *Jocs de falda*. 1991: 5.
[808] C. M. Colwell. "Therapeutic Application of Music in the Whole Language Kindergarten". 1994: 238-247.
[809] David Lazear. *Intelligence Builders for every Student*. 1997: 44.
[810] M. R. Godl; P. R. Santana; U. H. Souza; G. P. Marqueti. "Influence of Background Music in Prescholar's Behanior: A Naturalistic Approach".1996: 1123-1129.
[811] Glen Campbell. *El efecto Mozart para niños*. 2001: 239.
[812] C. Germani. *Teoría y práctica de la educación preescolar*. 1977: 167.
[813] *La Política*, libro V, capítulo VI: 240.
[814] *Psychologie des aptitudes musicales*. 1966.
[815] *La música para el niño por nacer*. 1997: 53.
[816] Don Campbell. *El efecto Mozart para niños*. 2001: 34-35.
[817] Don Campbell. *El efecto Mozart para niños*. 2001: 141.
[818] Elaine Metz. "Movement as a Musical Response among Preschool Children". 1989: 48-60.
[819] Don Cambell. *El efecto Mozart para niños*. 2001: 26.
[820] En el estudio realizado por la Universidad McGill. "Music in the Preschool Speeds Tots' Mental Progress". Art and Music Brain/Mind Collections, 18 (11c). 1995.
[821] Don Campbell. *El efecto Mozart para niños*. 2001: 164.
[822] Maria Teresa Malagarriga y Montserrat Busqué. *La música al parvulari i jardí d'infància*. 1982: 9.
[823] Maria Teresa Malagarriga y Montserrat Busqué. *La música al parvulari i jardí d'infància*. 1982: 10.
[824] Arnold Bentley. *La aptitud musical de los niños y cómo determinarla*. 1967: 18.
[825] Maria Teresa Malagarriga y Montserrat Busqué. *La música al parvulari i jardí d'infància*. 1982: 10-11.
[826] Juliette Alvin. *Music for the handicap child*. 1965: 75.
[827] Equipo directivo de la revista "Eufonía". "La música en la escuela infantil". 1999: 5.
[828] Violeta Hemsy de Gainza. *La iniciación musical del niño*. 1964: 110-111.
[829] *La improvisación musical*. 1983: 7.
[830] Maria Cateura, 1992: 43
[831] Ana Grumberg. *Música en zapatillas*. 2001: 64.
[832] *El rinoceronte en el aula*. 1975: 33.
[833] *Paraules i escrits. Segon recull*. 1999: 173.
[834] Paul R. Lehmann, citado por Violeta Hemsy en *La educación musical frente al futuro*. 1993: 19.
[835] Carl Orff. *Schulwerk, vol. III. His life and work*. 1978.

[836] *La educación del hombre*. 1913: 328.
[837] Don Campbell. *El efecto Mozart para niños*. 2001: 225.
[838] *Patricia Stokoe dialoga con Violeta Hemsy de Gainza*. 1997: 16.
[839] A model of Musical Development. The Aesthetic Impulse. 1984.
[840] Ana Grumberg. *Música en zapatillas*. 2001: 52.
[841] Rosario Lorente. *Expresión musical en preescolar y ciclo preparatorio*. 1981: 12.
[842] *El niño, el mundo sonoro y la música*. 1988.
[843] Violeta Hemsy de Gainza. *La iniciación musical del niño*. 1964: 111.
[844] Don Campbell. *El efecto Mozart para niños*. 2001: 139.
[845] *The Study of Ethnomusicology. Twenty-Nine Issues and Concepts*. 1983: 331.
[846] 1984: 207.
[847] Don Campbell. *El efecto Mozart para niños*. 2001: 152.
[848] François Delalande. *La música es un juego de niños*. 1995: 39.
[849] François Delalande. *La música es un juego de niños*. 1995: 16.
[850] Maria Mercè Cardoner. "Expresión musical". 1996: 289.
[851] Roser Busquets. "La música a l'especialitat de l'Educació Infantil". 1994: 85.
[852] Escola bressol El Cargol. "Treball musical a l'escola bressol". 1996: 22.
[853] Edgar Willems. *La preparación musical de los más pequeños*. 1962: 28.
[854] "Expresión musical". 1996: 289.
[855] "La música a l'especialitat de l'Educació Infantil". 1994: 85.
[856] "La música a l'especialitat de l'Educació Infantil". 1994: 85-86.
[857] *La música en zapatillas*. Buenos Aires: Longseller. 2001: 56.
[858] Carl Orff. *Orff-Schulwer; past and future*. 1964: 24.
[859] "La educación musical en Hungría". 1994: 196.
[860] Julia Bernal. "La formación musical del maestro especialista en educación musical". 1999.
[861] David J. Hargreaves. *Música y desarrollo psicológico*. 1998: 234.
[862] *La música y el cerebro*. 1989: 17.
[863] *Música y educación*. 1993: 235.
[864] Violeta Hemsy de Gainza. *La iniciación musical del niño*. 1964: 12.
[865] Maria Teresa Malagarriga y Montserrat Busqué. *La música al parvulari i al jardí d'infància*. 1982: 9.
[866] Fernando González. *Música, canción y pedagogía*. 1980: 42.
[867] Keith Swanwick. *Música, pensamiento y educación*. 1991: 143-144.
[868] Mirta Adela Córdoba. *Música y terapia*. 2000: 100.
[869] Bruno Nettl. "La etnomusicología y la enseñanza de la música en el mundo". 1997: 39.
[870] Jeanne Bamberger. "Intuitive and formal musical knowing". 1978; "Revisiting children's descriptions of simple rhythms". 1982.
[871] Conferencia de Violeta Hemsy de Gainza en la facultad de Psicología y Ciencias de la Educación Blanquerna, de la Universidad Ramon Llull, de Barcelona. 1995.
[872] Víctor Pliego de Andrés. *Guía para estudiar música*. 1991: 35.
[873] *Fito Páez dialoga con Violeta Hemsy de Gainza*. 1997: 88-89.
[874] *La gènesi de la intel·ligència musical en l'inant*. 2003: 16.
[875] *La educación musical*. Buenos Aires: Ricordi. 1950.
[876] Edgar Willems. *La preparación musical de los más pequeños*. 1962: 21.
[877] Rosario Lorente. *Expresión musical en preescolar y ciclo preparatorio*. 1981: 48.
[878] *Patricia Stokoe dialoga con Violeta Hemsy de Gainza*. 1997: 56.
[879] "Práctica pedagógica y música tradicional". 1997: 3.
[880] Carlos Daniel Fregtman. *Música transpersonal*. 1990: 60-61.
[881] Josefa Lacárcel. *Psicología de la música y educación musical*. 1995: 52.
[882] "On the Musical Sales of Various Nations". 1985: 485.
[883] *Música, maestro. Bases para una educación musical. 2-7 años*. 1982: 11-16.
[884] María Ángeles Bermell. *Interacción, música y movimiento en la formación del profesorado*. 1993: 17.
[885] María Ángeles Bermell. *Interacción, música y movimiento en la formación del profesorado*. 1993: 18.
[886] Gérard Ducorneau. *Musicoterapia*. 1988: 81.
[887] Edgar Willems. *La preparación musical de los más pequeños*. 1962: 29.
[888] J. L. Mursell y M. Glenn. *The psychology of school music teaching*. 1958 : 21.
[889] Violeta Hemsy de Gainza. *Para divertirse cantando*. 1973: 4.
[890] Marilyn Pflederer en el libro, de Violeta Hemsy, *Nuevas perspectivas de la educación musical*. 1990: 31.
[891] "Música y educación en la Antigua Grecia". 1998: 25-26.
[892] Juli Palou. *Amb veu de mestre*. 1993: 13.
[893] Edgar Willems. *El valor humano de la educación musical*. 1981: 13.
[894] *La música, font de salut*. 1998: 27.
[895] Fernando González. *Música, canción y pedagogía*. 1980: 42.
[896] Fernando González. *Música, canción y pedagogía*. 1980: 43.
[897] Violeta Hemsy de Gainza. *La transformación de la educación musical a las puertas del siglo XXI*. 1997: 123.
[898] Rolando O. Benenzon. *La nueva musicoterapia*. 1998: 180.
[899] Rolando O. Benenzon. *La nueva musicoterapia*. 1998: 185.

[900] Fernando González. *Música, canción y pedagogía*. 1980: 44.
[901] Keith Swanwick. *Música, pensamiento y educación*. 1991: 105.
[902] Prólogo de Montserrat Sanuy al libro *Música, pensamiento y educación*, de Keith Swanwick. 1991: XI.
[903] Prólogo de Montserrat Sanuy al libro *Música, pensamiento y educación*, de Keith Swanwick. 1991: XI.
[904] *Hacia el descubrimiento de la música*. 1993: 15.
[905] *Hacia el descubrimiento de la música*. 1993: 15.
[906] Eduard Toldrà en boca de su biógrafo Manuel Capdevila en *Eduard Toldrà, músic*. 1964: 170.
[907] Bruno Nettl. *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales*. 1985: 15.
[908] Manuel de Falla (1876-1947)
[909] Carlos Daniel Fregtman. *Música transpersonal*. 1990: 76.
[910] Jacques Attali. Ruidos. *Ensayo sobre la economía política de la música*. 1977: 56.
[911] *"Om", la sílaba sagrada*. 1981: 61.
[912] Madeleine Goss. *Sinfonía inconclusa. La historia de Franz Schubert*. 1946: 33.
[913] *Por una educación musical en España*. 1992.
[914] *La amplitud musical de los niños y cómo determinarla*. 1967: 11.
[915] *El músico "in situ".* 1988: 161.
[916] *Fito Páez dialoga con Violeta Hemsy de Gainza*. 1997: 33.
[917] Manuel Borgunyó. *Educación musical escolar y popular*. 1946: 148.
[918] John Blacking. *Fins a quin punt l'home és músic?* 1994: 49.
[919] George Balan. *Hacia el descubrimiento de la música*. 1993: 44.
[920] George Balan. *Hacia el descubrimiento de la música*. 1993: 18-19.
[921] Walter Howard. *La música y el niño*. 1976: 112.
[922] Walter Howard. *La música y el niño*. 1976: 113.
[923] Robert Schumann. *Escritos sobre la Música y los Músicos*. 1918: 70.
[924] Robert Schumann. *Escritos sobre la Música y los Músicos*. 1918: 70.
[925] Christopher Small. *Música, sociedad, educación*. 1989: 201.
[926] Violeta Hemsy de Gainza. *Puentes hacia la comunicación musical I*. 1995: 40.
[927] Violeta Hemsy de Gainza. *Puentes hacia la comunicación musical I*. 1995: 40.
[928] Trilok Gurtu. "Los zapatos y el estómago". 2002: 281.
[929] George Balan. *Hacia el descubrimiento de la música*. 1993: 19.
[930] Arthur Schopenhauer. *Lichtsrahlen aus seinen werken*. 1874: 129.
[931] Miguel Fernández. "¿Crees que aún sigo siendo músico?"
[932] Daniel Barenboim. *Mi vida en la música*. 2002: 83.
[933] George Balan. *Hacia el descubrimiento de la música*. 1993: 26.
[934] Corinne Heline. *Color y música en la Nueva Era*. 199: 116.
[935] Jaume Comellas. *Victòria dels Àngels. Memòries de viva veu*. 2005: 29. Ella se consideraba una persona muy fiel a la música.
[936] Jaume Comellas. *Victòria dels Àngels. Memòries de viva veu*. 2005: 312.
[937] Eduard Toldrà en boca de su biógrafo Manuel Capdevila en *Eduard Toldrà, músic*. 1964: 48.
[938] Eduard Toldrà en boca de su biógrafo Manuel Capdevila en *Eduard Toldrà, músic*. 1964: 50.
[939] Eduard Toldrà en boca de su biógrafo Manuel Capdevila en *Eduard Toldrà, músic*. 1964: 178-179.
[940] Violeta Hemsy de Gainza. *Música: amor y conflicto*. 2002: 8.
[941] Richard Sterba. "Aproximación al problema del proceso musical", en *Revista de Psicoanálisis* (4) Págs. 14-20.
[942] Anthony Kemp. *The Musical Temperament*. Oxford: Oxford University Press. 1996.
[943] Augusto Valera. *El músico "in situ".* 1988: 81.
[944] Augusto Valera. *El músico "in situ".* 1988: 170.
[945] Georges Balan. *Color y música en la Nueva Era*. 1993: 53.
[946] Georges Balan. *Color y música en la Nueva Era*. 1993: 53.
[947] Daniel Barenboim. *Mi vida en la música*. 2002: 82.
[948] Carlos Daniel Fregtman. *Música transpersonal*. 1990: 88.
[949] Augusto Valera. *El músico"in situ".* 1988: 11.
[950] *Opere IV*. 1979.
[951] Igor Stravinsky. *Poética musical*. 1987: 145
[952] Eduard Toldrà en boca de su biógrafo Manuel Capdevila en *Eduard Toldrà, músic*. 1964: 49.
[953] Daniel J. levitin, *Tu cerebro y la música*, 2008: 218.
[954] Augusto Valera. *El músico "in situ".* 1988: 13.
[955] Mariano Antonio Barrenechea. *Historia estética de la música*. Buenos Aires: Claridad. 1944: 462.
[956] Antonio De las Heras. *Vida de Albéniz*. 1940.
[957] Walter Howard. *La música y el niño*. 1976: 126.
[958] Augusto Valera. *El músico "in situ"*. 1988: 163.
[959] Christopher Small. *Música, sociedad, educación*. 1989: 50.
[960] Christopher Small. *Música, sociedad, educación*. 1989: 51.
[961] Hazrat Inayat. *La música de la vida*. 1995: 47.
[962] Christopher Small. *Música, sociedad, educación*. 1989: 100.
[963] Christopher Small. *Música, sociedad, educación*. 1989: 170.
[964] Edgar Willems. *El oído musical*. 2001: 24.

[965] Violeta Hemsy. *Ocho estudios de psicopedagogía musical*. 1982: 110.
[966] Carmen Rodríguez. *Prontuario de musicología*. 2002: 53.
[967] Estudio realizado por Cattell y Cattell y citado en su obra *Música y desarrollo psicológico*. 1969.
[968] Violeta Hemsy de Gainza. *Música: amor y conflicto*. 2002: 10.
[969] Hugues Panassié. *Historia del verdadero jazz*. 1961: 49.
[970] *Violeta Hemsy de Gainza dialoga con Eduardo Pavlovsky*. 1997: 41.
[971] E. Thayer Gaston. *Tratado de musicoterapia*. 1993: 46.
[972] Edgar Willems. *La preparación musical de los más pequeños*. 1962: 10.
[973] Joaquín Díaz en la obra de Joaquín Álvarez *Las palabras del músico*. 2001: 20-21.
[974] Augusto Valera. *El músico "in situ"*. 1988: 12.
[975] Augusto Valera. *El músico "in situ"*. 1988: 13.
[976] Carmen Rodríguez. *Prontuario de musicología*. 2002: 46.
[977] Daniel Barenboim, *El so de la vida*. 2008: 61.
[978] Antoni Defez, *Música i sentit*, 2008: 50.
[979] Antoni Defez, *Música i sentit*, 2008: 46.
[980] Daniel Barenboim, *El so de la vida*. 2008: 61.
[981] Walter Howard. *La música y el niño*. 1976: 94.
[982] Christopher Small. *Música, sociedad, educación*. 1989: 101.
[983] *Música, sociedad, educación*. 1989: 166-167.
[984] Christopher Small. *Música, sociedad, educación*. 1989: 196.
[985] Christopher Small. *Música, sociedad, educación*. 1989: 202.
[986] George Balan. *Hacia el descubrimiento de la música*. 1993: 25.
[987] Antonio De las Heras. *Vida de Albéniz*. 1940: 99.
[988] Jean-Paul Despins. *La música y el cerebro*. 1994: 73.
[989] Jaume Comellas. *Victòria dels Àngels. Memòries de viva veu*. 2005: 122.
[990] Jaume Comellas. *Victòria dels Àngels. Memòries de viva veu*. 2005: 84.
[991] Oriol Romaní. *La música, font de salut*. 1998: 19.
[992] Carmen Rodríguez. *Prontuario de musicología*. 2002: 19.
[993] *Hacia el descubrimiento de la música*. 1993: 29.
[994] George Balan. *Hacia el descubrimiento de la música*. 1993: 30.
[995] Augusto Valera. *El músico "in situ".* 1988: 57.
[996] George Balan. *Hacia el descubrimiento de la música*. 1993: 31.
[997] Citado por Augusto Valera. *El músico "in situ".* 1988: 99.
[998] *Limpieza de oídos*. 1967: 44.
[999] Christopher Small. *Música, sociedad, educación*. 1989: 33.
[1000] François Delalande. *La música es un juego de niños*. 1995: 84.
[1001] "Personality differences between the players of string, woodwind, brass and keyboard instruments, and singers. Council for Research". 1981.
[1002] Juliette Alvin. Music for the handiccapatted child. 1965: 137.
[1003] *El Tao de la Música*. 1985: 128-129.
[1004] *La música es un juego de niños*. 1995: 85.
[1005] Violeta Hemsy de Gainza. *Ocho estudios de psicopedagogía musical*. 1982: 79.
[1006] *El valor humano de la educación musical*. 1981.
[1007] *Escuchar: 20 reflexiones sobre música y educación musical*. 1997: 293-297.
[1008] Fernando Palacios. "Un recital de silbido". Artículo sobre el uso del silbido y los que se han dedicado a él.
[1009] *Music Therapy*. 195: 151.
[1010] María del Carmen Estavillo. "La voz: recursos para la educación, rehabilitación y terapia en el ser humano". 2001: 69.
[1011] Myriam Alió. *Reflexiones sobre la voz*. 1983: 155-156.
[1012] Jordi Perelló. "Salud y calidad de vida". 1990: 4.
[1013] Edgar Willems. *El valor humano de la educación musical*. 1981: 141.
[1014] 1995.
[1015] Hazrat Inayat. *La música de la vida*. 1995: 71.
[1016] Jonathan Goldman. *Sonidos que sanan*. 1992: 183.
[1017] Olivea Dewhurst-Maddock. *El libro de la terapia del sonido*. 1993: 102.
[1018] Myriam Alió. *Reflexiones sobre la voz*. 1983: 142.
[1019] "La voz nos delata". 1995: 5.
[1020] Pío Tur. *Reflexiones sobre la educación musical*. 1992: 342-343.
[1021] M. Mansión. *El estudio del canto*. 1977: 30-40.
[1022] *Reflexiones sobre la voz*. 1983: 100-104.
[1023] Olivea Dewhurst-Maddock. *El libro de la terapia del sonido*. 1993: 28.
[1024] Olivea Dewhurst-Maddock. *El libro de la terapia del sonido*. 1993: 39.
[1025] Don Campbell. *El efecto Mozart*. 1998: 101.
[1026] Edgar Willems. *El valor humano de la educación musical*. 1962: 63.
[1027] *El valor humano de la educación musical*. 1962: 64.
[1028] Don Campbell. *El efecto Mozart*. 1998: 97.

[1029] *La música de la vida*. 1995: 72.
[1030] *La música de la vida*. 1995: 99.
[1031] Victòria dels Àngels, a través de su biógrafo Jaume Radigales. 2003: 94.
[1032] Christopher Small. *Música, sociedad, educación*. 1989: 59.
[1033] Christopher Small. *Música, sociedad, educación*. 1989: 59-60.
[1034] Hazrat Inayat. *La música de la vida*. 1995: 101.
[1035] Woody Allen. "Entrevista a Woody Allen". 1997: 24.
[1036] Hazrat Inayat. *La música de la vida*. 1995: 68.
[1037] *La música de la vida*. 1995: 66.
[1038] Hazrat Inayat. *La música de la vida*. 1995: 69.
[1039] *Tratamiento de los problemas de la voz*. 1995: 25.
[1040] *La voz: anatomía y fisiología*. 1993: 3.
[1041] Maria Mercè Cardoner. "Expresión musical". 1996: 290.
[1042] Manuel Borgunyó. *Educación musical escolar y popular*. 1946: 72.
[1043] Alfred Tomatis. 1996.
[1044] Kart Pahlen. *La música en la educación moderna*. 1961: 23-24.
[1045] Phil Nuernberger. *La transformación del estrés en energía vital positiva*. 1998: 91.
[1046] June Boyce-Tillman. *La música como medicina del alma*. 2003 323.
[1047] L. E. Keyes. Toning: *The Creative Power of the Voice*. 1973: 41.
[1048] Camile Mauclair. *Los héroes de la orquesta*. 1942: 132.
[1049] Christoph Drösser. *La seducción de la música*, 2012: 163.
[1050] Camile Mauclair. *Los héroes de la orquesta*. 1942: 135.
[1051] Camile Mauclair. *Los héroes de la orquesta*. 1942: 138.
[1052] Camile Mauclair. *Los héroes de la orquesta*. 1942: 139.
[1053] Jordi Sierra. *Víctor Jara*. 1999: 17.
[1054] Don Campbell. *El efecto Mozart*. 1998: 97-98.
[1055] Leonard Bernstein. *El mestre us convida a un concert*. 2002: 52.
[1056] *El mestre us convida a un concert*. 2002: 49.
[1057] Walter Howard. *La música y el niño*. 1976: 120.
[1058] *La música es un juego de niños*. 1995: 81.
[1059] Augusto Valera. *El músico "in situ"*. 1988: 205.
[1060] "The relation of interaccional synchrony to cognitive and emotional processes", en M. Qui (ed.) *The relationship of verbal and non-verbal communication.* 1980.
[1061] Maureen McCarthy. *La naturaleza de la música*. 2002: 22.
[1062] Maureen McCarthy. *La naturaleza de la música*. 2002: 64.
[1063] Maureen McCarthy. *La naturaleza de la música*. 2002: 86.
[1064] Maureen McCarthy. *La naturaleza de la música*. 2002: 89.
[1065] *The Immune Power Personality*. 1996: 34.
[1066] Maureen McCarthy. *La naturaleza de la música*. 2002: 143.
[1067] Maureen McCarthy. *La naturaleza de la música*. 2002: 154.
[1068] *Music Therapy Research and Practice in Medicine. From out f the Silence*. 1996.
[1069] *La naturaleza de la música*. 2002: 176.
[1070] Maureen McCarthy. *La naturaleza de la música*. 2002: 185.
[1071] Maureen McCarthy. *La naturaleza de la música*. 2002: 174.
[1072] Jaume Comellas. *Victòria dels Àngels. Memòries de viva veu*. 2005: 23 y 27.
[1073] Speech. "Ser realmente real". 2002: 357.
[1074] Damon Alban. "Confesión de un tipo ultranormal". 2002: 378.
[1075] Anthony Storr. *La música y la mente*. 2002: 48.
[1076] Anthony Storr. *La música y la mente*. 2002: 98.
[1077] Anthony Storr. *La música y la mente*. 2002: 53
[1078] John Neubauer. *La emancipación de la música*. 1992: 116-117.
[1079] Edgar Willems. El valor humano de la educación musical. 1981: 18.
[1080] Carlos Daniel Fregtman. *Música transpersonal*. 1990: 88.
[1081] Yehudi Menuhin. "La música y el proceso creativo humano". 1997: 144.
[1082] John Neubauer. *La emancipación de la música*. 1992: 57-58.
[1083] John Blacking. *Fins a quin punt l'home és músic?* 1994: 20.
[1084] George Balan. *Hacia el descubrimiento de la música*. 1993: 13.
[1085] Judy Ford. *100 cosas que puedes hacer para amar a tu hijo*. 1998: 160.
[1086] *Antología pedagógica*. 1977.
[1087] John Blacking. *Fins a quin punt l'home és músic?* 1994 : 50.
[1088] Keith Swanwick. *Música, pensaminto y educación*. 1991: 61.
[1089] Pío Tur. *Reflexiones sobre educación musical*. 1992: 48.
[1090] John Neubauer. *La emancipación de la música*. 1992: 117.
[1091] Helen L. Bonny y Louis M. Savary. *La música y su mente*. 1994: 26.
[1092] "Entrevista a Woody Allen". 1997: 24.
[1093] Aittor Loroño y Patxi del Campo. *Taller de Biomúsica*. 1987: 51.

[1094] Tony Wigram. “Music therapy in the education service: research with autistic children and their mothers”. 1997: 217.
[1095] Carlos Daniel Fegtman. *El Tao de la Música*. 1985: 80-81.
[1096] Carlos Daniel Fegtman. *El Tao de la Música*. 1985: 123.
[1097] *La música como proceso histórico de su invención*. 1950.
[1098] *Philosophy in a New Key*. 1951: 227.
[1099] *Music Therapy*. 1952: 129-132.
[1100] Juliette Alvin. *Musicoterapia*. 1984: 119.
[1101] “Con mucha marcha: el concierto pop-rock como contexto de participación”. 1999: 4.
[1102] Maurice Ravel (1875-1937).
[1103] George Balan. *Hacia el descubrimiento de la música*. 1993: 9.
[1104] Lou Marinoff. *Pregunta-ho a Plató. Com la filosofia et pot canviar la vida*. 2003: 80.
[1105] Arcadio de Larrea. *La música hispano-árabe*. 1957: 20.
[1106] Arcadio de Larrea. *La música hispano-árabe*. 1957: 21.
[1107] Violeta Hemsy de Gainza. *Música: amor y conflicto*. 2002: 9.
[1108] Kate E. Gfeller. “La música: un fenómeno humano y un medio terapéutico”. 2000: 52.
[1109] Kate E. Gfeller. “La música: un fenómeno humano y un medio terapéutico”. 2000: 50.
[1110] Gérard Ducorneau. *Musicoterapia*. 1988: 78.
[1111] María Soledad. *Musicoterapia en la tercera edad*. 1999: 46.
[1112] Fernando Jiménez del Oso, Francisco Ruiz y Andrea Pastor. *Música para aprender*. 1996: 10.
[1113] Don Campbell. *El efecto Mozart*. 1998: 161.
[1114] Francisco Blasco y L. Vicente Sanjosé. “Música y afectividad: la música como medio de exploración de las emociones humanas”. 1995: 151-152.
[1115] Antonio Blay. *Personalidad y niveles superiores de conciencia*. 1991: 177.
[1116] Leslie Bunt. *Music Therapy. An Art beyond Words*. London: Routledge. 1994: 52.
[1117] Josep Maria Espinàs. *Temps afegit*. 2001: 39.
[1118] June Boyce-Tillman. *La música como medicina del alma*. 2003: 268.
[1119] San Agustín en su tratado *De Musica*.
[1120] Khalil Gibran. *Arena y espuma*. 2001: 29.
[1121] “Del sonido y el silencio hacia la comunicación”. 1997.
[1122] Leonard B. Meyer. Music, the Arts and Ideas. Pagina 271; también citado por Lewis Rowell. 1985: 131.
[1123] Phil Nuernberger. *La transformación del estrés en energía vital positiva*. 1998: 37.
[1124] *Música, pensamiento y educación*. 1991.
[1125] *Philosophy in a New Key*. 1951.
[1126] Leonard B. Meyer. Music, the Arts and Ideas. Citado por Lewis Rowell. 1985.
[1127] Salvador Cardús. *El desconcert de l’educació*. 2000: 249.
[1128] Maurice Ravel. Reportaje en la Revue Etudes y en The Book of modern composers, de D. Ewen. 1931.
[1129] Khalil Gibran. *La veu del mestre.* 1984: 70-71.
[1130] Khalil Gibran. *La veu del mestre.* 1984: 70-72.
[1131] Tim Booth. “Hijos del pasado y de un futuro ya conocido”. 2002: 221.
[1132] Yehudi Menuhin. *Lecciones de vida*. 1997: 13.
[1133] Seydu Jalloh. “El alma de las notas”. 2002: 247.
[1134] François Delalande. *La música es un juego de niños*. 1995: 103.
[1135] Francesc Torralba. *Explorar el sentido de la realidad*. 2000.
[1136] John Sloboda. *The Musical Mind*. 1985: 1.
[1137] Joaquín Araújo. “Despedida”. 1997: 98.
[1138] Elisabeth Kübler-Ross. *Morir es de vital importancia*. 1996: 65.
[1139] Elisabeth Kübler-Ross. *Morir es de vital importancia*. 1996: 66.
[1140] Elisabeth Kübler-Ross. *Morir es de vital importancia*. 1996: 66.
[1141] Elisabeth Kübler-Ross. *Morir es de vital importancia*. 1996: 58.
[1142] George Balan. *Hacia el descubrimiento de la música*. 1993: 102.
[1143] George Balan. *Hacia el descubrimiento de la música*. 1993: 106.
[1144] Elisabeth Kübler-Ross. *Morir es de vital importancia*. 1996: 66.
[1145] Fernando Savater. *El valor de educar*. 1997: 57.
[1146] Elisabeth Kübler-Ross. *Morir es de vital importancia*. 1996: 69.
[1147] Elisabeth Kübler-Ross. *Morir es de vital importancia*. 1996: 72.
[1148] Elisabeth Kübler-Ross. *Morir es de vital importancia*. 1996: 73.
[1149] Elisabeth Kübler-Ross. *Morir es de vital importancia*. 1996: 211.
[1150] Johann Joachim Quantz. *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*. 1953.
[1151] Hazrat Inayat. *La música de la vida*. 1995: 24-25.
[1152] Fernando Savater. *El valor de educar*. 1997: 183-184.
[1153] Arnoldo Liberman . *De la música. el amor y el inconsciente*. 1993: 48.
[1154] *Patricia Stkoe dialoga con Violeta Hemsy de Gainza*. 1997: 16-17.
[1155] Jean-Paul Despins. *La música y el cerebro*. 1994: 29.
[1156] John Neubauer. *La emancipación de la música*. 1992: 90-91.
[1157] Lorenzo Amaro. *Las propiedades terapéuticas y educativas de la música*. 1993: 193.

[1158] Lorenzo Amaro. *Las propiedades terapéuticas y educativas de la música*. 1993: 194.
[1159] Carlos Daniel Fregtman. *Música transpersonal*. 1990: 98.
[1160] Gabriel F. Federico. *El embarazo musical*. 2001. 68.
[1161] Jorge Alcalde. "Cómo nos transforma la música". 2004: 49.
[1162] Myriam Alió. *Reflexiones sobre la voz*. 1983: 139.
[1163] A. C. North, D. J. Hargreaves y S. A. O'neill. "The importance the music to adolescents". 2000: 255-272.
[1164] Ana Grumberg. *Música en zapatillas*. 2001: 34.
[1165] Violeta Hemsy de Gainza. *Música: amor y conflicto*. 2002: 151.
[1166] Gérard Decorneau. *Musicoterapia*. 1988: 78.
[1167] Peter F. Ostwald en Thyer Gaston y otros. *Tratado de musicoterapia*. 1993: 337.
[1168] J. M. Poveda. "Musicoterapia y salud mental". 1991.
[1169] Paul Newham. *The Singing Cure*. 1994: 76.
[1170] Francisco Blasco y L. Vicente Sanjosé. "Música y afectividad: la música como medio de exploración de las emociones humanas". 1995: 151.
[1171] José Nieto. *Música para la imagen*. 1996: 30.
[1172] José Antonio Martín. *Manual de antropología de la música*. 1997: 228-229.
[1173] Carlos Daniel Fregtman. *Música transpersonal*. 1990: 61.
[1174] Aittor Loroño. "La ayuda curativa de la música". 1983: 50.
[1175] "The functions in music therapy". 1995: 389.
[1176] Lorenzo Amaro. *Las propiedades terapéuticas y educativas de la música*. 1993: 42.
[1177] Rolando O. Benenzon. *Musicoterapia y educación*. 1971: 32.
[1178] John Neubauer. *La emancipación de la música*. 1992: 78.
[1179] Maureen McCarthy. *La naturaleza de la música*. 2002: 130-131.
[1180] R. J. Stewart. *Música, poder y armonía*. 1991: 25.
[1181] Josep Crivillé. *Historia de la música española 7: El folklore musical*. 1983: 79.
[1182] *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales*. 1985: 11.
[1183] Bruno Nettl. *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales*. 1985: 13.
[1184] Hazrat Inayat. *La música de la vida*. 1995: 9.
[1185] June Boyce-Tillman. *La música como medicina del alma*. 2003: 14.
[1186] Manuel Valls y Joan Padrol. *Música y cine*. 1990: 21.
[1187] George Balan. *El camino musical hacia el espíritu*. 1992: 19.
[1188] *Música, sociedad, educación*. 1989: 90.
[1189] Camile Mauclair. *Los héroes de la orquesta*. 1942: 141.
[1190] *La transformación de la Educación musical a puertas del siglo XXI*. 1997: 117-122.
[1191] Juliette Alvin. *Musicoterapia*. 1984: 23.
[1192] Lucy Green. *Música, género y educación*. 2001: 18.
[1193] Lucy Green. *Música, género y educación*. 2001: 56-57.
[1194] *Música, género y educación*. 2001: 19.
[1195] Lucy Green. *Música, género y educación*. 2001: 20.
[1196] Marcel Proust. *Swann's Way*. 1954: 362.
[1197] *El arte de vivir*. 1993.
[1198] *La música y el hombre*. 1980.
[1199] Victor Zuckerkandl. *The Sense of Music*. 1959.
[1200] Maureen McCarthy. *La naturaleza de la música*. 2002: 88.
[1201] Maureen McCarthy. *La naturaleza de la música*. 2002: 80.
[1202] Mark Knopfler. "Echar la vista atrás". 2002: 336.
[1203] Leopold Stokowski. *Música para todos nosotros*. 1945: 237.
[1204] Leopold Stokowski. *Música para todos nosotros*. 1945: 238.
[1205] Mick Hucknall. "El don y el dinero". 2002: 95.
[1206] Carlos Nuñez. "La metáfora del corte del árbol". 2002: 338.
[1207] Ali Farka Toure. "El espíritu del río". 2002: 464.
[1208] Madeleine Goss. *Sinfonía inconclusa. La historia de Franz Schubert*. 1946: 177.
[1209] *El efecto Mozart*. 1998: 88.
[1210] Rolando O. Benezon. *Manual de musicoterapia*. 1981: 57.
[1211] Christopher Small. *Música, sociedad, educación*. 1989: 174.
[1212] Rolando O. Benenzon. *La nueva musicoterapia*. 1998: 188.
[1213] Antonio De las Heras. *Vida de Albéniz*. 1940: 63.
[1214] Rolando O. Benenzon. *La nueva musicoterapia*. 1998: 170.
[1215] "Entrevista con el mutante". 2002: 67.
[1216] Lou Marinoff. *Pregunta-ho a Plató. Com la filosofia et pot canviar la vida*. 2003: 277.
[1217] Alan P. Merriam en el libro *Las culturas musicales* de Francisco Cruces y otros. 2001: 275.
[1218] Charles D. Isacson. *Cara a cara con los grandes músicos*. 1941: 174.
[1219] Everett True en el prólogo al libro *Teen Spirit. De viaje por el pop independiente*, de Javier Blánquez y Juan Manuel Freire. 2004: 22.
[1220] Arden y Jack Wilken. "Liberarse con la música". 2004: 74.
[1221] *Música, género y educación*. 2001.

[1222] Lucy Green. *Música, género y educación*. 2001: 22.
[1223] Lucy Green. *Música, género y educación*. 2001: 22.
[1224] Lucy Green. *Música, género y educación*. 2001: 26.
[1225] *Música, género y educación*. 2001: 31.
[1226] Lucy Green. *Música, género y educación*. 2001: 38.
[1227] Howard Gardner. *Arte, mente y cerebro*. 1999: 148.
[1228] Lucy Green. *Música, género y educación*. 2001: 39.
[1229] *Greguerías*. 1977.
[1230] Isadora Duncan. *El arte de la danza*. 2008: 73.
[1231] Melville Herskovits. *Man and his Works*. 1948: 379.
[1232] Isadora Duncan. *El arte de la danza*. 2008: 175.
[1233] *Música, sociedad, educación*. 1989: 89.
[1234] "La música y el proceso creativo humano". 1997: 154.
[1235] Boris Cyrulnik. *Los patitos feos*. 2002: 197.
[1236] Antonio De las Heras. *Vida de Albéniz*. 1940: 103.
[1237] Por una pedagogía humanista. 1997: 95.
[1238] Reflexiones sobre la educación musical. 1992: 439.
[1239] Blanquerna: l'herència d'un estil. 1996: 33.
[1240] Música, sociedad, educación. 1989: 13-14.
[1241] Gulbenkian Foundation. *The Arts in Schools*. 1982: 18-40.
[1242] *The psychology of imagination*. 1950: 37.
[1243] *Ethics and Education*. 1996: 160.
[1244] Jaime Pahissa. *La música y el hombre*. 1980.
[1245] Joseph Maria Mestres Quadreny. *Pensar i fer música*. 2000.
[1246] Yehudi Menuhin. *Lecciones de vida*. 1997: 52.
[1247] Christopher Small. *Música, sociedad, educación*. 1989: 169.
[1248] Julio López. *La música de la postmodernidad*. 1988: 94.
[1249] *Art as experience*. 1934: 58.
[1250] José Antonio Martín. *Manual de antropología de la música*. 1997: 105.
[1251] Keith Swanwick. *Música, pensamiento y educación*. 1991: 58.
[1252] Alfred North Whitehead. *Modos de pensamiento*. 1984.
[1253] Ellen Dissanayake. *What is art for?* 1988: 74.
[1254] *Filosofía de la Música*. 1985: 20-29.
[1255] Friedrich Nietzsche. *En torno a la voluntad del poder*. 1986: 452.
[1256] *Pensamientos, palabras y música*. 1998.
[1257] Robert Craft. Conversaciones con *Igor Stravinsky*. 1991: 159.
[1258] "La creatividad como transversalidad al proceso de educación musical". 1998: 17.
[1259] Leonard Bernstein. *The Infinity Variety of Music*. 196.
[1260] Vincent d'Indy, citado por Manuel Borgunyó en *Educación musical escolar y popular*. 1946: 152-153.
[1261] *Música, pensamiento y educación*. 1991: 49.
[1262] La música de la postmodernidad. 1989: 92.
[1263] Thomas Moore. *El cuidado del alma*. 1993: 363.
[1264] Serafina Poch. "Importancia de la musicoterapia en el área emocional del ser humano". 2001: 100.
[1265] Yehudi Menuhin. "El projecte MUS-E, creat per sir Y. Menuhin, a les escoles de Catalunya". 1999: 4.
[1266] A. Michel. *La Psychanalyse de la Musique*. 1951 : 153.
[1267] En su obra *La Política*.
[1268] *Verdad y método*. 1996.
[1269] Yehudi Menuhin. "El projecte MUS-E, creat per sir Y. Menuhin, a les escoles de Catalunya". 1999: 4.
[1270] Frans Calaren. *Una educación hacia la libertad*. 1989: 122.
[1271] Keith Swanwick. *Música, pensamiento y educación*. 1991: 55.
[1272] Frans Calgren. *Una educación hacia la libertad*. 1989: 119.
[1273] José Antonio Martín. *Manual de antropología de la música*. 1997: 106.
[1274] Citado por José Antonio Martín. *Manual de antropología de la música*. 1997: 106.
[1275] Citado por José Antonio Martín. *Manual de antropología de la música*. 1997: 106.
[1276] Robert Schumann. *Escritos sobre la Música y los Músicos*. 1960.
[1277] D. W. Gotshalk. *Art and the social order*. 1947: 157.
[1278] *Por una pedagogía humanista*. 1997: 95.
[1279] Rolando O. Benenzon. *La nueva musicoterapia*. 1998: 193.
[1280] Manuel Angulo. *La educación musical: nuevas alternativas*. 1999: 71.
[1281] Carme Romia. "Ètica y estètica de l'Escola del Mar". 1990: 18.
[1282] T. Dobzhansky. *Mankind evolving*. 1962: 214.
[1283] Thomas Moore. *El cuidado del alma*. 1993: 354.
[1284] Como decía Martin Heidegger.
[1285] Thomas Moore. *El cuidado del alma*. 1993: 355.
[1286] Thomas Moore. *El cuidado del alma*. 1993: 256.
[1287] Frans Calgren. *Una educación hacia la libertad*. 1989: 135.

[1288] Montserrat Garriga. *Estética de la música*. 1989: 8.
[1289] Thomas Moore. *Reflexiones*. 1996: 45.
[1290] Hazrat Inayat. *La música de la vida*. 1995: 5.
[1291] E. Thayer Gaston. *Tratado de musicoterapia*. 1993: 44.
[1292] En su libro *Los hombres son de Marte, las mujeres son de Venus*. 2001.
[1293] Montserrat Garriga. *Estética de la música*. 1989: 14.
[1294] Arnold. Berleant. "La historicidad de la Estética". 1986: 104.
[1295] Maureen McCarthy. *La naturaleza de la música*. 2002: 20.
[1296] *Los patitos feos*. 2002: 122.
[1297] *Música, sociedad, educación*. 1989: 228.
[1298] Hazrat Inayat. *La música de la vida*. 1995: 38-39.
[1299] Daniel J. levitin, *Tu cerebro y la música*, 2008: 155.
[1300] Georges Braque. *Antologie*. 1946.
[1301] R. Sanmartín. *Identidad y creación*. 1993: 119.
[1302] Augusto Valera. *El músico "in situ"*. 1988: 36.
[1303] *Sociomusicology*. Manuscrito inédito. 1962.
[1304] *Obras completas*. 1968.
[1305] *El músico "in situ"*. 1988: 93.
[1306] Julio López. *La música de la postmodernidad*. 1989: 103.
[1307] Jaume Comellas. *Victòria dels Àngels. Memòries de viva veu*. 2005: 267.
[1308] I Encuentro Nacional de la Creatividad y las Artes 1994, organizado por la Universidad Espiritual Brama Kumaris, afiliada a las Naciones Unidas y como organización de consulta del Consejo Económico y Social de la ONU y de la UNICEF.
[1309] Jaume Comellas. *Victòria dels Àngels. Memòries de viva veu*. 2005: 280.
[1310] Isadora Duncan. *El arte de la danza*. 2008: 176.
[1311] Silvia Moore en el libro de Violeta Hemsy de Gainza *Nuevas perspectivas de la educación musical*, 1990: 123.
[1312] Michael Jackson, *Moonwalk*, 2010.
[1313] Carl Gustav Jung. *The Spirit in Man. Art and Literature*. 1966: 97.
[1314] Jaume Comellas. *Victòria dels Àngels. Memòries de viva veu*. 2005: 148.
[1315] Mariano Pérez. *Comprende y ama la música*. 1979: 11.
[1316] Robert Schumann. *Escritos sobre la Música y los Músicos*. 1960.
[1317] *El músico "in situ"*. 1988: 25.
[1318] *Lecciones de vida*. 1997: 132.
[1319] *Por una educación musical en España*. 1992: 27.
[1320] "La música y los mitos".1999: 30.
[1321] *Mito y significado*. 1987.
[1322] Myriam Alió. *Reflexiones sobre la voz*. 1983: 211-212.
[1323] *El rinoceronte en el aula*. 1984.
[1324] Christopher Small. *Música, sociedad, educación*. 1989: 220.
[1325] Willi Gohl. *La educación musical hoy*. 1971: 88.
[1326] Joseé María Quintana. *Pedagogía estética*. 1993: 11.
[1327] Rosario Lorente. *Expresión musical en preescolar y ciclo preparatorio*. 1981: 17.
[1328] M. Small. *El niño actor y el juego de libre expresión*. 1962: 6 y 95.
[1329] Frans Calgren. *Una educación hacia la libertad*. 1989: 410.
[1330] Myra J. Staum y Melissa Brotons. "The Influence of Auditory Subliminal on Behaviour : a Series of Investigation". 1992: 149-160.
[1331] Yehudi Menuhin. "El projecte MUS-E a les escoles de Catalunya". 1999: 4.
[1332] Christopher Small. *Música, sociedad, educación*. 1989: 15.
[1333] La utilización de la música a este nivel queda reflejada en el libro *Taller de formas musicales*. Toni Puig y Francesc Serrat. 1973.
[1334] *L'Oriol Martorell i la coral Sant Jordi*. 1991: 30.
[1335] Charly García. "Sobre la posibilidad de manipular la realidad". 2002: 274.
[1336] Manuel Valls diferencia música de arte musical. *La música en el món d'avui i altres assaigs*. 1971
[1337] P. Bourdieu. *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. 1989: 16.
[1338] *Poética musical*. 1987: 47.
[1339] *Obra selecta*. 1975.
[1340] *La educación musical hoy*. 1971: 106.
[1341] Georges Braque. *Antología*. 1946.
[1342] Pío Tur. *Reflexiones sobre educación musical*. 1992: 14.
[1343] Joost Langeueld. *Escuchar y mirar. Teoría de la Música*. 2002: 6.
[1344] Boris De Schloezer y Marina Scriabine. *Problemas de la música moderna.* 1960: 77.
[1345] Lorenzo Amaro. *Las propiedades terapéuticas y educativas de la música*. 1993 173.
[1346] John Blacking. *Fins a quin punt l'home és músic?* 1994 : 81.
[1347] Anthony Storr. *La música y la mente*. 2002: 109.
[1348] George Balan. *Hacia el descubrimiento de la música*. 1993: 13.
[1349] Thomas Moore. *El cuidado del alma*. 1993: 361.

[1350] John Neubauer. *La emancipación de la música*. 1992: 133.
[1351] *La música de la vida*. 1995: 7.
[1352] Rosario Lorente. *Expresión musical en preescolar y ciclo preparatorio*. 1981: 10.
[1353] Francesc Torralba. *Cercles infernals*. 1990: 85.
[1354] Augusto Valera. *El músico "in situ"*. 1988: 178.
[1355] Marie-Laure Bachmann. *La rítmica Jacques Dalcroze*. 1998 : 23.
[1356] Anthony Storr. *La música y la mente*. 2002: 212.
[1357] Mirta Adela Córdoba. *Música y terapia*. 2000: 14.
[1358] Josefa Lacárcel. *Psicología de la música y educación musical*. 1995: 52.
[1359] Mariano Antonio Barrenechea. *Historia estética de la música*. Buenos Aires: Claridad. 1944: 65.
[1360] Leopold Stokowski. *Música para todos nosotros*. 1945: 247.
[1361] Aus Schopenhauer's handschriften Nachalas. 1864.
[1362] Arthr Schopenhauer. *El mundo como voluntad y representación*. 1960: 52.
[1363] Arthr Schopenhauer. *El mundo como voluntad y representación*. 1960: 448.
[1364] Maria Cateura. *Por una educación musical en España*. 1992: 38.
[1365] Maria Cateura. *Por una educación musical en España*. 1992: 38.
[1366] Augusto Valera. *El músico "in situ"*. 1988: 28.
[1367] Claudio Naranjo. Prólogo del libro *Música transpersonal*, de Carlos Daniel Fregtman. 1990: 10.
[1368] *Music Matters*. 1995.
[1369] Madeleine Goss. *Sinfonía inconclusa. La historia de Franz Schubert*. 1946: 168.
[1370] Charles D. Isacson. *Cara a cara con los grandes músicos*. 1941: 84.
[1371] Charles D. Isacson. *Cara a cara con los grandes músicos*. 1941: 102.
[1372] Charles D. Isacson. *Cara a cara con los grandes músicos*. 1941: 128.
[1373] *Música para la imagen*. 1996: 79.
[1374] Francesc Torralba. *Cercles infernals*. 1990: 85.
[1375] Ana María Vidal. "Nos hemos olvidado de cantar". 2001: 62.
[1376] John Blacking. *Fins a quin punt l'home és músic?* 1994 : 27-28.
[1377] José Nieto. *Música para la imagen*. 1996: 29.
[1378] *Música para la imagen*. 1996.
[1379] José Nieto. *Música para la imagen*. 1996: 34.
[1380] José Nieto. *Música para la imagen*. 1996: 48-49.
[1381] José Nieto. *Música para la imagen*. 1996: 76.
[1382] Manuel Valls y Joan Pedrol. *Música y cine*. 1990: 19.
[1383] Keith Swanwick. *Música, pensamiento y educación*. 1991: 47.
[1384] Michel Chion. *La música en el cine*. 1997: 23.
[1385] Michel Chion. *La música en el cine*. 1997: 53.
[1386] Anthony Storr. *La música y la mente*. 2002: 47.
[1387] Maureen McCarthy. *La naturaleza de la música*. 2002: 174.
[1388] *Manual de musicoterapia*. 1981: 18.
[1389] *Manual de musicoterapia*. 1981: 20.
[1390] Boris De Schloezer y Marina Scriabine. *Problemas de la música moderna.* 1960: 140.
[1391] "Procesos y resultados del contacto entre culturas musicales" en el libro *Las culturas musicales*, de Francisco Cruces y otros. 2001: 376.
[1392] Anton Ehrenzweig. *Psicoanálisis de percepción acústica*. 1976: 165.
[1393] *Sobre la música*. 2000.
[1394] Violeta Hemsy de Gainza. *La iniciación musical del niño*. 1964: 25.
[1395] Ana Vera. "Introducción a la psicología de la música". 2000: 114.
[1396] Joaquim Maideu. *Música, societat i educació*. 199: 37.
[1397] Entrevista a Lorin Maazel (director de orquesta y niño prodigio que a los 5 años tocaba el violín y a los 10 dirigió por primera vez a una orquesta), realizada por Margarita Rivière. La Vanguardia. 21-II-1996.
[1398] Claude Levi-Strauss. *L'homme nu*. 1971: 570.
[1399] George Balan. Hacia el descubrimiento de la música. 1993: 32.
[1400] Juliette Alvin. *Music for the handicapped child*. 1965: 60.
[1401] Jacqueline Verdeau-Pailles y Jean-Marie Guiraud-Caladou. *Las técnicas psicomusicales activas de grupo y su aplicación en psiquiatría.* 1979: 41.
[1402] Violeta Hemsy de Gainza. *Pedagogía musical. Dos décadas de pensamiento y acción educativa*. 2002: 19.
[1403] June Boyce-Tillman. *La música como medicina del alma*. 2003: 50.
[1404] Hazrat Inayat. *La música de la vida*. 1995: 45.
[1405] Thayer Gaston. *Music in Therapy*. 1968: 143.
[1406] *Philosophy in a new key*. 1951: 204.
[1407] *Philosophy in a new key*. 1951.
[1408] Prólogo de Montserrat Sanuy al libro de Keith Swanwick *Música, pensamiento y educación*. 1991: XI.
[1409] Mirta Adela Córdoba. *Música y terapia*. 2000: 74.
[1410] "Vers una pedagogía del sentit". 1996: 109.
[1411] Arnoldo Liberman. *De la música,e l amor y el inconsciente*. 1993: 57.
[1412] Aittor Loroño. "Biomúsica: el cambio y el equilibrio emocional a través de la música". 2000: 204.

[1413] Don Campbell. *El efecto Mozart para niños*. 2001: 26.
[1414] Anthony Storr. *La música y la mente*. 2002: 27.
[1415] Claude Lévi-Strauss. *Mitológicas. Volumen I. Lo crudo y lo cocido*. 1996: 18.
[1416] Pío Tur. *Reflexiones sobre la educación musical*. 1992: 29.
[1417] J. Neubauer. *La emancipación de la música*. 1992: 100.
[1418] Mariano Antonio Barrenechea. *Historia estética de la música*. Buenos Aires: Claridad. 1944: 64.
[1419] Claude Lévi-Strauss. *Lo crudo y lo cocido*. 1996: 18.
[1420] E. Leach. *Lévi-Strauss: antropólogo y filósofo*. 1970.
[1421] Pío Tur. *Reflexiones sobre la educación musical*. 1992: 392.
[1422] "Crescendo-decrescendo". 1997: 62.
[1423] Don G. Campbell. *El efecto Mozart*. 1998: 21-22.
[1424] José Antonio Martín. *Manual de antropología de la música*. 1997: 106-107.
[1425] Artículo en la revista italiana *Orientamenti pedagogici* (5). 1980.
[1426] *La música y la mente*. 2002: 76.
[1427] Anthony Storr. *La música y la mente*. 2002: 92.
[1428] Anthony Storr. *La música y la mente*. 2002: 92.
[1429] Bruno Nettl. *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales*. 1985: 16.
[1430] Silvia Moore en el libro de Violeta Hemsy *Nuevas perspectivas de la educación musical*. 1990.
[1431] J. Dobbs. "La música como educación multicultural". 1990: 140.
[1432] Hazrat Inayat. *La música de la vida*. 1995: 39.
[1433] Bruno Nettl. "La etnomusicología y la enseñanza de la música del mundo", en el libro de Violeta Hemsy *La transformación de la educación musical a las puertas del siglo XXI*. 1997: 37.
[1434] Alan P. Merriam. "Usos y funciones de la música" en el libro *Las culturas musicales*, de Francisco Cruces y otros. 2001: 290.
[1435] Alan P. Merriam. "Usos y funciones de la música" en el libro *Las culturas musicales*, de Francisco Cruces y otros. 2001: 295.
[1436] N. Cook. *Music: A very Short Introduction*. 1998.
[1437] Camile Mauclair. *Los héroes de la orquesta*. 1942: 139.
[1438] *La música para el niño por nacer*. 1997: 96.
[1439] Bruce Richman. "On the Evolution of Speech: Singing in the Middle Term". 1993: 721-722.
[1440] Don Campbell. *El efecto Mozart*. 1998: 13.
[1441] Augusto Valera. *El músico "in situ"*. 1988: 169.
[1442] Yehudi Menuhin. *Lecciones de vida*. 1997: 13.
[1443] Pep Alsina y Frederic Sesé. *La música i la seva evolució*. 1994: 13-14.
[1444] John Blacking. *Fins a quin punt l'home és músic?* 1994 : 44.
[1445] John Neubauer. *La emancipación de la música*. 1992: 63.
[1446] John Neubauer. *La emancipación de la música*. 1992: 105.
[1447] Pep Alsina y Frederic Sesé. *La música i la seva evolució*. 1994: 12.
[1448] Lorenzo Amaro. *Las propiedades terapéuticas y educativas de la música*. 1993: 23.
[1449] Francesc Torralba. *Cercles infernals*. 1990: 84.
[1450] *Cuando las palabras cantan*. 1970: 36.
[1451] *The Grain of the Voice: Interviews, 1962-1980*. 1985: 71.
[1452] Arnoldo Liberman y Daniel Schöffer. *El pentagrama secreto*. 1997: 114-115.
[1453] Mirta Adela Córdoba. *Música y terapia*. 2000: 101.
[1454] Joan B. Llenares. "La música y los mitos". 1999: 27.
[1455] Bartomeu J. Barceló. *La gènesi de la intel·ligència musical*. 2003: 16.
[1456] Maurice Cranston. *Jean-Jacques*. 1983: 290.
[1457] Anthony Storr. *La música y la mente*. 2002: 99.
[1458] Antoine de Saint-Exupéry. *El petit príncep*. 1959.
[1459] Teresa Duran y Roser Ros. *Primeres literatures*. 1995: 64-65.
[1460] Josep Maria Castellà. *De la frase al text: teories de l'ús lingüístic*. 1992.
[1461] Giovanni Sartori. *Homo videns*. 1998: 26.
[1462] Nietzsche. *El nacimiento de la tragedia*. 1981: 136.
[1463] Keith Swanwick. *Música, pensamiento y educación*. 1991: 55.
[1464] Susan Langer. *Philosophy in a New Key*. 1951: 204.
[1465] Fernando Palacios. *Escuchar: 20 reflexiones sobre música y educación musical*. 1997: 232.
[1466] José María García en el prólogo al libro *Música e interculturalidad*, de Joseph Siankope y Olga Villa. 2004: 11.
[1467] Rossana Reguilo. "El lloc dels marges. Música i identitat juvenils". 2001: 257.
[1468] Rolando O. Benenzon. *Teoría de la musicoterapia*. 1991: 15.
[1469] Rolando O. Benenzon. *Musicoterapia. De la teoría a la práctica*. 2000: 32.
[1470] Don Campbell. *El efecto Mozart para niños*. 2001: 116.
[1471] Don Campbell. *El efecto Mozart para niños*. 2001: 149.
[1472] Don Campbell. *El efecto Mozart para niños*. 2001: 153.
[1473] Don Campbell. *El efecto Mozart para niños*. 2001: 160.
[1474] Don Campbell. *El efecto Mozart para niños*. 2001: 232.
[1475] *El cuidado del alma*. 1993: 382.

[1476] Frankie Armstrong y J. Pearson. *As Far as the Eye can Sing*. 1992.
[1477] *Música, sociedad y educación*. 1989: 46-47.
[1478] Julio López. *La música de la postmodernitat*. 1988: 90.
[1479] *Cercles infernals*. 1990: 84.
[1480] Fernando González. *Música, canción y pedagogía*. 1980: 43.
[1481] Sintetizadas en el libro de Maria Teresa Farreny *Pedagogía de la expresión*. 2001.
[1482] Daniel Barenboim. *Mi vida en la música*. 2002: 18.
[1483] *Violeta Hemsy de Gainza dialoga con Pavlovsy*. 1997.
[1484] *La música es un juego de niños*. 1995: 81.
[1485] Carlos Daniel Fregtman. *El Tao de la Música*. 1985: 135.
[1486] Carlos Daniel Fregtman. *El Tao de la Música*. 1985: 136.
[1487] Carlos Fregtman. "El Tao de la Música". 1985: 110.
[1488] Boris De Schloezer; Marina Scriabine. *Problemas de la música moderna.* 1960: 32.
[1489] Violeta Hemsy de Gainza. *La iniciación musical del niño*. 1964: 25.
[1490] E. Thayer Gaston. *Tratado de Musicoterapia*. 1993: 43.
[1491] *El Tao de la Música*. 1985: 158.
[1492] Pablo Torrebadella. "Placeres musicales, un bien para la salud". 1992: 7.
[1493] Pío Tur. *Reflexiones sobre la educación musical*. 1992: 2.
[1494] *Expresión musical en preescolar y ciclo preparatorio*. 1981: 15.
[1495] "El estudio de lo social en la psicología de la música y en la educación musical". 1998: 48.
[1496] Aittor Loroño en la presentación del libro de María Ángeles Bermell *Interacción, música y movimiento en la formación del profesorado*. 1993: 7.
[1497] Augusto Valera. *El músico "in situ"*. 1988: 168.
[1498] George Balan. *Hacia el descubrimiento de la música*. 1993: 37.
[1499] John Blacking. *Fins a quin punt l'home és músic?* 1994 : 27-28.
[1500] Aittor Loroño. "La ayuda curativa de la música". 1983: 49.
[1501] Aittor Loroño. "Biomúsica: el cambio y el equilibrio emocional a través de la música". 2000.
[1502] "La música, recurso terapéutico desde fuera de la musicoterapia". 2000: 188.
[1503] Diálogo Fedón, 61 a.
[1504] *Hacia el descubrimiento de la música*. 1993: 15.
[1505] George Balan. *El camino musical hacia el espíritu*. 1992: 15.
[1506] George Balan. *El camino musical hacia el espíritu*. 1992: 16.
[1507] Augusto *Valera. El músico "in situ"*. 1988: 59.
[1508] Juan David García Bacca. *Filosofía de la música*. 1990: 11-12.
[1509] *Filosofía de la música*. 1990: 16.
[1510] Miguel Ángel Palacios. *Filosofía en la música y filosofía de la música de Juan David García Bacca*. 1997: 38.
[1511] "A song for St. Cecilia's day". 1914: 22.
[1512] Anthony Storr. *La música y la mente*. 2002: 20.
[1513] Rafael Vallbona. *Els nens (i les nenes) del rock*. 2005: 142.
[1514] *Anthropologie structurale*. 1958: 24.
[1515] Arnoldo Liberman. *De la música, el amor y el inconsciente*. 1993: 40.
[1516] Maureen McCarthy. *La naturaleza de la música*. 2002: 39.
[1517] Jacques Attali. Ruidos. *Ensayo sobre la economía política de la música*. 1977: 10.
[1518] Juliette Alvin. *Musicoterapia*. 1984: 24.
[1519] Camilo Mauclair. *El simbolismo de la música*. 1994: 23.
[1520] George Balan. *El camino musical hacia el espíritu*. 1992: 22.
[1521] Hazrat Inayat. *La música de la vida*. 1995.
[1522] Mirta Adela Córdoba. *Música y terapia*. 2000: 166.
[1523] *Seis niños autistas, la música yo*. 1998: 24.
[1524] Camile Mauclair. *Los héroes de la orquesta*. 1942: 66.
[1525] Arthur Schopenhauer. *Lichtsrahlen aus seinen werken*. 1874: 129.
[1526] Francesc Torralba. *Vers una pedagogía del sentit*. 1996: 110.
[1527] Arnoldo Liberman. *De la música, el amor y el inconsciente*. 1993: 41.
[1528] Arthur Schopenhauer. *Lichtsrahlen aus seinen werken*. 1874: 28.
[1529] Robert Schumann. *Escritos sobre la Música y los Músicos*. 1918: 70.
[1530] Christoph Drösser. *La seducción de la música*. 2012: 327.
[1531] John Blacking. *Fins a quin punt l'home és músic?* 1994: 50.
[1532] John Blacking. *Fins a quin punt l'home és músic?* 1994: 78-79.
[1533] Claude Levi-Strauss. *Anthropologie structurale*. 1958: 23-24.
[1534] Lévi-Strauss, *Lo crudo y lo cocido*. 1996.
[1535] Carmen Rodríguez. *Prontuario de musicología*. 2002: 15.
[1536] A. Michel. *La Psychoanalyse de la Musique*. 1951: 153.
[1537] Jacques Attali. Ruidos. *Ensayo sobre la economía política de la música*. 1977: 21.
[1538] Juliette Alvin. *Musicoterapia*. 1984: 117.
[1539] Joost Langeueld. *Escuchar y mirar*. 2002: 8.
[1540] Maureen McCarthy. *La naturaleza de la música*. 2002: 37.

[1541] Myriam Alió. *Reflexiones sobre la voz*. 1983: 134.
[1542] Hazrat Inayat. *La música de la vida*. 1995: 10.
[1543] Maria Cateura. *Por una educación musical en España*. 1992: 30.
[1544] *La Musique et la Magie*. 1909: 113.
[1545] John Neubauer. *La emancipación de la música*. 1992: 49.
[1546] Maureen McCarthy. *La naturaleza de la música*. 2002: 104.
[1547] Christopher Small. *Música, sociedad, educación*. 1989: 144.
[1548] George Balan. *El camino musical hacia el espíritu*. 1992: 45.
[1549] *Confesiones*. 2001: 239.
[1550] Hazrat Inayat. *La música de la vida*. 1995: 44.
[1551] Hazrat Inayat. *La música de la vida*. 1995: 43.
[1552] George Balan. *Hacia el descubrimiento de la música*. 1993: 11.
[1553] George Balan. *El camino musical hacia el espíritu*. 1992: 11.
[1554] Josep Maria Fericgla. "Músicas para el trance". 1997: 64.
[1555] Arnoldo Liberman. *De la música, el amor y el inconsciente*. 1993: 65.
[1556] John Neubauer. *La emancipación de la música*.1992: 194.
[1557] George Balan. *Hacia el descubrimiento de la música*. 1993: 12.
[1558] Carlos Daniel Fregtman. *El Tao de la Música*. 1985: 159.
[1559] Concha Palacios. "Música en la arquitectura". 1988: 88-93.
[1560] Maureen McCarthy. *La naturaleza de la música*. 2002: 18.
[1561] Maureen McCarthy. *La naturaleza de la música*. 2002: 54.
[1562] Martin Lucero. *Carta a Senf*. Siglo XVI.
[1563] Igor Stravinsky. *Poética musical*. 1987: 21.
[1564] Maureen McCarthy. *La naturaleza de la música*. 2002: 46.
[1565] E. Thayer Gaston. *Tratado de musicoterapia*. 1993: 40.
[1566] Según Frank Schäfer.
[1567] Miguel Ángel Palacios. *Filosofía en la música y filosofía de la música de Juan David García Bacca*. 1998: 22.
[1568] *La Política. Libro V*, en el capítulo VIII: 247-248.
[1569] Maria Cateura. *Por una educación musical en España*. 1992: 33.
[1570] Antonio Ureña. "Una reflexión crítica sobre los modelos musicales utilizados en la educación infantil". 2002: 88.
[1571] Jaime Pahissa. *La música y el hombre*. 1980.
[1572] *Música para la imagen*. 1996.
[1573] Amancio Prada. *Magazine La Vanguardia*, 11-I-1998, página 13.
[1574] Daniel Bonet. "En busca del silencio". 2001: 64.
[1575] Murray Schafer. *El rinoceronte en el aula*. 1975: 29.
[1576] Daniel Bonet. "Adentrarse en el silencio". 1999: 74.
[1577] Hegel. *Lecciones sobre la historia de la filosofía I*. 1955: 186.
[1578] Carlos Daniel Fregtman. *El Tao de la Música*. 1985: 53.
[1579] Daniel Bonet. "Adentrarse en el silencio". 1999: 76-77.
[1580] *La transformación del estrés en energía vital positiva*. 1998: 167.
[1581] Silvia Nakkach. "Estar creativos, estar conectados". 1997: 114.
[1582] R. J. Stewart. *Música, poder y armonía*. 1991: 14.
[1583] Thomas Moore. *Reflexiones*. 1996: 84.
[1584] Arnoldo Liberman y Daniel Schöffer. *El pentagrama secreto*. 1997: 122.
[1585] Georges Braque. *Anthologie*. 1946.
[1586] Daniel Bonet. "Adentrarse en el silencio". 1999: 76.
[1587] "Nunca en silencio". 1999: 6.
[1588] Enrique Gil. "La veu de la identitat. Música, estratègia i reflexivitat". 2001 : 307.
[1589] Mi vida en la música. 2002: 81.
[1590] Daniel Barenboim. *Mi vida en la música*. 2002: 257.
[1591] Daniel Barenboim. *Mi vida en la música*. 2002: 313.
[1592] Thomas Moore. *Reflexiones*. 1996: 54.
[1593] Thomas Moore. *Reflexiones*. 1996: 82.
[1594] Carlos Daniel Fregtman. *El Tao de la Música*. 1985: 87.
[1595] *Violeta Hemsy de Gainza dialoga con Ezequiel Ander-Egg*. 1995: 36.
[1596] Christopher Small. *Música, sociedad, educación*. 1989: 58.
[1597] Kate E. Gfeller. "La música: un fenómeno humano y un medio terapéutico". 2000: 54.
[1598] *Von ihm. Ubre ihn, von Lindner; Memorabilien, von Frauenstädt*. 1863: 732.
[1599] Gérard Decorneau. *Musicoterapia*. 1988: 47.
[1600] June Boyce-Tillman. *La música como medicina del alma*. 2003: 66.
[1601] Marie-Laure Bachmann. *La rímica Jacques-Dalcroze*. 1998: 23.
[1602] John Blacking. *A Commonsense View of All Music*. 1987: 60.
[1603] Willi Gohl. *La educación musical hoy*. 1971: 19.
[1604] George Balan. *El camino musical hacia el espíritu*. 1992: 58.
[1605] George Balan. *El camino musical hacia el espíritu*. 1992: 54.
[1606] George Balan. *El camino musical hacia el espíritu*. 1992: 59.

[1607] George Balan. *El camino musical hacia el espíritu*. 1992: 59-60.
[1608] George Balan. *Hacia el descubrimiento de la música*. 1993: 11.
[1609] George Balan. *Hacia el descubrimiento de la música*. 1993: 12.
[1610] George Balan. *Hacia el descubrimiento de la música*. 1993: 68.
[1611] George Balan. *Hacia el descubrimiento de la música*. 1993: 79.
[1612] George Balan. *Hacia el descubrimiento de la música*. 1993: 79.
[1613] George Balan. *Hacia el descubrimiento de la música*. 1993: 86.
[1614] Helen L. Bonny y Louis M. Savary. *La música y su mente*. 1994: 18.
[1615] Maureen McCarthy. *La naturaleza de la música*. 2002: 87.
[1616] *Hacia el descubrimiento de la música*. 1993: 37.
[1617] George Balan. *Hacia el descubrimiento de la música*. 1993: 80.
[1618] George Balan. *Hacia el descubrimiento de la música*. 1993: 85.
[1619] George Balan. *Hacia el descubrimiento de la música*. 1993: 109.
[1620] Maureen McCarthy. *La naturaleza de la música*. 2002: 16.
[1621] Francesc Torralba. *Pedagogía del sentido*. 1997: 163.
[1622] Bruce Chatwin. *Los trazos de la canción*. 1988: 130.
[1623] Carlos Daniel Fregtman. *El Tao de la Música*. 1985: 88.
[1624] Hazrat Inayat. *La música de la vida*. 1995: 7.
[1625] Edgar Willems. *El valor humano de la educación musical*. 1981: 13.
[1626] Carlos Daniel Fregtman. *El Tao de la Música*. 1985: 143-144.
[1627] June Boyce-Tillman. *La música como medicina del alma*. 2003: 79.
[1628] Maureen McCarthy. *La naturaleza de la música*. 2002: 37.
[1629] *The Composer's Voice*. 1974: 35.
[1630] Phil Nuernberger. *La transformación del estrés en energía vital positiva*. 1998: 131.
[1631] Joscelyn Godwin. *Armonías del cielo y de la tierra*. 2000: 35.
[1632] Thomas Moore. *El cuidado del alma*. 1993: 13.
[1633] P. Bourdieu. *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. 1989: 16.
[1634] Mariano Antonio Barrenechea. *Historia estética de la música*. Buenos Aires: Claridad. 1944: 462.
[1635] Akira Ito.
[1636] Olivea Dewhurst- Maddock. *El libro de la terapia del sonido*. 1993: 55.
[1637] *Reflexiones sobre la voz*. 1983: 139.
[1638] George Balan. *Hacia el descubrimiento de la música*. 1993: 9.
[1639] George Balan. *Hacia el descubrimiento de la música*. 1993: 103.
[1640] 1957.
[1641] George Balan. *El camino musical hacia el espírtu*. 1993: 44.
[1642] Youssou N´Dour. "Complicada distinción entre realidad y modernidad". 2002: 48.
[1643] Claudio Naranjo. Prólogo al libro *Música transpersonal*, de Carlos Fregtman. 1990: 11.
[1644] Montserrat Garriga. *Estética de la música*. 1989: 7.
[1645] Francesc Torralba. *Pedagogía del sentido*. 1997: 150.
[1646] *La totalidad y el orden implicado*. 1988.
[1647] Carlos Daniel Fregtman. *Holomúsica*. 1989: 158.
[1648] Carlos Daniel fregtman. *Música transpersonal*. 1990: 28.
[1649] Carlos Daniel Fregtman. *Holomúsica*. 1989: 70.
[1650] Hazrat Inayat. *La música de la vida*. 1995.
[1651] Carlos Daniel Fregtman. *Música transpersonal*. 1990: 111-112.
[1652] John Blacking. *Fins a quin punt l'home és músic?*. 1994 : 25.
[1653] *Violeta Hemsy de Gainza dialoga con Ezequiel Ander-Egg*. 1995: 16.
[1654] Carl Gustav Jung. *El hombre y sus símbolos*. 1977.
[1655] *Om. La sílaba sagrada*. 1981: 32.
[1656] Francesc Torralba. "El jo en la modernitat. Del titanisme a la descomposició". 1996: 83-85.
[1657] Helen. L. Bonny y Louis M. Savary. *La música y su mente*. 1994: 17.
[1658] Carlos Daniel Fregtman. *Música transpersonal*. 1990: 81.
[1659] Miguel Ángel Leiva y Eva María Mates. "La importancia de la educación musical en la formación integral del hombre". 1998: 35-39.
[1660] Carlos Daniel Fregtman. *Holomúsica*. 1989. 17.
[1661] Carlos Daniel Fregtman. *Holomúsica*. 1989. 28-29.
[1662] Carlos Daniel Fregtman. *Holomúsica*. 1989. 21.
[1663] Carlos Daniel Fregtman. *Holomúsica*. 1989. 29.
[1664] Carlos Daniel Fregtman. *Holomúsica*. 1989. 31.
[1665] Carlos Daniel Fregtman. *Holomúsica*. 1989. 33.
[1666] Carlos Daniel Fregtman. *Holomúsica*. 1989. 37.
[1667] Carlos Daniel Fregtman. *Holomúsica*. 1989. 47.
[1668] Carlos Daniel Fregtman. *Holomúsica*. 1989. 77.
[1669] Carlos Daniel Fregtman. *Holomúsica*. 1989. 197.
[1670] Carlos Daniel Fregtman. *Holomúsica*. 1989. 197-198.
[1671] 1976.

[1672] "Visual disturbances alter prolonged perceptual isolation". 1956: 13-18.
[1673] Murray Schafer. *El rinoceronte en el aula*. 1975: 33.
[1674] Olivea Dewhurst-Maddock. *El libro de la terapia del sonido*. 1993: 82.
[1675] *Las edades de Gaia*. 1995.
[1676] Ludwig von Bertalanffy. *Teoría general de los sistemas*. 1968: XIII.
[1677] Josep Martí. "L'etnomusicologia en l'atualitat". 1994: 750.
[1678] Carlos Daniel Fregtman. *El Tao de la Música*. 1985: 19.
[1679] Carlos Daniel Fregtman. *El Tao de la Música*. 1985: 21.
[1680] Daniel J. levitin, Tu cerebro y la música, 2008: 235-236.
[1681] Carlos Daniel Fregtman. *El Tao de la Música*. 1985: 18.
[1682] Alan Watts. *Om. La sílaba sagrada*. 1981: 57.
[1683] Elisabeth Kübler-Ross. *Morir es de vital importancia*. 1996: 52.
[1684] *Violeta Hemsy dialoga con Ezequiel Ander-Egg*. 1995: 54-55.
[1685] J. G. Prud'homme. *Ecrits de musiciens*. 1912 : 102.
[1686] Ruth Fridman. *La música para el niño por nacer*. 1997: 23.
[1687] Edgar Willems. *El valor humano de la educación musical*. 1981: 13.
[1688] Juliette Alvin *Musicoterapia*. 1984: 14.
[1689] Jonathan Goldman. *Sonidos que sanan*. 1996: 45-46.
[1690] Maureen McCarthy. *La naturaleza de la música*. 2002: 90.
[1691] Violeta Hemsy de Gainza. *La iniciación musical del niño*. 1964: 19.
[1692] John Blacking. *Fins a quin punt l'home és músic?* 1992 : 31.
[1693] Pío Tur. *Reflexiones sobre la educación musical*. 1992: 118.
[1694] Pío Tur. *Reflexiones sobre la educación musical*. 1992: 123.
[1695] Pío Tur. *Reflexiones sobre la educación musical*. 1992: 127.
[1696] *La República*. Tomo III, 411c y 412a.
[1697] Pío Tur. *Reflexiones sobre la educación musical*. 1992: 127.
[1698] Pío Tur. *Reflexiones sobre la educación musical*. 1992: 128.
[1699] Pío Tur. *Reflexiones sobre la educación musical*. 1992: 128.
[1700] Pío Tur. *Reflexiones sobre la educación musical*. 1992: 132-133.
[1701] Tomo III de *La República*, de Platón.
[1702] Pío Tur. *Reflexiones sobre la educación musical*. 1992: 135.
[1703] *La República*. Tomo III, 411c y 411e.
[1704] Pío Tur. *Reflexiones sobre la educación musical*. 1992: 156.
[1705] Tomo III, de *La República*.
[1706] Aristóteles. *De Coelo*. 1554: 290; John Neubauer. *La emancipación de la música*. 1992: 73.
[1707] Murray Schafer. *El nuevo paisaje sonoro*. 1969: 50.
[1708] Boethius. *De institutione musica*. 1950: 84.
[1709] *La música de la vida*. 195: 26.
[1710] John Neubauer. *La emancipación de la música*. 1992: 73.
[1711] *Política*. Tomo I.
[1712] Aristóteles. *Política*. Tomo V: 5.
[1713] Isidoro, obispo de Sevilla (560-636).
[1714] Pío Tur. *Reflexiones sobre la educación musical*. 1992: 403.
[1715] *Música como idea, música como destino: Wagner-Nietzsche*. 1993.
[1716] *Die Welt als Wille und Vorstellung. Sämtliche Werke*. 1987: 359-364.
[1717] *Die Welt als Wille und Vorstellung. Sämtliche Werke*. 1987: 359.
[1718] *Die Welt als Wille und Vorstellung. Sämtliche Werke*. 1987: 362.
[1719] *El amor, las mujeres y la muerte*. 1972: 124.
[1720] *El mundo sonoro como voluntad y representación*. Volumen II. 1960: 257.
[1721] *Sobre la música*. 2000: 11.
[1722] *Sobre la música*. 2000: 18.
[1723] *Sobre la música*. 2000.
[1724] Y que demuestra en sus libros *Tan sólo una ilusión* y *La Nueva Alianza*.
[1725] Pep Alsina y Frederic Sesé. *La música i la seva evolució*. 1994: 15.
[1726] John Neubauer. *La emancipación de la música*. 1992: 31.
[1727] Hazrat Inayat. *La música de la vida*. 1995: 5.
[1728] Anthony Storr. *La música y la mente*. 2002: 65.
[1729] Palabras de Ernest Ansermet (1883-1969), director de orquesta.
[1730] Carlos Daniel Fregtman. *El Tao de la Música*. 1985: 160-161.
[1731] Richard Sterba. "Aproximación al proceso de problema musical". 1946: 22.
[1732] Visión de Josep Maria Quintana. AA.DD. *Por una pedagogía humanista*. 1997: 149.
[1733] Keith Swanwick. *Música, pensamiento y educación*. 1991: 32.
[1734] Jacques Attali. *Ruidos. Ensayo sobra la economía política de la música*. 1977: 14.
[1735] William W. Sears en E. Thayer Gaston y otros. *Tratado de musicoterapia*. 1993: 56.
[1736] Miquel Pujadó. *Diccionari de la cançó*. 2000: 29.
[1737] Citado por N. Cook. *Music, Imagination and Culture*. 1990: 152.

[1738] John Rahn (comp.). *Perspectives in Musical Aesthetics*. 1994: 57.
[1739] Edgar Willems. *El valor humano de la educación musical*. 1981.
[1740] Lewis Rowell. *Filosofía de la Música*. 1985: 18.
[1741] Julio López. *La música de la postmodernidad*. 1988: 89.
[1742] "La música y el proceso creativo humano". 1997: 142.
[1743] Pío Tur. *Reflexiones sobre la educación musical*. 1992: 111.
[1744] Yehudi Menuhin. "La música y el proceso creativo humano". 1997: 152.
[1745] Como dice Bartomeu J. Barceló *La genesi de la intel·ligència musical en l'infant*. 2003: 218.
[1746] Don Campbell. *El efecto Mozart*. 1998: 214.
[1747] George Balan. *Hacia el descubrimiento de la música*. 1993: 121.
[1748] George Balan. *Hacia el descubrimiento de la música*. 1993: 123.
[1749] Charles D. Isacson. *Cara a cara con los grandes músicos. 2ª serie*. 1941: 51.
[1750] R. Van del Weyer. *Hildegard in a Nutshell*. 1997: 9.
[1751] Citado por Joscelyn Godwin. *Music, Magic and Mysticism: A Sourcebook*. 1987: 45.
[1752] Según Henry Wadsworth.
[1753] *Educación musical escolar y popular*. 1946: 25.
[1754] *La República*. Tomo III.
[1755] Dedicatoria al *Primer libro de motetes a Juan Petraloysius*. 1569.
[1756] John Neubauer. *La emancipación de la música*. 1992: 135.
[1757] Camile Mauclair. *Los héroes de la orquesta*. 1942.
[1758] *El cuidado del alma*. 1993.
[1759] Khalil Gibran "Y si vienen los cantores y los danzarines y los flautistas, compradles también de lo que ofrecen, porque también son ellos recolectores de fruto y de incienso y lo que llevan, aunque en molde de sueños, es ropaje y alimento para nuestra alma." *El Profeta*. 1980.
[1760] Christopher Small. *Música, sociedad, educación*. 1989: 92.
[1761] Joaquim Maideu. "Cap a la definició d'un perfil possible del mestre de música i del seu *mester* a les escoles". 1994: 98.
[1762] *Pedagogía estética*. 1993: 329-330.
[1763] Hazrat Inayat. *La música de la vida*. 1995: 7.
[1764] Francesc Torralba. *Cartes al fill que encara no té nom*. 2005: 182.
[1765] Radamés Molina y Daniel Ranz. *La idea del cosmos*. 2000: 49.
[1766] Radamés Molina y Daniel Ranz. *La idea del cosmos*. 2000: 50.
[1767] Miguel Ángel Palacios. "Música y educación en la antigua Grecia". 1998: 23.
[1768] Leopold Stokowski. *Música para todos nosotros*. 1945: 250.
[1769] Maria Cateura. *Por una educación musical en España*. 1992: 28.
[1770] *Horertypologien, Zur Typologie Jugend Lichen Musikgeschmacks*. 1986a.
[1771] *Die Benutzubg vin Musik*. 1986b.
[1772] Juliette Alvin. *Musicoterapia*. 1984: 84-85.
[1773] Eulàlia Polls. "Plató i la música". 1998: 209.
[1774] *Confesiones*, tomo II, La Música, en *Obras completas*. 1988: 49-361.
[1775] Carlos Daniel Fregtman. *Música transpersonal*. 1990: 50.
[1776] Walter urnbull, que fundó el coro de niños de Harlem y que incluso lo llevó a la Casablanca a cantar, en su libro *Lift Every Voice*. 1995.
[1777] Juliette Alvin. *Musicoterapia*. 1984: 33.
[1778] Eric Rohmer. De *Mozart en Beethoven*. 2000: 73.
[1779] G. H. Hardy. *Autojustificación de un matemático*. 1981: 26.
[1780] Gioseffo Zarlino. *Le institutioni harmoniche*. 1558.
[1781] Gottfried W. Leibniz, filósofo y matemático alemán (1646-1716).
[1782] Octavi Fullat. *Antropología filosófica*. 1997: 70.
[1783] *An essay on Man*. 1944: 47-49.
[1784] Fernando Savater. *Las preguntas de la vida*. 1999: 111.
[1785] 1958.
[1786] Arnoldo Liberman y Daniel Schöffer. *El pentagrama secreto*. 1997: 62.
[1787] José Antonio Martín. *Manual de antropología de la música*. 1997: 143.
[1788] Bruno Nettl. *The Study of Ethnomusicology*. 1983: 201.
[1789] Ernest Cassier. *An essay on Man*. 1944: 47-49.
[1790] Carlos Daniel Fregtman. *El Tao de la Música*. 1985: 105-106.
[1791] Rafael Vallbona. *Els nens (i les nenes) del rock*. 2005: 165.
[1792] *Historia de la Música*. 1965: I.
[1793] *Sexo y temperamento*. 1961: 247.
[1794] Bruno Nettl. *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales*. 1985: 16.
[1795] Bruno Nettl. *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales*. 1985: 16.
[1796] Bruno Nettl. *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales*. 1985: 115-116.
[1797] *Pedagogía del sentido*. 1997: 21.
[1798] *Pedagogía del sentido*. 1997: 58.
[1799] Joan-Carles Mèlich. Preámbulo del libro *El pasmo de ser hombre*, de Octavi Fullat. 1995: 8-9.

[1800] Frans Calgren. *Una educación hacia la libertad. La pedagogía de Rudolf Steiner*. 1989: 46.
[1801] Violeta Hemsy de Gainza conversa con Ezequiel Ander-Egg. 1995: 48.
[1802] Richard Wallascheck. *Primitive Music*. 1893: 349.
[1803] "Music making Venda". 1985: 119.
[1804] Eugene Linden. "Lost Tribes. Lost Knowledge". 1991: 50.
[1805] Bruno Nettl. *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales*. 1985: 118.
[1806] Pío Tur. *Reflexiones sobre la educación musical*. 1992: 55.
[1807] Josep Crivillé. *Historia de la música española – 7: El folklore musical*. 1983: 16.
[1808] Josep Crivillé. *Historia de la música española – 7: El folklore musical*. 1983: 17.
[1809] A través de las conversaciones con Joaquín Álvarez. *Las palabras del músico*. 2001: 32.
[1810] Joan Amades. *Folklore de Catalunya. Volumen III. Cançoner*. 1951 : 35.
[1811] *La memoria permanente. Reflexiones sobre la Tradición*. 1991.
[1812] Francesc Torralba. *Blanquerna: l'herència d'un estil*. 1996: 13.
[1813] Francesc Torralba. *Blanquerna: l'herència d'un estil*. 1996: 15.
[1814] Frans Calgren. *Una educación hacia la libertad*. 1989: 150.
[1815] Carmen Bravo-Villasante. *Antología de la literatura infantil española, 3: Folklore*. 1979.
[1816] Violeta Hemsy de Gainza.. 1977: 32 *Fundamentos, materiales y técnicas de la educación musical*.
[1817] Kathryn Marsh. "Un marc ètic per a l'estudi i aplicació pedagògica dels jocs i cançons infantils". 1997.
[1818] Fernando Llorca. *Lo que cantan los niños*. 1983.
[1819] Josep Martí. "L'etnomusicologia en l'actualitat". 1994: 747-748.
[1820] Bruno Nettl. *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales*. 1985: 35.
[1821] Luis Díaz. *Música y culturas*. 1993: 19.
[1822] Josep Martí. "L'etnomusicologia en l'actualitat". 1994: 748.
[1823] Lucy Green. *Música, género y educación*. 2001: 141.
[1824] Josep Martí. "L'etnomusicologia en l'actualitat". 1994: 750.
[1825] José Antonio Martín. *Manual de antropología de la música*. 1997: 28.
[1826] Bruno Nettl. *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales*. 1985: 11.
[1827] *The anthropology of music*. 1964: 32-33.
[1828] *Introducción a la antropología general*. 1981: 488.
[1829] John Blacking. *Fins a quin punt l'home és músic?* 1994 50.
[1830] John Blacking. *Fins a quin punt l'home és músic?* 1994 54.
[1831] Joan-Elies Adell. "La música popular contemporánea y la construcción del sentido. Más allá de la sociología y la musicología". 1997b: 5.
[1832] Ramon Pelinski. "Relaciones entre teoría y método en etnomusicología: los modelos de John Blacking y Simha Arom". 1991: 8.
[1833] Josep Martí. "La idea de 'relevancia social' aplicada al estudio del fenómeno musical". 1991: 1.
[1834] Bruno Nettl. "La etnomusicología y la enseñanza de la música del mundo". 1997: 37.
[1835] "Knowing Fieldwork". 1997: 92-95.
[1836] J. T. Titon. "Knowing Fieldwork". 1997: 96-99.
[1837] "Toward a meditation of field methods and field experience in ethnomusicology". 1997: 114.
[1838] Mariano Betés. *Fundamentos de musicoterapia*. 2000: 24.
[1839] Mariano Betés. *Fundamentos de musicoterapia*. 2000: 25.
[1840] Ruth Finnegan. "¿Por qué estudiar música? Reflexiones de una antropóloga desde el campo". 1998: 10.
[1841] *Folksong Style and Cultura*. 1968.
[1842] Leonard Bernstein. *El mestre us convida a un concert*. 2002: 187.
[1843] Leonard Bernstein. *El mestre us convida a un concert*. 2002: 190.
[1844] John Blacking. *Fins a quin punt l'home és músic?* 1994 : 20.
[1845] Jordi Urpí. "El canto del lama". 1996a.
[1846] Fernando González. *Música, canción y pedagogía*. 1980: 52.
[1847] *Calesita de canciones para cantar*. 1976.
[1848] *Cultura y compromiso. Estudio sobre la ruptura generacional*. 1971.
[1849] Don Campbell. *El efecto Mozart*. 1998: 140.
[1850] *La musique et la transe*. 1990: 1340.
[1851] Luis Díaz. *Música y culturas*. 1993: 50.
[1852] Paolo Scarnecchia. *Música popular y música culta*. 1998: 12.
[1853] Max Peter Baumann. "Escuchando la voz de los pueblos indígenas". 1993: 2.
[1854] "Escuchando la voz de los pueblos indígenas". 1993: 2.
[1855] John Blacking. *Fins a quin punt l'home és músic?* 1994 : 29.
[1856] Christopher Small. *Música, sociedad, educación*. 1989: 52.
[1857] Christopher Small. *Música, sociedad, educación*. 1989: 53.
[1858] François Delalande. *La música es un juego de niños*. 1995: 22.
[1859] Y. Messenger. "Esthetic Talent". 1958: 20-24.
[1860] Alan P. Merriam en el libro *Las culturas musicales*, de Francisco Cruces y otros. 2001: 282.
[1861] Alan P. Merriam en el libro *Las culturas musicales*, de Francisco Cruces y otros. 2001: 285.
[1862] *Reflexiones sobre la educación musical*. 1992: 34-40.
[1863] *La música es un juego de niños*. 1995: 116.

[1864] Silvia Moore en el libro de Violeta Hemsy de Gainza Nuevas perspectivas de la educación musical. 1990: 145.
[1865] Christoph Drösser. *La seducción de la música*. 2012: 18.
[1866] Camile Mauclair. *Los héroes de la orquesta*. 1942.
[1867] Camile Mauclair. *Los héroes de la orquesta*. 1942: 133.
[1868] Leopold Stokowski. *Música para todos nosotros*. 1945: 233.
[1869] *Escritos sobre música popular*. 1979: 44.
[1870] *Escritos sobre música popular*. 1979.
[1871] Bruno Nettl. *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales*. 1985: 15.
[1872] Bruno Nettl. *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales*. 1985: 14.
[1873] Bruno Nettl. *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales*. 1985: 13.
[1874] Bruno Nettl. *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales*. 1985: 15.
[1875] June Boyce-Tillman. *La música como medicina del alma*. 2003: 98.
[1876] *La música y el hombre*. 1980: 52.
[1877] Max Peter Aumann. "Escuchando la voz de los pueblos indígenas". 1993: 5.
[1878] Bruno Nettl. *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales*. 1985: 12.
[1879] Luis Costa. "Práctica pedagógica y música tradicional". 1997: 2.
[1880] Luis Costa. "Práctica pedagógica y música tradicional". 1997: 3.
[1881] *Cartas sobre educación infantil*. 1982: 22.
[1882] Bruno Nettl. *Música folklórica y adicional de los continentes occidentales*. 1985: 21.
[1883] Bruno Nettl. *Música folklórica y adicional de los continentes occidentales*. 1985: 21.
[1884] Bruno Nettl. *Música folklórica y adicional de los continentes occidentales*. 1985: 21.
[1885] Silvia Moore en el libro de Violeta Hemsy de Gainza *Nuevas perspectivas de la educación musical*. 1990: 106.
[1886] Carmen Rodríguez. *Prontuario de musicología*. 2002: 28.
[1887] Carmen Rodríguez. *Prontuario de musicología*. 2002: 178.
[1888] Montserrat Busqué y Maria Antònia Pujol. "Jocs tradicionals infantils que usen la música". 1996: 270.
[1889] Montserrat Busqué y Maria Antònia Pujol. "Jocs tradicionals infantils que usen la música". 1996: 271.
[1890] Montserrat Busqué y Maria Antònia Pujol. "Jocs tradicionals infantils que usen la música". 1996: 272.
[1891] Joaquín Díaz. *Cien temas infantiles*. 1981.
[1892] Josep Maria Fericgla. "Músicas para el trance". 1997: 64.
[1893] Boris De Schloezer y Marina Scriabine. *Problemas de la música moderna*. 1960: 80.
[1894] Anthony Storr. *La música y la mente*. 2002: 13.
[1895] Ruth Finnegan. *The hidden musicians: music-making in an English town*. 1989.
[1896] Lucy Green. *Música, género y educación*. 2001: 18.
[1897] *La música de la postmodernidad*. 1988: 27.
[1898] *La música de la postmodernidad*. 1988: 21-22.
[1899] Julio López. *La música de la postmodernidad*. 1988: 34-35.
[1900] *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. 1977: 32.
[1901] Michael Finnissy, citado por su biógrafo H. Broughman. *Uncommon Ground: The Music of Michael Finnissy*. 1977: 22.
[1902] N. Cook. Music, *Imagination and Culture*. 1990.
[1903] Maria Teresa Malagarriga y Montserrat Busqué. *La música al parvulari i jardí d'infància*. 1982: 11.
[1904] Pep Alsina y Frederic Sesé. *La música i la seva evolució*. 1994: 12.
[1905] Enrique Gil. "La veu de la identitat. Música, estratègia y reflexivitat". 2001: 305.
[1906] Simon Frith. "Una estética de la música popular" en el libro *Las culturas musicales*, de Francisco Cruces. 2001: 423.
[1907] Simon Frith. "Una estética de la música popular" en el libro *Las culturas musicales*, de Francisco Cruces. 2001: 426.
[1908] Violeta Hemsy. *Violeta Hemsy de Gainza conversa con Ezequiel Ander-Egg*. 1995: 60-61.
[1909] Patricia Digón. "Sociología y música". 2001: 22.
[1910] John Blacking. *Fins a quin punt l'home és músic?* 1994 : 66.
[1911] John Blacking. *Fins a quin punt l'home és músic?* 1994 : 121.
[1912] Patricia Digón. "Sociología y música". 2001: 20-21.
[1913] E. Thayer Gaston. Music in Therapy. 1993: 42.
[1914] Octavi Fullat. *Educació: violènca i eròtica*. 1986: 30.
[1915] Octavi Fullat. *Educació: violènca i eròtica*. 1986.
[1916] Octavi Fullat. *Educació: violènca i eròtica*. 1986.
[1917] Anthropologie structurale. 1958.
[1918] *Homo videns*. 1998.
[1919] *Om: la sílaba sagrada*. 1981: 66.
[1920] "Educación musical desde una perspectiva multicultural: diversas aproximaciones". 1997: 5.
[1921] Jacqueline Verdeau-Pailles; Jean-Marie Guiraud-Caladou. *Las técnicas psicomusicales activas de grupo y su aplicación en psiquiatría*. 1979: 21.
[1922] Víctor J. Ventosa. *Expresión musical, educación y tiempo libre*. 1999: 9.
[1923] Kate E. Gfeller. "La música: un fenómeno humano y un medio terapéutico". 2000: 42.
[1924] Alan P. Merriam. "Definitions of comparative musicology and ethnomusicology; an historical theoretical perspective". 1977: 197.

[1925] Pablo Torrebadella. “Los diálogos entre música y cerebro siguen en voz baja”. 1991.
[1926] Alan P. Merriam. *The anthropology of music*. 1964.
[1927] Kate E. Gfeller. “La música: un fenómeno humano y un medio terapéutico”. 2000: 53.
[1928] Patricia Digón. “Sociología y música”. 2001: 16.
[1929] Ruth Fridman. *Calesita de canciones para cantar*. 1976: 9.
[1930] David J. Hargreaves. *Música y desarrollo psicológico*. 1998: 239.
[1931] Pep Alsina y Frederic Sesé. *La música i la seva evolució*. 1994: 12.
[1932] *L’homme nu*. 1971.
[1933] Josep Martí. “L’etnomusicologia en l’actualitat”. 1994: 751.
[1934] Pep Alsina y Frederic Sesé. *La música i la seva evolució*. 1994: 15.
[1935] Pep Alsina y Frederic Sesé. *La música i la seva evolució*. 1994: 15.
[1936] Bruno Nettl. *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales*. 1985: 43.
[1937] Pío Tur. *Reflexiones sobre la educación musical*. 1992: 2.
[1938] John Blacking. *Fins a quin punt l’home és músic?* 1994: 44.
[1939] John Blacking. *Fins a quin punt l’home és músic?* 1994: 50.
[1940] John Blacking. *Fins a quin punt l’home és músic?* 1994: 55.
[1941] *Fins a quin punt l’home és músic?* 1994: 27.
[1942] J. C. Masserman. *The practice of dynamic psychiatry*. 1955: 616.
[1943] Willi Gohl. *La educación musical hoy*. 1971: 108.
[1944] Alan P. Merriam. *The anthropology of music*. 1964: 27.
[1945] Meter L. Berger. *Invitació a la sociologia*. 1986:67.
[1946] John Neubauer. *La emancipación de la música*. 1992: 94.
[1947] *Music in Therapy*. 1993: 43.
[1948] Keith Swanwick. *Música, pensamiento y educación*. 1991: 133-134.
[1949] Augusto Valera. *El músico “in situ”*. 1988: 30.
[1950] “The folk song style”. 1959.
[1951] Givanni Sartori. *Homo videns*. 1998: 25.
[1952] José Antonio Martín. *Manual de antropología de la música*. 1997: 109.
[1953] Teodora Fernández, Aurora Benito y Magnolia Pascual. “La música en las artes plásticas”. 1999: 44.
[1954] Anthony Storr. *La música y la mente*. 2002: 40.
[1955] Anthony Storr. *La música y la mente*. 2002: 38.
[1956] *Psicología de la música y educación musical*. 1995: 122.
[1957] “Sociología y música”. 2001: 29.
[1958] Josefa Lacárcel. *Psicología de la música y educación musical*. 1995: 122.
[1959] Bruno Nettl. *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales*. 1985: 18.
[1960] Josep Martí. “La idea de relevancia social aplicada al estudio del fenómeno musical”. 1999: 5.
[1961] Bruno Nettl. *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales*. 1985: 54.
[1962] Bruno Nettl. “La etnomusicología y la enseñanza de la música en el mundo”. 1997.
[1963] *The anthropology of music*. 1964.
[1964] Bruno Nettl. *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales*. 1985: 20.
[1965] Josep Martí. “L’etnomusicologia en l’actualitat”. 1994: 749.
[1966] “Músicas invisibles: la música ambiental como objeto de reflexión”. 1998: 7-14.
[1967] Joan-Elies Adell. *Música i simulacre a l’era digital*. 1997: 29.
[1968] John Blacking. *Fins a quin punt l’home és músic?* 1994 : 20.
[1969] Hazrat Inayat. *La música de la vida*. 1995: 31.
[1970] Christopher Small. “El musicar. Un ritual en el espacio social”. 1997: 9.
[1971] Patxi del Campo. “Del sonido y el silencio hacia la comunicación”. 1997: 207.
[1972] Josep Martí. “La idea de ‘relevancia social’ aplicada al estudio del fenómeno musical”. 1999: 7.
[1973] *The anthropology of music*. 1964.
[1974] Josep Maria Vilar. “La utlización de las músicas del entorno del alumnado en el aula y algunos parámetros de la etnomusicología”. 1998: 108.
[1975] Willi Gohl. *La educación musical hoy*. 1971: 100-101.
[1976] Manuel Borgunyó. *La música, el cant i l’escola*. 1933: 44.
[1977] *Introduction of the Sociology of Music*. 1962.
[1978] Yehudi Menuhin. “La música y el proceso creativo humano”. 1997: 144.
[1979] Francesc Torralba. *Cercles infernals. Sobre el pensament del jove Nietzsche*. 1990: 84.
[1980] Ruth Finnegan. “¿Por qué estudiar música? Reflexiones de una antropóloga desde el campo”. 1998: 29.
[1981] Bruno Nettl. *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales*. 1985: 16-17.
[1982] *Invitació a la sociología*. 1986: 18.
[1983] *Invitació a la sociología*. 1986: 30.
[1984] *Invitació a la sociología*. 1986: 13.
[1985] *Invitació a la sociología*. 1986: 14.
[1986] *Invitació a la sociología*. 1986: 27.
[1987] *Ética civil: entre los mínimos de justicia y los máximos de felicidad*. 1997: 8.
[1988] Victòria Camps. *El malestar de la vida pública*. 1996: 129.
[1989] Victòria Camps. *El malestar de la vida pública*. 1996: 135.

[1990] Victòria Camps. *El malestar de la vida pública*. 1996: 138.
[1991] *Cultura y compromiso. Estudio sobre la ruptura generacional*. 1971.
[1992] Meter L. Berger. *Invitació a la sociologia*. 1986: 66-67.
[1993] Joan-Elies Adell. *Música i simulacre a l'era digital*. 1997: 29.
[1994] Sounds and Society. Themes in the Sociology of Music. 1995.
[1995] Curt Sachs. *Musicología comparada. La música de las culturas exóticas*. 1966: 8-9.
[1996] Alan P. Merriam. *The anthropology of music*. 1964.
[1997] Patrícia Martí. "Visión general y teoría de la musicoterapia". 2000: 287.
[1998] Juliette Alvin. *Music for handicapped child*. 1965: 77.
[1999] Benneth H. Stith. "Sociología de la música". 1988: 199.
[2000] Benneth H. Stith. "Sociología de la música". 1988: 203.
[2001] John Blacking. *Fins a quin punt l'home és music?* 1994: 52.
[2002] John Blacking. *Fins a quin punt l'home és music?* 1994: 80.
[2003] John Blacking. *Fins a quin punt l'home és music?* 1994: 57.
[2004] Carlos Daniel Fregtman. "Qué es la música para Keith Jarrett". 1989: 108-113.
[2005] Carlos Daniel Fregtman. *Música transpersonal*. 1990: 100.
[2006] Maria Cateura. *Por una educación musical en España*. 1992: 31.
[2007] *The music of Africa*. 1975: 207.
[2008] Christopher Small. *Música, sociedad, educación*. 1989: 59.
[2009] Augusto Valera. *El músico "in situ"*. 1988: 161.
[2010] Augusto Valera. *El músico "in situ"*. 1988: 173.
[2011] Josep Martí. "La idea de 'relevancia social' aplicada al estudio del fenómeno musical". 1999: 4.
[2012] *Invitació a la sociologia*. 1986: 101.
[2013] Peter L. Berger. *Invitació a la sociologia*. 1986: 104.
[2014] Peter L. Berger. *Invitació a la sociologia*. 1986: 106.
[2015] Peter L. Berger. *Invitació a la sociologia*. 1986: 118.
[2016] Keith Swanwick. *Música, pensamiento y educación*. 1991: 109.
[2017] Peter L. Berger. *Invitació a la sociologia*. 1986: 85.
[2018] Augusto Valera. *El músico "in situ"*. 1988: 162.
[2019] Augusto Valera. *El músico "in situ"*. 1988: 163.
[2020] Claudio Naranjo. Prólogo del libro *Música transpersonal*, de Carlos Daniel Fregtman. 1990: 9.
[2021] Willi Gohl. *La educación musical hoy*. 1971: 85.
[2022] Willi Gohl. *La educación musical hoy*. 1971: 103.
[2023] Leopold Stokowski. *Música para todos nosotros*. 1945: 240.
[2024] En su libro *The Lenguage of Music*. 1959.
[2025] Patricia Digón. "Sociología y música". 2001: 17.
[2026] En su libro *The Beautiful in Music*. 1957.
[2027] Patricia Digón. "Sociología y música". 2001: 17-18.
[2028] En su libro *Philosophy in a New Key*. 1957.
[2029] Patricia Digón. "Sociología y música". 2001: 19.
[2030] *Invitació a la sociologia*. 1986: 120.
[2031] Pablo Vila. "Identidades narrativas y música". 1999: 4.
[2032] David J. Hargreaves y Adrian C. North. "El estudio de lo social en la psicología de la música y en la educación musical". 1998: 48.
[2033] John Blacking. *Fins a quin punt l'home és músic?* 1994 : 136.
[2034] Yehudi Menuhin. *Lecciones de vida*. 1997: 146-147.
[2035] Jacques Attali. *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. 1977: 74.
[2036] Jacques Attali. *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. 1977: 62.
[2037] Carlos Daniel Fregtman. *El Tao de la Música*. 1985: 77.
[2038] Francisco Cruces."Con mucha marcha: el concierto pop-rock como contexto de participación". 1999: 4.
[2039] Oriol Romaní. *La música, font de salut*. 1998: 30.
[2040] Olivea Dewhurst-Maddock. *El libro de la terapia del sonido*. 1993: 52.
[2041] Jordi Sierra. *Víctor Jara*. 1999: 102.
[2042] June Boyce-Tillman. *La música como medicina del alma*. 2003: 197.
[2043] Aittor Loroño. "Biomúsica: el cambio y el equilibrio emocional a través de la música". 2000: 214.
[2044] G. Leonard. *El pulso silencioso: búsqueda del ritmo perfecto*. 1979.
[2045] J. M. Ortiz. *The Tao of Music. Sound Psychology: Using Music to change your Life*. 1997.
[2046] Mercedes Pavlicevic. *Music Therapy in Context: Music, Meaning and Relationship*. 1997.
[2047] June Boyce-Tillman. *La música como medicina del alma*. 2003: 46.
[2048] Joan-Elies Adell. *Música i simulacre a l'era digital*. 1997: 53.
[2049] *Man and his work*. 1948: 238-240.
[2050] *Introduction of the Sociology of Music*. 1962.
[2051] A. García. "Familia y educación". 1995: 616.
[2052] Andrea Giráldez. "Educación musical desde una perspectiva multicultural: diversas aproximaciones". 1999: 6.
[2053] "Towards and aesthetic of Popular Music". 1987: 139.
[2054] Richard Middleton. *Studying Popular Music*. 1990: 173.

[2055] William W. Sears en E. Thayer Gaston y otros. *Tratado de Musicoterapia*. 1993: 57.
[2056] Don G. Campbell. "Una historia de sanar con la música". 1997: 47.
[2057] J. Daniel Terán. *Música de fondo y rendimiento*. 1976.
[2058] Francisco Cruces. "Con mucha marcha: el concierto pop-rock como contexto de participación". 1999: 13.
[2059] Kate E. Gfeller. "La música: un fenómeno humano y un medio terapéutico". 2000: 52.
[2060] Francisco Cruces. "Con mucha marcha: el concierto pop-rock como contexto de participación". 1999: 12.
[2061] Francisco Cruces. "Con mucha marcha: el concierto pop-rock como contexto de participación". 1999: 18.
[2062] Sobre los eslóganes y gritos de calle hay todo un estudio realizado por Jaume Ayats: "Cómo modelar la imagen sonora del grupo: los eslóganes de manifestación". 1998: 243-267.
[2063] John Blacking. *Fins a quin punt l'home és músic?* 1994 : 66.
[2064] Kate E. Gfeller. "La música: un fenómeno humano y un medio terapéutico". 2000: 55.
[2065] Antonio Blay. *Personalidad y niveles superiores de conciencia*. 1991.
[2066] Eiken Southern. *Historia de la música negra norteamericana*. 2001.
[2067] Anthony Storr. *La música y la mente*. 2002: 45.
[2068] Lewis Rowell. *Thinking about Music*. 1981: 41.
[2069] Gerard Quintana. "El rock, sons de llibertat". 2001: 32.
[2070] Carmen Rodríguez. *Prontuario de musicología*. 2002: 21.
[2071] Josep Martí. "La idea de 'relevancia social' aplicada al estudio del fenómeno musical". 1999: 6.
[2072] Francisco Cruces. "Con mucha marcha: el concierto pop-rock como contexto de participación". 1999: 11.
[2073] Francisco Cruces. "Con mucha marcha: el concierto pop-rock como contexto de participación". 1999: 17.
[2074] Joaquín Sabina. *La Vanguardia*, 2-junio-1992: Pág. 53.
[2075] Christopher Small. "El Musicar. Un ritual en el espacio social". 1997: 4-5.
[2076] Christopher Small. "El Musicar. Un ritual en el espacio social". 1997: 5.
[2077] Simon Frith. "Una estética de la música popular" en el libro *Las culturas musicales*, de Francisco Cruces. 2001: 429.
[2078] Francisco Cruces. "Con mucha marcha: el concierto pop-rock como contexto de participación". 1999: 21.
[2079] Josep Martí. "La idea de 'relevancia social' aplicada al estudio del fenómeno musical". 1999: 5.
[2080] Maureen McCarthy. *La naturaleza de la música*. 2002: 142.
[2081] Peter Wills y Melanie Peter. *Música para todos*. 2000: 7.
[2082] Juliette Alvin. *Musicoterapia*. 1984: 123.
[2083] Silvia Moore en el libro de Violeta Hemsy de Gainza *Nuevas perspectivas de la educación musical*. 1990: 122.
[2084] *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales*. 1985: 240-241.
[2085] John Blacking. *Fins a quin punt l'home és músic?* 1994 : 21.
[2086] *Violeta Hemsy de Gainza conversa con Ezequiel Ander-Egg*. 1995: 19.
[2087] John Blacking. *Fins a quin punt l'home és músic?* 1994 : 52.
[2088] Octavi Fullat. *La agonía escolar*. 1986.
[2089] *El músico "in situ"*. 1988: 176-177.
[2090] *El músico "in situ"*. 1988: 177.
[2091] Silvia Moore en el libro de Violeta Hemsy de Gainza *Nuevas perspectivas de la educación musical*. 1990: 122.
[2092] Octavi Fullat. *La agonía escolar*. 1986: 154.
[2093] Joaquín Díaz en el libro de Joaquín Álvarez *Las palabras del músico*. 2001: 39.
[2094] Joaquín Díaz en el libro de Joaquín Álvarez *Las palabras del músico*. 2001: 39.
[2095] "Marc ètic de la societat contemporània ». 1992 : 20.
[2096] Hermann Hesse. *El juego de abalorios*. 1967: 27.
[2097] Don Campbell. *El efecto Mozart*. 1998: 88.
[2098] Carmen Rodríguez. *Prontuario de musicología*. 2002: 53.
[2099] Edgar Willems. *El valor humano de la educación musical*. 1981: 15.
[2100] Violeta Hemsy deGainza. *La iniciación musical del niño*. 1964: 19.
[2101] *Cartas sobre educación infantil*. 1982: 182.
[2102] Manuel Borgunyó. *La música, el cant i l'escola*. 1933: 57.
[2103] Manuel Borgunyó. *La música, el cant i l'escola*. 1933: 57.
[2104] Artur Martorell. *Com realitzar pràcticament una Escola Nova*. 1978: 33.
[2105] Violeta Hemsy de Gainza. *La iniciación musical del niño*. 1964: 21.
[2106] Maria Montessori. *La descoberta de l'infant*. 1984.
[2107] Joaquim Maideu. *Música, societat i educació*. 1997: 13.
[2108] *Violeta Hemsy de Gainza conversa con Ezequiel Ander-Egg*. 1995: 29.
[2109] Joaquim Maideu. *Música, societat, educació*. 1997: 15.
[2110] Violeta Hemsy de Gainza. *Fundamentos, materias y técnicas de la educación musical*. 1977: 53.
[2111] Violeta Hemsy de Gainza. *Fundamentos, materias y técnicas de la educación musical*. 1977: 5.
[2112] Francesc Llongueres. "La integració de la música a l'educació general". 1994: 273.
[2113] Francesc Llongueres. "La integració de la música a l'educació general". 1994: 273.
[2114] Antonio Hernández. *Música para niños*. 1993: 13.
[2115] Violeta Hemsy de Gainza. *Fundamentos, materias y técnicas de la educación musical*. 1977: 31.
[2116] David P. McAllester. "The role of music in western Apache culture". 1960: 468-472.
[2117] Joaquim Maideu. *Música, societat i educació*. 1997: 20.
[2118] Maria Cateura. *Por una educación musical en España*. 1992: 28.

[2119] Fernando González. *Música, canción y pedagogía*. 1980: 42.
[2120] John Blacking. *Fins a quin put l'home és music?* 1994: 29.
[2121] Walter Howard. *La música y el niño*. 1976: 33-34.
[2122] Víctor Pliego. *El fenómeno musical*. 2000: 229.
[2123] María Elena González. *Didáctica de la música*. 1965: 10.
[2124] Edgar Willems. *El valor humano de la educación musical*. 1981: 194.
[2125] John Neubauer. *La emancipación de la música*. 1992: 45.
[2126] Pep Alsina y Frederic Sesé. *La música i la seva evolució*. 1994: 15.
[2127] *Obras completas*. 1988.
[2128] Francesc Torralba. *Pedagogía del sentido*. 1997: 160-161.
[2129] Manuel Guzmán: prólogo del libro *Reflexiones sobre la educación musical*, de Pío Tur. 1992.
[2130] Anthony Storr. *La música y la mente*. 2002: 161.
[2131] Violeta Hemsy de Gainza. *Fundamentos, materiales y técnicas de la educación musical*. 1977: 7.
[2132] Walter Howard. *La música y el niño*. 1976: 21.
[2133] Walter Howard. *La música y el niño*. 1976: 22.
[2134] Walter Howard. *La música y el niño*. 1976: 25.
[2135] Walter Howard. *La música y el niño*. 1976: 26.
[2136] Walter Howard. *La música y el niño*. 1976: 29.
[2137] Walter Howard. *La música y el niño*. 1976: 30.
[2138] Lorenzo Amaro. *Las propiedades terapéuticas y educativas de la música*. 1993: 171-172.
[2139] David J. Hargreaves. *Música y desarrollo psicológico*. 1998: 74-75.
[2140] David J. Hargreaves. *Música y desarrollo psicológico*. 1998: 82.
[2141] Josefa Lacárcel. *Psicología de la música y educación musical*. 1995: 27.
[2142] *The musical experience of the pre-school child*.1976
[2143] Juliette Alvin. *Music for handicap child*. 1965: 47.
[2144] Alfred Tomatis. 1989: 60.
[2145] Daniel J. levitin, *Tu cerebro y la música*, 2008: 279.
[2146] *Violeta Hemsy de Gainza conversa con Ezequiel Ander-Egg*. 1995: 43.
[2147] Ruth Fridman. *Calesita de canciones para cantar*. 1976: 11.
[2148] Ana Grumberg. *Música en zapatillas*. 2001: 56.
[2149] Yehudi Menuhin. "El projecte MUS-E, creat per sir Yehudi Menuhin, a les escoles de Catalunya". 1999.
[2150] Anthony Kemp. *The Musical Temperament*. 1996.
[2151] "Melodía atrae texto, atrae melodía, atrae texto" 2002: 296.
[2152] Daniel J. levitin, *Tu cerebro y la música*, 2008: 246.
[2153] Kaspar Kiepenheuer. *Qué nos dicen los niños con sus enfermedades*. 1992: 43.
[2154] Octavi Fullat. *La agonía escolar*. 1986: 197.
[2155] *El valor de educar*. 1997: 157.
[2156] Anthony Storr. *La música y la mente*. 2002: 146.
[2157] Louise J. Kaplan. *Oneness and separateness: from infant to individual*. 1978: 15.
[2158] Frans Calgren. *Una educación hacia la libertad*. 1989: 133.
[2159] *La agonía escolar*. 1986.
[2160] Octavi Fullat. *Antropología filosófica de la educación*. 1997: 8.
[2161] Josefa Lacárcel. *Psicología de la música y educación musical*. 1995: 11.
[2162] Josefa Lacárcel. *Psicología de la música y educación musical*. 1995: 12.
[2163] Josefa Lacárcel. *Psicología de la música y educación musical*. 1995: 13.
[2164] Josefa Lacárcel. *Psicología de la música y educación musical*. 1995: 15-16.
[2165] Josefa Lacárcel. *Psicología de la música y educación musical*. 1995: 16.
[2165] Josefa Lacárcel. *Psicología de la música y educación musical*. 1995: 23.
[2165] Josefa Lacárcel. *Psicología de la música y educación musical*. 1995: 68.
[2165] Josefa Lacárcel. *Psicología de la música y educación musical*. 1995: 89.
[2165] Josefa Lacárcel. *Psicología de la música y educación musical*. 1995: 93.
[2165] *Frames of Mind*. 1983.
[2165] Don Campbell. *El efecto Mozart para niños*. 2001: 144.
[2165] Don Campbell. *El efecto Mozart*. 1998: 181.
[2165] Montserrat Garriga. *Estètica de la música*. 1999.
[2166] Josefa Lacárcel. *Psicología de la música y educación musical*. 1995: 18-19.
[2167] Josefa Lacárcel. *Psicología de la música y educación musical*. 1995: 23.
[2168] Josefa Lacárcel. *Psicología de la música y educación musical*. 1995: 68.
[2169] Josefa Lacárcel. *Psicología de la música y educación musical*. 1995: 89.
[2170] Josefa Lacárcel. *Psicología de la música y educación musical*. 1995: 93.
[2171] *Frames of Mind*. 1983.
[2172] June Boyce-Tillman. *La música como medicina del alma*. 2003: 74.
[2173] Don Campbell. *El efecto Mozart para niños*. 2001: 144.
[2174] Don Campbell. *El efecto Mozart*. 1998: 181.
[2175] Montserrat Garriga. *Estètica de la música*. 1999.
[2176] F. W. Aronoff. "Cómo conocer al niño pequeño a través de la música: la teoría de Gardner, de las inteligencias

múltiples, como modelo", en Violeta Hemsy de Gainza, *La educación musical frente al futuro*. 1994.
[2177] Don Campbell. *El efecto Mozart para niños*. 2001: 14.
[2178] Marilyn Pflederer. 1964.
[2179] Citado por William F. Allman en "The Music Brain" 1990: 56-62.
[2180] *Inteligencia emocional*. 1995.
[2181] Serafina Poch. "Importancia de la Musicoterapia en el área emocional del ser humano". 2001: 100-101.
[2182] John Blacking. *Fins a qui punt l'home és músic?* 1994 : 26.
[2183] Josefa Lacárcel. *Psicología de la música y educación musical*. 1995: 54-56.
[2184] Josefa Lacárcel. *Psicología de la música y educación musical*. 1995: 122.
[2185] M. Critchley y R. A. Henson. *Music and the Brain*. 1977.
[2186] *Miles de millones*. 2000.
[2187] P. Robertson. *Music and the Mind*. 1996.
[2188] *El arte de ensoñar*. 1994.
[2189] *The Metaphonic Mind*. 1976.
[2190] "Música y cerebro". 1997.
[2191] *La totalidad y el orden implicado*. 1988.
[2192] Carlos Fregtman. "Qué es la música para Keith Jarrett". 1989: 112-113.
[2193] Juliette Alvin. *Musicoterapia*. 1984: 107.
[2194] Helen L. Bonny y Louis M. Savary. *La música y su mente*. 1994: 33.
[2195] Helen L. Bonny y Louis M. Savary. *La música y su mente*. 1994: 43.
[2196] John Blacking. *Fins a quin punt l'home és music?* 1994: 130.
[2197] John Blacking. *Fins a quin punt l'home és music?* 1994: 26.
[2198] Augusto Valera. *El músico "in situ"*. 1988: 81.
[2199] William W. Sears en E. Thayer Gaston y otros. *Tratado de Musicoterapia*. 1993: 57.
[2200] Octavi Fullat. *Antropología filosófica*. 1997: 90.
[2201] Jean-Paul Despins. *La música y el cerebro*. 1994: 115.
[2202] W. Sargant. *Battle for the mind*. 1957.
[2203] Jean-Paul Despins. *La música y el cerebro*. 1994: 48.
[2204] Jean-Paul Despins. *La música y el cerebro*. 1994: 32.
[2205] Jean-Paul Despins. *La música y el cerebro*. 1994: 114.
[2206] Pablo Torrebadella. "Los diálogos entre música y cerebro siguen en voz baja". 1991.
[2207] Kart Pribram. "Música y cerebro". 1997: 49.
[2208] Miguel Ángel Leiva y Eva María Mates. "La importancia de la educación musical en la formación integral del hombre". 1998: 28.
[2209] Carlos Daniel Fregtman. *El Tao de la Música*. 1985: 62.
[2210] Jonson, Petsche, Richter, von Stein y Flitz. *Music Perception*. 1996: 563.
[2211] Don Campbell. *El efecto Mozart*. 1998: 203.
[2211] Miguel Ángel Leiva y Eva María Mates. "La importancia de la educación musical en la formación integral del hombre". 1998: 28.
[2211] Carlos Daniel Fregtman. *El Tao de la Música*. 1985: 62.
[2211] Jonson, Petsche, Richter, von Stein y Flitz. *Music Perception*. 1996: 563.
[2211] Don Campbell. *El efecto Mozart*. 1998: 203.
[2212] Ana Ruíz. "Todos los métodos para aprender a tocar". 1998: 41.
[2213] I. Zwerling. "The Creative Arts Therapies as a Real Therapies". 1979.
[2214] Don Campbell. *El efecto Mozart para niños*. 2001: 32.
[2215] Phil Neurnberger. *La transformación del estrés en energía vital positiva*. 1998: 110.
[2216] Anthony Storr. *La música y la mente*. 2002: 59.
[2217] Anthony Storr. *La música y la mente*. 2002: 59.
[2218] Anthony Storr. *La música y la mente*. 2002: 59.
[2219] Anthony Storr. *La música y la mente*. 2002: 61.
[2220] Anthony Storr. *La música y la mente*. 2002: 158.
[2221] Monserrat Garriga. *Estética de la música*. 1989: 159.
[2222] Daniel J. levitin, *Tu cerebro y la música*, 2008: 204.
[2223] Daniel J. levitin, *Tu cerebro y la música*, 2008: 20.
[2224] Daniel J. levitin, *Tu cerebro y la música*, 2008: 134.
[2225] Daniel J. levitin, *Tu cerebro y la música*, 2008: 140.
[2226] Daniel J. levitin, *Tu cerebro y la música*, 2008: 17.
[2227] Daniel J. levitin, *Tu cerebro y la música*, 2008: 205.
[2228] Don Campbell. *El efecto Mozart*. 1998: 76.
[2229] Carlos Fregtman. "El Tao de la Música". 1985: 109.
[2230] Don G. Campbell. "Una historia de sanar con música". 1997: 45.
[2231] Juliette Alvin. *Musicoterapia*. 1984: 24.
[2232] Maureen McCarthy. *La naturaleza de la música*. 2002: 179.
[2233] Joscelyn Godwin. *Armonía del cielo y de la Tierra*. 2000: 122.
[2234] Tim Booth. "Hijos del pasado y de un futuro ya conocido". 2002: 122.
[2235] *Pregunta-ho a Plató*. 2003: 282.

[2236] *Through Music to the self-How to Appreciate and Experience Music Anew*. 1978.
[2237] *Violeta Hemsy de Gainza dialoga con Ezequiel Ander-Egg*. 1995: 32.
[2238] Mirta Adela Córdoba. *Música y terapia*. 2000: 74.
[2239] Helen L. Bonny y Louis M. Savary. *La música y su mente*. 1994: 32.
[2240] Helen L. Bonny y Louis M. Savary. *La música y su mente*. 1994: 18.
[2241] Helen L. Bonny y Louis M. Savary. *La música y su mente*. 1994: 28.
[2242] Helen L. Bonny y Louis M. Savary. *La música y su mente*. 1994: 21.
[2243] *Violeta Hemsy de Gainza dialoga con Ezequiel Ander-Egg*. 1995: 15.
[2244] Maureen McCarthy. *La naturaleza de la música*. 2002: 70.
[2245] Pío Tur. *Reflexiones sobre la educación musical*. 1992: 29.
[2246] Helen L. Bonny y Louis M. Savary. *La música y su mente*. 1994: 44.
[2247] Carlos Daniel Fregtman. "El pulso vital". 1989b: 79.
[2248] *El hombre y sus símbolos*. 1977.
[2249] June Boyce-Tillman. *La música como medicina del alma*. 2003: 44.
[2250] Lou Marinoff. *Pregunta-ho a Plató*. 2003: 277.
[2251] D. Erdonmez. "Music: a mega vitamin for the brain", en M Heal; T. Wigram (comp.). *Music Therapy in Health and Education*. 1993.
[2252] Bartomeu J. Barceló. *La gènesi de la intel·ligència musical en l'infant*. 2003: 17.
[2253] Conferencia de Violeta Hemsy de Gainza en la Universitat Ramon Llull. 1995.
[2254] *Music Therapy*. 1975: 151.
[2255] Juliette Alvin. *Musicoterapia*. 1984: 107.
[2256] Juan González- Anleo. *Los hijos: cómo ven a sus padres*. 1981: 29.
[2257] Rolando O. Benenzon. *Manual de musicoterapia*. 1981: 22.
[2258] Juliette Alvin. *Musicoterapia*. 1984: 112.
[2259] "Música y conciencia". 1997: 190.
[2260] Juliette Alvin. *Musicoterapia*. 1984: 123.
[2261] Arnoldo Liberman. *De la música, el amor y el inconsciente*. 1993: 49.
[2262] *Obras completas. Volumen II*. 1968: 1069.
[2263] Daniel Terán. "La música, recurso terapéutico desde fuera de la musicoterapia". 2000: 176.
[2264] Daniel Terán. "La música, recurso terapéutico desde fuera de la musicoterapia". 2000: 177.
[2265] Carlos Daniel Fregtman. *Música transpersonal*. 1990: 84.
[2266] Jacqueline de Romilly. *El tresor dels sabers perduts*. 1999.
[2267] *El efecto Mozart*. 1998: 179.
[2268] *El efecto Mozart para niños*. 2001: 225.
[2269] Paul Farnsworth. *The Social Psychology of Music*. 1996.
[2270] Anthony Storr. *La música y la mente*. 2002: 42.
[2271] *Educación de la memoria musical*. 1965: 21.
[2272] Leonard B. Meyer, citado por Lewis Rowell.. 1985: 132. *Introducción a la filosofía de la música*
[2273] Juliette Alvin. Music for handicapped child. 1965: 17.
[2274] Juliette Alvin. Music for handicapped child. 1965: 18.
[2275] Juliette Alvin. Music for handicapped child. 1965: 30.
[2276] Juliette Alvin. Music for handicapped child. 1965: 44.
[2277] Juliette Alvin. Music for handicapped child. 1965: 53.
[2278] Betty Isern en E. Thayer Gaston y otros. *Tratado de musicoterapia*. 1993: 71.
[2279] Therapy in Music for Handicapped Children. 1971: 105.
[2280] Jerrold Northrop. *Edward Elgar: a Creative Life*. 1984: VII.
[2281] Silvia Moore en el libro de Violeta Hemsy de Gainza *Nuevas perspectivas de la educación musical*. 1990: 140.
[2282] Rolando O. Benenzon. Musicoterapia y educación. 1971: 26.
[2283] Juliette Alvin. Musicoterapia. 1984: 33.
[2284] William B. Davis; Kate E. Gfeller. "Musicoteràpia: una perspectiva històrica". 2000: 16.
[2285] Mariano Betés. *Fundamentos de musicoterapia*. 2000: 23.
[2286] Mirta Adela Córdoba. *Música y terapia*. 2000: 35.
[2287] Akira Ito. 1998.
[2288] Alain Carré. "Musique et Médecine". 1998: 10.
[2289] Aristóteles. *La Política*. Libro V, Capítulo VII: 177.
[2290] Mariano Betés. *Fundamentos de musicoterapia*. 2000: 25-27.
[2291] Mirta Adela Córdoba. *Música y terapia*. 2000: 51.
[2292] Myriam Alió. *Reflexiones sobre la voz*. 1983: 133.
[2293] Mariano Betés. *Fundamentos de musicoterapia*. 2000: 25-27.
[2294] Mariano Betés. *Fundamentos de musicoterapia*. 2000: 25-27.
[2295] Alan P. Merriam. The anthropology of music. 1964: 111.
[2296] Feder y Feder. 1981.
[2297] William B. Davis; Kate E. Gfeller. "Musicoteràpia: una perspectiva històrica". 2000: 17.
[2298] Aittor Loroño. "La ayuda curativa de la música". 1983: 48.
[2299] Rolando O. Benenzon. *Manual de musicoterapia*. 1981: 250.
[2300] Mirta Adela Córdoba. *Música y terapia*. 2000: 15.

[2301] Alan P. Merriam. The anthropology of music. 1964.
[2302] Rolando O. Benenzon. Musicoterapia y educación. 1971: 25.
[2303] En La Bíblia (I, Samuel, 16: 23). Citado también por Rolando O. Benenzon en sus libros *Musicoterapia y educación* (1971: 25), *Manual de musicoterapia* (1981: 245) y *Musicoterapia. De la teoría a la práctica (*2000: 271).
[2304] Mariano Betés. *Fundamentos de musicoterapia*. 2000: 25.
[2305] Lorenzo Amaro. *Las propiedades terapéuticas y educativas de la música*. 1993: 34-25.
[2306] Rolando O. Benenzon. *Manual de musicoterapia*. 1981: 251-252.
[2307] José Antonio Martín. *Manual de antropología de la música*. 1997: 229.
[2308] Maureen. McCarthy. *La naturaleza de la música*. 202: 197.
[2309] Don Campbell. *El efecto Mozart*. 1998: 279.
[2310] *The Facilitative of Music on Visual Imagery: A Multiple Measures Approach*. 1980.
[2311] José Antonio Martín. *Manual de antropología de la música*. 1997: 266.
[2312] F. Tyson. *Psychiatric Music Therapy*. 1981.
[2313] "Conceptos musicoterapéuticos de autores españoles del pasado, válidos en la actualidad". 1972.
[2314] Jacques Attali. *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. 1977: 28.
[2315] F. Fernández. *La medicina árabe en España*. 1936: 146.; también citado por Serafina Poch. *Compendio de Musicoterapia II*. 1999: 415.
[2316] *La Musique et la Magie*. 1909: 86.
[2317] Rolando O. Benenzon. *Manual de musicoterapia*. 1981: 246.
[2318] Rolando O. Benenzon. *Musicoterapia y educación*. 1971: 29.
[2319] William B. Davis y Kate E. Gfeller. "Musicoterapia: una perspective histórica".2000: 18.
[2320] Mariano Betés. *Fundamentos de musicoterapia*. 2000: 25-27.
[2321] Víctor Pliego. *El fenómeno musical*. 2000: 237.
[2322] William B. Davis y Kate E. Gfeller. "Musicoterapia: una perspective histórica".2000: 18.
[2323] *Los héroes de la orquesta*. 1942: 136.
[2324] Camile Mauclair. *Los héroes de la orquesta*. 1942: 137.
[2325] Joscelyn Godwin. *Armonías del cielo y de la tierra*. 2000: 24.
[2326] Mariano Betés. *Fundamentos de musicoterapia*. 2000: 25-27.
[2327] William B. Davis y Kate E. Gfeller. "Musicoterapia: una perspective histórica".2000: 18.
[2328] Mariano Betés. *Fundamentos de musicoterapia*. 2000: 25-27.
[2329] *L'harmonia universal*. 1636-1637.
[2330] William B. Davis y Kate E. Gfeller. "Musicoterapia: una perspective histórica".2000: 19.
[2331] Marquet. 1769.
[2332] Mariano Betés. *Fundamentos de musicoterapia*. 2000: 28; también citado por Joscelyn Godwin. *Armonías del cielo y de la tierra*. 2000)
[2333] 1804.
[2334] 1806.
[2335] Profesor del Instituto Rubio y del Sanatorio de la Encarnación, ambos en Madrid. Libro reeditado en 1994 por el Centro de Investigación Musicoterapéutica de Bilbao.
[2336] Argueda Carmona. *Música aplicada al niño deficiente*. 1984.
[2337] Argueda Carmona. *Música aplicada al niño deficiente*. 1984.
[2338] Myriam Alió. *Reflexiones sobre la voz*. 1983: 133.
[2339] Kaspar Kiepenheuer. *Qué nos dicen los niños con sus enfermedades*. 1992: 10.
[2340] Kaspar Kiepenheuer. *Qué nos dicen los niños con sus enfermedades*. 1992: 15.
[2341] Juliette Alvin. *Musicoterapia*. 1984: 108.
[2342] Olivea Dewhurst-Maddock. *El libro de la terapia del sonido*. 1993: 96.
[2343] George Balan. *El camino musical hacia el espíritu*. 1992: 37.
[2344] Kaspar Kiepenheuer. Qué nos dicen los niños con sus enfermedades. 1992: 11.
[2345] George Balan. *El camino musical hacia el espíritu*. 1992: 40.
[2346] George Balan. *El camino musical hacia el espíritu*. 1992: 42.
[2347] Thomas Moore. *El cuidado del alma*. 1993: 361.
[2348] Thomas Moore. *El cuidado del alma*. 1993: 221.
[2349] Thomas Moore. *El cuidado del alma*. 1993: 219.
[2350] Gema Salgado. "El efecto Mozart. ¿Por qué la música nos hace mejores?" 1999: 64.
[2351] Aittor Loroño. "La ayuda curativa de la música". 1983: 50.
[2352] Lorenzo Amaro. *Las propiedades terapéuticas y educativas de la música*. 1993: 50.
[2353] Olivea Dewhurst-Maddock. *El libro de la terapia del sonido*. 1993.
[2354] Mónica Sabbatiello. "Energuifonía. La armonía del alma". 2001: 82.
[2355] Rolando O. Benenzon. *Musicoterapia y educación*. 1971: 33-34.
[2356] *Music Therapy and Mental Health*. 1986.
[2357] *El Tao de la Música*. 1985: 143.
[2358] Ignasi Campos. *Educació Musical de la Primària a l'ESO*. 1995: 484.
[2359] *La preparación musical de los más pequeños*. 1962: 37.
[2360] *La naturaleza de la música*. 2002: 177.
[2361] "Music as therapeutic intervention in medical and dental treatment: research and clinical applications". 1995:

3-22.
[2362] José Antonio Martín. *Manual de antropología de la música*. 1997: 247.
[2363] José Antonio Martín. *Manual de antropología de la música*. 1997: 237.
[2364] José Antonio Martín. *Manual de antropología de la música*. 1997: 248.
[2365] En su investigación "Music and the Brain: Studies in the Neurology of Music", citada por Carlos Daniel Fregtman. *Holomúsica. Un camino de evolución transpersonal*. 1989: 153-155.
[2366] E. Thayer Gaston. *Tratado de Musicoterapia*. 1993: 42.
[2367] Charyl Dileo. "El proceso musical en pacientes médicos". 1997: 253.
[2368] Carlos Daniel Fregtman. *Holomúsica. Un camino de evolución transpersonal*. 1989: 179.
[2369] Don G. Campbell. "Una historia de sanar con la música". 1997: 47.
[2370] Arden y Jack Wilken. "Liberarse con la música". 2004: 72.
[2371] Leopold Stokowski. *Música para todos nosotros*. 1945: 238.
[2372] Leopold Stokowski. *Música para todos nosotros*. 1945: 25.
[2373] Juliette Alvin. *Musicoterapia*. 1984: 108.
[2374] Phil Nuernberger. *La transformación del estrés en energía vital positiva*. 1998: 45.
[2375] Jorge Alcalde. "Cómo nos transforma la música". 2004: 57.
[2376] June Boyce-Tillman. *La música como medicina del alma*. 2003: 21.
[2377] June Boyce-Tillman. *La música como medicina del alma*. 2003: 48.
[2378] June Boyce-Tillman. *La música como medicina del alma*. 2003: 329.
[2379] Phil Nuernberger. *La transformación del estrés en energía vital positiva*. 1998: 107.
[2380] Phil Nuernberger. *La transformación del estrés en energía vital positiva*. 1998: 111.
[2381] Phil Nuernberger. *La transformación del estrés en energía vital positiva*. 1998: 114.
[2382] Phil Nuernberger. *La transformación del estrés en energía vital positiva*. 1998: 268.
[2383] Elisabeth Kübler-Ross. *Morir es de vital importancia*. 1996: 115.
[2384] Aittor Loroño. "Biomúsica: el cambio y el equilibrio emocional a través de la música". 2000: 205.
[2385] Kaspar Kiepenheuer. *Qué nos dicen los niños con sus enfermedades*. 1992: 11.
[2386] Kaspar Kiepenheuer. *Qué nos dicen los niños con sus enfermedades*. 1992: 11.
[2387] Kaspar Kiepenheuer. *Qué nos dicen los niños con sus enfermedades*. 1992: 13.
[2388] Kaspar Kiepenheuer. *Qué nos dicen los niños con sus enfermedades*. 1992: 66.
[2389] Kaspar Kiepenheuer. *Qué nos dicen los niños con sus enfermedades*. 1992: 67.
[2390] Kaspar Kiepenheuer. *Qué nos dicen los niños con sus enfermedades*. 1992: 75.
[2391] Phil Nuernberger. *La transformación del estrés en energía vital positiva*. 1998: 47.
[2392] Holomúsica. *Un camino de evolución transpersonal*. 1989: 128.
[2393] Thomas Verny y John Nelly. *La vida secreta del niño antes de nacer*. 1996: 126.
[2394] Don Campbell. *El efecto Mozart*. 1998: 167.
[2395] R. J. Stewart. *Música, poder, armonía*. 1991: 70.
[2396] Rolando O. Benenzon. *La nueva musicoterapia*. 1998: 196.
[2397] Thomas Verny y John Nelly. *La vida secreta del niño antes de nacer*. 1996: 127-128.
[2398] Christopher Small. *Música, sociedad y educación*. 1989 182.
[2399] Rolando O. Benenzon. *Teoría de la musicoterapia*. 1991: 13
[2400] Kenneth Bruscia. *Definiendo musicoterapia*. 1997: 54
[2401] Juliette Alvin. *Musicoterapia*. 1984: 84.
[2402] Kenneth Bruscia. *Definiendo musicoterapia*. 1997
[2403] Víctor del Río. *Seis niños autistas, la música y yo*. 1998: 23.
[2404] Víctor del Río. *Seis niños autistas, la música y yo*. 1998: 24.
[2405] Serafina Poch. "La professió de musicoterapeuta". 1994: 264.
[2406] Aittor Loroño y Patxi del Campo. *Taller de Biomúsica. Manual de Musicoterapia*. 1987: 16.
[2407] Skille y Wigram. "The effects of music, vocalisation and vibration on brain and muscle tissue: Studies in vibroacoustic therapy". 1995: 24.
[2408] R. J. Stewart. *Música, poder y armonía*. 1991: 67.
[2409] Gabriel F. Federico. *El embarazo musical*. 2001. 94.
[2410] "Visión general y teoría de la musicoterapia". 2000: 295.
[2411] *Musicoterapia. De la teoría a la práctica*. 2000: 52.
[2412] "Classification of reaction patterns in listening to music". 1962: 105-120.
[2413] H. F. Abeles. "Responses to Music. A Handbook of Music Psychology". 1980.
[2414] *Armonías del cielo y de la tierra*. 2000: 120-121.
[2415] *Definiendo musicoterapia*. 1997: 71-75.
[2416] Eduardo Alfonso. *Curso de medicina natural*. 1960: 628.
[2417] Eduardo Alfonso. *Curso de medicina natural*. 1960: 629.
[2418] Mirta Adela Córdoba. *Música y terapia*. 2000: 23.
[2419] Patrícia Martí. "Visión general y teoría de la musicoterapia". 2000: 290.
[2420] Gérard Ducorneau. *Musicoterapia*. 1988: 109.
[2421] Gérard Ducorneau. *Musicoterapia*. 1988: 111.
[2422] Serafina Poch. "Importancia de la Musicoterapia en el área emocional del ser humano". 2001: 94.
[2423] Serafina Poch. "La professió de musicoterapeuta". 1994: 264.
[2424] Tony Wigram. "Musicoterapia: estructura y flexibilidad en el proceso de musicoterapia". 1997: 217.

[2425] *Violeta Hemsy de Gainza conversa con Ezequiel Ander-Egg*. 1995: 30.
[2426] Serafina Poch. "La professió de musicoterapeuta". 1994: 264.
[2427] Serafina Poch. "La professió de musicoterapeuta". 1994: 264.
[2428] Aittor Loroño y Patxi del Campo. *Taller de Biomúsica. Manual de Musicoterapia*. 1987: 45.
[2429] José Antonio Martín. *Manual de antropología de la música*. 1997: 125.
[2430] Lorenzo Amaro. *Las propiedades terapéuticas y educativas de la música*. 1993: 53.
[2431] "Musicoterapia en la tercera edad". 1999: 48-49.
[2432] *Compendio de Musicoterapia I*. 1999: 83-90.
[2433] *Music Therapy. An Art Beyond Words*. 1994: 8.
[2434] Citado por Serafina Poch. *Compendio de Musicoterapia I*. 1999: 82-83.
[2435] Citados por Serafina Poch. *Compendio de Musicoterapia I*. 1999: 82-83.
[2436] Carlos Daniel Fregtman. *Música transpersonal*. 1990: 49
[2437] Aittor Loroño y Patxi del Campo. *Taller de Biomúsica. Manual de Musicoterapia*. 1987: 15.
[2438] Aittor Loroño y Patxi del Campo. *Taller de Biomúsica. Manual de Musicoterapia*. 1987: 45.
[2439] MTC. The National Appeal for Music Therapy: a Brochure. 1994.
[2440] María Soledad. "Sonoterapia". 2001: 44.
[2441] María Soledad. "Musicoterapia en la tercera edad". 1999: 50.
[2442] María Soledad. "Musicoterapia en la tercera edad". 1999: 51.
[2443] Rolando Benenzon; Violeta Hemsy de Gainza; Gabriela Wagner. *Sonido, Comunicación, Terapia*. 1997.
[2444] *Violeta Hemsy de Gainza conversa con Fito Páez*. 1997: 52-53.
[2445] Rolando Benenzon; Violeta Hemsy de Gainza; Gabriela Wagner. *Sonido, Comunicación, Terapia*. 1997.
[2446] Juliette Alvin. *Musicoterapia*. 1984: 102.
[2447] David Domingo. "Doctora música". 1998: 43.
[2448] José Antonio Martín. *Antropología de la música*. 1997: 230.
[2449] José Antonio Martín. *Manual de antropología de la música*. 1997: 231.
[2450] Patxi del Campo. "Del sonido y el silencio hacia la comunicación". 1997: 9.
[2451] Tony Wigram. "Music therapy in the education service: research with autistic children and their mothers". 1995: xiii.
[2452] P. Notan. "The integration of mental health science concepts in the education of the music therapist". 1995: 441.
[2453] Rolando O. Benenzon. *La nueva musicoterapia*. 1998: 169.
[2454] Rolando O. Benenzon. *La nueva musicoterapia*. 1998: 192.
[2455] Rolando O. Benenzon. *La nueva musicoterapia*. 1998: 169-170.
[2456] Rolando O. Benenzon. *La nueva musicoterapia*. 1998: 169.
[2457] José Antonio Martín. *Manual de antropología de la música*. 1997: 236.
[2458] Redacción de la revista Integral. "La música hace crecer el cerebro". 1999: 11.
[2459] Citado por Serafina Poch. *Compendio de Musicoterapia I*. 1999: 58.
[2460] Serafina Poch. *Compendio de Musicoterapia I*. 1999: 58.
[2461] Don Campbell. *El efecto Mozart para niños*. 2001: 206.
[2462] Kenneth Bruscia. *Definiendo Musicoterapia*. 1997: 14-15.
[2463] José Antonio Martín. *Manual de antropología de la música*. 1997: 234-235.
[2464] I. Altshuler. "Music Therapy: Retrospect and perspectives". NAMT (7). 1952; también citado por Serafina Poch en "Importancia de la musicoterapia en el área emocional del ser humano". 2001.
[2465] Ambos son experimentados musicoterapeutas del centro "Gurú", en Barcelona. Estas ideas aquí comentadas están extraídas de la presentación de uno de sus cursos.
[2466] Fundadora de las asociaciones catalana y española de Musicoterapia. Una persona con muchos años de experiencia que quedan resumidos en sus dos volúmenes *Compendio de Musicoterapia I y II*.
[2467] Josep Maria Fericgla. "Músicas para el trance". 1997: 67.
[2468] Josep Maria Fericgla. "Músicas para el trance". 1997: 67.
[2469] J. Daniel Terán. *Música de fondo y rendimiento*. 1976.
[2470] *Introducción a la musicoterapia. Teoría y práctica*. 2000.
[2471] *Teoría de la musicoterapia*. 1991: 12.
[2472] Rolando O. Benenzon. *La nueva musicoterapia*. 1998: 64.
[2473] Rolando O. Benenzon. *Musicoterapia. De la teoría a la práctica*. 2000: 67.
[2474] Argueda Carmona. *Musicoterapia aplicad al niño deficiente*. 1984.
[2475] Aitor Loroño. "La ayuda curativa de la música". 1983: 50.
[2476] *Musicoterapia en Educación Especial*. 1990.
[2477] *Manual de musicoterapia*. 1981: 63-67.
[2478] Rolando O. Benenzon. *Manual de Musicoterapia*. 1981: 248.
[2479] Juliette Alvin. *Musicoterapia*. 1984: 18.
[2480] Rolando O. Benenzon. *La nueva musicoterapia*. 1998: 66.
[2481] Virey (1775-1846), farmacéutico francés. Citado por Rolando O. Benenzon en *La nueva musicoterapia*. 1998.
[2482] Eduardo Alfonso. *Curso de medicina natural*. 1960: 629.
[2483] Rolando O. Benenzon. *Musicoterapia y educación*. 1971: 22.
[2484] Don Campbell. *El efecto Mozart*. 1998: 156.
[2485] Serafina Poch. *Compendio de Musicoterapia II*. 1999: 384-385.
[2486] *Musicoterapia y educación*. 1971: 14.

[2487] *Manual de musicoterapia*. 1981.
[2488] Rolando O. Benenzon. *Manual de Musicoterapia*. 1981: 13.
[2489] Rolando O. Benenzon. *Manual de Musicoterapia*. 1981: 141.
[2490] Rolando O. Benenzon. *Musicoterapia. De la teoría a la práctica*. 2000: 25.
[2491] *Musicoterapia en oncología*. 1994.
[2492] Improvisational Models of Music Therapy. 1987: 5.
[2493] *Definiendo Musicoterapia*. 1997: 43.
[2494] *Definiendo Musicoterapia*. 1997: 28.
[2495] *Musicoterapia*. 1988: 16.
[2496] A career in Music Therapy. 1980.
[2497] "Musicoterapia: una perspectiva histórica". 2000: 7.
[2498] "Música y sonido: resonadores del proceso creativo y terapéutico". 2000: 301.
[2499] "Biomúsica: el cambio y el equilibrio emocional a través de la música". 2000: 301.
[2500] Compendio de musicoterapia I. 1999: 41.
[2501] "La professió de musicoterapeuta". 1994: 263.
[2502] "Musicoterapia en la tercera edad". 1999.
[2503] *Fundamentos de musicoterapia*. 2000: 15.
[2504] "Energuiofonía. La armonía del alma". 2001: 81.
[2505] Mariano Betés. *Fundamentos de musicoterapia*. 2000: 15.
[2506] Aittor Loroño. "La ayuda curativa de la música". 1983: 50.
[2507] Gérard Decorneau. *Musicoterapia*. 1988: 106-109.
[2508] Serafina Poch. "La professió de musicoterapeuta". 1994: 264.
[2509] Kate E. Gfeller. "Musicoterapia en el tratamiento de problemas médicos". 2000: 214.
[2510] Don Campbell. *El efecto Mozart*. 1998: 75.
[2511] Kenneth Bruscia. *Definiendo Musicoterapia*. 1997: 12.
[2512] *Musicoterapia*. 1984: 17.
[2513] Fernando González. *Música, canción y pedagogía*. 1980: 9.
[2514] George Balan. *El camino musical hacia el espíritu*. 1992: 37.
[2515] George Balan. *El camino musical hacia el espíritu*. 1992: 43.
[2516] *Compendio de música*. 1992: 4-9.
[2517] *Compendio de música*. 1992: 68.
[2518] J. Daniel Terán. "La música al son de las terapias". 2001: 59.
[2519] Rolando O. Benenzon. *La nueva musicoterapia*. 1998: 168.
[2520] Rolando O. Benenzon. *La nueva musicoterapia*. 1998: 177.
[2521] Violeta Hemsy de Gainza. *Ocho estudios de psicopedagogía musical*. 1982: 41.
[2522] Rolando O. Benenzon. *La nueva musicoterapia*. 1998: 171.
[2523] Rolando O. Benenzon. *Musicoterapia y educación*. 1971: 27.
[2524] J. Daniel Terán. "La música al son de las terapias". 2001: 59.
[2525] Violeta Hemsy de Gainza. *Pedagogía musical. Dos décadas de pensamiento y acción educativa*. 2002: 37-38.
[2526] Rolando O. Benenzon; Violeta Hemsy de Gainza; Gabriela Wagner. *La nueva musicoterapia*. 1998.
[2527] Carlos Daniel Fregtman. *Holomúsica. Un camino de evolución transpersonal*. 1989: 179.
[2528] Cheryl Dileo. "El proceso musical en pacientes médicos". 197: 252.
[2529] Carlos Daniel Fregtman. *El Tao de la Música*. 1985: 152.
[2530] *Musicoterapia*. 1976.
[2531] Gerda Alexander. *La eutonía, un camino hacia la experiencia total del cuerpo*. 1979.
[2532] Kathryn Marsh. "Un marco ético para el estudio y la aplicación pedagógica de los juegos y canciones infantiles". 1997.
[2533] K. Gardner. *Sounding the Inner Landscape. Music as Medicine*. 1990: 8.
[2534] Patrícia Martí. "Visión general y teoría de la musicoterapia". 2000: 288.
[2535] "Musicoterapia: estructura y flexibilidad en el proceso de musicoterapia". 1997: 217.
[2536] *Manual de musicoterapia*. 1981: 76-89.
[2537] Kenneth Bruscia. *Definiendo Musicoterapia*. 1997: 23.
[2538] Kenneth Bruscia. *Definiendo Musicoterapia*. 1997: 45.
[2539] Rolando O. Benenzon. *Musicoterapia y educación*. 1971: 23.
[2540] *Manual de musicoterapia*. 1981: 103.
[2541] Oriol Romaní. *La música, font de salut*. 1998: 26.
[2542] *El botiquín musical*. 1998: 14.
[2543] Kate E. Gfeller. "Musicoterapia en el tratamiento de problemas médicos". 2000.
[2544] Rolando O. Benenzon. *Musicoterapia y educación*. 1971: 30.
[2545] Mirta Adela Córdoba. *Música y terapia*. 2000: 70.
[2546] Víctor Pliego. "El fenómeno musical". 2000: 236.
[2547] Rolando O. Benenzon. *Musicoterapia y educación*. 1981: 71.
[2548] Citado por Elena Aznar. "Los instrumentos musicales utilizados en musicoterapia". 2000: 261.
[2549] Aittor Loroño y Patxi del Campo. *Taller de Biomúsica. Manual de Musicoterapia*. 1987: 15.
[2550] Conceptos acuñados, por el autor de este libro, en 1997 y expuestos en el artículo "El uso pedagógico de las canciones". 1997: 98-99. Allí los encontramos bajo el nombre de "cancionsofía" y "cancionterapia", que

fueron substituidos por "cantosofía" y "cantoterapia" para hacer más fácil su pronunciación y su uso en el habla coloquial.

[2551] *La música como medicina del alma*. 2003: 198.
[2552] Pablo Torrebadella. "Los diálogos entre música y cerebro siguen en voz baja". 1991.
[2553] "Música: aprendizaje y comunicación". 1987: 86.
[2554] Juliette Alvin. *Musicoterapia*. 1984: 31.
[2555] Civilizations and Disease. 1962: 133.
[2556] *La Musique et la Magie*. 1909: 18.
[2557] Henry E. Sigerist. *Civilizations and Disease*. 1962: 213.
[2558] Henry E. Sigerist. *Civilizations and Disease*. 1962: 149.
[2559] June Boyce-Tillman. *La música como medicina del alma*. 2003: 306.
[2560] Hanne Mette Kortegaard. "Music Therapy in the Psychodynamic treatment of schizophrenia", en M. Deal y T. Wigram (Comps.). *Music Therapy in Health and Education*. 1993: 61.
[2561] David Domingo. "Doctora música". 1998: 41.
[2562] David Domingo. "Doctora música". 1998: 40.
[2563] Kenneth Bruscia. *Definiendo Musicoterapia*. 1997: 16.
[2564] J. Daniel Terán. "La música al son de las terapias". 2001: 59.
[2565] Rolando O. Benenzon. *Músicoterapia. De la teoría a la práctica*. 2000: 29.
[2566] Rolando O. Benenzon. *Musicoterapia y educación*. 1971: 75.
[2567] Kate E. Gfeller. "Musicoterapia en el tratamiento de problemas médicos". 2000: 214.
[2568] Rolando O. Benenzon. *La nueva musicoterapia*. 1998: 185.
[2569] Kenneth Bruscia. *Definiendo musicoterapia*. 1997: 24.
[2570] Helen L. Bonny y Louis M. Savary. *La música y su mente*. 1994: 19.
[2571] "Impersonal process in clinical improvisation: towards a subjectively objective systematic definition". 1995: 167.
[2572] Tony Wigram. "Musicoterapia: estructura y flexibilidad en el proceso de musicoterapia". 1997: 220.
[2573] Thayer Gaston. *Music Therapy*. 1954: 153-155.
[2574] *Compendio de Musicoterapia I*. 1999: 45-46.
[2575] Serafina Poch. *Compendio de Musicoterapia I*. 1999: 49-50.
[2576] Serafina Poch. *Compendio de Musicoterapia I*. 1999: 197.
[2577] José Antonio Martín. *Manual de antropología de la música*. 1997: 230.
[2578] Juliette Alvin. *Musicoterapia*. 1984: 11.
[2579] Juliette Alvin. *Musicoterapia*. 1984: 72.
[2580] *The Influence of Music on Behaviour*. 1926: 131.
[2581] 1947: 58.
[2582] *The Influence of Music on Behaviour*. 1926: 205.
[2583] Yehudi Menuhin. "La música como proceso creativo humano" 1997: 149.
[2584] "Doctora música". 1998: 41.
[2585] *Music for handicapped child*. 1965: 72.
[2586] Libro escrito por Peter Tompkins y Christopher Bird. 1973.
[2587] New Society and the Pop Process. 1970.
[2588] Pablo Torrebadella. "Placeres musicales, un bien para la salud". 1992: 6.
[2589] Juliette Alvin. *Music for handicapped child*. 1965: 53.
[2590] Pablo Torrebadella. "Placeres musicales, un bien para la salud". 1992: 6.
[2591] Pablo Torrebadella. "Placeres musicales, un bien para la salud". 1992: 6.
[2592] Pablo Torrebadella. "Placeres musicales, un bien para la salud". 1992: 6.
[2593] David Domingo. "Doctora música". 1998: 40.
[2594] Mariano Betés. *Fundamentos de musicoterapia*. 2000.
[2595] Anthony Storr. *Música y mente*. 2002: 58.
[2596] Tratado del tarantismo. 1785.
[2597] *Fundamentos de musicoterapia*. 2000: 28.
[2598] Kenneth Bruscia. *Definiendo Musicoterapia*. 1997: 25.
[2599] Víctor del Río. *Seis niños autista, la música y yo*. 1998: 24.
[2600] Víctor del Río. *Seis niños autista, la música y yo*. 1998: 31.
[2601] Víctor del Río. *Seis niños autista, la música y yo*. 1998: 78-79.
[2602] *Música y terapia*. 2000: 75.
[2603] K. Gardner. *Sounding the Inner Landscape. Music as Medicine*. 1990: 16.
[2604] Pierre Sollier. *Introduction to Method Tomatis*. 1996.
[2605] Carlos Daniel Fregtman. *Música transpersonal*. 1990: 61.
[2606] Pío Tur. *Reflexiones sobre la educación musical*. 1992: 64.
[2607] Maureen McCarthy. *La naturaleza de la música*. 2002: 167.
[2608] Don Campbell. *El efecto Mozart*. 1998: 82.
[2609] Kate E. Gfeller. "La música: un fenómeno humano y un medio terapéutico". 2000: 42; Don Campbell. *El efecto Mozart*. 1998.
[2610] Fernando Jiménez del Oso, Francisco Ruíz y Andrea Pastor. *Música para aprender*. 1996: 10.
[2611] Hazrat Inayat. *La música de la vida*. 1995: 64.
[2612] Don Campbell. *El efecto Mozart*. 1998: 82-87.

[2613] Don Campbell. *El efecto Mozart*. 1998: 81.
[2614] "Vibroacoustic Research. 1980-1991". 1991: 249.
[2615] *El efecto Mozart*. 1998: 80.
[2616] Don Campbell. *El efecto Mozart*. 1998: 79.
[2617] Don Campbell. *El efecto Mozart*. 1998: 79.
[2618] Don Campbell. *El efecto Mozart*. 1998: 77.
[2619] Don Campbell. *El efecto Mozart*. 1998: 78.
[2620] Rolando O. Benenzon. *Manual de musicoterapia*. 1981: 62.
[2621] Mirta Adela Córdoba. *Música y terapia*. 2000: 24.
[2622] Gema Salgado. "El efecto Mozart. ¿Por qué la música nos hace mejores?". 1999: 63.
[2623] J. Daniel Terán. "La música al son de las terapias". 2001: 60.
[2624] Carlos Daniel Fregtman. *El Tao de la Música*. 1985: 190-191.
[2625] Víctor Plego. "Bases físicas y parámetros acústicos de la música". 2000: 39.
[2626] *The anthropology of music*. 1964: 112.
[2627] Yehudi Menuhin. "La música y el proceso creativo humano". 1997: 146.
[2628] Aittor Loroño. "Biomúsica: el cambio y el equilibrio emocional a través de la música". 2000: 210.
[2629] Mariano Betés. *Fundamentos de musicoterapia*. 2000: 17.
[2630] Carlos Daniel Fregtman. *El Tao de la Música*. 1985: 153.
[2631] *Medicina musica*. 1729: 12.
[2632] Richard Browne. *Medicina musica*. 1729: 26.
[2633] Redacción de la revista Cuerpomente. "La fuerza de la música" 2002: 75.
[2634] S. Begley. "Music on the Mind Scientists are finding that the human brain is prewired for music". 2000: 50-52.
[2635] 1954: 157.
[2636] 1958: 188.
[2637] G. Schlang; L. Hanche; Y Huang; J. F. Haiger; H. Steinmetz. "Increased Corpus Callosus size in Musicians". 1995: 1047-1055.
[2638] *El efecto Mozart para niños*. 2001: 33.
[2639] Aittor Loroño. "Biomúsica: el cambio y el equilibrio emocional a través de la música". 2000: 209.
[2640] Arnoldo Liberman. *De la música, el amor y el inconsciente*. 1993: 53.
[2641] Mara Dierssen. "Neurobiología de la experiencia musical". 2001: 85.
[2642] Joan B. Llinares. "La música y los mitos". 1999: 34.
[2643] Jonathan Goldman. *Sonidos que sanan*. 1996: 113.
[2644] Don Campbell conversa con esta médico en su libro *El efecto Mozart para niños*. 2001: 229.
[2645] Don Campbell. *El efecto Mozart para niños*. 2001: 230.
[2646] *Musicoterapia y educación*. 1971: 51.
[2647] *Música y terapia*. 2000: 78.
[2648] Akira Ito. 1998.
[2649] "Música en la arquitectura". 1988: 92.
[2650] *Educació Musical de la Primària a l'ESO*. 1995: 484.
[2651] Carlos Daniel Fregtman. *Holomúsica. Un camino de evolución transpersonal*. 1989: 49.
[2652] Olivea Dewhurst-Maddock. *El libro de la terapia del sonido*. 1993: 18.
[2653] *Sonidos que sanan*. 1996: 25.
[2654] Olivea Dewhurst-Maddock. *El libro de la terapia del sonido*. 1993: 121.
[2655] Jonathan Goldman. *Sonidos que sanan*. 1996: 181-182.
[2656] Olivea Dewhurst-Maddock. *El libro de la terapia del sonido*. 1993: 67.
[2657] Jonathan Goldman. *Sonidos que sanan*. 1996: 192.
[2658] Jonathan Goldman. *Sonidos que sanan*. 1996: 62.
[2659] Jonathan Goldman. *Sonidos que sanan*. 1996: 87.
[2660] Jonathan Goldman. *Sonidos que sanan*. 1996: 69.
[2661] Myriam Alió. *Reflexiones sobre la voz*. 1983: 135.
[2662] *Manual de musicoterapia*. 1981: 35.
[2663] Compendio de Musicoterapia I. 1999: 41.
[2664] Michael Jackson, *Moonwalk*, 2010: 223.
[2665] Como nos dice Lévi-Strauss en su libro Lo crudo y lo cocido.
[2666] Catedrático de la facultad de Medicina de Roma. Citado por Myriam Alió. *Reflexiones sobre la voz*. 1983: 133.
[2667] Myriam Alió. *Reflexiones sobre la voz*. 1983: 134.
[2668] Aittor Loroño. "La ayuda curativa de la música". 1983: 50.
[2669] Citado por Don Campbell. *El efecto Mozart*. 1998: 93.
[2670] Citado por Don Campbell. *El efecto Mozart*. 1998: 167.
[2671] Pablo Torrebadella. "Placeres musicales, un bien para la salud". 1992: 7.
[2672] Maureen McCarthy. *La naturaleza de la música*. 2002: 166.
[2673] Pablo Torrebadella. "Placeres musicales, un bien para la salud". 1992: 7.
[2674] Arnoldo Liberman y Daniel Schöffer. *El pentagrama secreto*. 1997: 26.
[2675] Barend Toet. "Música para mostrar". 1996.
[2676] Barend Toet. "Música para mostrar". 1996.

[2677] Investigación realizada por F. H. Raushe, G. L. Shaw y N. K. Ky. Pablo Torrebadella. "Mozart nos hace más inteligentes". 1993: 11.
[2678] Kate Gfeller. "Musicoterapia en el tratamiento de problemas médicos". 2000: 225.
[2679] Don Campbell. *El efecto Mozart*. 1998: 26.
[2680] Don Campbell. *El efecto Mozart*. 1998: 26.
[2681] Sheila Ostrander y Lynn Schroeder. *Superlearning 2000*. 1994: 82
[2682] Don Campbell. *El efecto Mozart para niños*. 2001: 233.
[2683] "Listening to Mozart Enhances Spatial/Temporal Reasoning: Toward a Neurophysiologic Basis". 1995.
[2684] Olivea Dewhurst-Maddock. *El libro de la terapia del sonido*. 1993: 54-55.
[2685] Olivea Dewhurst-Maddock. *El libro de la terapia del sonido*. 1993: 55-56.
[2686] Ruth Zauner y Javier Olivares. "250 anys de geni". 2006: 49.
[2687] Rolando O. Benenzon. *Manual de musicoterapia*. 1981: 30.
[2688] María Escribano. "La música de Mozart aumenta la inteligencia y el aprendizaje". 2006: 16.
[2689] *De Mozart en Beethoven*. 2000: 33.
[2690] George Balan. *A la búsqueda del verdadero Mozart*. 1992: 33.
[2691] Citado por George Balan. *A la búsqueda del verdadero Mozart*. 1992: 33.
[2692] Citado por George Balan. *A la búsqueda del verdadero Mozart*. 1992: 51.
[2693] *Pourquoi Mozart?* 1991.
[2694] Don Campbell. *El efecto Mozart para niños*. 2001: 31.
[2695] Don Campbell. *El efecto Mozart para niños*. 2001: 32.
[2696] Jaime Radigales. *Música per a la mort*. 2000: 57-73.
[2697] Maureen McCarthy. *La naturaleza de la música*. 2002: 38.
[2698] George Balan. *A la búsqueda del verdadero Mozart*. 1992: 8.
[2699] *El mestre us convida un concert*. 2002: 145.
[2700] Maureen McCarthy. *La naturaleza de la música*. 2002: 205.
[2701] Maynard Solomon. *Mozart*. 1995: 197.
[2702] Anthony Hopkins. *Understanding Music*. 1993: 178.
[2703] A la búsqueda del verdadero Mozart. 1992: 27.
[2704] Maureen McCarthy. *La naturaleza de la música*. 2002: 204.
[2705] Gilda Waisburd y Ernesto Erdmenger, *El poder de la música en el aprendizaje*, 2007: 42.
[2706] *El efecto Mozart para niños*. 2001: 26.
[2707] *El efecto Mozart para niños*. 2001: 26-27.
[2708] *El efecto Mozart para niños*. 2001.
[2709] *El efecto Mozart*. 1998: 222.
[2710] *Pourquoi Mozart?* 1991.
[2711] Robert L. Marshall. *Mozart Speaks: Views on Music, Musicians and the World*. 1991: 30.
[2712] Maureen McCarthy. *La naturaleza de la música*. 2002: 205-206.
[2713] Gema Salgado. "El efecto Mozart. ¿Por qué la música nos hace mejores?" 1999: 62.
[2714] Frances H. Rausher; Gordon L. Shaw; Katjerine N. KY. "Listening to Mozart Enhances Spatial-Temporal Reasoning: Toward a Neurophysiologic Bakis. 1995: 44-47.
[2715] Alfred Tomatis. *Pourquoi Mozart?* 1991.
[2716] Sheila Ostrander y Lynn Schroeder. *Superlearning 2000*. 1994: 76.
[2717] Don Campbell. *El efecto Mozart*. 1998: 26.
[2718] "Music and Spatial Task Performance". 1993: 611.
[2719] Don Campbell. *El efecto Mozart*. 1998: 28.
[2720] Ron Minson. "A Sonic Birth". 1995: 95.
[2721] Jaime Radigales. *Música per a la mort*. 2000: 57-73.
[2722] Ruth Bright. "Cultural Aspects of Music Therapy", en M. Heal y T. Wigram (Comps.). *Music Therapy in Health and Education*. 1993: 194-195.
[2723] Cheryl Dileo Maranto. "Applications of music in medicine", en M. Heal y T. Wigram (Comps.). *Music Therapy in Health and Education*. 1993: 157.
[2724] *El efecto Mozart*. 1998: 89-90.
[2725] *Cómo estudiar*. 1996: 31-32.
[2726] AA.VV. "El canon de Pachelbel". 1999.
[2727] Carlos Daniel Fregtman. *Holomúsica. Un camino de evolución transpersonal*. 1989: 178.
[2728] Don Campbell. *El efecto Mozart*. 1998: 89.
[2729] *El libro de la terapia del sonido*. 1993.
[2730] Gabriel F. Federico. *El embarazo musical*. 2001. 72.
[2731] Madeleine Goss y Robert Haven Schauffler. *Brahms. Un maestro en la música*. 1947.
[2732] Madeleine Goss y Robert Haven Schauffler. *Brahms. Un maestro en la música*. 1947: 151.
[2733] Nietzsche decía que acostumbramos a pensar con las orejas.
[2734] Así lo cree Hill Purce. *The Healing Voice*. 1998.