

Las conductas de escucha y recepción de la música

CABRELLES SAGREDO, M^a Soledad

Cuando, a través del sentido del oído, escuchamos una obra musical se empiezan a activar diversos mecanismos cerebrales de gran complejidad que harán posible determinadas conductas de escucha y recepción de la música.

En los últimos años, el interés por el estudio de los aspectos perceptivos de la música ha aumentado considerablemente, aunque el marco teórico sea todavía algo confuso por existir límites dispersos en varios ámbitos de conocimiento y por los diferentes enfoques, métodos y disciplinas que intervienen en su investigación, lo que nos lleva a afirmar que se trata de un tema marcadamente pluridisciplinar.

Aproximarnos al fenómeno de la percepción musical es intentar adentrarnos en el ámbito íntimo de cómo perciben la música las personas, qué ocurre en los sujetos durante la escucha y qué huellas quedan cuando el flujo sonoro ha concluido. Como la observación directa de estos hechos no es posible en la mayoría de los casos, aunque los métodos actuales de resonancia magnética y tomografía por emisión de positrones permitan conocer áreas cerebrales que se activan durante la escucha musical, se suelen emplear la entrevista y los informes escritos como instrumentos para obtener información dentro de un contexto metodológico cualitativo.

Interrogarse por la conducta de escucha y recepción de la música supone esclarecer procesos que sobrepasan el propio hecho sonoro en cuanto que comportan implicaciones semiológicas que, con frecuencia, nos remiten a algo exterior al mismo sonido y poseen implicaciones psicológicas que suponen un «input» sensorial a partir del cual nuestra mente puede rearticular lo percibido.

La audición de la música, muchas veces, se efectúa de forma automática y casi exenta de atención por lo que los sonidos ya no

son un hecho acústico excepcional y reservado para ciertos lugares y ocasiones. Así, reconquistar la riqueza de la escucha exige ahora un esfuerzo de concentración considerable.

Las personas que escuchan música pueden hacerlo con una actitud pasiva, es decir, cuando solo reciben el contenido del mensaje musical como mero goce estético pero sin intención de penetrar en su esencia, con una actitud intermedia cuando el oyente presta atención a la música para usarla como estímulo para su imaginación o, por último, como oyente activo que tiene el máximo interés y voluntad por descubrir el desarrollo interno de la música. En este caso, es necesario un esfuerzo consciente para profundizar y analizar el contenido de la obra. Además, el sujeto puede presentar conductas de escucha que muestran aceptación (refuerzo positivo) o rechazo (refuerzo negativo) según preferencias musicales, emociones generadas en la escucha o recuerdos asociados a vivencias vinculadas a la música. Intentar dar sentido a una audición implica participar de un proceso donde intervienen las capacidades de atender, comprender, interpretar, evaluar y, finalmente, elaborar una respuesta. La sensibilización y educación del sentido del oído es fundamental para desarrollar la discriminación auditiva y lograr una optimización del esfuerzo, ya que cuando se oye mejor, se escucha mejor, se entiende mejor y se comprende mejor, lo que supone que las sensaciones auditivas y los mensajes conceptuales recibidos a través del oído aporten sustantivas mejoras en el proceso de la percepción.

En las investigaciones sobre conductas de escucha realizadas por Delalande, F. (1998) existe una referencia importante al concepto de pertinencia, como noción clave. Dicho concepto está ligado al punto de vista de alguien sobre algo, como rasgo pertinente por haber sido elegido entre todos los rasgos posibles que le permite describir el objeto desde un ángulo particular. La obra musical está cargada de múltiples estímulos de muy distinto signo que el oyente recibe, interpreta, vivencia, relaciona con el resto del discurso sonoro, asocia con otras informaciones o experiencias y, de entre todos ellos, selecciona de manera consciente o inconsciente aquellos aspectos que le resultan pertinentes para su percepción. Así, toda conducta de escucha tiene más o menos conscientemente un objetivo, es decir, se espera algo de ese

momento de escucha que se conserva a lo largo de la misma y determina una estrategia que contribuye a formar una imagen perceptiva de la obra musical provocando simbolizaciones, sensaciones y emociones que reforzarán y reorientarán sus expectativas.

Los psicólogos de la Gestalt propugnan que la comprensión de los estímulos sonoros no se basa en percibirlos como combinaciones sonoras simples y aisladas sino en unidades de sentido estructuradas como formas, ya que el todo es más que la suma de sus partes y la conciencia abarca mucho más que el ámbito de la conducta. Existen dos tendencias fundamentales de análisis: aquellos que piensan que el significado musical se basa exclusivamente en su contenido abstracto e intelectual y los que sostienen que comunica significados con referencia al mundo extra-musical, es decir, al contexto físico, psicosocial y cultural en el que se produce la música. Los primeros buscan las características armónicas, melódicas o rítmicas, como tempo, modo, disonancias, etc., que pueden incidir en la percepción, independientemente del sujeto que las perciba. Los segundos, en cambio, se basan en estudios empíricos sobre percepción de la emoción que expresan unos oyentes al escuchar determinadas músicas. En ese caso las respuestas dependen de la interacción de diversos factores como los musicales, personales, sociales y culturales.

Para Nattiez, J. J. (1987), el hecho sonoro es concebido como un signo dinámico con capacidad para un reenvío a algo externo a él, que da lugar a una compleja red de interpretaciones. Destaca que la música, como forma simbólica, presenta tres niveles:

1 - Poiético, en cuanto resultante de un proceso creador (compositor e intérprete).

2 - Estésico, en cuanto percibida por unos sujetos receptores que asignan una o más significaciones a tal forma simbólica (reacción individual determinada por factores como el interés del sujeto, educación, aprendizaje, cultura y personalidad).

3 - Material, inmanente o neutro, mediante la cual se manifiesta físicamente dicho fenómeno (estructura musical).

Así, la obra musical se caracteriza por su triple modo de existencia y no es solamente el texto o conjunto de estructuras, sino que es

también todos los procesos que le han dado origen (actos de composición) y los procesos a los cuales éstos dan lugar (actos de interpretación y percepción). En relación con la percepción de la música, considera que lo importante es la dimensión estética, es decir, cómo ha sido percibido el fenómeno sonoro por los oyentes ya que el receptor no recibe el mensaje sino que lo reconstruye dinámicamente.

Diversos estudios se interesan por la capacidad de significar y por el desarrollo de metodologías útiles para recoger y analizar los significados que la música adquiere para los sujetos. El tiempo musical enfatiza y hace perceptible el fluir del tiempo cronológico. Toda la música es pasar en el tiempo y por tanto un conjunto de representaciones dinámicas vehiculizadas por el sentimiento de irreversibilidad del tiempo, que vivenciamos como fuga del tiempo en toda audición musical.

Sobre la percepción de la música Adorno, T. W. (1956) considera que la música no es lenguaje sino semejante al lenguaje ya que es una sucesión temporal de sonidos y, por lo tanto, análoga al habla no solo como textura organizada de dichos sonidos sino en la manera de su articulación concreta. El lenguaje verbal y el musical comparten algunos rasgos que los aproximan pero hay otros que los diferencian sustancialmente y los distancian. En efecto, ambos lenguajes son exclusivos del ser humano y permiten la producción y el intercambio de mensajes más o menos evolucionados con clara intención expresiva y comunicativa. La música del Siglo xx rompe con la comunicación hasta negarla y, por consiguiente, su relación con el lenguaje cambia, es decir, el arte nuevo trabaja en la transformación del lenguaje comunicativo.

Gómez, I. (1990) expone que un lenguaje implica a la totalidad del individuo que se comunica para expresar emociones, sentimientos, estados de ánimo, conflictos, etc. y que vivencia relaciones afectivas con los demás y con el medio para transmitir o elaborar ideas, conocimientos y respuestas críticas. Los individuos se sirven de diferentes lenguajes (plástico, musical, verbal, corporal, matemático) para estos objetivos, con finalidades artísticas y científicas, de aquí la importancia educativa de su aprendizaje con la intervención de diferentes funciones como la motórica,

perceptiva, cognitiva y procesos mentales de análisis, síntesis, pensamiento deductivo, memoria, etc.

Los sonidos musicales, como los fonemas, se comportan como unidades discontinuas temporales mínimas que se combinan formando unidades cada vez mayores dotadas de significación existiendo, sin embargo, importantes diferencias que les confieren una especificidad concreta:

- La dimensión artística del lenguaje musical le confiere una significación esencialmente distinta de la del lenguaje verbal.

Maneveau, G. (1993) lo expresa diciendo que el significado musical no es jamás de orden conceptual y se confunde con el significante que es la construcción sonora.

- En el lenguaje verbal no son posibles todas las combinaciones de fonemas con significado mientras en música todas pueden alcanzar alguno, aunque cada cultura selecciona un espectro más o menos amplio de combinaciones a las que confiere un valor específico y que, por tanto, considera música. Según Téllez, J. L. (1985) aunque el mecanismo que gobierna la formación de una melodía es idéntico al de una frase no lo es su proceso de significación, lo que puede ser la causa de la incomparable emoción estética que la música nos produce.

- La dimensión armónica de la música, es decir, la posibilidad de combinar sonidos de alturas diferentes que se emiten simultáneamente no tiene ningún paralelismo en el lenguaje verbal. La música es el único lenguaje sonoro que utiliza la organización de simultaneidad, incluida la pluralidad tímbrica. Las lenguas y la música tienen en común ritmo y melodía, pero sólo la música utiliza la armonía.

Por consiguiente, el ser humano posee una predisposición innata para la manifestación de conductas musicales, que le permite usar y comprender unas determinadas formas de emisión sonora, diferentes de las del habla a las que puede otorgar un sentido expresivo y comunicativo. Por esta razón, la música se considera un lenguaje y, por tanto, se convierte en un instrumento de expresión individual y de comunicación entre los miembros de una sociedad en el que confluyen tres valores fundamentales: percepción, expresión y comunicación, que confieren una

dimensión equiparable a la de otros sistemas de lenguaje utilizados por el hombre.

Aunque cualquier combinación sonora producida intencionadamente es susceptible de ser considerada como música, no alcanzará un valor expresivo si no se produce en un contexto social en el que existen una serie de convenciones que dan valor a determinadas combinaciones sonoras y otorgan un significado que se pueda compartir con otras personas. La idea de que el contexto social determina absolutamente el significado y valor de la música aparece desarrollada en muchos autores ya que cada cultura selecciona una parte del espectro general entre todos los fenómenos sonoros presentes en la experiencia de las personas comunes, quienes asignan el estatus de sonidos musicales (conducta de aceptación) mientras que otros son excluidos (conducta de rechazo).

Compositores del siglo xx, como György Ligeti (1923-2006) empiezan a plasmar en música las denominadas atmósferas o imágenes estáticas provenientes de la contemplación y la fijeza. Posteriormente, otros compositores recurren a la misma idea y trabajan con el elemento vertical armónico que se puede volver estático en la medida que se repite con cierta frecuencia produciendo lo que se llaman campos estáticos armónicos de belleza especial o trabajan con el elemento horizontal dinámico que es la línea, es decir, la melodía.

Generalmente, los estudios sobre percepción musical parten del uso de patrones (timbres, ritmos, alturas, etc.) formados sobre elementos obtenidos de la división del continuo de altura (frecuencia) o tiempo (duración). Los modelos musicales formados por estos elementos no son percibidos como una simple colección de elementos inconexos, sino como objetos perceptivos con identidad propia, capaces de ser combinados en patrones más complejos. Los elementos de análisis de estos patrones de estudio se basan en la percepción de los oyentes sobre diferentes aspectos que determinan la estructura de la música tonal, ya sea con respecto a las funciones tonales de altura, a la organización rítmica o a la percepción de timbres. Como las notas de una melodía varían según la altura, duración, intensidad y timbre, cada melodía despliega sobre estas dimensiones sonoras un conjunto

de rasgos acústicos variados que el oyente integra en un todo coherente.

Aspectos de la percepción musical como el timbre y el espacio, que en épocas pasadas ocupaban solamente un lugar secundario, han adquirido gran importancia en las últimas décadas al incrementar su protagonismo.

El timbre es una de las dimensiones sonoras situada en una posición predominante en la estética y en la técnica contemporánea musical y se ha convertido en esencia, sustancia y materia de estudio en la música. La modificación de la percepción del timbre en la música, los avances y conocimientos que aportan las investigaciones de acústica y los análisis informáticos del sonido, han permitido un mejor conocimiento en cuanto a la simultaneidad de relaciones que éste crea, constituyendo un elemento multidimensional, dependiente de las características espectrales de los sonidos pero también de otros factores como el contexto acústico espacial y psicológico en el que se presentan los contenidos espectrales o la propia percepción.

El compositor francés Claude Debussy (1862-1918), en su obra *Jeux* (Juegos, poema danzado para orquesta), lleva a la práctica la exploración tímbrica-temporal planteando una dialéctica de continuidad y discontinuidad en la que juega con los cambios espectrales del sonido y, al mismo tiempo, con la modificación de nuestra percepción de la temporalidad musical.

También el compositor austríaco Arnold Schoenberg (1874-1951), en la tercera de sus Cinco piezas para Orquesta, escribe una serialización de los timbres que resulta de especial importancia para estudiar y reflexionar sobre los aspectos tímbricos ya que aísla esta dimensión sonora para realizar un peculiar análisis de percepción tímbrica. La organización interna de sus composiciones está muy relacionada con el cambio de timbre y hace un uso frecuente de distintos timbres como medio para estimular a los oyentes a comprender el contenido conceptual de las obras.

La gama tímbrica enriquece la percepción auditiva con la incorporación de nuevos sonidos ajenos a la orquesta.

Compositores como el francés Eric Satie (1866-1925) con su *Música de Mobiliario* o *Música de Ambiente* (*Furniture music*) donde vincula el arte visual y sonoro a posturas estéticas

relacionadas con la vanguardia, incluye ruidos urbanos y domésticos en sus partituras. El compositor norteamericano John Cage (1912-1988), gran admirador del nuevo planteamiento musical de Satie y muy interesado en la búsqueda de nuevas entidades tímbricas, utiliza instrumentos convencionales previamente preparados (piano preparado) y permite que los sonidos ambientales llenen el silencio entre las notas de su creación musical. En la vida diaria encontramos ambientes sonoros donde la música se mezcla con sonidos de las calles, tiendas, ascensores, zonas comerciales, plazas, etc. Así, música y sonidos ambientales llegan a estar estrechamente unidos y, actualmente, cada vez más integrados.

El espacio también comienza a tener protagonismo como una variable compositiva más. Los compositores de música electroacústica consideran fundamental la creación del espacio virtual para sus obras. Trabajan la naturaleza del espacio acústico, analizan y disponen en él los objetos sonoros recurriendo, en sus explicaciones, al vocabulario propio del mundo de la arquitectura. El compositor, intérprete y profesor español Carlos Galán (1995), en la *Música Matérica*, también adopta términos arquitectónicos sobre el espacio para establecer comparaciones entre las piedras que conforman un muro o una estructura espacial y los sonidos aislados de sus composiciones. En sus obras, intenta mostrar toda la energía que atesora el sonido «per se» y lo libera de la configuración rítmica, melódica, armónica, interválica o cualquier otra estructura que pudiera conformar un tipo de concepto tensivo o macroestructural. De esta forma, crea un lenguaje donde está eliminada la más mínima retórica y donde la desnudez propuesta no excluye su sorprendente singularidad. Para llevar a cabo esta propuesta musical utiliza tres herramientas: el aislamiento de unos sonidos respecto a otros, la acusmatis o enmascaramiento de su origen (para que el oyente tenga que interesarse por el propio sonido al acentuar el enigma de su procedencia) y la potenciación de sus cualidades máticas (para facilitar al público la consciencia de enfrentarse a un nuevo hecho sonoro).

El filósofo español Trías, E. (1942-2013), en sus reflexiones sobre el medio ambiente sonoro, considera que la música se instala en el espacio y determina la forma ambiental que hace posible toda

experiencia de movimiento y tiempo. La música envuelve al hombre, un ser del límite, como en general toda la sonoridad ambiente y crea una segunda naturaleza en relación con el medio salvaje y sin cultivar. La semejanza de la música con la arquitectura estriba en que ambas dan forma (temporal y espacial) al ambiente, al mundo circundante que nos envuelve y nos rodea. Ambiente sería el cerco dentro del cual se aposenta un ser vivo que lo habita. Habitar hace referencia a esa relación con el cerco que actúa sobre el habitante como envoltura sonora y envoltura espacial. Habitar implica hábito, es decir, costumbre, lo inercial por excelencia y es más fácil romper hábitos lingüísticos o figurativo-icónicos que hábitos ambientales como los que promueven la música y la arquitectura. Música y arquitectura se revelan emparentadas ya que son arcaicas, es decir, matriciales al otorgar determinación a la matriz, a lo físico. Además, son artes ambientales porque dan forma a un ambiente y determinan el carácter y cualidad de la atmósfera. El aire es el espacio en el cual circula el sonido y el músico, al darle forma, erige un edificio en ese medio sonoro que tiene un carácter físico inmediato y afecta al cuerpo alterándolo de modo radical y generando una respuesta emocional que surge de ese contacto.

Según Vilar y Monmany, M. (2004) el espacio es un elemento muy importante en nuestro entorno social y la música es utilizada frecuentemente con una intencionalidad claramente mercantilista. El contacto con determinadas formas de música transforma a los individuos en consumidores pasivos de música, sin raíces propias ni distintivas que les ayuden a identificarse con un colectivo, lo que les impide ser conocedores de la propia identidad, ser conscientes de la diversidad y respetuosos con la diferencia. La experiencia sonora donde conviven sujetos con todo tipo de géneros musicales, como clásico, pop, rock, comercial-internacional, tradicional, etc., les puede conducir a un proceso de transculturación que dificulte la comunicación y la comprensión. Conocer el valor que la música adquiere en el contexto social es fundamental, ya que está íntimamente relacionada con costumbres y creencias de los seres humanos.

La percepción del tiempo es otro tema fundamental en la reflexión de la música contemporánea. Fubini, E. (1998) aborda la

naturaleza temporal de la música a través de las dificultades suscitadas por los sistemas de notación y su imprecisión en cuanto a la interpretación. Plantea que la escritura musical siempre deja un margen para la indeterminación cuando hay que traducirla en sonidos. En nuestra cultura, el esquema espacio temporal que ofrecen las partituras, incluso las más precisas, es continuamente corregido o alterado por expresiones indicadas como acelerar, retardar, etc. Es decir, el tiempo de la música es el tiempo vivido por el intérprete, oyente o compositor a lo largo de su experiencia musical y el de la partitura es el tiempo-espacio fijado y racionalizado en las categorías de la inteligencia y del pensamiento abstracto.

Panisello, F. (2006) concibe la percepción del tiempo en la música profundizando en el estudio de los elementos del tiempo, tales como la pulsación, la micropulsación, la acentuación, el metro, la polimetría, etc., para dotar a la obra de un intenso estado de continuo movimiento. Aún aquellas músicas de aspecto más estático están compuestas de movimiento pero, en este caso, la intención es incrementar todavía más dicha sensación de movimiento en el oyente.

A partir del siglo xx, la recepción de la música por el oído humano resulta más difícil ya que las exploraciones sonoras mantienen puntos de vista radicalmente distintos a los empleados anteriormente. En el año 1955, aparece la palabra electroacústica tratando de reunir en un mismo vocablo las técnicas que venían utilizando la música concreta y la música electrónica, como síntesis de estas dos corrientes musicales en una sola denominación.

La música concreta permite una escucha repetida a voluntad del creador quien manipula algo tan fugaz e inaprehensible como son los sonidos y supone una innovación en la creación musical. Tiene su principal impulsor en el compositor Schaeffer, P. (1992) que la presenta públicamente con su obra *Cinq études de Bruits* (Cinco Estudios de Ruidos, 1948), estrenada en la emisión *Concert de Bruits*, Studio d'Essai, ORTF. En este tipo de música, el material sonoro de base se extrae de sonidos existentes en el mundo, es decir, producidos por objetos concretos (cualquier objeto) que, una vez recogidos todos en las cintas magnetofónicas, el compositor selecciona y elabora radiofónicamente cambiando la velocidad,

sobreponiendo grabaciones, colocándolas al revés, aumentando intensidades, etc... De esta forma, los sonidos están sometidos a todo tipo de manipulaciones o trucos, de tal manera que se desnaturalizan para crear un mundo sonoro nuevo, en el que desaparecen los intérpretes y la música grabada resultante se ofrece al público para ser escuchada en una cinta magnetofónica. Una de las más fecundas aportaciones de la música concreta consiste en la valoración del sonido por sí mismo, como un ente autónomo, en toda su extensión, con todas sus cualidades y con toda su potencialidad expresiva, independientemente de su procedencia, es una materia sonora que sobrepasa los límites tradicionales del lenguaje musical. La audición sólo será posible mediante su grabación o fijación a un determinado soporte y este hecho permite la escucha de la obra con un nuevo acercamiento y conocimiento del universo sonoro. Se trata de un cambio de enfoque en la percepción de la música, dirigido al sonido por él mismo, que le confiere un nuevo sentido y altera su propia significación ya que se trabaja sistemáticamente sobre el poder expresivo de objetos sonoros concretos mediante procesos experimentales de exploración, selección, grabación, manipulación y montaje.

La música electrónica obtiene el material sonoro utilizando generadores eléctricos de sonido y, por tanto, solamente se emplean sonidos producidos electrónicamente. En 1950, en la ciudad de Colonia (Alemania), se inicia la música electrónica vinculada también al medio radiofónico y como principal impulsor tiene a Herbert Eimert. El primer concierto de música electrónica tiene lugar en la ciudad de Darmstadt con la intervención de Meyer-Eppler y el propio Herbert Eimert.

Estos dos centros mencionados (Francia-Alemania) toman caminos diferentes, no sólo por las técnicas utilizadas sino por la concepción del propio sonido y de las prácticas compositivas. Ambas corrientes musicales son fruto de un mundo realmente desgarrado, social y políticamente, debido a la II Guerra Mundial que había dejado a Europa deshecha. El mundo se percibe como algo sin sentido, inhóspito y desolador que se plasma artísticamente en un lenguaje musical nuevo y participa de sus características con brutal crudeza.

La música concreta y la música electroacústica se elaboran en laboratorio y esta nueva manera de hacer música no pretende una realización perfecta de la obra sino una revolución y una búsqueda. Muchas composiciones están creadas a modo de experimentación técnico-artística para proponer la superación del antiguo universo sonoro-musical. El compositor judío-alemán Stockhausen entiende que la música debe despertar el interior del hombre y uno de sus objetivos principales, en sus composiciones, es tratar de provocar el encuentro personal del hombre consigo mismo.

La música contemporánea, entendiendo como tal la música culta (no popular), rechaza la presencia de una melodía identificable con regularidad rítmica y tonalidad establecida. Todo ello es muy desconcertante para nuestras conductas de escucha y recepción musical porque lanza al cerebro un reto para el entendimiento humano ya que exige mucha atención para poder percibir su complejidad. Las actitudes frente al significado de otras maneras de vivir la música, las diversas formas de expresión sonora y la valoración de lo que se considera un fenómeno musical, son aspectos muy sutiles que deben considerarse en toda su amplitud y profundidad.

En resumen, debemos tener presente que el cerebro humano es capaz de aprender y responder al desafío de la música contemporánea, aunque la habituación a sistemas musicales nuevos exige tiempo y modificación en nuestras conductas de escucha y recepción de la música. La asimilación de diferentes formas de expresión de los lenguajes musicales conduce a nuestro intelecto hacia nuevas formas de pensamiento y representación del mundo, que no se habrían desarrollado de haber permanecido anclados en nuestros hábitos de percepción y cognición antigua.

M^a Soledad Cabrelles Sagredo.

Titulada en Música

BIBLIOGRAFÍA

Adorno, T. W. (1956): «Música, lenguaje y su relación en la composición actual». En *Sobre la Música*. Traducción de Gerard Vila Roca. Barcelona. Paidós Ibérica.

Alonso d. Estévez, A. F. y Sanchez-Santed, F. (2008): El cerebro musical. Almería. Editorial Universidad de Almería.

Arnheim, R. (1988): Arte y percepción visual. (Los sentidos vinculados a la percepción). Madrid. Editorial Alianza.

Arnheim, R. (1993): Consideraciones sobre la educación artística. Barcelona. Editorial Paidós.

Berstein, L. (2002): El maestro invita a un concierto. (Conciertos para jóvenes). Ediciones Siruela. Madrid.

Bruner, J. (1976): «El curso del desarrollo cognitivo». En Desarrollo cognitivo y Educación. Madrid. Editorial Morata.

Cabañas Alamán, F. J. (1993): Antón García Abril «Sonidos en Libertad». Ediciones del Instituto Complutense de Ciencias Musicales. Madrid.

Cabrelles Sagredo, M. S. (1999): La influencia de los sonidos en el desarrollo psicofísico del ser humano. Segovia. Universidad Internacional SEK.

Cabrelles Sagredo, M. S. (2008): «Los sonidos de nuestro cuerpo: los ruidos biológicos». Revista Docenotas, Número 61 (Abril-Mayo).

Delalande, F. (1998): La construcción de una representación del espacio en las conductas de escucha. Bolonia. Congreso Internacional sobre Significación Musical.

Despins, J. (1994): La música y el cerebro. Barcelona. Editorial Gedisa.

Frances, R. (1985): Psicología del arte y de la estética. Madrid. Editorial Akal.

Fregtman, C. (1974): Los comienzos de la conducta musical. Buenos Aires. Paidós.

Fubini, E. (1998): La estética musical desde la antigüedad hasta el Siglo xx. Madrid. Alianza Música.

Galán Bueno, C. (1995): «Manifiesto Matérico. Aproximaciones a la Música Matérica». Madrid. Cuadernos del Matemático, Número 15.

Galán Bueno, C. (2002): Atomizando el sonido. (Las trece cualidades matéricas). Madrid. Música y Educación.

Gómez, I. (1990): Una propuesta curricular para el ciclo medio de Educación Primaria. Tesis Doctoral. Barcelona. Universidad Autónoma de Barcelona (UAB).

Huizinga, (1972): Homo Ludens. Madrid. Editorial Alianza.

Maneveau, G. (1993): Música y Educación. Madrid. Ediciones Rialp.

Nattiez, J. J. (1987): Musicologie Générale et Sémiologie. Paris. Christian Bourgois Editeur.

Panisello, F. (2006): Entrevista. Periódico El País. Suplemento Cultural Revista (Número de Mayo). Madrid.

Schaeffer, P. (1972): A la búsqueda de una Música Concreta. Paris. Ed. Seuil.

Tellez, J. L. (1985): Para acercarse a la Música. Editorial Salvat.

Trías, E. (2003): Lógica del límite. Barcelona. Círculo de Lectores.

Trías, E. (2007): La edad del espíritu. Barcelona. Círculo de Lectores.

Vilar y Monmany, M. (2004): Acerca de la Educación Musical. Universidad de Barcelona. Barcelona.

Zambrano, M. (1989): Delirio y Destino. Barcelona. Mondadori España, S. A.

Las conductas de escucha y recepción de la música

CABRELLES SAGREDO, M^a Soledad

Publicado en el año 2020 en la Revista de Folklore número 461.