



**CENTRO DE LAS ARTES Y LA CULTURA**

**DEPARTAMENTO DE ARTE Y GESTIÓN CULTURAL**

***TESIS***

IDENTIFICACIÓN Y ANÁLISIS DE FACTORES QUE INCIDEN EN LA  
DETERMINACIÓN DE NUESTRAS PREFERENCIAS MUSICALES. INSUMOS PARA  
UNA MEJOR DIFUSIÓN MUSICAL

**PRESENTA**

Alfonso Medrano Sánchez

**PARA OBTENER EL GRADO DE MAESTRÍA EN ARTE**

**TUTOR**

**MTRO. CÉSAR ZAVALA PEÑAFLOR**

**COMITÉ TUTORIAL**

**Mtro. Rodolfo Moreno Martínez**

**Mtra. Almendra Esparza Díaz De León**

**Aguascalientes, Ags., 6 de Noviembre de 2014**



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA  
DE AGUASCALIENTES  
FORMATO DE CARTA DE VOTO APROBATORIO

**MTRO. JOSÉ LUIS GARCÍA RUBALCAVA**  
DECANO (A) DEL CENTRO DE LAS ARTES Y LA CULTURA

P R E S E N T E

Por medio del presente como Tutor designado del estudiante **ALFONSO MEDRANO SÁNCHEZ** con ID **145814** quien realizó la tesis titulada: **IDENTIFICACIÓN Y ANÁLISIS DE LOS FACTORES QUE INSIDEN EN LA DETERMINACIÓN DE NUESTRAS PREFERENCIAS MUSICALES. INSUMOS PARA UNA MEJOR DIFUSIÓN MUSICAL**, y con fundamento en el Artículo 175, Apartado II del Reglamento General de Docencia, me permito emitir el **VOTO APROBATORIO**, para que *él* pueda proceder a imprimirlo, y así como continuar con el procedimiento administrativo para la obtención del grado.

Pongo lo anterior a su digna consideración y sin otro particular por el momento, me permito enviarle un cordial saludo.

A T E N T A M E N T E

"Se Lumen Proferre"

Aguascalientes, Ags., a 3 de noviembre de 2014

Mtr. César Zavala Peñaflor  
Tutor de tesis

Mtro. Rodolfo Raphael Moreno Martínez  
Sinodal de tesis

Mtra. Almendra Esparza Díaz de León  
Sinodal de tesis

c.c.p.- Secretaria de Investigación y Posgrado  
c.c.p.- Coordinador(a) del posgrado  
c.c.p **Alfonso medrano Sánchez**- Egresado la Maestría en Arte  
c.c.p.- Interesado



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA  
DE AGUASCALIENTES

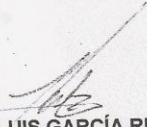
Oficio. CAyC/DEC/582/14  
**ASUNTO: CONCLUSIÓN DE TESIS**

**DRA. GUADALUPE RUIZ CUELLAR**  
**DIRECCION GENERAL DE INVESTIGACION Y POSGRADO**  
**P R E S E N T E.**

Por medio de este conducto informo que el documento final de tesis titulado: **IDENTIFICACIÓN Y ANÁLISIS DE LOS FACTORES QUE INSIDEN EN LA IDENTIFICACIÓN DE NUESTRAS PREFERENCIAS MUSICALES. INSUMOS PARA UNA MEJOR DIFUSIÓN MUSICAL** presentado por el Sustentante: **ALFONSO MEDRANO SÁNCHEZ** con ID 145814 egresado de la **MAESTRÍA EN ARTE**, cumple las normas y lineamientos establecidos institucionalmente. Cabe mencionar que el autor cuenta con el voto aprobatorio correspondiente.

Para efecto de los trámites que al interesado convengan se extiende el presente, retirándole las consideraciones que el caso amerite.

**ATENTAMENTE**  
**"SE LUMEN PROFERRE"**  
Aguascalientes, Ags., a 3 de noviembre de 2014

  
**M. EN RSM JOSÉ LUIS GARCÍA RUBALCABA**  
DECANO DEL C. DE LAS ARTES Y LA CULTURA

c.c.p. C.P. Ma. Esther Rangel Jiménez – Jefe Depto. Control Escolar  
c.c.p. Mtra. Raquel Mercado Salas – Coordinadora de la Maestría en Arte  
c.c.p. Tutor  
c.c.p. Alfonso Medrano Sánchez – Egresado de Maestría en Arte  
c.c.p. Archivo

JLGR/sjg



**DICTAMEN DE REVISIÓN DE LA TESIS / TRABAJO PRÁCTICO**

DATOS DEL ESTUDIANTE	
NOMBRE: ALFONSO MEDRANO SÁNCHEZ	ID (No. de Registro): 145814
PROGRAMA: MAESTRÍA EN ARTE, ÉNFASIS EN ANÁLISIS DEL ARTE	ÁREA: ARTES Y LETRAS
TUTOR/TUORES:  MTRO. CÉSAR ZAVALA PEÑAFLOR	
TESIS ( x )	TRABAJO PRÁCTICO ( )
OBJETIVO: • Este trabajo de grado se fija el objetivo de realizar una investigación documental que nos brinde la posibilidad de reconocer los principales factores que determinan nuestras preferencias musicales, con la finalidad de obtener información que nos ayude, tanto a músicos, educadores, instituciones de enseñanza musical y demás instancias relacionadas con el medio artístico en general, a proporcionar insumos para el desarrollo de estrategias que permitan una mejor difusión musical.	
DICTAMEN	
CUMPLE CON CRÉDITOS ACADÉMICOS:	( SÍ )
CONGRUENCIAS CON LAS LGAC DEL PROGRAMA:	( SÍ )
CONGRUENCIA CON LOS CUERPOS ACADÉMICOS:	( NA )
CUMPLE CON LAS NORMAS OPERATIVAS:	( SÍ )
CONINCIDENCIA DEL OBJETIVO CON EL REGISTRO:	( SÍ )

Aguascalientes, Ags. a 03 de Noviembre de 2014

**FIRMAS**

CONSEJERO ACADÉMICO DEL ÁREA

SECRETARIO TÉCNICO DEL POSGRADO

SECRETARIO DE INVESTIGACIÓN  
 Y POSGRADO

Código: FO-040200-23  
 Revisión: 00  
 Emisión: 21/02/11

## **Agradecimientos y Dedicatoria**

Una vez concluida esta ardua y compleja, pero al mismo tiempo, tan gratificante jornada académica que ha permitido la realización de esta tesis de maestría, me gustaría agradecer y dedicar a todas aquellas personas que me ayudaron, ya sea con su guía, con la claridad de sus ideas, con su entrega, su labor, su disposición, su amistad, pasión, camaradería, cuestionamientos, incredulidad, oposición, regaños, críticas y felicitaciones. A final de cuentas, cada día vivido durante este proceso significó un gran aprendizaje que me marcó para bien de por vida.

Al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT), por su gran apoyo y labor, esenciales para la elaboración y culminación de este proceso.

A mi tutor el Mtro. César Zavala Peñaflor, por su gran vocación docente y calidad humana, quien siempre manifestó un deseo sincero e incondicional de ayudarme, sobre todo en los momentos más complejos.

A mis lectores y sinodales, la Mtra. Alondra Esparza y el Mtro. Rodolfo Moreno, quienes con sus comentarios precisos, analíticos y críticos, lograron enriquecer de gran forma este trabajo.

Al Dr. Mario Hernández, la Mtra. Raquel Mercado y el Mtro. Armando Andrade, por todas sus aportaciones, conocimientos, liderazgo, rigor, exigencia, puntos de vista, criterios, debates, análisis, polémicas, pero sobre todo, por su calidez, amistad y apoyo.

A mis profesores, que tanto me brindaron desde el primer día de clases, Dra. Blanca Sanz, Mtra. Isabel Cabrera, Mtro. Juan Pablo Correa, Mtro. Miguel Martín del Campo, Mtro. Jorge García Navarro (por siempre agradecido Maestro), Mtro. Omar Vázquez, Mtra. Ana Luisa Topete, Mtro. Jorge Terrones, Dr. Enrique Luján, Dr. Eudoro Fonseca, Dr. Víctor González, Dr. Alfonso Pérez Romo.

A mis compañeros, por las experiencias, su retroalimentación, sus comentarios, su conocimiento, amistad y cariño.

A Ricky, espero que este trabajo le interese y acerque a los intensos mundos del arte y la academia, que le inspire a superarse siempre, y que un día podamos sentarnos a platicar sobre su compositor, escritor o pintor favorito; pero sobre todo, del poder de apreciación y de los nuevos ojos que el arte le ha regalado.

A los Doctores Javier López de la Peña, Enriqueta Medellín Legorreta y Xavier López Medellín, por su constante apoyo, interés y cariño.

A mis Padres, Alfonso y Marcela, a quienes les debo aparte de la vida, su paciencia, su apoyo, sus desvelos, su preocupación, sus oraciones, y el haberme puesto en contacto con esta bella vocación y devoción desde muy pequeño.

A Meche y a Nacho, quienes me han dado todo y han estado presentes en los momentos más importantes de mi vida, sobre todo en mis fracasos, y que gracias a su apoyo incondicional aprendí a superarlos. Hoy en día con todo mi agradecimiento y amor, les regreso un poco de todo lo que me han obsequiado.

A mi querido hermano Ricardo, por ser mi único hermano, compañero de juegos, peleas y golpes.

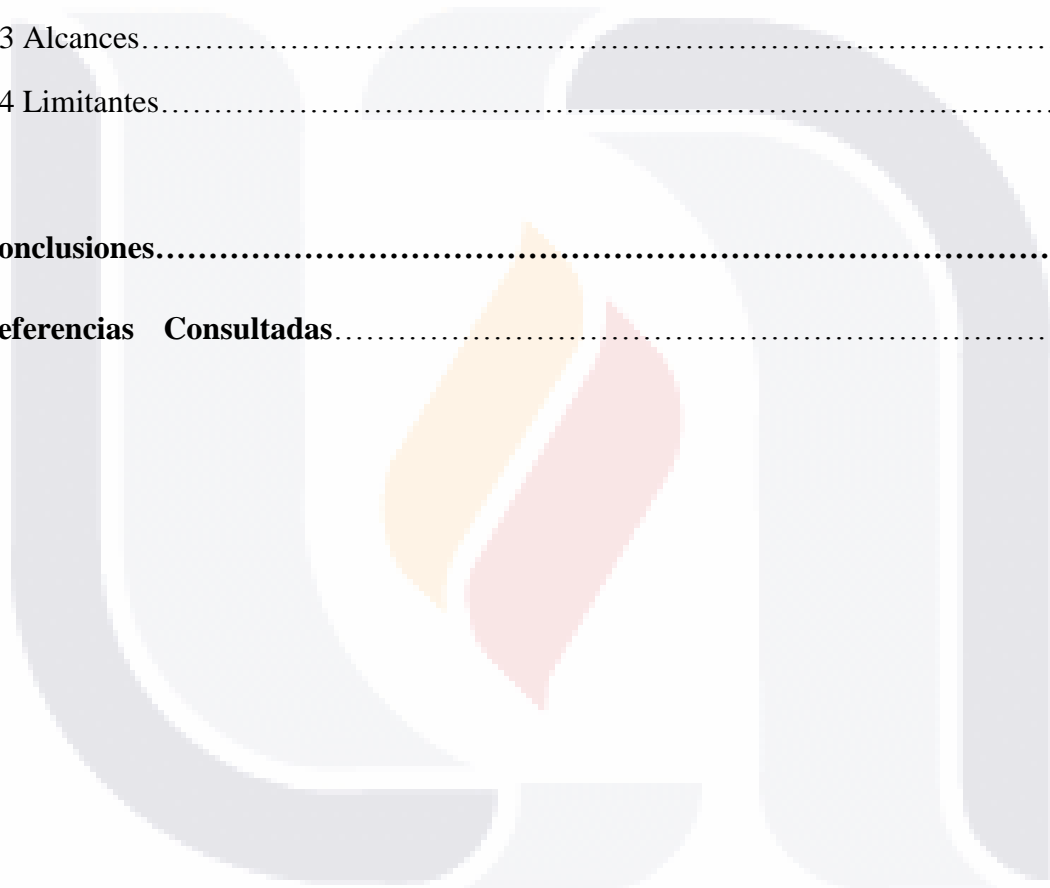
A mis amigos que han compartido conmigo tantas travesías, éxitos y fracasos, abundancia y miseria, alegrías y sinsabores, ignorancia y erudición.... Nunca se han apartado del frente.

Y hasta el final te agradezco y dedico a ti Mariana, en definitivo, una pieza determinante que me impulsó sin cansancio a concluir esta difícil empresa. ¿Y por qué hasta el final? porque hasta el final quiero que sigas a mi lado, que me guíes, cuides, inspires, apoyes, impulses, entusiasmes, pelees, retes, sorpresas, alegres, ilustres, ignores, disfrutes, ames..... hasta el final.

## ÍNDICE GENERAL

<b>Resumen.....</b>	<b>3</b>
<b>Abstract.....</b>	<b>4</b>
<b>Introducción.....</b>	<b>5</b>
<b>Capítulo 1 Planteamiento del objeto de análisis.....</b>	<b>8</b>
1.1 Antecedentes del Problema a atender.....	8
1.2 Hipótesis.....	13
1.3 Objetivo General y Objetivos Particulares.....	14
1.4 Preguntas de Investigación.....	15
1.5 Planteamiento del Problema.....	16
1.6 Justificación del Estudio.....	18
<b>Capítulo 2 Marco Teórico.....</b>	<b>20</b>
2.1 Antecedentes.....	20
2.2 Factores que inciden en nuestras preferencias musicales.....	33
2.2.1 Respuesta. Factores psicológicos de nuestras preferencias musicales.....	38
2.2.2 El oyente.....	40
2.2.3 Familiaridad.....	48
2.2.4 Prototipicalidad.....	57
2.2.5 Prestigio.....	59
2.2.6 Situación y Contexto.....	65
2.2.7 Musica y mercado.....	68

<b>Capítulo 3 La difusión y la formación del gusto.....</b>	<b>78</b>
3.1 Situación, formas y acciones de difusión de la música académica.....	78
<b>Capítulo 4 Análisis de resultados.....</b>	<b>92</b>
4.1 Resultados comentados.....	92
4.2 Logro de objetivos.....	103
4.3 Alcances.....	106
4.4 Limitantes.....	107
<b>Conclusiones.....</b>	<b>108</b>
<b>Referencias Consultadas.....</b>	<b>109</b>





## RESUMEN

En este trabajo de grado se lleva a cabo la identificación y análisis de diversos factores que inciden en la determinación de nuestras preferencias musicales, así como las múltiples formas en que la música ha influenciado el género humano a lo largo de la historia, desde la aparición de los primeros homínidos, hasta la invención de la radio, la aparición de los medios de comunicación y la industria musical. Se utilizan los modelos de preferencias musicales desarrollados por David Hargreaves y Adrian North<sup>1</sup>, “Modelo de respuesta de retroalimentación recíproca” y el modelo de Albert Le Blanc<sup>2</sup>, “Modelo de causas de variación en el gusto musical”. Así mismo, se realiza un análisis sobre las acciones que diferentes instituciones musicales realizan para promover las variadas propuestas de la música académica.

---

<sup>1</sup> Hargreaves. D.J. North. A.C. *Experimental aesthetics and liking for music. En Handbook of music and emotion theory.* Oxford University Press. NY.

<sup>2</sup> Le Blanc. A. *An Outline of a Proposed Model of Sources of Variation in Musical Taste.* Bulletin of the Council for Research in Music Education. 1980.

## ABSTRACT

In this paper grade performed the identification and analysis of various factors that affect the determination of our musical preferences, as well as the multiple ways in which music has influenced mankind throughout history, from the appearance of early hominids, until the invention of the radio, the emergence of the media and the music industry. Musical preferences models developed by David Hargreaves and Adrian North<sup>3</sup>, "Model Response reciprocal feedback" and model Albert Le Blanc<sup>4</sup>, "Model of causes of variation in musical taste" are used. Likewise, an analysis of the actions performed various musical institutions to promote the various proposals of classical music is performed.

---

<sup>3</sup> Hargreaves. D.J. North. A.C. *Experimental aesthetics and liking for music. En Handbook of music and emotion theory*. Oxford University Press. NY. 2010.

<sup>4</sup> Le Blanc. A. *An Outline of a Proposed Model of Sources of Variation in Musical Taste*. Bulletin of the Council for Research in Music Education. 1980.

## INTRODUCCIÓN

Cuando oímos, estudiamos o hablamos de música, nos adentramos en un universo. La música hoy en día, más que nunca, la escuchamos prácticamente en todos lados, de tal forma, que podríamos considerarla como un elemento o sustancia casi omnipresente, que cumple un papel determinante en nuestro entorno cotidiano y en la sociedad, impactándonos e influenciándonos en innumerables formas, muchas de ellas desconocidas por la mayoría de nosotros.

A la música le hemos puesto sobrenombres o etiquetas, y hemos generado múltiples prejuicios a su alrededor; en el caso específico de la música académica, algunos por confort, optamos por llamarla “clásica”, y justamente esta etiqueta “clásica”, produjo que muchos nos alejáramos espantados, considerándola anacrónica y elitista. Después, decidimos que se encontraba encuadrada en lo incomprensible y la ignoramos, tal y como sucedió con manifestaciones de otras disciplinas artísticas de corrientes de vanguardia, modernas y/o contemporáneas como la plástica, el teatro o la danza.

Sin embargo, la música, las canciones y el baile, independientemente del estilo o género, son partes integrales en la vida de todo ser humano y han contribuido notablemente, desde la aparición de los primeros pre-homínidos, a desarrollar nuestras habilidades sociales<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Brattico Elvira, Brattico Pauli, Jacobsen Thomas. *The origins of a aesthetic enjoyment of music*. European Society for the Cognitive Sciences of Music. 2009. P 16.

Sobre todo, en tiempos pasados, disfrutar de la música solía ser una experiencia colectiva, como atestigua el baile en grupo.

Además, la comunicación vocal (como en el lenguaje y la música) representa un factor clave en la organización social y su evolución está relacionada con la de los sistemas sociales<sup>6</sup>. El ritmo puede ser visto como una base para la cooperación: la música y la danza pudieron haber evolucionado para apoyar la vinculación social<sup>7</sup>.

De igual forma, la música también puede satisfacer una serie de necesidades más allá del contexto social. Así como los individuos configuran su entorno social y físico para reforzar sus disposiciones y la visión que tienen de sí mismos, la música que las personas elijen puede cumplir una función similar. Por ejemplo, un individuo de amplio criterio y abierto a nuevas experiencias puede preferir estilos de música que refuerzan su visión de su personalidad artística y sofisticada.

Por otra parte, las personas también pueden buscar ciertos estilos de música para regular o incrementar sus estados emocionales, ejemplo: una persona deprimida en algunos casos suele elegir un estilo musical o cierta canción específica que le haga sentir más triste<sup>8</sup>.

Ciertamente, los procesos psicológicos y sociales que influyen en las preferencias musicales de la gente, son sin duda, sumamente complejos, por lo tanto, es razonable suponer que un examen de los vínculos entre los rasgos básicos de la personalidad y las

---

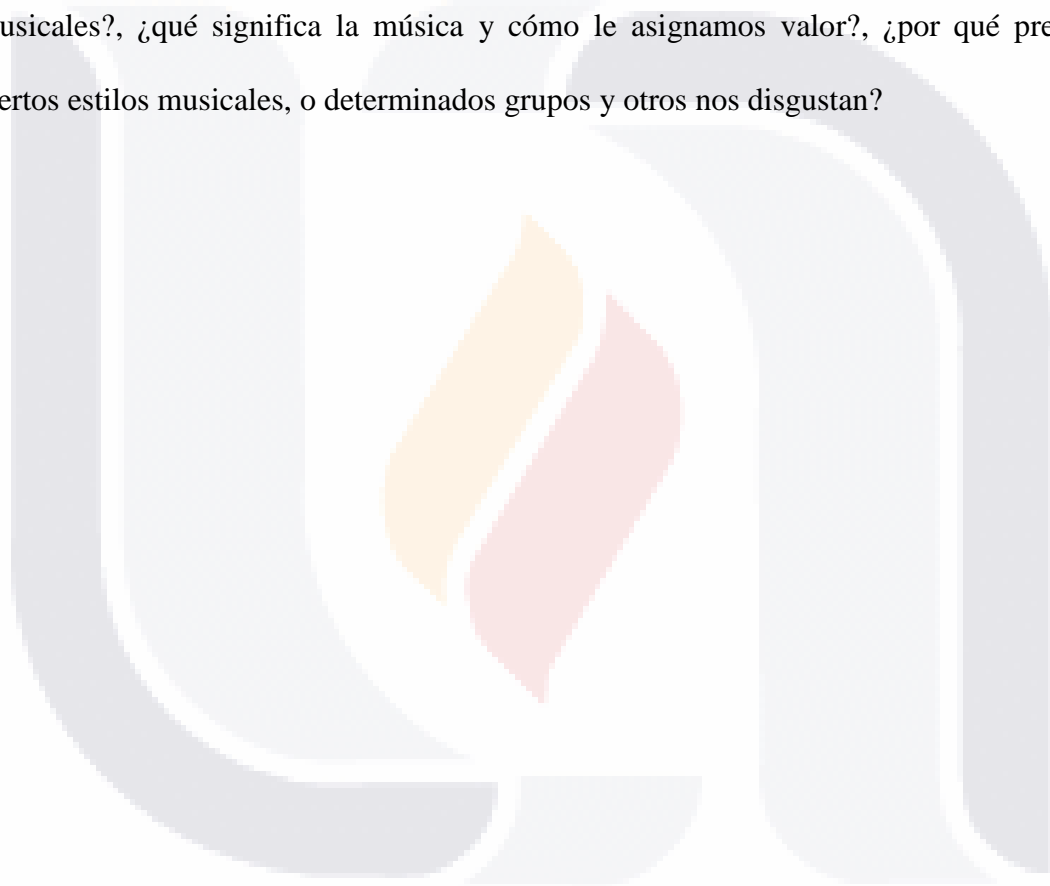
<sup>6</sup> Ujhelyi, M. *Social organization as a factor in the origins of language and music*. In N. L. Wallin & B. Merker & S. Brown (eds), *The Origins of Music* Cambridge, MA: MIT Press. 2000. p 125-134.

<sup>7</sup> Freeman, W. *A neurobiological role of music in social bonding*. In N. L. Wallin & B. Merker & S. Brown. *The Origins of Music*. pp. 411-24. Cambridge, MA: MIT Press. 2000. P 245-260.

<sup>8</sup> Juslin Patrik N. Västjfall Daniel. *Emotional responses to music: the need to consider underlying mechanisms*. Cambridge university press, Cambridge, MA, 2008. P 88.

preferencias musicales podría arrojar algo de luz sobre el por qué cierto tipo de personas elijen un género musical específico por encima de otro, o el simple hecho del por qué la gente escucha música.

Ante esto, se plantean los siguientes cuestionamientos al respecto: ¿cuáles son los factores o variables que inciden en la determinación de nuestros gustos o preferencias musicales?, ¿qué significa la música y cómo le asignamos valor?, ¿por qué preferimos ciertos estilos musicales, o determinados grupos y otros nos disgustan?



## CAPITULO 1 PLANTEAMIENTO DEL OBJETO DE ANÁLISIS

### 1.1. ANTECEDENTES DEL PROBLEMA A ATENDER

La música es una actividad omnipresente que se encuentra en todas las culturas humanas conocidas<sup>9</sup>. Las personas suelen demostrar de manifiesto diferentes preferencias en la música, y sin embargo, se sabe relativamente poco acerca de la estructura subyacente de esas preferencias. Músicos, musicólogos, psicólogos y otros especialistas, se han preguntado por qué a la gente le gusta cierto tipo de música en particular y otro no.

La música ha sido asociada con todo, desde el aumento de la productividad en el lugar de trabajo, la decadencia juvenil, así como un medio para inducir a los consumidores a comprar más, incluso para definir y delimitar los límites del espacio público<sup>10</sup>.

Algunos científicos creen que la música más simple atrae a las audiencias más grandes<sup>11</sup>. En base a esto, algunos investigadores han encontrado una relación curvilínea entre las preferencias musicales y la complejidad, de manera que la música con alta complejidad atrae a muchos menos oyentes que los que se sienten atraídos por la música con niveles moderados de complejidad<sup>12</sup>.

En otros rubros, los investigadores se han enfocado en reconocer los efectos de la música sobre las emociones, sentimientos, estados de ánimo y diversas respuestas

---

<sup>9</sup> Rentfrow.J.P. Goldberg. L.R. Levitin D.J. *The structure of Musical Preferences: A five factor model*. American Psychological Association. 2011. P 123-145.

<sup>10</sup> Levitin. D.J. *This is your brain on music*. Dutton. New York. 2006. p 109-115.

<sup>11</sup> Burke. J.M. Gridley. M.C. *Musical Preferences as a Function of Stimulus Complexity and Listeners Sophistication*. Heidelberg College. Perceptual and Motor Skills. 1990.

<sup>12</sup> Rentfrow.J.P. Goldberg. L.R. Levitin D.J. *The structure of Musical Preferences: A five factor model*. American Psychological Association. 2011.

fisiológicas y kinéticas, debido a que son la causa de diversos vínculos que los seres humanos establecen a través de la música<sup>13</sup>.

Existen diversos estilos, “géneros”, subgéneros o tipos de música. Cada uno de ellos cumple un papel específico en el transcurso de nuestras vidas, y en teoría, los utilizamos de acuerdo a nuestras necesidades, seamos conscientes o no de ellas; un ejemplo de esto podría ser la música clásica; para la mayoría de las personas ésta tal vez no cumpla una función directa o inmediata, caso contrario a la música hecha para bailar por ejemplo, lo cual sin embargo, no significa que la música a la que llamaos clásica, docta o académica<sup>14</sup> no pueda retribuirnos de maneras invaluable e insospechadas<sup>15</sup>.

En contraparte, hay quienes afirman que la música en general no tiene ninguna utilidad, como el investigador Steven Pinker, quien dice: “La música no muestra ningún diseño para alcanzar una meta, o una larga vida útil, nietos, o la percepción exacta y predicción del mundo”<sup>16</sup>. En armonía con Pinker, el cosmólogo John Barrow dice que la música no cumple con ningún rol en la sobrevivencia de ninguna especie<sup>17</sup>, y el psicólogo Dan Sperber llamó a la música “un parasito evolutivo”<sup>18</sup>.

Estemos o no de acuerdo con cualquiera de las teorías de los especialistas, es innegable que hoy en día, más que en ningún otro momento de la historia del género

---

<sup>13</sup> Hargreaves, D.J. North, A.C. *Experimental aesthetics and liking for music. En Handbook of music and emotion theory*. Pos 12328. Oxford University Press. NY.

<sup>14</sup> Ir a página 66 para explicación de los estilos académicos y populares.

<sup>15</sup> Johnson, Julian. *Who needs classical music?* Oxford University press. New York, 2002. p 15

<sup>16</sup> Pinker, S. *El instinto del lenguaje*. Editorial Alianza. Madrid. 2001. P 5.

<sup>17</sup> Barrow, J.D. *The artful universe*. Oxford, UK. 1995.p 23.

<sup>18</sup> Sperber, D. *Explaining Culture*. Oxford, UK. Blackwell. 1996. P 78-90.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

humano, el acceso que las personas tienen a catálogos musicales, de todos los géneros, épocas y estilos, es prácticamente ilimitado.

La oferta es muy variada, y además, tenemos la oportunidad de tener una gran colección de obras musicales en un reproductor de dimensiones diminutas<sup>19</sup>.

Sin embargo, aunque la oferta es más ecléctica que nunca, al parecer la mayoría de la gente sólo se inclina por un estilo musical, o en algunos casos, por sólo un “artista” o músico en particular, debido a entre otras cosas, a la influencia de los medios masivos de comunicación y la industria musical<sup>20</sup>.

Pero, ¿qué hace que nos maraville un subgénero musical y otro nos aburra? Son diversos los factores que influyen cuando se trata de establecer nuestras preferencias musicales y otorgarle valor y significado a un objeto musical.

En la actualidad se construye un discurso multi y transdisciplinar, que aborda con rigor el estudio del fenómeno musical. De ahí que hoy en día, los factores que determinan nuestros juicios de valor sobre la música puedan estudiarse desde ópticas tan diversas como la sociología, la antropología, la biología, la psicología, la filosofía, la estética, y, por supuesto, la musicología.

En general, nuestras preferencias musicales se rigen por juicios asociados al valor que le otorgamos a la música de nuestra predilección<sup>21</sup>. Por otro lado, también resulta

---

<sup>19</sup> Hargreaves. D.J. North. A.C. *Experimental aesthetics and liking for music. En Handbook of music and emotion theory.* Pos 12328. Oxford University Press. NY.

<sup>20</sup> Johnson, Julian. *Who needs classical music?* Oxford University press. p 18. New York, 2002.

<sup>21</sup> Hargreaves. D.J. North. A.C. *Experimental aesthetics and liking for music. En Handbook of music and emotion theory.* Pos 12336. Oxford University Press. NY.



TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

frecuente que elijamos un estilo o género musical de acuerdo a las emociones que nos producen<sup>22</sup>. Y en otros casos, nuestra elección pierde su autonomía y ésta se realiza por imposición, a través de las modas que los medios masivos de comunicación globales dictan<sup>23</sup>.

Utilizamos la música para enfatizar o contrastar nuestros estados de ánimo; para contextualizar o ambientar un evento social e incluso para hacer que el tiempo transcurra de forma rápida o placentera<sup>24</sup>.

La música de Bach, para algunos, exalta sentimientos e ideas elevados, relacionados con la espiritualidad y el goce estético; en otro sentido, la música popular, generalmente nos contagia inmediatamente de efusividad y nos incita a bailar o cantar animadamente. A final de cuentas, la música habla por y de nosotros, revelando en varios sentidos, nuestro carácter y personalidad ante nosotros mismos y ante el grupo social con el que nos relacionamos<sup>25</sup>.

Esta serie de fenómenos ha impulsado una agenda de investigación que se encarga de definir un enfoque respecto al impacto social que la música tiene y las formas en las que ésta se puede utilizar. Escuchamos música en todos los lugares y en todos los momentos; hospitales, supermercados, aeropuertos, en las calles, en el bosque. Para muchos de nosotros, un día sin música podría resultar obsoleto. La música se ha vuelto parte de nuestra

---

<sup>22</sup> Juslin Patrik N. Västjäll Daniel. *Emotional responses to music: the need to consider underlying mechanisms*. Cambridge university press, Cambridge, MA, 2008. Pos 48241.

<sup>23</sup> North. A.C, Hargreaves. D.J. *Handbook of music and emotion. Music and marketing*. pos. 21968. Oxford University Press. NY.

<sup>24</sup> Jhonson. J. *Who needs classical music*. Oxford University Press. 2002. Pos 22345.

<sup>25</sup> Ibid.

existencia y de nuestra rutina diaria; la música es una parte intrínseca de nuestra naturaleza, nos hace humanos<sup>26</sup>.

El presente proyecto de análisis, se plantea una reflexión sobre los múltiples factores y procesos que están detrás de nuestra valoración, significación y preferencias musicales, concluyendo con un análisis que permita lograr una mejor comprensión de nuestra interacción con los objetos musicales, y establecer así, un puente de dialogo entre las diversas manifestaciones que se entrelazan con la disciplina musical.

---

<sup>26</sup> Jhonson. J. *Who needs classical music*. Oxford University Press. 2002. Pos 22345.

## 1.2 Hipótesis

Existen diversos factores y variables que inciden en la determinación de nuestras preferencias musicales, la mayoría de ellos son desconocidos, minimizados o ignorados por el grueso de la población en general, incluso por especialistas que se dedican a desarrollar alguna actividad relacionada con el ámbito musical, ya sea de interpretación, docencia, composición, programación de eventos musicales o investigación.

Es decir, escuchamos, estudiamos, enseñamos y promovemos música, sabemos que nos gusta cierto estilo musical o canción en específico, pero ignoramos el trasfondo que nos motiva a elegir o rechazar determinados estilos, géneros o subgéneros musicales.

Ante esta situación, ¿existen investigaciones, documentos, modelos teóricos, que expliquen los factores que determinen nuestros gustos hacia la música?

### 1.3 Objetivo general

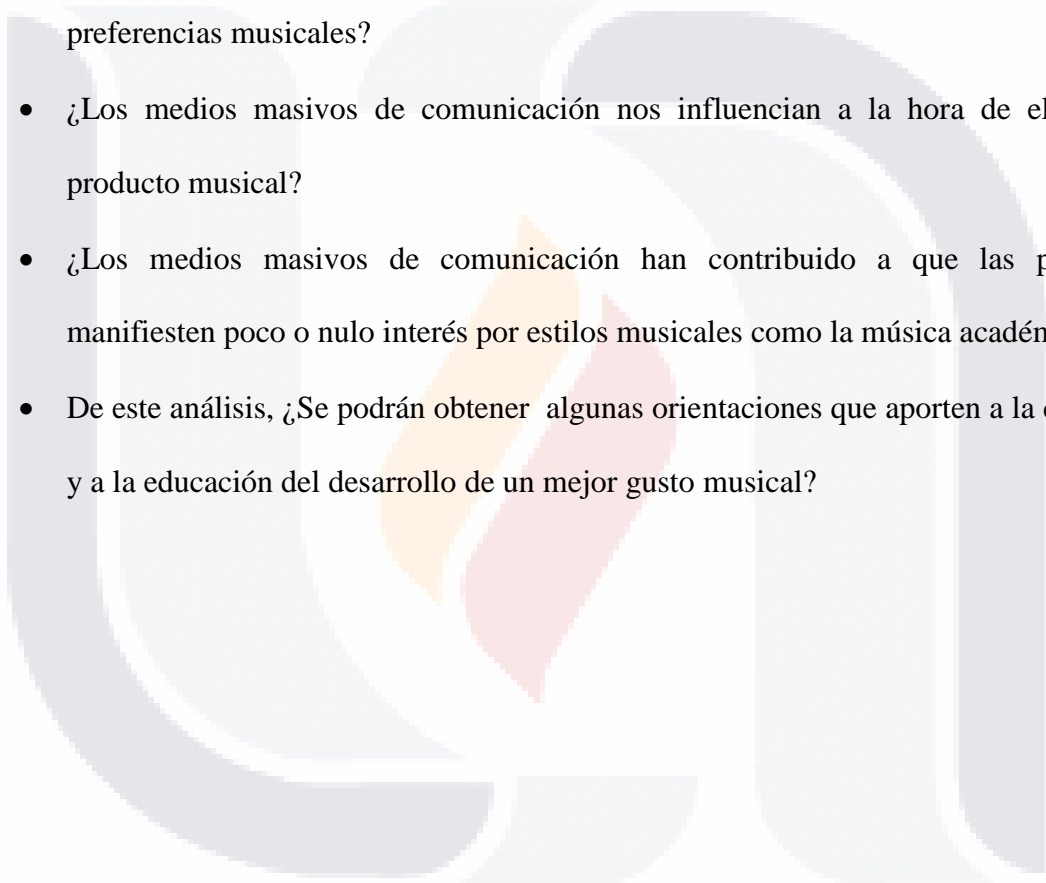
- Este trabajo de grado se fija el objetivo de realizar una investigación documental que nos brinde la posibilidad de reconocer los principales factores que determinan nuestras preferencias musicales, con la finalidad de obtener información que nos ayude, tanto a músicos, educadores, instituciones de enseñanza musical y demás instancias relacionadas con el medio artístico en general, a proporcionar insumos para el desarrollo de estrategias que permitan una mejor difusión musical.

#### **-Objetivos particulares.**

- Lograr una descripción documental del complejo de variables que inciden en las preferencias musicales de las personas.
- Identificar las variables más relevantes y susceptibles de exploración.
- Conocer las diversas ópticas desde dónde se estudian los diversos fenómenos relacionados con las preferencias musicales.
- Seleccionar el, o los factores de mayor impacto para continuar su estudio en una investigación de campo posterior, la cual se enfoque en un grupo o sector específicos.
- Contar con recursos sólidos que permitan proponer elementos para una mejor difusión de las diversas manifestaciones musicales, tomando en cuenta la importancia de los factores que inciden en la determinación de las preferencias musicales.

#### 1.4 Preguntas de Investigación

- ¿Cuáles son y en qué consisten los factores que influyen para determinar nuestras preferencias musicales?
- De éstos, ¿Cuáles son los de mayor impacto?
- ¿Cuáles son las disciplinas que se encargan de estudiar el fenómeno de las preferencias musicales?
- ¿Los medios masivos de comunicación nos influyen a la hora de elegir un producto musical?
- ¿Los medios masivos de comunicación han contribuido a que las personas manifiesten poco o nulo interés por estilos musicales como la música académica?
- De este análisis, ¿Se podrán obtener algunas orientaciones que aporten a la difusión y a la educación del desarrollo de un mejor gusto musical?



## 1.5 Planteamiento del problema

En la actualidad, varios de los procesos que se relacionan con la determinación de nuestras preferencias musicales y el valor que le otorgamos a la música o a los músicos, generalmente están determinados por su valor mercantil o mediático y no, por su alto nivel artístico.

Según el investigador estadounidense Julian Johnson<sup>27</sup>, hoy en día, el músico que logra vender el mayor número de discos o descargas digitales, o el que más aparece en canales de televisión, páginas de internet y redes sociales, es considerado como un “gran artista”, por lo tanto, el más cotizado, el más exitoso y el más “valioso”, independientemente de su “calidad musical”.

Gracias a elaboradas estrategias de *marketing*, la industria de la música logra posicionar de manera efectiva y exitosa su producto musical de manera masiva y a nivel global. Por lo tanto, el personaje que más se promociona en los diversos aparatos mediáticos, es aquel que mayor presencia tiene entre la comunidad, y en en la mayoría de los casos, es el de mayor “éxito” entre los consumidores.

Este tipo de acciones y prácticas, provocan que nuestro acervo musical se limite, y nos impide la oportunidad de conocer y disfrutar de la extensa gama de músicos, músicas, épocas y estilos a las que hoy en día podemos acceder de maneras sumamente sencillas.

Así mismo, ponen en desventaja otro tipo de propuestas musicales, como es el caso de las diversas manifestaciones musicales académicas, clásicas, cultas o artísticas, -según se

---

<sup>27</sup> Johnson, Julian. *Who needs classical music?* Oxford University press. New York, 2002. p 16.

le quiera llamar-, de tradición popular o folclóricas (canto cardenche<sup>28</sup>, son huasteco, son jarocho, etc.), las cuales, al no contar con los llamativos sistemas de promoción, difusión y comercialización de los géneros musicales comerciales, terminan por ser ignorados e incluso, como en el caso del canto cardenche, terminan casi por extinguirse<sup>29</sup>.

La propuesta para atender esta problemática radica en la identificación concisa de los factores que inciden al momento de determinar nuestras preferencias musicales, sean éstos de carácter social, psicológico, familiar o cultural; debido al interés de conocer el trasfondo que nos motiva a elegir ciertos estilos musicales y rechazar otros, así como el impacto que la elección de éstos genera en los escuchas.

Así mismo, corroborar la influencia que los medios masivos ejercen en los grupos sociales al momento de que éstos optan por la elección de ciertos intérpretes y/o géneros musicales, y evitar otros, como es el caso de las diversas manifestaciones de la música académica.

---

<sup>28</sup>Canto popular mexicano en peligro de desaparecer. Basado en la composición e interpretación de canciones únicamente interpretadas con la voz, practicado por campesinos de las poblaciones de Saporiz, Durango y La Flor de Jimulco. Su nombre proviene de una cactácea que al penetrar en la piel es muy dolorosa y que lastima mucho más al intentar extraerla por tener filamentos pequeños que se abren al sacarla.

<sup>29</sup> Johnson, Julian. Who needs classical music? Oxford University press. New York, 2002. Pos. 12567.

## 1.6 Justificación del estudio

Según David Hargreaves,<sup>30</sup> durante nuestra infancia y adolescencia manifestamos una tendencia clara hacia las diversas propuestas de la música comercial, por encima de la música tradicional o la música académica, debido en gran parte a la evidente carga social que la música popular posee y sus claras estructuras con las que la mayoría de las personas nos identificamos; lo cual resulta totalmente normal y saludable.

Sin embargo, debería también ser natural y saludable, que al crecer y madurar como individuos, debido a la obtención de información y un bagaje cultural, nos interesáramos por manifestaciones musicales con un grado mayor de sofisticación y elaboración, despertando el aprecio y conocimiento por las diversas propuestas que la música académica nos ofrece por ejemplo; la cual, ha permanecido en la cultura occidental a lo largo de más de mil quinientos años, y que al parecer, hoy en día nos resulta un tanto vieja, incomprensible y fuera de lugar, debido en gran medida, a la polarización de la oferta musical, así como la influencia de agentes externos como los medios masivos de comunicación, el *marketing*, entre otros.

De cualquier forma, sea académica o popular, en la introducción de este trabajo se pueden constatar las diversas formas en las que la música nos impacta e influencia, desde la aparición de los primeros protohominidos, y de igual forma, la manera en que ésta ha colaborado al desarrollo, evolución e identificación de nuestras culturas y sociedades.

---

<sup>30</sup> Hargreaves. D.J. North. A.C. *Experimental aesthetics and liking for music. En Handbook of music and emotion theory.* Oxford University Press. NY. 2010. Pos 12328



Por lo tanto, es necesario e importante realizar una análisis que nos ayude a identificar cuáles son y de qué forma nos influyen algunas de los factores que determinan nuestros gustos o preferencias musicales, ya que es claro que a partir de finales del siglo XIX, gracias a la invención del fonógrafo y la difusión masiva de la radio, la oferta musical, así como las prácticas y costumbres musicales que se venían utilizando anteriores a esta fecha, han sufrido un cambio notable.

La relevancia de este estudio radica justamente en la identificación plena de los diversos factores que influyen nuestras preferencias musicales, lo cual nos permitirá contar con una base de información en relación a éstos, así como de la injerencia de agentes externos como los medios electrónicos y el mercado; dicha información nos concientizará y auxiliará en el desarrollo de estrategias que colaboren a la implementación de mejores planteamientos de promoción y difusión musical, y a un mejor disfrute y elección de los diversos estilos y propuestas musicales.

## CAPÍTULO 2 MARCO TEÓRICO

### 2.1 Antecedentes

Desde los inicios de la reflexión sobre la música en la antigüedad, hasta los comienzos de la Edad Moderna, las respuestas a las interrogantes relacionadas con los diversos fenómenos musicales, han alcanzado un alto grado de consenso, no exento de matices, que podría resumirse en que la música tiene, efectivamente, significado, que ese significado está relacionado con el mundo de las emociones y que el camino que lleva del significado emocional al hecho sonoro es paralelo al que va desde el significado conceptual al hecho lingüístico, aunque lo hace de un modo peculiar y específico, en la misma medida en que el significante musical es distinto del significante lingüístico<sup>31</sup>.

En cualquier caso, se aceptaba como un hecho que la música remitía a algo externo al sonido y que la música hallaba su razón de ser en su referencia a realidades extramusicales<sup>32</sup>.

En las culturas de la antigüedad como las clásicas o preclásicas, la música de mayor valor (ceremonial, ritual, oficial) se asociaba directamente con manifestaciones de alto nivel social, como la religión, la guerra, la magia, las fuerza naturales y la cosmología<sup>33</sup>.

Las instituciones o las personalidades encargadas de administrar o utilizar la música mantenían un estricto control sobre la calidad o el temperamento de ésta, y dictaminaban

---

<sup>31</sup> Jhonson. J. *Who needs classical music*. Oxford University Press. 2002. Pos 34543.

<sup>32</sup> Fernandez. Guillermo. *Anuario Musical No. 63*. Universidad Carlos III. 2008. p 1-2.

<sup>33</sup> Keller, M., S. *Declassicizziamo la musica 'classica': alcune riflessioni sul giardino botanico dell'arte musicale*. Musica/Realtà. 2006. p. 23-34.

según su criterio, la música apta o apropiada para determinados ritos o actividades específicas<sup>34</sup>.

La música de “alto valor” generalmente se asociaba a exclusivos cotos de poder, por ejemplo, las diversas iglesias de tradición cristiana (católica, luterana, ortodoxa, etc.) y casas nobiliarias (la casa de los Esterházy<sup>35</sup>). En estas situaciones, la música era apreciada por su complejidad, naturaleza espiritual sublimadora, a quien era dirigida, o por quienes era escuchada; fueran éstos últimos, dioses, clérigos, nobles o burgueses<sup>36</sup>.

En relación a lo anterior expuesto, Platón<sup>37</sup>, pensaba que la música era lo suficientemente poderosa como para socavar al Estado. Sostuvo que: "cualquier innovación musical está llena de peligro para todo el Estado, y por lo tanto debe ser prohibida"<sup>38</sup>. Platón sobrepuso a la música por encima de las otras artes, confiriéndole la capacidad de afectar las emociones humanas y el alma, y por esa razón, creía que la música tenía el poder de educar y elevar el espíritu así como fomentar los aspectos más degradados de la naturaleza humana.

Haciendo énfasis, en *La República*<sup>39</sup>, Platón expone los modos e instrumentos musicales apropiados para evocar las virtudes heroicas, censurando aquellos que, según él, incitaban lo afeminado, lo débil y lo bullicioso, como los modos, lidio, hipolidio, mixolidio y jónico. De igual forma, los instrumentos musicales como la flauta y de cuerda pulsada

---

<sup>34</sup> Sorce., Keller, M. *Desclasicemos la musica classica*. Musica Realtà. 2006. P 23-34.

<sup>35</sup> Familia nobiliaria de Hungría, para la que el músico Joseph Haydn trabajó durante tres décadas.

<sup>36</sup> Sorce., Keller, M. *Desclasicemos la musica classica*. Musica Realtà. 2006. P 23-34.

<sup>37</sup> Platón. *La República*. p 396. ed. Cast. Akal. Madrid. 2009.

<sup>38</sup> *Ibíd.*

<sup>39</sup> Platón. *La República*. ed. Cast. Akal. Madrid. 2009. p 405.

Platón<sup>40</sup> se refería: “Del resto de las tonalidades, quedan únicamente aquellas que imitan de manera adecuada la voz y la expresión de los seres humanos, que en la guerra o en cualquier otro acto, origina la fuerza, coloca al hombre en su lugar, aun cuando alguna vez en ello se equivoque y sufra heridas o la muerte o algún tipo de desgracia”<sup>41</sup>.

Las ideas de Platón sobre la música también tuvieron eco en las filosofías orientales y en todo el pensamiento religioso cristiano, judío y musulmán<sup>42</sup>. Los profetas Hebreos les decían a sus seguidores, que las canciones de amor y lujuria eran una causa suficiente para destruir el mundo y que las canciones religiosas de Israel, tenían la capacidad de salvarlo<sup>43</sup>.

Al respecto, en El Corán no aparecen alusiones directas sobre la música o la composición musical, y sentimientos similares se han expresado en el mundo musulmán, al menos desde el siglo nueve. Parece que el hecho de establecer una clara distinción entre la música culta y diversas formas de música religiosa es sumamente complejo para esta cultura.

El musicólogo Amnon Shiloah resume la ambivalencia del ideal islámico hacia la música diciendo: “La música se considera un hechizo inspirado por el diablo, que pone en duda el concepto básico de una divinidad trascendente, con poder absoluto sobre el mundo y los hechos de los hombres”<sup>44</sup>.

---

<sup>40</sup> Platón. *La República*. Akal ed. cast. Madrid. 2009. p 402.

<sup>41</sup> Platón. *La República*. Akal ed. cast. Madrid. 2009. p 399.

<sup>42</sup> Garofalo, R. *Handbook of music and emotion. Politics, mediation, social context, and public use..* Oxford Music Press. NY. 2010. pos17295.

<sup>43</sup> *Ibíd.*

<sup>44</sup> Korpe, M. Reitov, O. *Music censorship, from Plato to the present.* Berghahn Books. NY. 2006. P 239-263.

Se pueden trazar líneas similares de razonamiento a través de siglos de pensamiento religioso Cristiano. Desde San Agustín hasta Lutero y Calvino. Incluso los Cuáqueros, quienes en las etapas iniciales de su desarrollo, expresaron su contundente oposición a la música, así como a todas las artes, diciendo que eran productos banales y tentaciones del mundo secular<sup>45</sup>.

Varias instituciones cristianas contemporáneas, han relacionado estilos musicales populares como el *Rock*, *Heavy Metal* y *Hip hop*, con conductas deplorables como el satanismo, violencia, delincuencia, drogadicción, abuso de alcohol, y comportamientos lascivos<sup>46</sup>. Irónicamente, al mismo tiempo han utilizado variaciones de estos estilos musicales con el objetivo de atraer a la juventud de regreso a las iglesias.

A través de los siglos la gente de todo el mundo ha vivido y actuado bajo fuertes creencias sobre el poder de la música para ennoblecer y engrandecer el espíritu humano; pero de la misma forma ha temido su capacidad de despertar emociones peligrosas, capaces de pervertir el comportamiento racional.

Por lo tanto, no es de extrañar que todas estas manifestaciones han influenciado directamente los apegos sociales que la comunidad le ha otorgado a la música y que le sigue atribuyendo hoy en día, y que al parecer, en el momento en que el lenguaje musical adquiere mayor complejidad, la gente manifiesta cierto escepticismo o rechazo<sup>47</sup>, debido a

---

<sup>45</sup> Garofalo, R. Handbook of music and emotion. *Politics, mediation, social context, and public use..* Oxford Music Press. NY. 2010. pos17295

<sup>46</sup> *Ibíd.* pos17450.

<sup>47</sup> Foucault Michel, Boulez Pierre, Rahn John. *Perspectives of New Music*, Vol. 24, No. 1 (Autumn - Winter),.Perspectives of New Music Stable. 1986. p 6-12.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

que, como David Huron<sup>48</sup> nos explica, la reacción es totalmente natural, ya que está comprobado científicamente que la especie humana está predispuesta biológicamente a optar por propuestas musicales que le resulten “familiares” o fáciles de predecir.

Con relación a los apegos sociales y con el afán de desarrollar una modelo explicativo, Alphons Silbermann<sup>49</sup> elaboró un amplio análisis sobre las cuestiones derivadas del estudio específico de la sociología de la música, dejando sentada una base que anuncia algunos supuestos epistemológicos que le dan vida a este campo social musical. Según Silbermann, la sociología de la música se compone de:

- La caracterización general de función y estructura de la organización socio-musical, como un fenómeno que proviene de la interacción de individuos en grupos para satisfacer sus necesidades.
- De comprender la relación y conexión de la organización socio-musical con las modificaciones socio-culturales.
- El análisis estructural de grupos socio-musicales bajo el aspecto de la interdependencia funcional de sus miembros, su actitud, la formación y repercusión de papeles y normas, y el ejercicio de control.
- Una tipología de grupos basada en funciones.
- La previa visión y el planeamiento práctico de transformaciones fundamentales con respecto a la música, su vida y sus esferas de acción.

---

<sup>48</sup> Huron. D. *Sweet Anticipation: Music and the Psychology of Expectation*. Bradford Books. 2002. Pos 14567.

<sup>49</sup> Silbermann Alphons. *Estructura Social de la Música*. Taurus. Madrid, 1961. p 92.

Por otra parte, a partir de la segunda mitad del siglo XX, debido en gran medida al desarrollo tecnológico, la industrialización de la música y el surgimiento de los medios masivos de comunicación; el acceso a la música se masificó y se produjo una gran diversificación y oferta de nuevos productos y géneros musicales<sup>50</sup>.

Tales acontecimientos, conllevaron cambios drásticos a las formas en que la música se venía desarrollando desde la edad media, así como a los criterios para definir o evaluar la calidad o deficiencias de un “producto” musical determinado.

Según Julian Johnson<sup>51</sup>, la música occidental, dejó de ser una obra artística, exclusiva y elitista, para convertirse en un producto de confort, perecedero, de moda, el cual basa su valor de acuerdo a la cantidad de discos que el músico, compositor o interprete logre vender, o por la cantidad de descargas que se realicen en el internet: “El valor de la música se reduce a una definición comercial de una sola dimensión”<sup>52</sup>.

Así mismo, la constante promoción que los medios masivos de comunicación realizan en la comercialización de específicos “productos musicales” y la influencia del *Marketing*, han transformado la forma en que establecemos nuestros criterios de valor frente a dichos productos, dejando de lado los procesos emotivos y valorativos personales. Es decir, escuchamos música comercial no por elección o convicción propia, sino porque ésta se encuentra en muchos de los lugares públicos a los que frecuentamos, tales como comercios, transporte público, restaurantes, bares, etc.

---

<sup>50</sup> Johnson, Julian. *Who needs classical music?* Oxford University press. New York, 2002. p 16.

<sup>51</sup>Ibíd. p 16.

<sup>52</sup>Ibíd. p 17.

Tal situación suele ser más palpable entre los públicos juveniles, quienes en su afán de estar a la moda y pertenecer a un grupo social en donde sean aceptados, éstos ceden ante la propuesta que los medios dictan<sup>53</sup>.

Hoy en día, por lo general, cuando hablamos de “valor”, es normal que dicho concepto se asocie al costo monetario o mercantil de un objeto, a la moda o a productos tecnológicos sofisticados. Dependiendo del valor comercial de un objeto, sobre todo, si es alto, le conferimos a éste, afectos importantes<sup>54</sup>.

Éste tipo de fenómenos no son ajenos a la música, debido a que en variadas ocasiones, la música, sobre todo la llamada *pop*, comercial o masiva, está claramente sujeta a aspectos de carácter mercantil, cuantitativo, y no cualitativo.

Por ejemplo, como anteriormente señalábamos, hoy en día, el cantante o músico que más discos vende, o mayor número de descargas de internet obtiene, es aquel que mayores ganancias recibe, por lo tanto su trabajo musical se considera valioso. Caso contrario es el de la mayoría de los músicos o compositores que se enfocan en estilos experimentales o “académicos”<sup>55</sup>.

---

<sup>53</sup> Foucault Michel, Boulez Pierre, Rahn John. Perspectives of New Music, Vol. 24, No. 1 (Autumn - Winter). Perspectives of New Music Stable. 1986. p 6-12.

<sup>54</sup> Jhonson. J. *Who needs classical music*. Oxford University Press. 2002. Pos 23678.

<sup>55</sup> *Ibíd.* Pos 25643.



Conscientes de esto, varios personajes, corporativos y asociaciones comerciales, instituciones políticas, activistas e incluso la milicia; han utilizado “el poder de la música” para potencializar y/o realizar sus propios fines<sup>56</sup>.

Dentro de nuestra historia reciente, la utilización de la música se ha convertido, por ejemplo, en una práctica común y en una herramienta efectiva para unir a la población en apoyo de candidatos a un cargo público, así como para el impulso o propaganda de políticas estatales<sup>57</sup>.

En contraparte, la música ha sido uno de los mejores medios para protestar y realizar críticas contra las acciones del Estado; géneros populares como el *rock* o el *blues* pueden dar fe de ello, ya que durante muchos años (incluso en la actualidad prevalecen estas tendencias, sobre todo en países comunistas como China, Corea del Norte y Cuba) sufrieron la censura, persecución y acoso por parte de numerosas dependencias estatales, debido a que, a través de su música y letras, lograban agitar a las masas, poniendo en riesgo la estabilidad de sus administraciones<sup>58</sup>. Esto a su vez refuerza las tesis que Platón<sup>59</sup> realizó hace más de dos mil años.

Es bien conocido que la música tiene la capacidad de reunir, dinamizar, incluso definir un grupo, aunque también, ésta se utiliza para dispersar una multitud. Si la música

---

<sup>56</sup> Garofalo, R. Handbook of music and emotion. *Politics, mediation, social context, and public use*. Oxford Music Press. NY. 2010. pos 17511.

<sup>57</sup> *Ibíd.* pos17295.

<sup>58</sup> *Ibíd.* pos17655.

<sup>59</sup> Platón. *La República*. Akal ed. cast. Madrid. 2009. p 402.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

puede proporcionar placer, ya que la respuesta emocional más frecuente a la música es la felicidad, también se puede utilizar para infligir dolor<sup>60</sup>.

El desarrollo de la tecnología y el conocimiento de la física del sonido han dado lugar a aplicaciones muy sofisticadas en el desarrollo de armas acústicas. De esta manera se han desarrollado cañones acústicos que pueden tener efectos letales. Es fácil pensar que este tipo de dispositivos sónicos poco o nada tienen que ver con la música, puesto que, al fin y al cabo, se basan en el uso de ondas sonoras, acaso la dimensión más física del sonido. Sin embargo, la música, tal y como todos la concebimos, puede ser utilizada, perfectamente, como un instrumento de agresión<sup>61</sup>.

Uno de los estudios más interesantes, desde el punto de vista musicológico, se lo debemos a Suzanne G. Cusick<sup>62</sup>. Todo comenzó, según relata, en 2003, cuando Cusick leía el libro *Baghdad Diaries* de *Nuha al-Radi* que relataba su vida antes, durante y después de la primera Guerra del Golfo:

*“Luego de que se terminó la guerra, los aliados pasaban todo el día y toda la noche volando sobre nuestras cabezas rompiendo la barrera del sonido. Justo como en Panamá cuando atacaron con música a Noriega que estaba encerrado en la embajada del Vaticano. Durante quince días, Bush ensordeció al pobre embajador del Vaticano y a Noriega con rock pesado. Nuestra tortura duró meses 20 ó 30 veces, de día o de noche”*

---

<sup>60</sup> Ibid.

<sup>61</sup> Yoder. D. *The Fight for Iwo Jima. In History of the Second World War*. Editor Sir Basil Hart. 1989. p 393.

<sup>62</sup> Cusick. S. *Music and the Circulation of Power*. University of Chicago Press. 2009. P 134.

En pocas palabras, si la música puede liberar el espíritu humano, también puede ser utilizada como un mecanismo de regulación y control social<sup>63</sup>.

El desarrollo industrial y tecnológico que la sociedad occidental ha venido padeciendo a partir del siglo XIX, representa uno de los puntos relevantes relacionados con el deterioro o desuso en el que se ha visto involucrada la música clásica. En la actualidad, tanto sus músicos, como sus academias, están pasando por procesos de adaptación a esos cambios. Reformulando planes de estudios, (los cuales datan, en la mayoría de las ocasiones, de hace más de cincuenta años o más), diseñando estrategias para la formación de nuevos públicos, luchando por justificar día a día su existencia.

La invención de aparatos tecnológicos capaces de grabar y reproducir música, propició serios debates entre filósofos, estetas, músicos e intelectuales en general, respecto a la conveniencia de realizar grabaciones y reproducciones de obras clásicas o sinfónicas. Tales acontecimientos permitieron que las obras sinfónicas trascendieran los auditorios y teatros para ser reproducidas y escuchadas en gramófonos, o que se transmitieran a través de estaciones radiales.

En relación a esto, Theodor Adorno<sup>64</sup>, consideraba que se suscitaba una tremenda transgresión al realizar la grabación de una obra musical culta, aun cuando ésta se llevara a cabo con magníficos intérpretes y los mejores recursos o adelantos técnicos y acústicos. De igual forma, apuntaba que cualquier reproducción fonográfica constituía en sí una falsificación y traición abominables y textualmente decía: “la difusión de lo que se difunde

---

<sup>63</sup> Garofalo, R. Handbook of music and emotion. Politics, mediation, social context, and public use. Oxford Music Press. NY. 2010. pos17295.

<sup>64</sup> Adorno, Theodor. *The Radio Symphony*. En: Essays on Music. P191-197

altera múltiplemente incluso aquel sentido que uno hace gala de difundir”.<sup>65</sup> Así mismo, el concepto que Adorno tenía sobre las emisiones radiofónicas de música sinfónica no se diferenciaba en lo absoluto; sostenía que, “justificar esas transmisiones con el propósito de alcanzar nuevos oyentes ajenos a esos bienes culturales es falaz, pues supone confundir interesadamente la experiencia de la recepción doméstica con la de la escucha del concierto en vivo”<sup>66</sup>.

A su juicio, la sinfonía, en particular en sus ejemplos más acabados como Beethoven, consiste en una totalidad dotada de densidad y concisión, en la que nada, ni siquiera el detalle más aparentemente enfático o producto de una espontaneidad expresiva, es fortuito. Pues bien, la escucha radiofónica altera irremediabilmente las dimensiones sonoras de la sinfonía:” las gradaciones de intensidad son achatadas y diluidas, el detalle es recortado de la totalidad y se eleva sobre ella como *leitmotiv* banal, sin contribuir ni integrarse en la exposición del todo”<sup>67</sup>.

La radio supone, indica Adorno, “la electrocución de la sinfonía, la radio consigue privar a la sinfonía tanto del secreto de su origen como de la fuerza de su desvelamiento: trivialización y romantización es lo que experimenta a un tiempo la música sinfónica cuando es radiada”.<sup>68</sup>

Si bien, dichas ideas tenía como propósito el alcance de un disfrute estético óptimo y excelso, contribuyeron, junto con las opiniones de múltiples actores del medio artístico,

---

<sup>65</sup> *Ibíd.*

<sup>66</sup> Adorno, Theodor. *Teoría de la pseudocultura*. Ed taurus. Madrid. 1989. p191-197

<sup>67</sup> *op. cit.* p191-197

<sup>68</sup> Adorno, Theodor. *The Radio Symphony*. En: *Essays on Music*, *op. cit.* 1941. p. 251-270.

entre ellos los protagonistas de los diversos movimientos artísticos de vanguardia, a generar un ambiente de exclusividad y elitismo, alejándola de la vida cotidiana, los medios de comunicación no fueron indiferentes, y optaron por transmitir otros tipos de ofertas musicales.

Géneros musicales ligeros, de los que hoy en día existe una oferta excesivamente diversa; que junto a la variedad también de aparatos electrónicos, tanto de audio como video y los opciones de entretenimiento que éstos ofrecen, ponen en seria desventaja la propuesta de la música académica.

A partir de la segunda década del siglo XX, la forma y lugar que había ocupado la música durante los pasados tres siglos en la sociedad, cambiaron para siempre con la irrupción del modernismo musical, dando fin al período conocido como práctica común, y entrando en una nueva era musical de constante búsqueda de lo original, rompiendo permanentemente con la tradición. Esto generó una enorme diversidad de géneros y movimientos de difícil categorización y definición, lo que hacia el último cuarto del siglo, luego de la decadencia de los ideales de la modernidad, dio paso a la música contemporánea, siendo cada vez más compleja su diferenciación de otras músicas como el jazz o el rock, debido a la creciente globalización y masificación de los medios de comunicación y de la cultura popular<sup>69</sup>.

Adorno realiza una pertinente observación respecto a dicho fenómeno y refleja claramente las connotaciones generadas por ésta situación: “las diferencias entre la aceptación de la música clásica oficial y la aceptación de la música ligera no poseen ya

---

<sup>69</sup> Ross, A. *El ruido eterno: escuchar al siglo XX a través de su música*. Seix Barral. Barcelona. 2009. p798

ningún significado real. Se manipulan únicamente a causa de su capacidad separadora: al entusiasta de la canción de moda hay que garantizarle que sus ídolos no son demasiado elevados para él, de igual modo que la filarmónica confirma el nivel del asistente a un concierto”<sup>70</sup>.

Aunado a esto, el siglo XXI se ha caracterizado hasta el momento por la ausencia de personajes carismáticos que contribuyan a la promoción y arraigo de la música clásica entre las nuevas generaciones.<sup>71</sup>

Estrellas como Heifetz, Bernstein, Celibidache, hoy en día brillan por su ausencia, y quienes se dedican a la interpretación, composición o dirección de la música académica, compiten con enormes desventajas ante la gran parafernalia y sistemas mercadotécnicos que rodean a los géneros y estrellas del pop, rock, o música folclórica.

Así pues, a lo largo de estas líneas, hemos podido constatar la complejidad que implica un acontecimiento aparentemente cotidiano y sencillo como el hecho de hablar de música o de escuchar determinado estilo musical. De igual forma, hemos corroborado las diversas aportaciones con las que la música ha contribuido al desarrollo de nuestra sociedad y la relevancia e influencia que la música ha ejercido y continúa ejerciendo en nuestras vidas.

---

<sup>70</sup> Adorno, Th, W. *Disonancias, introducción a la sociología de la música*. Akal. Madrid. 2009. p 22

<sup>71</sup> Lebrecht N. *Who Killed the classical music?* Carol Publishing Group. London.1996.

## 2.2 FACTORES QUE INCIDEN EN NUESTRAS PREFERENCIAS MUSICALES

### Introducción

El objetivo general de esta tesis fue el de identificar y analizar los diversos factores que inciden en la determinación de nuestras preferencias musicales.

Gracias a los modelos “**Respuesta de retroalimentación recíproca**” de David Hargreaves y Adrian North<sup>72</sup> y “**Causas de variación en el gusto musical**” de Albert Le Blanc<sup>73</sup>, se logró identificar una abundante gama de factores, variables y fenómenos que son determinantes al momento de realizar nuestra elección musical.

De este amplio repertorio de factores, elegimos aquellos que más impacto e interés produjeron entre el medio musical local de la ciudad de Aguascalientes, Ags. México. Esto debido a que se llevaron a cabo entrevistas grupales e individuales con alumnos de la licenciatura de Música de la Universidad Autónoma de Aguascalientes, así como de maestros de la misma licenciatura y músicos en general del medio musical Aguascalentense.

Previamente, se elaboró un cuestionario que constaba de preguntas relacionadas con los factores que se presentan y analizan a lo largo de este capítulo.

El cuestionario se conformó por las siguientes preguntas:

---

<sup>72</sup> Hargreaves D.J. North A.C. *Experimental Aesthetics and Liking for Music*.. En Handbook of Music and emotions. Juslin. P., Sloboda. Oxford University Press. 2010. Pos 12338

<sup>73</sup> Le Blanc, A. (1980). An Outline of a Proposed Model of Sources of Variation in Musical Taste. *Bulletin of the Council for Research in Music Education* , 29-34.

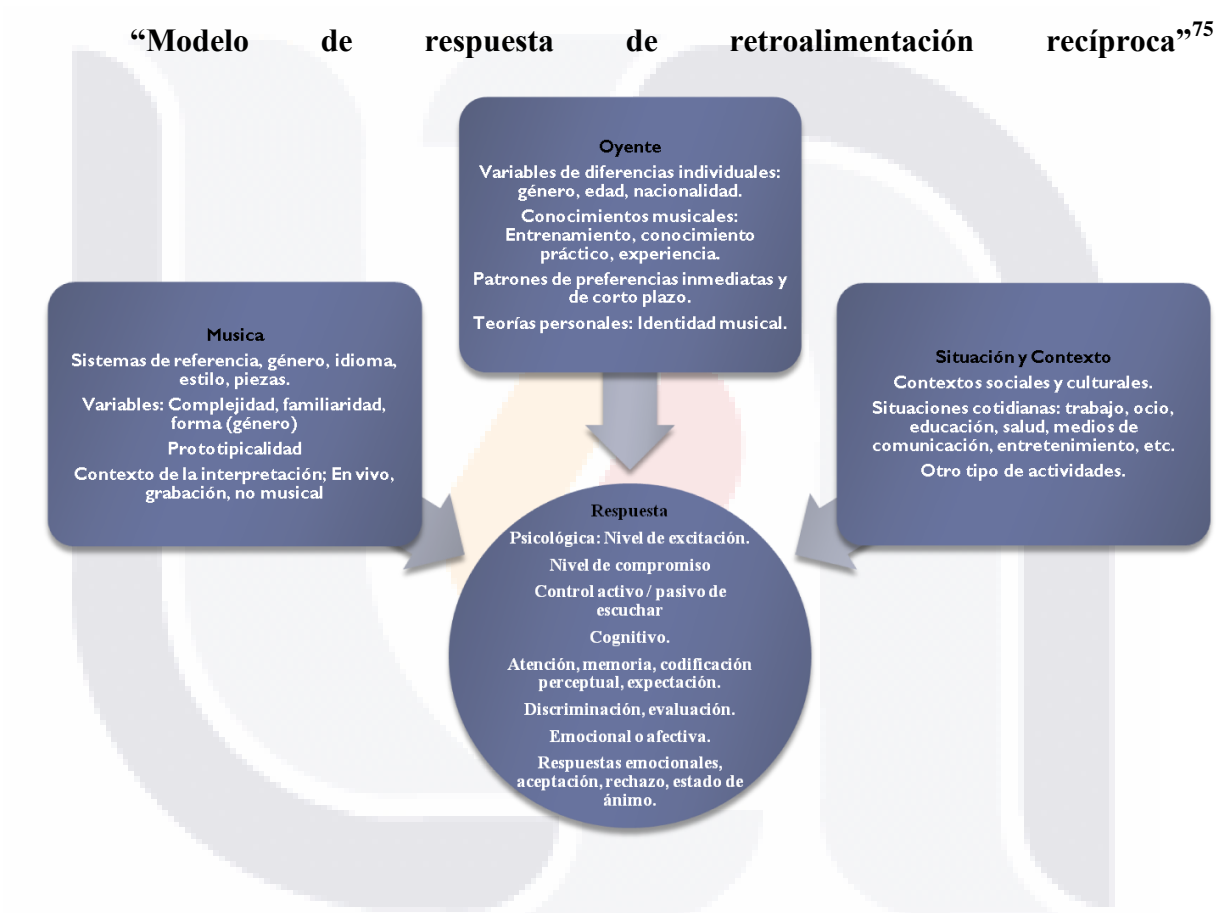
**Cuestionario.**

<b>Pregunta</b>	<b>Factor (es)</b>
¿Qué música escuchas y por qué?	Música. Oyente, Música y Mercado
¿Cuál es tu género musical favorito? ¿Desde cuándo?	Música, familiaridad, prototipicalidad
¿Cuál es tu compositor favorito? ¿Desde cuándo? Antes de esto, ¿cuál era tu música favorita?	Prestigio
¿Cuándo y en dónde escuchas música? ¿Qué tipo de música? <ul style="list-style-type: none"> <li>• Eventos sociales</li> <li>• Música en vivo</li> <li>• Bares, discotecas</li> <li>• En casa</li> </ul>	Situación y contexto, Música y Mercado
¿Cuánto tiempo dedicas a escuchar música? <ul style="list-style-type: none"> <li>• Continuamente ¿Qué tipo de música?</li> <li>• Intermitentemente ¿Qué tipo de música?</li> <li>• ¿Concentradamente?</li> </ul>	Oyente, Familiaridad, Prototipicalidad, Respuesta
¿En qué escuchas música/cómo escuchas música?	Oyente, Situación y contexto, Respuesta
¿Escuchas música académica?	Oyente, Prestigio, Prototipicalidad, Respuesta
¿Por qué decidiste estudiar música académica?	Oyente, Prestigio, Prototipicalidad
¿Hace cuánto que estudias?	Oyente, Prestigio, Respuesta
¿Por qué elegiste la escuela de la Universidad Autónoma de Aguascalientes?	Prestigio
¿Realizas alguna actividad o tienes una afición cultural o deportiva aparte de la música? <ul style="list-style-type: none"> <li>• Lectura</li> <li>• Cine</li> <li>• Plásticas</li> </ul>	Oyente, Situación y Contexto



Así pues, a continuación se describen los diversos factores que inciden al momento de establecer nuestras preferencias musicales.

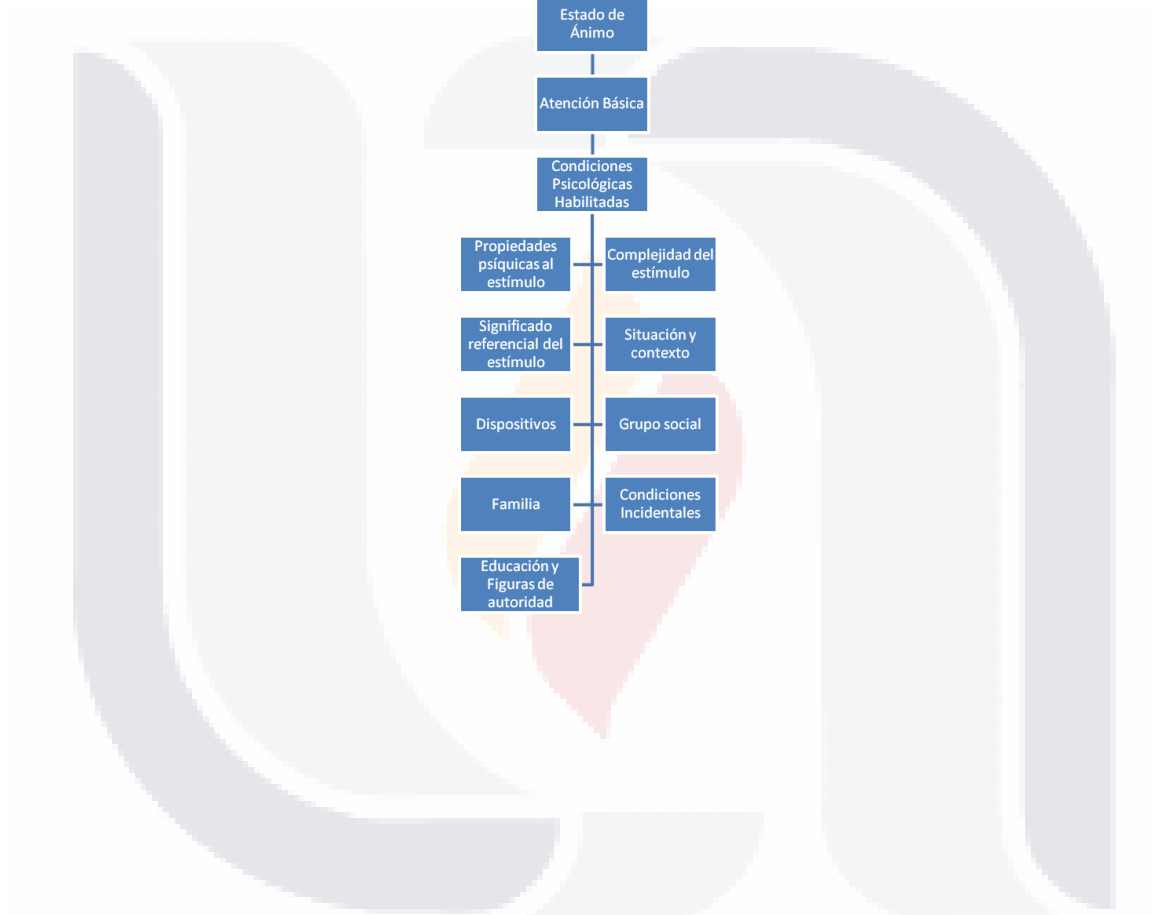
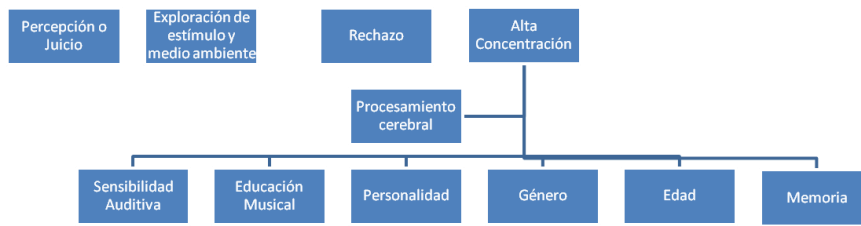
Comenzamos presentando los esquemas de los dos modelos antes mencionados<sup>74\*</sup>:



<sup>74</sup> \*Para una mejor comprensión de los dos modelos de preferencias musicales aquí expuestos, en el capítulo 4, se realiza una explicación crítica de ambos modelos.

<sup>75</sup> Hargreaves D.J. North A.C. *Experimental Aesthetics and Liking for Music*. En Handbook of Music and emotions. Juslin. P., Sloboda. Oxford University Press. 2010. Pos 12338.

“Modelo de causas de variación en el gusto musical”<sup>76</sup>



<sup>76</sup> Le Blanc, A. (1980). An Outline of a Proposed Model of Sources of Variation in Musical Taste. *Bulletin of the Council for Research in Music Education* , 29-34.

Por lo tanto, a partir de la estructura de estos dos modelos con sus respectivas gamas de factores, a continuación se presentan los de mayor impacto entre las personas entrevistadas.

Es en este capítulo, donde podemos observar los diversos motivos del por qué la música nos impacta, nos emociona, nos relaja o nos inquieta.



### 2.2.1 Respuesta. Factores psicológicos de nuestras preferencias musicales

El filósofo Alemán Arthur Schopenhauer<sup>77</sup>, postulaba repetidamente que las emociones pueden constituir el significado semántico de la música y que de alguna manera la música denota o incluso encarna a la emoción humana. Schopenhauer afirmó que la música es un arte diferente a todas los demás porque “no expresa ninguna particular alegría, tristeza, angustia, deleite o sensación de paz, sino cada una de estas emociones en sí mismas, en su esencia, sin accesorios ni motivos”<sup>78</sup>.

Pero ¿por qué preferimos ciertas piezas o géneros musicales a otros?, ¿Por qué en determinadas circunstancias optamos por escuchar una obra específica y en otras circunstancias ésta ya no constituye nuestra primera opción?

Estas dos preguntas sintetizan el complejo fenómeno de nuestras preferencias musicales, el cual no sólo está determinado por las características estructurales de las obras o géneros elegidos, sino también por nuestras características como oyentes y por las circunstancias en las cuales realizamos una selección<sup>79</sup>.

A pesar de que los procesos psicológicos y sociales que influyen en innumerables preferencias musicales de la gente, son de una naturaleza compleja, sería razonable suponer que el examen de los vínculos entre los rasgos básicos de la personalidad y las preferencias musicales, podrían arrojar algo de luz sobre el por qué la gente escucha música. Disciplinas especializadas como la psicología y las neurociencias, nos proporcionan un panorama general que nos ayuda a comprender el significado de nuestras predilecciones musicales.

---

<sup>77</sup> Schopenhauer. A. *El mundo como voluntad y representación*. Akal. Madrid.2005. P 8.

<sup>78</sup> *Ibíd.*

<sup>79</sup> Gosling. P. *Cognitive Neuroscience of Music*. Oxford: Oxford University Press. 2003 *Correlates of Music Preferences*. University of Texas. Austin. 2003. . p 42-56.

A continuación se presentan algunos de estos elementos que influyen en nuestro gusto y que parten de esta perspectiva psicológica y que por su importancia son consideradas a la vez como factores.



### 2.2.2 El oyente

Durante la década de los 60's, inició una línea de investigación destinada a conocer las preferencias musicales de las personas. A partir de ese momento y hasta la fecha, los estudios han crecido muy rápidamente en diversas y nuevas direcciones. La iniciativa fue abordada por tres disciplinas: la psicometría, la psicoacústica y la psicología cognitiva<sup>80</sup>.

Los objetos de estudio se caracterizaban principalmente por tener un énfasis excesivo en aspectos que hoy en día son considerados de poca relevancia. Enfocados principalmente en la conducta musical y la experiencia, con frecuencia utilizando paradigmas experimentales artificiales, basados en el laboratorio y no en la vida real, debido a entre otras cosas, al número limitado de participantes, dejando en segundo plano los aspectos sociales y las emociones, y en ocasiones ignorándolos por completo<sup>81</sup>. En las últimas dos décadas, el enfoque y la tradición han cambiado diversificándose en varias sub-disciplinas<sup>82</sup>.

Es el caso del enfoque de la investigación realizada por los científicos David J. Hargreaves y Adrian C. North<sup>83</sup>, para quienes sigue resultando interesante la estética experimental en gran medida, pero también toman en cuenta las perspectivas sociales y de desarrollo mediante la adopción de un enfoque más amplio sobre el papel de los factores sociales y culturales en las respuestas estéticas a la música.

---

<sup>80</sup> Hargreaves D.J. North A.C. *Experimental Aesthetics and Liking for Music..* En Handbook of Music and emotions. Juslin. P., Sloboda. J. Oxford University Press. 2010. Pos 12338

<sup>81</sup> Ibid.

<sup>82</sup> Hargreaves D.J. North A.C. *Experimental Aesthetics and Liking for Music.* En Handbook of Music and emotions. Juslin. P., Sloboda. J. Oxford University Press. 2010. Pos 12338.

<sup>83</sup> Ibid.

Del mismo modo, tienen un interés particular en cómo estas respuestas se desarrollan durante toda la vida<sup>84</sup>.

Su modelo, llamado “Modelo de respuesta de retroalimentación recíproca” (*The reciprocal feedback model of responses to music*) se basa en el trabajo teórico de Hargreaves, Miell y MacDonald. Dicho modelo tiene en su centro la interacción entre los estímulos musicales (el objeto de estudio tradicional de la estética experimental), la situación en la que escucha tiene lugar (que por lo general se ignora en los estudios estéticos más experimentales), y las características del oyente.

Así mismo, dicho modelo constituye la base de la organización de los diferentes aspectos de la música, separa los conceptos de “respuesta estética” y “respuesta afectiva”. Se enfoca en la situación de la acción de escuchar, y así mismo, de las necesidades individuales de cada oyente<sup>85</sup>.

Otra característica relevante del objeto de estudio de la investigación de Hargreaves y North, ha sido la utilización de la llamada música “real” (refiriéndose a la música popular), la gente “real” y contextos “reales” tan reales como sea posible. Debido a que las estadísticas sobre las ventas de *CD*’s, las estaciones de radio y las descargas de Internet dejan claro que éstos están dominados por la música pop, y también muestran que la música clásica representa una participación minoritaria en la población general, por lo que su atención se ha centrado principalmente en la música pop, a pesar del predominio de la música clásica en los diversos medios académicos y científicos.

---

<sup>84</sup> Hargreaves D.J. North A.C. *Experimental Aesthetics and Liking for Music*. En Handbook of Music and emotions. Juslin. P., Sloboda. J. Oxford University Press. 2010. Pos 12338

<sup>85</sup> *ibid*

Por lo tanto, en esta variable específica “el oyente”, son de gran relevancia y se asocian sub-variables como el género, la edad y la nacionalidad. Esto se relaciona directamente con los factores psicológicos detrás de las predilecciones musicales de las diversas culturas en el mundo. La mayoría de la gente escucha algún tipo de música todos los días, y ésta los afecta en muchos aspectos, como en la regulación de las emociones para el desarrollo cognitivo, además de proporcionar un medio de expresión personal<sup>86</sup>.

Se ha demostrado que la formación musical ayuda a mejorar el desarrollo intelectual y la capacidad, aunque no se ha encontrado conexión en cuanto a cómo afecta la regulación emocional<sup>87</sup>. Numerosos estudios se han realizado para demostrar que la personalidad individual puede tener un efecto sobre la preferencia musical, sobre todo, utilizando los cinco grandes rasgos de la personalidad, (apertura a nuevas experiencias, responsabilidad, extroversión, amabilidad e inestabilidad emocional)<sup>88</sup>.

Estos lazos entre las preferencias musicales y la personalidad, están alineados a las perspectivas de conducta. La mayoría de la gente opta por elegir un estilo musical acorde con su personalidad. Los sujetos de personalidad intensa, se sienten atraídos por estilos musicales potentes, debido a que éstos satisfacen su estimulación psicológica. La gente de mente abierta, disfruta de diversos y creativos estilos, ya que generalmente les resulta más fácil cumplir sus necesidades de experimentar con cosas nuevas; en cambio, las personas de alto nivel intelectual, prefieren estilos de música abstracta y compleja ya que ésta, satisface

---

<sup>86</sup> Rentfrow, Peter J. *The role of music in everyday life*. Current directions in the social psychology of music". *Social and Personality Psychology Compass*. 2012. p 402-416.

<sup>87</sup> Schellenberg, G. E.; Mankarious, M. *Music training and emotion comprehension in childhood*. *Emotion*. P 887-891.

<sup>88</sup> P.Chamorro. Fagan T. Furnham, A. *Personality and uses of music as predictors of preferences for music consensually classified as happy, sad, complex, and social*. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*. 2010. P 205-213.



TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

en gran medida sus estímulos cognitivos. En base a esto, podríamos decir, que la música que la gente disfruta escuchar, es aquella que refuerza sus necesidades psicológicas básicas<sup>89</sup>.

El estado de ánimo activo es también un agente importante que ingiere en las preferencias musicales. En general, si las personas se encuentran de buen o mal humor cuando escuchan música, ésta les afecta dependiendo del tipo de música que escuchen en ese momento, reflejándose claramente en su respuesta emocional. En esa línea de pensamiento, se ha demostrado que la agresión mejora la creatividad y la intensidad emocional derivadas de la música<sup>90</sup>.

Las personas con trastornos agresivos encuentran en la música una poderosa salida emocional. Además, el valor que las personas le otorgan a la música y la frecuencia con la que la escuchan, afectan sus reacciones a la misma. Si la gente escucha un determinado tipo de música y le añade experiencias emocionales a ciertas canciones o a un género específico, aumenta la posibilidad de que el disfrute musical sea mayor, así como también de ser emocionalmente afectados<sup>91</sup>. Esto ayuda a explicar por qué muchas personas pueden tener reacciones fuertes al escuchar música que sus padres oían con frecuencia mientras que eran niños<sup>92</sup>.

---

<sup>89</sup> Konecni, J. Vladimir. *The influence of affect on music choice*. En Handbook of Music and Emotion. Juslin, P., Sloboda, J. Oxford University Press. 2010. Pos 43678.

<sup>90</sup> *Ibíd.*

<sup>91</sup> Nusbaum, E. C.; Silvia, P. J. *Shivers and Timbres: Personality and the Experience of Chills From Music*. Social Psychological and Personality Science. 2010. 199–204.

<sup>92</sup> Nusbaum, E. C.; Silvia, P. J. *Shivers and Timbres: Personality and the Experience of Chills From Music*. Social Psychological and Personality Science. 2010. p199–204.

Las actividades musicales a menudo representan experiencias estéticas, en el sentido de que implican la evaluación de un evento musical de acuerdo a valores relacionados a la belleza, la armonía o la elegancia. Comúnmente, ésta serie de estimaciones, producen en nosotros emociones placenteras o desagradables<sup>93</sup>. Sin embargo no hay parámetros que definan con exactitud lo que se considera musicalmente agradable o desagradable. Podemos ser susceptibles a “trances musicales” propiciados por formas diversas, como la música ritual, la música electrónica para bailar, o conciertos de música clásica<sup>94</sup>. Estudios enfocados en descubrir cómo los rasgos de la personalidad afectan las emociones cuando éstas son inducidas por la música, encontraron que entre todos los rasgos, la predisposición a la experiencia es el mejor indicador para determinar las variantes de las reacciones emocionales intensas al escuchar música “triste” y lenta.

Los sentimientos más comunes atribuidos a la experiencia de escuchar “música triste”, fueron la nostalgia, la tranquilidad, y el asombro, así como la apertura a experimentar una correlación positiva con todos estos sentimientos<sup>95</sup>. Sin embargo, esto sólo es cierto hasta cierto punto, ya que otro estudio se centró en la capacidad de la música para producir "escalofríos" en los oyentes. Aunque este estudio también encontró que la predisposición fue el mejor indicador de la preferencia de género, no hay manera de utilizar apertura a la experiencia de predecir quién tiene escalofríos cuando escuchan música.

---

<sup>93</sup> Jacobsen, T. *Psychological Reports*, The primacy of beauty in judging the aesthetics of objects 94. 2004. 1253-1260.

<sup>94</sup> Cross, C. *Music, cognition, culture, and evolution*. In I. Peretz & R. J. Zatorre (eds), *The Cognitive Neuroscience of Music*. Oxford: Oxford University Press. 2003. p 42-56.

<sup>95</sup> Vuoskoski, Jonna K.; Thompson, William F., McIlwain, Doris, Eerola, Tuomas (February 2012). "Who enjoys listening to sad music and why?". *Music Perception* 29 (3): 311–317.

En cambio, la única medida objetiva fue la de conocer la frecuencia con la que las personas analizadas escuchaban música y el valor de la auto percepción de la importancia de la música en su vida<sup>96</sup>. Otro estudio examinó cómo la apertura a la experiencia y la frecuencia de escucha están relacionadas y cómo éstas afectan directamente las preferencias musicales. Al escuchar fragmentos de música clásica, quienes fueron clasificados con un alta apertura, demostraron disgusto por la música de ritmo rápido y audiciones repetidas; a diferencia de quienes arrojaron una puntuación baja en apertura, a ellos les gustó la velocidad en la música y las constantes repeticiones. Esto sugiere que “la novedad” en la música es una cualidad importante para las personas con gran apertura a la experiencia.

A un grupo de personas se les aplicó un *test* de personalidad, antes y después de que éstos escucharan una obra musical clásica sin letra, y otra con letra, la cual fue escrita enfrente de ellos. Tanto la música instrumental, como la música con letra, produjeron cambios reales en los rasgos de personalidad de auto-clasificación de las personas analizadas. Lo más significativo estuvo relacionado con la apertura a la experiencia, la cual aumentó considerablemente después de haberse sometido a la escucha de la música clásica.

En este caso, en lugar de que la personalidad influenciara a las preferencias musicales, la música clásica, fue la que alteró la evaluación de la propia personalidad del individuo e hizo que las personas se evaluaran a sí mismas de una forma más abierta<sup>97</sup>.

Otras líneas de investigación revelan vínculos entre los gustos musicales y la personalidad, se han centrado en los correlatos fisiológicos de las preferencias musicales.

---

<sup>96</sup> Cross. C. *Music, cognition, culture, and evolution*. In I. Peretz & R. J. Zatorre (eds), *The Cognitive Neuroscience of Music*. Oxford: Oxford University Press. 2003. p 42-56.

<sup>97</sup> Cross. C. *Music, cognition, culture, and evolution*. In I. Peretz & R. J. Zatorre (eds), *The Cognitive Neuroscience of Music*. Oxford: oxford University Press. 2003. p 42-56.

Por ejemplo, los aficionados al *heavy metal* tienden a experimentar mayor excitación y relajación que los aficionados a la música *country*<sup>98</sup>.

Del mismo modo, pareciera ser que quienes gustan de escuchar estos tipos de música “agresiva” deberían comportarse de igual forma, sin embargo, está comprobado que quienes escuchan géneros musicales como el *heavy metal*, *rock*, alternativo, *rap*, y *dance*, manifiestan una relación positiva con la relajación, el descanso y la búsqueda de sensaciones nuevas<sup>99</sup>.

El género es también un factor que influye en las personas cuando establecen una preferencia musical. Los hombres tienden a usar la música por razones más cognitivas, mientras que las mujeres tienden a utilizar la música por motivos más emocionales<sup>100</sup>. Además, los hombres tienden a excluir a los géneros musicales entre sí más que las mujeres<sup>101</sup>.

Finalmente, la edad es otro factor importante en la determinación de la preferencia musical. Las personas más jóvenes tienden a otorgarle mucha más importancia a la música, sin embargo éstos la utilizan como música de fondo o para ambientar algún determinado evento social. La nostalgia es el sentimiento más importante que afecta la preferencia musical aquí. La nostalgia que la música produce, ha demostrado tener grandes efectos

---

<sup>98</sup> Rentfrow, P.J, Gosling, S.D. *The Do Re Mi's of Everyday Life: The Structure and Personality Correlates of Music Preferences*. University of Texas. Austin. 2003. p 2.

<sup>99</sup> Rentfrow, P.J, Gosling, S.D. *The Do Re Mi's of Everyday Life: The Structure and Personality Correlates of Music Preferences*. p 2. University of Texas. Austin. 2003.

<sup>100</sup> P.Chamorro, Fagan T. Furnham, A. *Personality and uses of music as predictors of preferences for music consensually classified as happy, sad, complex, and social*. Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts. 2010. P 205-213.

<sup>101</sup> Langmeyer, Alexandra; Guglhör-Rudan, Angelika & Tarnai, Christian (October 2012). "What do music preferences reveal about personality: a cross-cultural replication using self-ratings and ratings of music samples". *Journal of Individual Differences* **33** (2). p 119–130.

predictivos en las personas de todas las edades<sup>102</sup>. Estos estudios no se limitan a la cultura occidental o estadounidense, ya que se han realizado con resultados significativos en países y regiones de todo el mundo<sup>103</sup>.



---

<sup>102</sup> Barret, F. Grimm J, Robins, Richard W., Wildschut, Tim, Constantine, Sedikides, Janata, Petr (June 2010). "Music-evoked nostalgia: Affect, memory, and personality". *Emotion* 10 (3). 390–403.

<sup>103</sup> Brown, R.A. *Music preferences and personality among Japanese university students*. *International Journal of Psychology*. 2001. p 259-268.

### 2.2.3 Familiaridad

*Todos hemos tenido la experiencia de ser transportados por la belleza de la música, de pronto nos encontramos derramando lágrimas, sin saber si son de alegría o de tristeza, de repente apreciamos un sentido de lo sublime, o una gran quietud interior. No sé cómo caracterizar estas emociones trascendentes, pero aún así pueden ser evocadas, hasta donde yo puedo juzgar, incluso con profunda demencia, a veces agitado o incluso atormentado*<sup>104</sup>.

En relación a esto, Max Meyer, argumentaba que quienes escuchaban música, mostraban mayor empatía con una obra musical que les resultara “familiar” que con otra que no conocieran<sup>105</sup>.

En 1942 la filósofa simbolista Susanne Langer<sup>106</sup> realizó un argumento erudito y convincente en el sentido adelantado por Schopenhauer y concluyó que la música no sólo expresa y causa emociones, sino que está, habla más acerca de la emoción<sup>107</sup>.

Según su tesis la música es una formulación y representación de emociones, estados de ánimo, tensiones y resoluciones mentales, o bien, en sus palabras: “una figura lógica de vida sensible y responsiva, una fuente de intuición (<<insight>>), no un mero llamado a la simpatía”. Su afirmación implica que la emoción musical se basa en representaciones

---

<sup>104</sup> Sacks Oliver. *Musicofilia: Relatos de la música y el cerebro*. Editorial Anagrama. 2009.

<sup>105</sup> Juslin. P. Liljeström S. Västjäll D. Lundqvist L. *Handbook of Music and Emotion*. ....oxford U. 2010.

<sup>106</sup> Langer SK. *Philosophy in a New Key*. New York: Mentor Books; 2003

<sup>107</sup> Díaz. J.L. *Emoción musical y semántica musical*. Facultad de Medicina, UNAM. 2010.

mentales de tipo afectivo las cuales, en caso de existir, plantearían una relación y una diferencia con las representaciones semánticas de tipo proposicional o lingüístico<sup>108</sup>.

En su texto *Emotion and Meaning in Music*, el filósofo, compositor y teórico musical Leonard Meyer<sup>109</sup>, continúa la investigación abierta por Susanne Langer a la luz de la teoría de la Gestalt y del pragmatismo de John Dewey, favoreciendo la posición expresionista en contra de la formalista, es decir la respuesta primariamente emocional antes que la intelectual de la música, aunque afirma la existencia y correspondencia de las dos.

Meyer postula que las relaciones entre los diferentes elementos musicales son las responsables de las emociones en el escucha, acepta que puede también haber significados referenciales o extra musicales y que las emociones musicales pueden cambiar entre diferentes lugares y tiempos de la audición.

Al mencionar que las emociones producidas por la música no conducen a los actos usuales asociados a ellas, Meyer postula una inhibición de los mecanismos motores asociados a las emociones. Es particularmente relevante la triple ecuación de Meyer (expectación=emoción=significado) al vincular a tres esferas de actos mentales, es decir la volición, el afecto y el símbolo, en una unidad psicológica que explique el sentido de la música.

---

<sup>108</sup> Langer SK. *Philosophy in a New Key*. New York: Mentor Books; 2003. P 76.

<sup>109</sup> Meyer. L. *Emotion and Meaning in Music*. University of Chicago Press. 1956. P 34.

La fuente de la emoción musical sería así el suspenso tirante de la música que surge de expectativas o anticipaciones frustradas y colmadas por ella<sup>110</sup>. Meyer distingue entre la emoción (que es "temporal y efímera") y el estado de ánimo (que es "relativamente estable y permanente"). Él señala que "la mayoría de los supuestos estudios de la emoción de la música en realidad están preocupados por el estado de ánimo y de asociación." Sin descontar el papel del estado de ánimo, el objetivo de Meyer es centrarse en la emoción<sup>111</sup>.

Posteriormente, teniendo como referencia el trabajo de Meyer, David Huron, basándose en que la predicción ha sido y sigue siendo esencial para nuestra sobrevivencia, debido a que el cerebro tiene estructuras especiales que motivan o recompensan éste instinto. Argumentó que no era la familiaridad la que determinaba las preferencias musicales de un sujeto, si no el "grado de predictibilidad" que la música contenía en su estructura. En otras palabras, los oyentes prefieren música que resulte predecible; en éste proceso, la sintaxis de la música tonal, resulta determinante, ya que la sintaxis lingüística, representa un sistema que permite el aprendizaje estadístico del lenguaje musical, permitiendo predecir una determinada sucesión de eventos sonoros en un discurso musical enmarcado en un estilo particular<sup>112</sup>.

Huron<sup>113</sup> pone mayor énfasis en la biología y la cultura, haciendo énfasis en la ventaja adaptativa de formar expectativas precisas, y sugiere que las emociones relacionadas, están destinadas a reforzar la predicción exacta. Sugiere que cuando se lleva a cabo la audiencia de un proceso sonoro específico, como el inicio de un acorde, el estado

---

<sup>110</sup>Díaz. J.L. *Emoción musical y semántica musical*. Facultad de Medicina, UNAM. 2010.

<sup>111</sup> Meyer, Leonard B. *Emotion and Meaning in Music*. Chicago University Press. 1956. P 46.

<sup>112</sup> Huron.D. *Sweet anticipation. Music and the Psychology of Expectation*. A Bradford Book. The MIT Press Cambridge. 2006. Pos 23876.

<sup>113</sup> *Ibíd.*



emocional del oyente se conforma de una mezcla dinámica de sentimientos generados por las respuestas a la imaginación, la tensión, la predicción y la evaluación. Estas respuestas pueden ser todas positiva o negativamente valoradas, pero la mayoría de las veces, las experiencias implican una mezcla compleja de ambas valoraciones. Esto se refleja en las mediciones de las respuestas neurales a los sonidos musicales específicos de un determinado género musical o su interpretación.

Por ejemplo, los años de instrucción musical formal condicionan una adaptación de la respuesta de la corteza auditiva a los acordes disonantes, es decir, a sonidos no convencionales<sup>114</sup>. Se puede sugerir que el significado emocional de la música sólo se integra en los estratos neo corticales que se entrelazan con los sistemas cerebrales del lenguaje. En este sentido debemos distinguir a las emociones básicas que dependen fuertemente de las estructuras límbicas subcorticales, de las emociones superiores que participan intrínsecamente de la cognición y la semántica.

Un tipo bien estudiado de tales emociones superiores dependientes de la cognición son las emociones morales que se supeditan a sistemas de creencias y valores y el otro es precisamente el de las emociones musicales que dependen de la sintaxis melódica y de diversos símbolos sonoros para integrar representaciones no referenciales propiamente musicales<sup>115</sup>. Una de las herramientas más documentadas y utilizadas en la música occidental para cambiar las expectativas, que hasta cierto punto resultan obvias, es la

---

<sup>114</sup> Brattico Elvira, Brattico Pauli, Jacobsen Thomas. The origins of a aesthetic enjoyment of music. European Society for the Cognitive Sciences of Music. 2009. P 5.

<sup>115</sup> Lerdahl F, Jackendoff R. *A generative theory of tonal music*. Cambridge: MIT Press; 1983/1996. p 8.

cadencia de engaño. Una cadencia es una secuencia de acordes que establece una clara expectativa y cierra con una resolución satisfactoria.

Con la cadencia de engaño, el compositor repite la secuencia de acordes varias veces hasta convencernos de que vamos a obtener lo que estamos esperando, pero, en el último minuto, nos sorprende con un acorde inesperado, un acorde que aunque pertenece a la tonalidad original, nos indica que la obra no ha terminado aun, un acorde que no resuelve completamente y nos deja una incertidumbre.

Varios compositores utilizan éste tipo de cadencias de engaño; las podemos encontrar en la música de compositores del periodo clásico como Haydn y Mozart, así como en canciones de grupos populares más recientes como *The Beatles*. Aparte de la cadencia de engaño, los compositores también utilizan otros recursos para la creación de contrastes, como la utilización de diversos timbres, texturas o instrumentos musicales contrastantes.

Cuando escuchamos una pieza musical conocida, podemos darnos cuenta de si lo que oímos es algo que hemos escuchado antes, y lo podemos distinguir si lo oímos antes en la misma pieza, o en una pieza diferente. Según Eugene Narmour, para escuchar música necesitamos ser capaces de mantener en la memoria el conocimiento de las notas que acabamos de escuchar, y al mismo tiempo tener conocimiento de otro tipo de “músicas” que nos resulten familiares y que se aproximen al estilo de lo que escuchamos en ese momento. Esta segunda memoria tal vez no tiene el mismo nivel de resolución y nitidez de

las notas que acabamos de escuchar, pero es necesaria para poder establecer el contexto de las notas que se escuchan<sup>116</sup>.

El modelo Implicación-Realización (IR) de la expectativa melódica fue desarrollado por Eugene Narmour como una alternativa al análisis schenkeriano, centrado menos en el análisis de la música y más en los aspectos cognitivos de la expectativa. El modelo de Narmour es una de las teorías modernas más importantes de expectativa que se enfoca principalmente en la melodía. Dicho modelo se enfoca en la manera de cómo ciertas estructuras melódicas despiertan expectativas particulares, estudiando los principios de la melodía y los distintos parámetros del sonido musical, ya sea que éstos se manifiesten de manera ascendente o descendente.

Estos principios se aplican de manera universal desde un punto de vista analítico, a todos los oyentes y a todo tipo de líneas melódicas, independientemente de la nacionalidad, cultura o nivel académico del escucha, así como de la procedencia histórica o geográfica de la melodía<sup>117</sup>.

Debido a esto, la melodía se ha convertido en una de las formas más efectivas que los compositores utilizan para controlar nuestras expectativas. Los teóricos de la música han identificado un principio al cual han llamado *gap fill* (brecha de relleno). En una secuencia de acordes, si la melodía realiza un salto grande en dirección ascendente o descendente, la siguiente nota debería cambiar la dirección<sup>118</sup>.

---

<sup>116</sup> Narmour. E. *The Analysis and Cognition of Melodic Complexity*. University of Chicago Press. 1992. P 16.

<sup>117</sup> *Ibíd.* P 18

<sup>118</sup> Levitin. D.J. *This is your brain on music*. Dutton. New York. 2006. p 109-115.

Una melodía común está provista de varios movimientos graduales pertenecientes a una escala. Los investigadores han observado que si la melodía realiza un gran salto, la tendencia es que la melodía vuelva al punto de partida. Esta es otra forma de decir que nuestro cerebro espera que el salto fuera solo temporal, y que los tonos que siguen a continuación necesiten acercarnos cada vez más al punto de partida o a una armonía familiar (tónica).

Muchos compositores impregnan la música de emociones y de patrones predeterminados, conscientes de que quienes escuchan su música siempre tienen expectativas “fáciles” de predecir; por lo tanto, deliberadamente controlan esas emociones determinando cuando habrán de cumplirse esas expectativas y cuando no<sup>119</sup> (éste podría ser uno de los motivos que explican la razón del éxito de grupos musicales, solistas e incluso compositores de música clásica, que se mantienen en el gusto del público por largos periodos de tiempo, aunque éstos no propongan nada novedoso, si no lo contrario, pareciera que cada disco que sacan a la venta es una copia del anterior).

Algunos principios generales de la asociación entre la estructura musical y las emociones humanas han sido descubiertos y usados durante siglos por músicos entrenados y algunos eruditos de la música. Desde la época del Barroco se ha descrito en Europa que las tonalidades mayores y los tiempos rápidos causan alegría, que las tonalidades menores y los tiempos lentos producen tristeza o que la disonancia produce ansiedad y miedo<sup>120</sup>.

---

<sup>119</sup> Levitin. D.J. *This is your brain on music*. Dutton. New York. 2006. p 109-115.

<sup>120</sup> Díaz. J.L. *Emoción musical y semántica musical*. Facultad de Medicina, UNAM. 2010.

La creación y manipulación de las expectativas son dos de los principales objetivos de la música y lo podemos apreciar de muchas formas en la mayoría de los diversos estilos musicales, sean éstos tonales o atonales, académicos o populares, antiguos o modernos. Sin embargo, compositores vanguardistas han utilizado otras formas de composición, en las desechan por completo la idea de la predicción, ya que las escalas que utiliza nos privan por completo de cualquier noción de resolución; dichas características podemos encontrarlas en el trabajo musical de Arnold Shönberg, Anton Webern o Alban Berg.

Estos aspectos de la música no se representan directamente en el cerebro, al menos no durante las etapas iniciales de procesamiento. El cerebro construye su propia versión de la realidad, basada sólo en parte de lo que está ahí, y en parte de cómo interpreta los tonos que escuchamos en función del papel que desempeñan en un sistema musical aprendido<sup>121</sup>.

Interpretamos el lenguaje hablado análogamente. En la palabra “perro” no hay nada intrínsecamente canino, mucho menos, en ninguna de las sílabas que componen dicha palabra, sin embargo, hemos aprendido que esta colección de sonidos representa la mascota canina.

Del mismo modo, hemos aprendido que las ciertas secuencias de acordes o de tonos van de la mano, y esperamos que sigan haciéndolo. Tal parece que nuestro objetivo es que ciertos tonos, ritmos y timbres perduren, con la finalidad de co-producir una base de datos cimentado en un análisis estadístico que nuestro cerebro ha realizado debido a la frecuencia con la que ha percibido éste tipo de sonidos estructurados. Sin embargo, deberíamos de rechazar la idea, intuitivamente atractiva, de que el cerebro es el

---

<sup>121</sup> Levitin. D.J. *This is your brain on music*. Dutton. New York. 2006. p 109-115.

almacenamiento de una representación exacta y estrictamente isomórfica del mundo, hasta cierto punto, que es el almacenamiento de distorsiones de la percepción, ilusiones y las relaciones entre los elementos de extracción<sup>122</sup>.



---

<sup>122</sup> Levitin, D.J. *This is your brain on music*. Dutton. New York. 2006. p 109-115.

#### 2.2.4 Prototipicalidad

La música es un sistema de sonidos organizados, por lo tanto, el gusto que tenemos o sentimos por la música está íntimamente relacionado a nuestra habilidad para aprender su estructura subyacente,- el equivalente a la gramática en lenguajes hablados o escritos- así como al hecho de poder hacer predicciones acerca de lo que está por venir. Adscribimos propiedades emocionales a la música que escuchamos y al parecer esas propiedades coinciden con las intenciones del compositor y las del ejecutante de la pieza.

Diana Raffmann<sup>123</sup> ha propuesto que la comunicación de emociones musicales ocurre porque se genera una correspondencia de representaciones musicales de tipo gramática–musical entre compositor, intérprete y escucha.

Dado que las propiedades comunicativas de la música se han probado adecuadamente no se puede negar que la música constituye un tipo de lenguaje, al menos en el sentido comunicativo que tiene la palabra, aunque las emociones que produce no puedan ser definidas en cuanto a sus contenidos y constituyan sencillamente sensaciones cualitativas o connotaciones, más que denotaciones o proposiciones<sup>124</sup>.

Esto se relaciona a los procesos que nuestro cerebro realiza para ocuparse de resolver o reconocer situaciones cotidianas; el cerebro extrae los elementos que nos resultan comunes de múltiples situaciones y crea marcos dentro de los cuales los coloca; éstos marcos son conocidos como “esquemas”<sup>125</sup>. Utilizamos esquemas para reconocer un gran número de situaciones ordinarias, como el hecho de identificar una letra o un número, así

<sup>123</sup> Raffmann. D. *Language, music, and mind*. Cambridge, MA.; MIT Press. A Bradford Book; 1993. P 52.

<sup>124</sup> Díaz. J.L. *Emoción musical y semántica musical*. Facultad de Medicina, UNAM. 2010.

<sup>125</sup> Levitin. D.J. *This is your brain on music*. Dutton. New York. 2006. p 109-115.

como para memorizar su secuencia ascendente o descendente; para reconocer los protocolos de diversas festividades o eventos sociales, como la celebración de una boda o una bautizo; y utilizamos también los esquemas, para identificar o apreciar la música que nos gusta o nos resulta familiar. Nuestro esquema musical para la música occidental, contiene información implícita sobre las escalas que normalmente utilizamos<sup>126</sup>.

Esto explica los motivos por los cuales, en el momento en el que nuestros esquemas se ven afectados, o cambiados, automáticamente sentimos un ambiente de extrañeza y carente de familiaridad, ya sea por el hecho de leer o escuchar un idioma diferente al nuestro, o por acudir a una boda en la India, en donde el ritual es diferente al de occidente, o por la acción de escuchar música pakistaní, la cual utiliza un sistema de escalas diferente al que nosotros usamos.

El crítico musical argentino Diego Fisherman destaca que la música es direccional y se manifiesta respecto a la expectativa de movimiento, entre anhelo y resolución, por lo que tiene una cierta narratividad en el sentido de que cuenta algo que no se puede expresar sino en forma de imágenes visuales, táctiles y eventualmente en términos emocionales<sup>127</sup>.

---

<sup>126</sup> Levitin. D.J. *This is your brain on music*. Dutton. New York. 2006. p 109-115.

<sup>127</sup> Fisherman D. *Música (aún) contemporánea*. Letras Libres, México. 2009. p 14-17.



### 2.2.5 Prestigio

De acuerdo a la ideología del carisma propuesta por Pierre Bourdieu<sup>128</sup> que prueba recordar a la legítima cultura como un talento de la naturaleza, estudios científicos argumentan que las necesidades o hábitos culturales son el resultado de la crianza y la educación, esto ejemplifica que la mayoría de las prácticas culturales (visitas a museos, ir a conciertos, lectura, etc.) y nuestras preferencias en la literatura, la pintura o la música, están estrechamente ligadas al nivel educativo (proporcionado por las calificaciones o nivel de escolaridad) y segundo plano, debido al origen social.

En última instancia, el peso relativo de casa y de la educación formal (la eficacia y duración, los cuales son estrechamente dependientes al origen social) varía según la extensión, a la cual las diferentes prácticas culturales están reconocidas y pensadas por el sistema educativo, y la influencia del origen social es otra-cosa más fuerte siendo igual-en cultura 'extra-curricular' y 'avant-garde'. A la jerarquía socialmente reconocida de las artes, y dentro de cada uno de ellos, de géneros, escuelas o periodos, corresponde una jerarquía social de consumidores.

Estas predisposiciones prueban funcionar como marcadores privilegiados de clase. La manera en la cual la cultura ha sido adquirida, se vive por encima de cómo ha sido usada: la importancia imputada a las maneras pueden ser entendidas una vez visto que éstas son imponderables de prácticas, las cuales distinguen los diferentes y categorizados modos de adquisición cultural, tarde o temprano, familiar o escolástico, y las clases de individuos los cuales ellos caracterizan (como los 'pedantes' y mundanos). La cultura tiene también

---

<sup>128</sup> Bourdieu. P. *El sentido social del gusto*. Siglo XXI. México DF. 2008. P 45.

sus títulos de nobleza otorgados por el sistema educativo y sus pedigríes, proporcionado por antigüedad en reconocimiento a la nobleza.

Para Burke y Bridley<sup>129</sup>, la complejidad musical se puede comprender como la capacidad que el oído del oyente puede asimilar, por decirlo de alguna forma. Es decir, la familiaridad que cualquier oyente dado tiene con un estilo específico o la complejidad que el oyente percibe en ciertas piezas de un estilo en particular.

Con el fin de comprobar las hipótesis antes expuestas, Burke y Bridley realizaron un estudio con dos grupos de estudiantes de universidad; un grupo con poco entrenamiento musical (no sofisticado) y otro grupo con más experiencia y entrenamiento musical (sofisticado). En dicho estudio se seleccionaron diez piezas para piano con diversos niveles de complejidad.

El presente estudio se enfocó en dos objetivos específicos; en primer lugar, la idea era evaluar la relación entre las preferencias musicales y la complejidad subjetiva de cuatro piezas para piano y, segundo, evaluar la relación entre las sofisticaciones de los oyentes y el gusto por las mismas piezas. Las obras para piano seleccionadas fueron las siguientes:

---

<sup>129</sup> Burke, M.J. Gridley M.C. *MUSICAL PREFERENCES AS A FUNCTION OF STIMULUS COMPLEXITY AND LISTENERS' SOPHISTICATION*. Heidelberg College. Perceptual and Motor Skills. 1990. P 223.

Obra	Autor
<b>Preludio y fuga en do mayor</b>	J.S. Bach
<b>Fantasia en sol menor</b>	Beethoven
<b>Seis escoceses en mi bemol mayor</b>	Beethoven
<b>Sonata para piano, segundo movimiento</b>	Pierre Boulez
<b>Intermezzo en mi bemol mayor</b>	Brahms
<b>Preludio #6.</b>	Chopin
<b>Sirvienta con el cabello rubio</b>	Debussy
<b>Boda en Troidhaugen</b>	Grieg
<b>Rapsodia Húngara</b>	Liszt
<b>Segunda suite</b>	Rachmaninoff

Los resultados que arrojó el estudio fueron los siguientes: las preferencias por Bach y las piezas de Grieg fueron prácticamente las mismas en los dos grupos. Debussy fue del agrado para la mayoría del grupo musicalmente más sofisticado. En general, Boulez gusto menos a los dos grupos de sujetos. La Composiciones de Debussy y Boulez gustaron mucho más al grupo sofisticado que al grupo no sofisticado. El grupo no sofisticado no encontró una diferencia considerable entre las piezas de Debussy, Bach y Grieg. El gusto por la música en su conjunto fue significativamente mayor entre los temas musicalmente más sofisticados.

Los datos que Burke y Bradley obtuvieron corroboran la relación entre la complejidad del estímulo y el gusto o la preferencia por ciertos géneros musicales que se plantearon en las hipótesis antes expuestas. Combinando estos resultados con los de otras investigaciones, se puede esperar que se obtendrá una relación de U invertida cuando se

traza la complejidad musical contra las preferencias personales por ciertos estilos musicales.

Por lo tanto, Burke y Bradley creen que el conocimiento o cultura musical contribuye al gusto, ya que esta hipótesis coincide con los hallazgos que otros investigadores también encontraron. Probablemente, los oyentes que tenían mayor apertura o desinhibición, pudieron haber obtenido estas habilidades debido a que los mismos tenían una mayor afición musical. Debido a esto su gran afición así como su sofisticación, pueden explicar su gusto por los estímulos musicales en este experimento, más de lo que los sujetos no sofisticados mostraron. Así, al relacionar la preferencia a la familiaridad como medida por la sofisticación de los oyentes, es probable que se atribuya erróneamente una alta preferencia a un efecto primario de familiaridad cuando sólo es un efecto secundario o un efecto de otros factores asociados.

Es claro para nosotros que la música puede aportar muchos elementos que ayuden a la comprensión de muchos fenómenos psicológicos. Añadir música a la gama de investigación de la personalidad, la cognición social y las emociones, puede abrir una nueva ventana todos los días en las vidas de las personas<sup>130</sup>.

En términos más generales, la integración de las facetas de la vida cotidiana de las personas en el repertorio de la investigación, sin duda, aportarán resultados sobre importantes procesos psicológicos que se han mantenido en la sombra de los temas principales de la psicología social y de la personalidad. La música es sólo una de esas

---

<sup>130</sup> Rentfrow, P.J, Gosling, S.D. *The Do Re Mi's of Everyday Life: The Structure and Personality Correlates of Music Preferences*. University of Texas. Austin. 2003. P 23.

facetas. Por lo tanto, sería ideal que psicólogos enfocados en conductas sociales y de personalidad, incluyeran la música, con el objetivo de ampliar su foco de investigación, incluyendo también aspectos de la vida cotidiana de las personas y poder desarrollar una representación ecológicamente sensible de la conducta social.

Como hemos visto, la música puede satisfacer una serie de necesidades más allá del contexto social. Así como los individuos dan forma a su entorno social y físico para reforzar sus disposiciones y la visión que tiene de sí mismos, la música que las personas elijen puede cumplir una función similar.

Por ejemplo, un individuo de amplio criterio y abierto a nuevas experiencias puede preferir estilos de música que refuerzan su visión de su personalidad artística y sofisticada<sup>131</sup>. Por otra parte, los individuos pueden buscar determinados estilos de música para regular sus estados emocionales, por ejemplo, las personas deprimidas puede elegir estilos de música que sostienen su estado de ánimo melancólico.

No importa si estamos de acuerdo con las diversas propuestas específicas que las múltiples disciplinas encargadas de regular las respuestas emocionales de la música nos dictan, o si ignoramos que es lo que hace que determinada pieza o estilo musical nos guste o nos estrese. Lo único en lo que parece ser, todos estamos de acuerdo, es que la música es una fuerza increíblemente poderosa y emocional dentro de las tradiciones del pensamiento occidental, aunque nuestra comprensión de las especificidades de ese poder se forman a

---

<sup>131</sup> Rentfrow, P.J, Gosling, S.D. *The Do Re Mi's of Everyday Life: The Structure and Personality Correlates of Music Preferences*. University of Texas. Austin. 2003. P 17.

menudo por las suposiciones que hacemos acerca de la música, los oyentes, y el papel de la cultura en la sociedad<sup>132</sup>.



---

<sup>132</sup> Rentfrow, P.J, Gosling, S.D. *The Do Re Mi's of Everyday Life: The Structure and Personality Correlates of Music Preferences*. University of Texas. Austin. 2003. P 19.

### 2.2.6 Situación y contexto

Como se mencionaba en párrafos anteriores, hoy en día, más que en ningún otro momento de la humanidad, la oferta musical a la que podemos acceder es prácticamente ilimitada. Podemos escuchar la música de nuestra preferencia en todo momento y en todo lugar. En la comodidad de nuestra casa, en el automóvil, mientras caminamos, en el bosque. Así mismo, en la actualidad contamos con una variedad inmensa de aparatos reproductores musicales, desde los más grandes y novedosos equipos profesionales de un estudio de grabación, hasta los más diminutos reproductores portátiles, incluyendo teléfonos celulares, tabletas electrónicas, relojes de pulso, etc.

Anteriormente, si las personas sentían la necesidad de escuchar música, debían acudir al lugar a donde la música se ejecutaba, es decir, salas de concierto, teatros, tabernas o auditorios; o bien, debían aprender a tocar un instrumento, ingresar a un coro, etc. Cabe resaltar que la elección de la música no la hacía el auditorio, sino el director o el maestro a cargo de la orquesta o ensamble musical.

Todo esto nos lleva a otro factor que se relaciona, en un sentido, con las facilidades que los avances tecnológicos nos permiten cuando de escuchar música se trata (situación), y en otro sentido, el relacionado con las interacciones sociales, fenómenos y comportamientos que se producen cuando escuchamos música (contexto). Por ejemplo, si es de día o de noche, si estamos solos o acompañados, si estamos en casa o en un lugar público (un bar), si la música es ejecutada en vivo o es una grabación, y si la escuchamos en nuestra computadora o en un potente estero.

El vínculo entre la música, las situaciones y los contextos en los que las personas escuchan música, muestra en un sentido, que los diferentes géneros y estilos son vistos como adecuados o inadecuados en diversos grados y situaciones auditivas específicas, es decir, en dónde, cómo, con quién y en qué momento escuchas determinado estilo de música; por ejemplo, no sería adecuado escuchar *black metal* en una misa fúnebre, así como tampoco sería muy agradable escuchar el Requiem de Mozart en una discoteca.

Según las investigaciones de David Hargreaves y Adrian North<sup>133</sup>, las situaciones y contextos en los que se escucha la música pueden variar en muchos aspectos. La investigación en la psicología social de la música está comenzando a mostrar que estos contextos sociales específicos, ejercen una poderosa influencia sobre las respuestas a la música dentro y en torno de los mismos.

Ambos investigadores han realizado diversos estudios en torno a este tema. Estos experimentos se han realizado en escenarios cotidianos, con la intención de no crear un ambiente artificial, como pudiera suceder en un laboratorio. Los espacios incluyen restaurantes, bares, bancos, tiendas, plantas de ensamblaje de computadores, gimnasios y clubes de relajación, tonos de espera para teléfonos, etc. Estos estudios han demostrado que ciertas obras musicales, en determinadas situaciones y contextos, influyen profundamente en el comportamiento de las personas, incluyendo la inclinación por ciertos productos de consumo y comerciales, la eficiencia del trabajo, la percepción del tiempo en espera en las colas, la velocidad de comer y beber, los estados de ánimo y los estados emocionales, etc.

---

<sup>133</sup> North. A.C, Hargreaves. D.J. Handbook of music and emotion. Music and marketing. Oxford University Press. NY. pos. 21968.



Así mismo, otras de las conclusiones derivadas de la realización de estas investigaciones, sugieren que las personas ahora usan la música como un recurso, con el fin de lograr ciertos estados psicológicos en diferentes situaciones y contextos cotidianos.

En torno al mismo tema, Vladimir Konecni<sup>134</sup>, desarrolló un modelo que asume que la música, y los estímulos estéticos en general, son simplemente otros aspectos de un entorno acústico o visual de una determinada persona. Y que éstos se eligen en gran medida dependiendo de los efectos del estado de ánimo y/o la optimización de las emociones que se pretendan alcanzar.

El modelo se enfoca en personas que mantienen un constante intercambio con el entorno social y no social, en los cuales, los estímulos acústicos son una parte. Se supone que el comportamiento social de los demás influye drásticamente en una persona y a su vez, afectan a las elecciones estéticas, incluyendo la elección de la música, que una persona va a hacer en una situación dada. El grado de disfrute de la pieza elegida presumiblemente varía como una función de las condiciones ambientales micro-sociales y no sociales concurrentes.

Konecni concluye, que escuchar música produce cambios drásticos en el estado emocional del oyente, y por lo tanto, afecta su comportamiento hacia los demás en la situación específica en la que el individuo se encuentre.

---

<sup>134</sup> Konecni, J. Vladimir. The influence of affect on music choice. En Handbook of Music and Emotion. Juslin, P., Sloboda, J. Oxford University Press. 2010. Pos 17896.

### 2.2.7 Música y Mercado

En el transcurso de nuestras vidas, escuchamos música en una gran variedad de entornos y ambientes, por ejemplo, podemos escuchar la radio mientras conducimos al trabajo, escuchamos música ambiental en un restaurante o en un centro comercial, o escuchamos un CD en casa durante la tarde. Parecieran ser actividades de una naturaleza tan normal y humana, que nos hace pasar por alto un punto muy importante y de una repercusión vital para el desarrollo de la música en nuestros días. El factor que une todas estas experiencias de la música, es que alguien, en algún lugar, está obteniendo remuneración monetaria de ellas. Por ejemplo, aunque algunas estaciones de radio tienen una misión de interés público, existen otras emisoras de enfoque comercial, que aprovechan el hecho de que millones de personas escuchen la radio, utilizando la música para vender espacios publicitarios a las empresas.

La investigación sobre la música y la comercialización se puede encontrar en muchos y diferentes ámbitos, comencemos por diferenciar lo que se conoce comúnmente como la industria de la música, frente a quienes utilizan la música, de manera más que evidente, con el único objetivo de ganar dinero. Cómo la estructura de la industria de la música influye en la cantidad y el tipo de músicos que logran popularidad, y la investigación sobre la compra de música y la piratería y la programación de la radio. Ya hace más de cincuenta años Theodor Adorno observaba tales fenómenos, y decía: “La liquidación del individuo es la auténtica rúbrica de la nueva situación musical”<sup>135</sup>.

---

<sup>135</sup> Adorno, Th, W. *Disonancias, introducción a la sociología de la música*. Akal. Madrid. 2009. p 22.

Recientemente, una serie de intervenciones interdisciplinarias que podrían ser agrupadas bajo una rúbrica de estudios culturales, han desafiado las nociones objetivistas del poder de la música y las concepciones estáticas del oyente, con el argumento de que los oyentes tienen un papel activo en la construcción de sus respuestas afectivas a la música<sup>136</sup>.

En este sentido, dichos estudios realizan una premisa que fortalece la idea de que una vez que una pieza musical entra en el ámbito popular o en el mercado, el oyente / consumidor es libre de reapropiarse de ese producto musical, así como de otorgarle una significación e incluso resignificarlo, para utilizarlo en nuevas e involuntarias formas<sup>137</sup>. Además una de las características más relevantes de estos estudios, es que coloca al ser humano como motor de la historia, y como un agente activo en la producción de los efectos de la música.

La mayoría de quienes escuchamos la música que se reproduce en los restaurantes y centros comerciales, pensaríamos que ésta se utiliza con el fin de mejorar el ambiente, sin embargo, los propietarios están conscientes del poder seductor de cierto tipo de música que atrae a los clientes y/o a través de ésta, recomienda a los clientes a gastar más. La terrible música que se nos obliga a escuchar mientras vamos de compras a un supermercado, o la que nos ponen en una sala de espera o un consultorio, o el duro impacto que recibimos al escuchar nuestra canción romántica favorita, destruida por la musicalización de un producto comercial en un anuncio de televisión<sup>138</sup>. De manera parecida, las compañías discográficas,

---

<sup>136</sup> Garofalo, R. Handbook of music and emotion. *Politics, mediation, social context, and public use*. Oxford Music Press. NY. 2010. pos 17376.

<sup>137</sup> Ibid.

<sup>138</sup> Ibid.

realizan un riesgo financiero al pagar por grabar, distribuir y promover a un grupo o cantante, solo por el hecho de que esperan obtener beneficios a cambio<sup>139</sup>.

Sin embargo, nuestra conexión aquí, es que nuestra comprensión total acerca del papel de la música en la modernidad de la vida cotidiana y la relación entre la música y el *marketing*, simplemente no se pueden ignorar, ya que es inevitable pasar por alto el hecho de que hoy en día, diversos establecimientos comerciales como tiendas, bares y hoteles, ambientan sus espacios con productos musicales, aprovechándose de los efectos que la música produce en los seres humanos para sacar ventajas económicas de ello.

Tres líneas claras de investigación se enfocan sobre estos fenómenos musicales: la inducción de placer y excitación, los conocimientos sobre los efectos de activación, y la investigación sobre la percepción del tiempo entre las personas que están a la espera. Varios estudios han indicado que la velocidad con la que los clientes hacen compras, comen o beben, está relacionado positivamente con el *tempo* o el volumen de la música ambiental.

Ya en 1966, Smith y Curnow<sup>140</sup> informaron que el hecho de poner música fuerte en un supermercado motivó a la gente a moverse más rápidamente entre dos puntos de lo que la música suave logró. En un caso similar, Milliman<sup>141</sup>, en el año de 1986, encontró que la música lenta, dirigida a comensales en un restaurante, hizo que éstos comieran sus alimentos de forma más lenta, contrario a la reacción que tuvieron al escuchar música

---

<sup>139</sup> North. A.C. Hargreaves. D.J. *Handbook of music and emotion*. Oxford University Press. NY. 2010. pos.21945.

<sup>140</sup> North. A.C, Hargreaves. D.J. *Music and marketing*. Handbook of music and emotion. Juslin P. Sloboda. J. Oxford University Press. NY.2010. pos. 22185.

<sup>141</sup> *Ibíd.*

rápida; como consecuencia de que los clientes escucharan música lenta, los clientes gastaron más dinero en bebidas en el bar.

Otra investigación que se ha realizado paralelamente, es la que concierne a la intervención musical en la publicidad. En concreto, varios investigadores han estudiado cómo los elementos específicos de los conocimientos activados por la música en las tiendas podrían influir en tres aspectos del comportamiento de los consumidores, es decir, la percepción que los clientes tienen de los locales comerciales, el establecimiento que van a visitar, y la cantidad de dinero que van a gastar.

Las investigaciones relacionadas con el primero de estos ámbitos, apoya la noción intuitiva de que el conocimiento de los clientes sobre los estereotipos relativos, y las respuestas emocionales a la música en la tienda, generalizan su percepción de los establecimientos comerciales. Por ejemplo, una investigación realizada por los científicos Baker, Grewal y Parasuraman<sup>142</sup> en el año de 1994, en la cual utilizaron música clásica para ambientar un supermercado, y en conjunción con una iluminación suave, indujo a que las personas percibieran que la tienda proporcionaba un nivel de calidad alto y un mejor servicio<sup>143</sup>. Estudios similares realizados por North, Hargreaves y McKendrick<sup>144</sup> en el año 2000, en donde utilizaron varios estilos musicales en diversos establecimientos comerciales, como bancos y bares, indicaron que los clientes determinaban la calidad del

---

<sup>142</sup> Baker, J., Grewal, D., Parasuraman, A. *The influence of store environment on quality inferences and store image*. Journal of the academy of marketing science. 1994. P 54.

<sup>143</sup> North, A.C, Hargreaves, D.J. *Music and marketing*. Handbook of music and emotion. Juslin P. Sloboda. J. Oxford University Press. NY.2010. pos. 22185.

<sup>144</sup> North, A.C., Hargreaves, D.J. *The effects of music on responses to a dining area*. Journal of environmental psychology. 1996. Pos 22189.

establecimiento, dependiendo del estilo musical que escuchaban en ese preciso momento<sup>145</sup>.

Otra serie de estudios se ha enfocado en el impacto que la música tiene en clientes que se encuentran a la espera mientras reciben un servicio. Diversos negocios utilizan música cuando piden a sus clientes que esperen mientras son atendidos, ya sea mientras están de pie en una cola de salida, o esperando su turno en un banco, o en espera en el teléfono. Gran parte de esta práctica se basa en la vieja máxima de que “el tiempo vuela cuando te diviertes”, ya que la posición implícita adoptada por varias empresas comerciales, así como de dependencias públicas es, que si usan la música para entretener a los clientes, entonces el período de espera será más agradable, por lo tanto, pasará con mayor rapidez<sup>146</sup>.

El impacto de la música en la percepción del tiempo, dicen, depende de si las personas que se mantienen en espera están realmente interesadas en el tiempo que ha pasado. Sin embargo no todos los establecimientos utilizan música como medio distractor, ni todas las personas son susceptibles a que la música les haga pasar un buen momento, o que el tiempo transcurra de una manera rápida; a veces, las personas que están a la espera, pueden aprovechar la oportunidad para llevar a cabo otra tarea; pensar en otra cosa, tener una conversación, o simplemente dibujar un garabato en un papel.

---

<sup>145</sup> North. A.C, Hargreaves. D.J. *Music and marketing*. Handbook of music and emotion. Juslin P. Sloboda. J. Oxford University Press. NY.2010. pos. 22185.

<sup>146</sup> North. A.C, Hargreaves. D.J. *Music and marketing*. Handbook of music and emotion. pos. 22398. Juslin P. Sloboda. J. Oxford University Press. NY.2010.

Por supuesto, si la música que se está escuchando en ese momento, es del agrado de la persona, ésta le prestará mayor atención y contribuirá a que el tiempo transcurra placida y ágilmente, en caso contrario, el resultado tenderá a ser contraproducente. En el contexto de la música y la comercialización, esto significa que las piezas musicales que requieren un mayor procesamiento cognitivo así como la utilización de un volumen alto, no contribuirán de buena manera a que el cliente se mantenga distraído y relajado mientras espera ser atendido.

Tal argumento es apoyado por estudios que muestran que las estimaciones de la percepción del tiempo son más largas cuando las personas están expuestas a música “compleja” o “estridente”<sup>147</sup>. Si la música que el establecimiento comercial elige con el fin de que el cliente no se impacienta, es “ligera” y “suave”, el efecto será relajante y éste esperará sereno.

En segundo lugar, aunque el objeto de estudio de la investigación sobre la música y el *marketing* no sea un punto de análisis para la música en sí, es muy sugerente que los investigadores en este campo han usado modelos teóricos que tienen un gran parecido a los utilizados por los investigadores, cuya única preocupación es con la música *per se*. Como tal, se podría argumentar que es simplemente ingenuo pensar que la psicología musical ignorara la relación entre la música y la comercialización, y las investigaciones de ambas disciplinas bien podrían complementarse sin ningún tipo de obstrucciones o

---

<sup>147</sup> North, A.C, Hargreaves, D.J. Music and marketing. Handbook of music and emotion. Juslin P. Sloboda. J. Oxford University Press. NY.2010. pos. 22398.

incompatibilidades<sup>148</sup>. Hay muchos estereotipos negativos sobre la música y la comercialización; tal es el caso de los ejecutivos corruptos de las compañías de discos.

El papel de los medios de comunicación, los cuales se encargan de encumbrar y acumular “estrellas del pop” para, en el momento en que pierdan su plusvalía, derribarlos o desecharlos como un objeto perecedero.

Para los amantes de la música, esta serie de enfoques puede resultar hasta cierto punto cínica o inverosímil, e incluso, pareciera poner en tela de juicio el objetivo o los usos para los cuales la música está diseñada; esto puede ser cierto, pero a pesar de los ideales románticos de muchos melómanos y adoradores de la música, existen dos puntos que son innegables.

Primero, nos guste o no, la mayoría de la música que escuchamos en nuestra cotidianeidad, es concebida con el único propósito de obtener ganancias financieras<sup>149</sup>. Así pues, podemos apreciar las diversas formas en que la música y la comercialización se relacionan. Como hemos visto en repetidas ocasiones, no es claro el alcance de la investigación en el campo de informar y estar informado, respecto a la evolución de la corriente principal de la psicología musical. El rango de los efectos que la música puede tener en el comportamiento del consumidor es sorprendente.

En el caso de uno de los mercados más poderosos del mundo, el mercado norteamericano, La Asociación de la Industria de Grabación de América (RIAA), informó que las ventas de discos en los EE.UU. en 2007 fueron de 20.5 por ciento menores que las

---

<sup>148</sup> I North. A.C, Hargreaves. D.J. *Handbook of music and emotion. Music and marketing*. Oxford University Press. NY. pos. 21958.

<sup>149</sup> *Ibíd.*



cifras de 2006. Cifras similares de años recientes y de otros países occidentales han recibido una oferta extraordinaria de la atención de los medios con cierta especulación de que la industria de la música está en dificultades como consecuencia de la piratería y las descargas digitales<sup>150</sup>.

Por supuesto, ninguna empresa se alegra de ver la reducción de su mercado, pero antes de hacer sonar el *Requiem* para las compañías discográficas, vale la pena recordar que estas reducciones en las ventas son relativas a un punto de vista muy subjetivo. Las mismas cifras de la “RIAA”, por ejemplo, muestran que en el 2007, el mercado anglosajón obtuvo ganancias por 7.4 mil millones de dólares en la comercialización de discos pre-grabados<sup>151</sup>.

Dichos datos nos dan una idea respecto a la situación de la industria de la música, que aunque muchos medios de comunicación se encargan en afirmar la inminente decadencia de la industria discográfica, ésta se sigue afirmando como un gran negocio, y probablemente lo seguirá siendo durante muchos años<sup>152</sup>.

Una breve inspección de la economía de la industria de la música nos sorprende al darnos cuenta de cómo las empresas discográficas no son capaces de producir cantidades de dinero más cuantiosas, y a veces nos sorprende que las empresas siempre se las arreglan para obtener algún tipo de beneficio. En lo que respecta a los primeros, por ejemplo, el pago de regalías a los músicos exitosos rara vez superan el 15% del precio al por mayor de un disco y, antes del pago de estos derechos, la compañía discográfica resta los gastos

---

<sup>150</sup> North, A.C, Hargreaves, D.J. *Handbook of music and emotion. Music and marketing*. Oxford University Press. NY. 2010. pos. 21972.

<sup>151</sup> *Ibíd.*

<sup>152</sup> *Ibíd.*

incurridos en nombre del músico en relación con el tiempo de estudio, vídeos y giras de promoción, y cualquier tipo de pérdidas relacionadas con trabajos anteriores del músico.

Los datos arrojados por las investigaciones realizadas, tanto en el medio nacional mexicano, como en el mercado anglosajón, nos otorgan indicadores aparentemente adversos, ante esto, Levitin argumenta que no hay razones para pensar que el consumo de música en la actualidad supera su consumo en las sociedades primitivas<sup>153</sup>.

Como hemos podido constatar a lo largo de este capítulo, es asombrosa la diversidad y la relevancia con la que se caracterizan algunos de los factores que nos influyen para determinar nuestras preferencias musicales, sean estos de carácter físico, psicológico o social; factores ajenos para la mayoría, que deambulan sin que casi nadie se percate de su presencia, incluyendo personajes relacionados de manera profesional con el medio musical, como músicos, programadores de radio o dirigentes de dependencias e instituciones musicales y artísticas en general.

Hemos visto que nuestras preferencias musicales están condicionadas también por la experiencia y el resultado de dicha experiencia, positivo o negativo. Los tipos de sonidos, ritmos y texturas musicales que nos resultan agradables son en general ampliaciones de experiencias positivas previas que hemos tenido con la música a lo largo de la vida. La experiencia sensorial nos causa placer y su familiaridad y la seguridad que esa familiaridad nos aporta nos resultan gratas. Aunque este tipo de experiencias se asocian en su mayoría a la cotidianidad de nuestras vidas y a la constitución de nuestra naturaleza física, no

---

<sup>153</sup> Levitin. D.J. *This is your brain on music*. Dutton. New York. 2006. p 109-115.

podemos dejar atrás la influencia tan presente de otros factores como la industria musical y el mercado, las cuales al parecer, van en contra de toda tradición, esencia o prácticas comunes. Será este tema, uno de los que al parecer, habrán de ocupar mayor estudio de acuerdo a los fenómenos que la industrialización y la tecnología trajeron consigo, fenómenos que nos impactan día con día y que debemos atender con puntual oportunidad.



## CAPÍTULO 3 LA DIFUSIÓN Y LA FORMACIÓN DEL GUSTO MUSICAL

### 3.1 Situación, formas y acciones de difusión de la música académica

*La estadística revela que el acceso a las obras culturales es el privilegio de la clase culta. Pero ese privilegio tiene todas las apariencias de la legitimidad, puesto que los únicos excluidos son los que se excluyen. Dado que nada es más accesible que un museo y que los obstáculos económicos apreciables en otros ámbitos son allí escasos, al parecer se justificaría invocar la desigualdad natural de las “necesidades culturales”. Sin embargo, el carácter autodestructivo de esta ideología salta a la vista: ¿qué son esas necesidades que no podrían existir en estado virtual ya que, en esta materia, la intención sólo existe como tal si se realiza y se realiza si existe? Hablar de “necesidades culturales” sin recordar que, a diferencia de las “necesidades primarias”, son el producto de la educación, es disimular que las desigualdades frente a las obras culturales son un aspecto de las desigualdades frente a la escuela, que crea la necesidad cultural al mismo tiempo que da y define los medios para satisfacerla<sup>154</sup>.*

Debido a los datos antes expuestos, en relación a la influencia que el marketing ejerce en la industria en general y por supuesto, en la musical, podríamos vislumbrar que diversos subgéneros musicales, entre ellos la música a la que tradicional o metafóricamente hemos optado por llamar “clásica”, atraviesa en la actualidad por un aparente estado de desventaja frente a otros estilos musicales, sobre todo ante aquellos de corte comercial.

---

<sup>154</sup> Bourdieu. P. *El sentido social del gusto*. Siglo XXI editores. Buenos Aires. 2010. P 34.

Como hemos podido constatar, esto obedece a múltiples factores y/o variables propios de nuestra contemporaneidad.

Entendamos que la “música clásica” es el nombre que habitualmente se le da a la música culta, académica, docta y otros. En la historia de la música y la musicología, es la música del clasicismo o período clásico (1750-1820)<sup>155</sup>; pero en sentido popular y de mucha aceptación en medio escrito, así lo recoge la Real Academia de la lengua Española, es la música de tradición culta; sus primeras luces en Europa se sitúan aproximadamente en 1450.

Existe una expresión que abarca casi todos los períodos para definir su época de mayor esplendor: período de la práctica común. Hacia 1950, la composición culta comienza a situarse mayormente fuera de la tradición anterior, mediante la composición radicalmente atonal y disonante y otras tendencias opuestas; será éste fenómeno uno de los puntos que observaremos muy de cerca en éste capítulo, ya que incidió de gran forma para que los públicos comenzaran a mudarse a otras propuestas musicales<sup>156</sup>.

Antes de continuar, dejemos claro a lo que nos referimos cuando hablamos de música académica y música popular. A continuación se presentan dos cuadros en los que se especifican los diversos estilos y épocas, tanto del género Académico como del popular:

---

<sup>155</sup> Keller, M., S, *Declassicizziamo la musica 'classica': alcune riflessioni sul giardino botanico dell'arte musicale*. Musica/Realtà. 2006. p 23-34.

<sup>156</sup> *Ibíd.*

**Épocas y estilos de la Música Académica<sup>157</sup>**

Estilos Musicales	Época
<b>Música antigua: Grecia y Roma</b>	586 a.C hasta 400 d.C
<b>Música Medieval (Canto Gregoriano)</b>	400 hasta 1450
<b>Música Renacentista</b>	1450 hasta 1600
<b>Música Barroca</b>	1600 hasta 1750
<b>Música Clásica</b>	1750 hasta 1810
<b>Música del Romanticismo</b>	1810 hasta 1910
<b>Música Nacionalista</b>	1850 en adelante
<b>Música del impresionismo</b>	Aprox, 1880 hasta 1920
<b>Música Contemporánea del siglo XX.</b>	1900 hasta 1999

**Épocas y estilos de la Música Popular y Tradicional<sup>158</sup>**

Estilos Musicales	Época
<b>Música Folclórica</b>	400 a. de C. hasta nuestros tiempos
<b>Jazz</b>	1900 en adelante
<b>Rock and Roll</b>	1954 en adelante
<b>Pop</b>	1955 en adelante
<b>Heavy Metal</b>	1965 en adelante
<b>Hip-Hop (Rap)</b>	1970 en adelante
<b>Música Electrónica (Dance)</b>	1970 en adelante

<sup>157</sup> Alsina, R. *Cronología de la Historia de la Música*. Ed Cripps. 1998.

<sup>158</sup> *Ibíd.*

Retomando el tema de la Música Académica, algunos de los factores que han contribuido con la creación de ciertos prejuicios en torno a este género musical, están relacionados con múltiples motivos de carácter cultural, histórico, sociológico, filosófico, mediático, psicológico y tecnológico. Dichos paradigmas han ido incrementándose desde que el desarrollo tecnológico le permitió al hombre la posibilidad de grabar y reproducir música utilizando aparatos electrónicos.

Éste, junto con otros sucesos, propició la polarización de las ofertas musicales, la industrialización de la música y los músicos, intervinieron agentes manejadores o managers, (que buscaban fines mercantilistas y no artísticos)<sup>159</sup> y el público comenzó a alejarse de las salas de concierto, cede habitual de la música académica

Dicho análisis representa solo una pequeña dimensión de un fenómeno complejo, que incluye a la mayoría de las llamadas “Bellas Artes”, sin embargo, al ser la música académica el tema en cuestión, fijaremos en éste toda nuestra atención.

Como se mencionaba en el capítulo I, uno de los principales hechos que han propiciado el alejamiento de los públicos ante las diversas propuestas de la música académica, es justamente la etiqueta que tradicionalmente le hemos colocado, “música clásica”, ya que dicho término frecuentemente es asociado a una serie de connotaciones que pueden resultar negativas, anacrónicas o apartadas de la cotidianeidad; debido a que el término “clásico”, normalmente es asociado con la antigüedad, con Divinidades, palacios,

---

<sup>159</sup> Keller, M., S, *Declassicizziamo la musica 'classica': alcune riflessioni sul giardino botanico dell'arte musicale*. Musica/Realtà. 2006. , p 23-34.

templos, cortes reales; lo cual puede generar expectativas de elitismo y exclusión para la mayoría de la gente<sup>160</sup>.

A esto, Michel Foucault<sup>161</sup>, argumenta que resulta natural que la mayoría de la gente se sienta excluida de éstos ambientes debido en parte, al halo de erudición del que habitualmente se rodean los medios musicales académicos, y a su afán de generar mensajes complejos e indirectos. Foucault<sup>162</sup>, deduce que la sociedad contemporánea tiene mayor afinidad con géneros musicales populares como el rock, por mencionar un ejemplo, esto debido en gran parte a la naturaleza o carácter social de éste y a la forma directa o explícita en que comunica su mensaje.

La asistencia a un “concierto” de rock, permite justamente, la posibilidad de desarrollar actividades sociales de índole extra musical, como: brincar, gritar, pelear, embriagarse, sin dejar de lado la connotación sexual que todo este tipo de manifestaciones pueden llegar a generar; prácticamente imposibles de llevar a cabo en un recital de música clásica, al menos si se acatan las expectativas de comportamiento establecidas en nuestro medio social actual.

Según estudios realizados por Encuesta Nacional de Hábitos, Prácticas y Consumo Culturales (2010) o *Patterns in Culture Consumption and Participation (Canada's Cultural Statistics program, 2000)* señalan que más del 70% de la población mayor de 13 años acostumbra escuchar música grabada, o prefiere esta actividad a cualquier otro entretenimiento. Sin embargo, la asistencia a conciertos se ve más reducida (54% han asistido a un concierto en los último doce meses). Aunque no se exploran las razones de esa

---

<sup>160</sup> Johnson, Julian. *Who needs classical music?* Oxford University press. New York, 2002. Pos 12453.

<sup>161</sup> Foucault Michel, Boulez Pierre, Rahn John. *Perspectives of New Music, Vol. 24, No. 1* (Autumn - Winter),.Perspectives of New Music Stable. 1986. p 6-12.

<sup>162</sup> Ibid.



baja participación en conciertos, estas podrían ser desde falta de oferta hasta limitaciones económicas.

En el entorno nacional, en el mes de julio de 2010, el consejo nacional para la cultura y las artes (CONACULTA), realizó una encuesta de hábitos, prácticas y consumos culturales con la siguiente metodología:

- **Tipo de estudio:** Encuesta Nacional en Vivienda
- **Fecha de levantamiento:** 24 de julio al 5 de agosto de 2010.
- **Población objetivo:** La encuesta se realizó a personas mayores de 13 años en vivienda, entrevista cara a cara.
- **Metodología de muestreo:** La muestra consistió en 32,000 entrevistas en 3200 secciones electorales. En cada sección se realizaron 10 entrevistas.

En relación al consumo de productos musicales, la encuesta arrojó los siguientes resultados: 54% de los entrevistados ha acudido a una presentación de música en vivo, 32% acudió a presenciar un concierto de música popular (música banda), solo el 2% asistió a un concierto de música clásica, 91% de los encuestados manifestó jamás haber ido a un concierto de música clásica, 97.9% dijo al momento de la entrevista, que en ese momento no se encontraban realizando estudios musicales de ningún nivel, 78% expresó no sentir ningún tipo de interés por realizar algún tipo de estudio relacionado con la música, 83% no sabe tocar algún instrumento musical, 72% acostumbra escuchar música grabada, de los cuales 62% la escuchan en reproductores de discos compactos y el 70% de los mismos aseguran comprar la música grabada que escuchan. Dicha información sustenta la precaria situación de la música académica a nivel nacional.

Aunque hasta donde hemos visto, el panorama de la música clásica aparentemente se sitúa en desventaja ante otro tipo de manifestaciones musicales, no todo el círculo de la música académica se torna trágico. Existen diversas dependencias y asociaciones no gubernamentales, dedicadas a la promoción, el estudio y divulgación de la música clásica. Un ejemplo de ello es *The new world symphony orchestra*,<sup>163</sup> fundada en 1987 por el pianista y director de orquesta estadounidense Michael Tilson Thomas.

La orquesta del nuevo mundo se enfoca en el desarrollo artístico, personal y profesional de instrumentistas a lo largo y ancho del planeta, otorgando becas a jóvenes destacados, con el objetivo de formar líderes musicales capaces de desempeñarse en conjuntos orquestales de todo el mundo.

Así mismo, la Orquesta Filarmónica de Berlín<sup>164</sup>, cuenta con un interesante programa pedagógico; además se encarga de difundir y promover la música clásica mediante atractivos y novedosos conciertos didácticos, dirigidos principalmente a un público juvenil. De igual forma, la Filarmónica de Berlín, se preocupa por estar siempre a la vanguardia de los progresos tecnológicos e informáticos, ya que cuenta con aplicaciones para tabletas electrónicas, en donde las personas interesadas pueden acceder vía *online* a múltiples servicios educativos y de entretenimiento, como asesorías, clases, conciertos didácticos, conciertos de la temporada y entrevistas con los músicos académicos más importantes del mundo.

---

<sup>163</sup> The New World Symphony Orchestra

<sup>164</sup> Berlin Philharmonic Orchestra

En Latinoamérica también se llevan a cabo múltiples acciones a favor de la promoción y difusión de las diversas manifestaciones de la música académica, y un ejemplo claro y después emulado en diversos países latinoamericanos, es el que se desarrolló en Venezuela. En 1975, el economista y músico venezolano José Antonio Abreu fundó la Acción Social para la Música y se convirtió en su director. Él recibió el Premio Nacional de Música por este trabajo en 1979. En 1995, Abreu fue designado por la Unesco como Embajador Especial para el desarrollo de una Red Global de Orquestas y Coros Juveniles e Infantiles, también como representante especial para el desarrollo de la red de orquestas en el marco del «Movimiento Mundial de Orquestas y Coros Juveniles e Infantiles»<sup>165</sup>.

Alcanzó una red de 120 orquestas juveniles y 60 orquestas infantiles, con un número de aproximadamente 350.000 jóvenes. Su objetivo principal fue utilizar la música para proteger a la niñez por medio del entrenamiento, rehabilitación y prevención del comportamiento criminal<sup>166</sup>.

El proyecto se dio a conocer internacionalmente en 1995 con la actuación de la Orquesta Sinfónica Nacional Juvenil en el Kennedy Center de Washington (EE.UU.). Su destacada calidad artística ha llevado a las Orquestas del Sistema por todo el mundo, llegando a actuar en la sede de las Naciones Unidas, en Nueva York, y ante el Papa Juan Pablo II.

Algunos de los más prestigiosos directores del mundo, como Claudio Abbado, Eduardo Mata, Zubin Mehta, Sir Simón Rattle (de la Filarmónica de Berlín), Gustavo

---

<sup>165</sup> Higgins C. *Land of hope and glory*. The Guardian. Consultado.2007.

<sup>166</sup> Lubow. A. *Conductor of the People*. New York Times. 2007.

Dudamel, actual director de la Orquesta Filarmónica de Los Ángeles (USA) y que se formó en este sistema, han dirigido a estos jóvenes, que han tenido la oportunidad de actuar con figuras de la talla de Plácido Domingo, Mstislav Rostropóvich, Alicia de Larrocha, Montserrat Caballé o Vladimir Spivakov, entre otros muchos.

El programa también es conocido por rescatar a gente joven en circunstancias extremadamente empobrecidas del ambiente de abuso de drogas y el crimen en el que de otra manera ellos probablemente serían arrastrados. Participantes del programa que han comenzado carreras internacionales incluyen a Gustavo Dudamel y Edicson Ruiz.

La organización incluye también talleres para niños y jóvenes, en los que aprenden a construir y reparar instrumentos y programas especiales para chicos con discapacidades o dificultades de aprendizaje, como el Coro de Manos Blancas, compuesto por niños sordos. La FESNOJIV presta asistencia técnica y organizativa a todas las escuelas públicas que solicitan su integración en el sistema musical y se apoya en las asociaciones de vecinos, de padres, ayuntamientos y representaciones institucionales para facilitarles los locales de ensayo o los instrumentos musicales necesarios.

En el caso concreto de México, uno de los proyectos más sólidos en los que se involucra la inversión privada y dependencias gubernamentales es el proyecto Esperanza Azteca<sup>167</sup>.

Este es un proyecto social para niñas, niños y jóvenes de escasos recursos, de entre 5 a 17 años de edad, impulsado por Ricardo B. Salinas Pliego y operado por Fundación

---

<sup>167</sup> Fundación Azteca. Esperanza Azteca. 2013

Azteca. Desde 2009, se han formado 55 orquestas sinfónicas y coros, 54 en 29 estados de la República mexicana y una en El Salvador; y el crecimiento continúa. Cerca de 13 mil niños y jóvenes, junto con sus 800 maestros, además de aprender música, desarrollan altos valores como la disciplina, la búsqueda de la excelencia y el trabajo en equipo. Los resultados que se han podido palpar rápidamente, son que los niños y jóvenes mejoran significativamente su autoestima, mientras inspiran a sus familias y comunidades.

Para el proyecto Esperanza Azteca, esta es la mejor forma de fortalecer el tejido social. Esperanza Azteca, representa una importante alianza entre Sociedad, Cámara de Diputados, Gobierno Federal, Gobiernos Estatales, Patronatos locales, Grupo Salinas y Fundación Azteca. Desde su creación, Esperanza Azteca se pensó como una red de orquestas que opera gracias a la suma de esfuerzos de diferentes actores sociales. Tan sólo en estos años se han integrado 54 orquestas en el interior de la República Mexicana y El Salvador, beneficiando a cerca de 13,000 talentosos niños y jóvenes, sus familias y comunidades; con la tutoría de más de 800 maestros profesionales, dedicados a su enseñanza lúdica y musical.

El Sistema Nacional de Fomento Musical (SNFM) del Conaculta es la institución responsable de promover a través del quehacer musical, el desarrollo integral de niños y jóvenes, principalmente de quienes habitan en las localidades más desprotegidas social y económicamente de nuestro país, con lo cual contribuimos a la recomposición del tejido social.

Otra de las instituciones, en este caso, públicas, que se encargan de arraigar el gusto por la música es “El Sistema Nacional de Fomento Musical”<sup>168</sup>. La premisa del SNFM es que mediante la pertenencia a una agrupación musical comunitaria, los niños y jóvenes no sólo obtienen una opción de sano entretenimiento, además, la instrucción y la práctica diaria y colectiva del quehacer musical, permite que los niños hagan comunidad, fortalezcan su identidad, y desarrollen actitudes y valores como el trabajo en conjunto y la responsabilidad, con las cuales, pueden visualizar nuevas oportunidades de desarrollo.

Si bien es cierto que la Misión de la institución no es formar músicos profesionales, el SNFM tiene como segundo eje estratégico detectar a los jóvenes talentos brindándoles la oportunidad de dirigirse de una agrupación comunitaria a la profesionalización, a través del Programa Orquesta Escuela cuyos estudiantes se incorporan desde el principio a la práctica orquestal en la Orquesta Escuela Carlos Chávez, y una vez concluidas sus unidades de aprendizaje, reciben certificado de nivel licenciatura con validez oficial ante la SEP. Al 2013, el SNFM cuenta con una red de agrupaciones comunitarias y artísticas, a las cuales pertenecen alrededor de 5 mil niños y jóvenes haciendo música en gran parte del país.

En el ámbito del estado de Aguascalientes, la Orquesta Sinfónica de Aguascalientes (OSA)<sup>169</sup>, cumple con una importante labor en cuanto a la promoción y difusión de la música clásica, ya que es la única orquesta en México que realiza conciertos didácticos con la finalidad de que los niños y jóvenes aprendan cómo es una orquesta y cuáles son los instrumentos que la conforman. Dicho programa se lleva a cabo con recursos del Fondo Alas y Raíces del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta), dirigido a

---

<sup>168</sup> SNFM. CONACULTA. 2013.

<sup>169</sup> Gobierno del estado de Aguascalientes. Ags. 2014.

formar nuevos públicos acercando a niños y jóvenes a la música sinfónica con la interacción tanto del director de la orquesta como de los músicos. Esta dirigido a alumnos de escuelas públicas y privadas de los niveles preescolar, primaria y secundaria, y impacta a más de 30, 000 niños y jóvenes por año.

Por lo tanto, bienvenidos son todos los proyectos e iniciativas que procuran la desaceleración del ritmo social y, sobre todo, los destinados a difundir por el orbe la música académica que, desde cualquier rincón del planeta, el ser humano ha creado.

Sin embargo los esfuerzos que se pretendan realizar, tendrán que ser sometidos a un estudio profundo de las necesidades culturales de la sociedad en la que serán aplicados y evitar así, el desbordamiento de las pasiones, ya que, a pesar de los logros sociales que han propiciado el acercamiento de la cultura al ciudadano, y de los teóricos avances educativos, se ha alertado sobre la progresiva pérdida de audiencia, criticándose además la profusión de orquestas sinfónicas sin crecimiento proporcional en la demanda de un público interesado. Hemos pasado en pocos años de una sequía casi absoluta a una abundancia tal que, al decir de los más tremendistas, podría hacer morir de éxito a la gran música.

En otra dimensión, podrá afirmarse que vale más estar ahítos que con el panorama desolador de otro tiempo, pero encontrar las salas de conciertos medio vacías, o medio llenas, obliga a replantearse el futuro.

Puede que sean las programaciones, quizás la escasa difusión de los acontecimientos, tal vez los precios de las entradas, acaso otros argumentos que impliquen diferentes intereses o invoquen al mismo Cronos. Estudios foráneos apuntan hacia factores

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

sociológicos, ligados al trajín contemporáneo derivado en suma, de la competitividad y de la manipulación de las conciencias.

Lo cierto es que la oferta supera en mucho a la demanda y de seguir así se haría difícil, o imposible, mantener el actual número de orquestas; las menos sostenibles estarían tristemente abocadas a la desaparición. Otro factor determinante podría estar asociado a la extensión de una obra “clásica”, definitivamente una obra de estas características lo exige y la sociedad de la prisa, del agobio, dificulta los sosegados acercamientos placenteros al arte supremo. Las obras serias son más largas que las canciones comerciales de consumo y en consecuencia más exigentes en la escucha; cierto es que los lieder pueden tener la brevedad de canciones populares contemporáneas, o menos incluso, pero generalmente exigen una mayor atención debido a su materia lírica y la complejidad de su interpretación vocal. Y por otro lado, una sinfonía requiere mantener el hilo del discurso para entender la unidad de su construcción

La difusión de la música clásica, mediante la palabra viva (conferencias, seminarios, cursos), libros y revistas especializados (en soporte de papel u on-line) y, desde luego, a través de grabaciones y del poderoso alcance de las ondas, viene a ser una parcela más de la educación general a la que debe aspirar el hombre como parte de su desarrollo integral. Por lo tanto es pertinente aprovechar como herramienta, como aliados y no como enemigos, a los diversos medios tecnológicos y de comunicación con los que hoy contamos, como los foros en la red, donde se discute sobre el valor intrínseco de obras musicales y se hacen valoraciones interpretativas. Se aprende mucho de comunicadores anónimos que, no en pocos casos, demuestran un buen conocimiento de la materia que tratan.



Los medios, atentos a los índices de audiencia y a los lógicos beneficios, en general ayudan poco a una música que no mejora la cuenta de resultados. Una apuesta arriesgada para los entes privados, un lujo que sólo se puede permitir la empresa sufragada con el dinero de los contribuyentes. Y aun aplicándole el teórico demérito, es de encomiar la labor divulgadora de la radio pública, como es el caso local de Radio Universidad, RYTA y de una radio comercial como Grupo Radiofónico ZER, quienes constantemente realizan programaciones de esta clase de géneros musicales.

Esperar que un cambio de moda coloque a la música clásica en situación ventajosa es híper optimista y pronosticar su desaparición muy fatalista. Preservar viva la música culta requiere el esfuerzo de quienes la aman y, desde luego, de los organismos e instituciones implicados.

## CAPÍTULO 4 ANÁLISIS DE RESULTADOS

### 4.1 Resultados comentados

Al llevar a cabo el estudio de los diversos factores y fenómenos relacionados con el universo de la música, la determinación de nuestras preferencias musicales y la forma en que la música nos afecta de formas tan variadas, nos encontramos con múltiples ideas, teorías y discursos. Algunas de ellas coinciden y dialogan, y otras resultaron ser opuestas o contrastantes entre sí, tal es el caso que en ocasiones, nos resultó difícil encontrar alguna relación lógica o afín.

Por ejemplo, recordemos las visiones de Pinker o Barrow respecto a la música, ideas muy contrastantes a las de Hargreaves y Huron, y las de éstos muy diferentes de las de Adorno o Schopenhauer.

Con la intención de llegar a un punto conclusivo y explicativo de los diversos discursos examinados, a continuación se presenta un informe de resultados de la información aquí vertida, el cual nos permite evaluar patrones, tendencias, convergencias y divergencias entre los variados temas expuestos.

En el desarrollo de este ejercicio, realizaremos reflexiones, sugerencias y desde luego, se proporcionarán insumos para una mejor difusión, disfrute y conocimiento de los diversos objetos y productos musicales a los que hoy en día tenemos la oportunidad acceder.

A lo largo de este trabajo, se han revelado algunos de los alcances y el potencial de los estudios empíricos de la respuesta estética a la música, y se ha demostrado lo mucho que el carácter del campo de exploración ha crecido, cambiado y evolucionado, y de igual forma su énfasis, esto si tomamos como referencia los primeros días de la experimentación musical.

Aunque la mayoría de las investigaciones a las que tuvimos la oportunidad de acceder nos brindaron información valiosas y sustantiva, nos parece que está claro que es de vital importancia que los estudios empíricos también deberían enfocarse en poseer validez “ecológica”, es decir, tener en cuenta los contextos de la vida real en las que se produce la escucha de música y no solamente valerse de experimentación en laboratorios.

Esto significa que la naturaleza de la situación de escucha debe partir de una consideración integral en el diseño de cualquier estudio, y este aspecto se formaliza en el modelo de retroalimentación recíproca de respuesta musical.

Así mismo, creemos que es de gran importancia que continúe el desarrollo para los estudios empíricos que se basan en modelos teóricos específicos, o enfoques teóricos generales, con el fin de mejorar nuestro conocimiento y comprensión, ya que al parecer, quedan muchas preguntas por responder, mucho trabajo por realizar y muchas disciplinas científicas que se interesen en el tema.

Hemos visto, que las respuestas a la música cumplen funciones específicas, para personas específicas y en situaciones específicas, las cuales a su vez tienen objetivos

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

específicos de carácter práctico. Una comprensión más profunda de estas funciones dará lugar a una aplicación práctica, así como a un mayor avance teórico.

Por lo tanto, podemos establecer que la estética experimental puede hacer mucho para explicar nuestras preferencias musicales, sin embargo, no le resulta posible capturar todos los aspectos relacionados con las preferencias musicales, por lo que insistimos, es de suma importancia la incorporación de otras disciplinas o áreas del conocimiento, como podrían ser la historia de la música, el arte y la estética; filosofía, biología, **sociología**, psicología, antropología, neurociencias, etc.

En cuanto a la investigación relacionada con los “prototipos”, ésta ha intentado explicar la medida específica relacionada con la “activación fisiológica” o el “disfrute”, y que éstos de alguna forma logran tener un poder explicativo, sin embargo hemos visto también, evidencias de cómo las diferencias individuales y los factores psicológicos sociales, tales como la situación y contexto de escucha y de la conformidad, por nombrar sólo dos de los que aquí hemos mencionado, también juegan un papel importante.

Por otra parte, otros factores como el de la **industria de la música** por ejemplo, sin duda median la relación entre las características de la evocación del “disfrute” entre la música a la que estamos expuestos, ya sea de manera consciente o inconsciente, y por otra parte, aquella que compramos con el fin específico de escuchar.

Esto indica que es evidente la necesidad de emplear los conceptos derivados de la estética experimental de una manera mucho más incisiva, la cual **tenga la capacidad de**

**reconocer la diversidad de los factores que interactúan en contextos cotidianos específicos y dentro de una cultura musical más amplia.**

En relación a los dos modelos que encontramos y utilizamos como estructura de este trabajo, es decir, el “Modelo de causas de variación en el gusto musical”, desarrollado por el investigador Albert Le Blanc<sup>170</sup>, y el “Modelo de respuesta de retroalimentación recíproca”, propuesto por los científicos David Hargreaves y Adrian North<sup>171</sup>, hacemos los siguientes comentarios:

Le Blanc propone una estructura jerárquica que inicia con dos grupos de factores de entrada. Las musicales, son las propiedades físicas del estímulo, su complejidad, significado referencial y la calidad de su ejecución; y las extramusicales las define como: medios, condicionamiento incidental, e influencia de pares, de la familia y de los educadores u otras figuras de autoridad. En los siguientes tres niveles propone las condiciones fisiológicas necesarias para la recepción, por ejemplo, el buen funcionamiento del aparato auditivo, la atención, y el estado de ánimo o estado afectivo al momento de recibir el estímulo.

En el cuarto nivel, ubica las características personales como la sensibilidad auditiva, formación musical, personalidad, género, edad y memoria; los cuales serán integrados en el siguiente nivel de procesamiento cerebral. Finalmente aparece el juicio y la aceptación o el rechazo.

---

<sup>170</sup> Le Blanc, A. An Outline of a Proposed Model of Sources of Variation in Musical Taste. *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, 29-34. 1980.

<sup>171</sup> Hargreaves D.J. North A.C. *Experimental Aesthetics and Liking for Music*. Pos 12338. En *Handbook of Music and emotions*. Juslin. P., Sloboda. J. Oxford University Press. 2010.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

No obstante, Le Blanc propone una aproximación integral al fenómeno de interacción sujeto-obra musical, no explica a profundidad su disposición jerárquica, y separa procesos que pueden pertenecer a una misma categoría; por ejemplo, el condicionamiento incidental y el significado referencial hacen parte de los procesos cerebrales sugeridos en el nivel dos.

En cambio, el “Modelo de retroalimentación recíproca”, sintetiza la categorización de estos factores en cuatro ejes, facilitando la comprensión del fenómeno. Estos son: el estímulo (la música), las situaciones y contextos de escucha, el oyente, y la respuesta. Además, ofrece una explicación más profunda sobre diferentes fenómenos apoyándose en un cuantioso acervo de resultados de investigación empírica, tanto en contextos experimentales como en contextos naturalistas o ecológicos.

De los cuatro factores propuestas por Hargreaves abordaremos en primera instancia la música. En ésta intervienen factores o sub-variables como el género, idioma, estilo, complejidad del estímulo, proximidad a prototipos conocidos, y el medio de audición, es decir si es en vivo, o una grabación, etc.

Hargreaves y North<sup>172</sup> afirman que las preferencias se relacionan al constructo de activación fisiológica (*arousal*). En palabras simples, la gente prefiere la música que activa su organismo. Sin embargo, si la música sobrepasa un nivel de complejidad óptimo la preferencia decae. A este constructo Hargreaves y North añaden el de prototipicidad de Martindale y Moore<sup>173</sup> quienes explican las preferencias a partir de una activación, no fisiológica, sino cognitiva. Esto es, los estímulos más familiares, es decir, los ya

---

<sup>172</sup> Hargreaves D.J. North A.C. *Experimental Aesthetics and Liking for Music*. Pos 12338. En *Handbook of Music and emotions*. Juslin. P., Sloboda. J. Oxford University Press. 2010.

<sup>173</sup> Martindale, C., & Moore, K.. Priming, prototypicality, and preference. *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance*, 661-670. 1988.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

aprendidos, tendrán una mayor capacidad de activación cognitiva que los atípicos, y por ende serán preferidos.

Hargreaves y North tratan de conjugar estas dos teorías aportando el constructo de complejidad subjetiva; es decir, la complejidad percibida del estímulo no radica en sus propiedades acústicas per se, como lo estableció anteriormente Berlyne<sup>174</sup>, sino en cómo los percibe el oyente dependiendo de su historia cultural y personal.

En el factor oyente, vemos que se asocian sub-variables como género, edad, nacionalidad, experiencia musical, patrones de preferencias, e identidad musical. Sin embargo no nos detendremos en ésta debido a que no aporta directamente a nuestra revisión crítica.

Otro de los factores nos habla acerca de la situación y el contexto. Habitualmente, las personas utilizan la música como herramienta para lograr estados emocionales apropiados a una situación dada. De nuevo el constructo de activación fisiológica juega un papel importante, por ejemplo, si vamos conduciendo un coche en la noche tal vez prefiramos una música rápida y densa que nos mantenga despiertos, pero si nos acercamos a un cruce peligroso tal vez apaguemos la radio para evitar distracciones ya que la situación de riesgo es más que suficiente para mantener el estado de alerta.

En el mismo sentido Hargreaves y North, explican las preferencias a partir de la conjunción del medio social del oyente y su estado emocional óptimo, en tanto el estímulo estético se prefiere en función de su capacidad optimizar estados afectivos. Sin embargo, el

---

<sup>174</sup> Berlyne, D. *Aesthetics and psychobiology*. East Norwalk: Appleton-Century-Crofts. (1971).

modelo de retroalimentación recíproca no ahonda en los diferentes mecanismos de respuestas emocionales por medio de los cuales el individuo usa la música como canal de interacción social.

Finalmente, en el factor “respuesta”, convergen todos los factores y procesos antes mencionados, el fisiológico, cognitivo y emocional.

Por lo tanto, el “Modelo de retroalimentación recíproca” es integral, sintético, y, por ende, apropiado para explicar el fenómeno de preferencias musicales. Sin embargo la revisión de literatura presentada, sugiere, al menos, dos áreas de fortalecimiento importantes.

Los mecanismos psicológicos mencionados, nos permiten comprender mejor las preferencias a partir de las necesidades psicológicas de los individuos: ejemplo, se ha sugerido que la personas empáticas tienden a responder a través del mecanismo de contagio musical.

En base a esto, **investigadores, educadores y formadores de públicos podrían diseñar estrategias de acción más efectivas si se basan en dichos mecanismos.**

Aunado a lo anterior, la educación básica en conjunto con una buena educación musical, serán claves para desarrollar un mejor disfrute musical y un mayor universo musical, Pierre Bourdieu<sup>175</sup> se refería al respecto: “La carencia de la escuela es más lamentable aún si se considera que sólo una institución cuya función específica consiste en transmitir al mayor número de personas las actitudes y las aptitudes que hacen al hombre

---

<sup>175</sup> Bourdieu. P. El sentido social del gusto. Siglo XXI editores. Buenos Aires. 2010. P 45.



TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

cultivado podría compensar (al menos parcialmente) las desventajas de los que no encuentran en su medio familiar el estímulo de la práctica cultural”.

En la actualidad existen diversas investigaciones que posicionan a la música como un factor importante para el desarrollo integral de individuos en edad escolar. Se ha comprobado que la música cumple una función muy importante en el desarrollo socio afectivo de las personas, y más aún, entre los niños, ya que éstos experimentan emociones y espontaneidad, así como el incremento de sus sentimientos estéticos.

Como pudimos apreciar en el capítulo II, la música produce placer y satisfacción, despierta la observación, aceptación y tolerancia de todos los que nos rodean; nos facilita la integración grupal al compartir cantando o al tocar de forma colectiva, en una orquesta o un grupo musical. Esto refuerza a su vez, la noción de trabajo cooperativo y otros indicadores de buena convivencia, como el respeto a la diversidad de nuestros semejantes, por mencionar un ejemplo.

Regularmente, el arte logra trascender exitosamente entre nosotros porque aparte de producirnos placer o sentimientos estéticos, cumple también con la importante y noble función de educarnos. De igual forma, el arte nos inspira, otras veces nos desafía, nos perturba, y en ocasiones incluso nos insulta. Aparte de todos estos importantes hechos, hablando de la música en particular, ésta posee un lugar prominente en la experiencia personal, las actividades económicas, y de la cultura colectiva en general. Y justamente, a nuestro parecer, la música no hubiera alcanzado o mantenido tal relevancia, si ésta no hubiera podido aprovechar las funciones biológicas que nos producen placer, de manera individual y colectiva.

Teniendo conciencia de esto, podemos aprovechar la virtud que la música posee para entrar en los individuos de formas sumamente más sencillas de manifestarse. A través de la música las personas se convierten en sus propios creadores de **forma activa**, lo cual contribuiría a la formación de una sociedad más sensible, atenta, concentrada y consciente de su entorno, esto siempre y cuando, insistimos, participen de forma activa con el proceso musical, no importa que la actividad sólo sea de escucha.

La educación musical, justamente pretende hacer un intérprete y ejecutor del arte, al igual buscar despertar el deseo de presentar y expresarse a través de sus facultades emotivas. De igual forma, la música sugiere una respuesta única humana y modo de expresarse con esa riqueza de variedad y matices que pone la individualidad propia.

Lo que a menudo puede ser visto como la rigidez del arte, o el halo pretencioso que aparentemente lo rodea, es sólo el borde exterior de un enfoque que permite al arte el espacio y el silencio para ser escuchado. En el caso de la música, ese requisito se estructura en el momento en el que la música se lleva a cabo. Como oyentes, nos conectamos con su proceso de desarrollo sólo en la medida en que nos dejamos llevar dentro de su corriente. Al hacerlo, se lleva a cabo una actividad en paralelo con la del creador, que no nos deja más remedio que movernos, emocionarnos o cantar con la música y seguir con atención cada uno de sus cambios de ritmo, dirección, tono y forma.

Escuchar debería ser por lo tanto, también, una acción *performativa*, es decir, una especie de participación activa, que no sólo nos resigne o conforme, como anteriormente señalábamos, con una escucha pasiva, ambiental o de fondo. Una acción performativa sería pues, un buen comienzo, para poder realmente, tener **acceso a la música**.

A lo largo de la historia de la educación musical en occidente, se han logrado desarrollar diversos métodos de enseñanza musical, los cuales a su vez han perfeccionado su aplicación a lo largo de los últimos cincuenta años; por ejemplo, el método Dalcroze<sup>176</sup>, Decarlodff<sup>177</sup>, Suzuki<sup>178</sup>, Orff<sup>179</sup>, Kodaly<sup>180</sup>, por mencionar solo algunos. Todos estos se basan en tres elementos básicos constituyentes de la música, y que de alguna manera, también representan tres aspectos elementales de la vida del ser humano, los cuales son el ritmo, la melodía y la armonía.

Sin embargo, cabe resaltar que no siempre resulta ameno y motivador el proceso de enseñanza-aprendizaje, sino que en algunas ocasiones el alumno puede llegar a ver el aprendizaje como algo “aburrido”, o en el peor de los casos, como una imposición.

Los motivos de esta fallida experiencia académica pueden deberse a diversos factores, como el poco interés del individuo por obtener determinados conocimientos relativos a la materia, una escasa motivación del maestro en la escuela durante el proceso de enseñanza-aprendizaje, el insuficiente uso de los recursos educativos, como instrumentos musicales, cintas de audio, los mitos que se han desarrollado en torno a la academia musical, incluso, como se mencionó en el capítulo I y II, por la influencia de el desarrollo tecnológico que deriva en la proliferación de aditamentos electrónicos como *tablets*, videojuegos, los cuales tienden a desviar la atención de los educandos; de igual

---

<sup>176</sup> Dalcroze. *Método de Música infantil*. Ideamúsica Editorial. Madrid. 1998.

<sup>177</sup> *Ibíd.*

<sup>178</sup> Suzuki. I. *Suzuki violin School*. Tokyo. 2012.

<sup>179</sup> Orff. C. *88 temas para voz e instrumental ORFF. Materiales didácticos para la Educación Musical en Primaria y Secundaria*. Ideamúsica Editorial. Madrid. 1999.

<sup>180</sup> Kodaly. S. *Educación Musical: Método Kodaly*. Castilla Ediciones. 1993.

forma, por el carácter monótono en el proceso de enseñanza de algunos docentes e inclusive debido al ambiente familiar en el que el alumno/a se desenvuelve.

No obstante, sería retrógrada asumir que la tecnología sólo nos ha acarreado problemas al medio musical. La tecnología nos permite interactuar con las proposiciones temporales de la música misma. Esto hace que dichos usos no sólo sean posibles, sino cada vez más dominantes.

Desde la audiencia ocasional de una obra musical, el hecho de que hoy en día podamos pausar una sinfonía para realizar una actividad cotidiana como contestar el teléfono y después retornar a escucharla, o el llevar una gran colección de obras musicales en artefactos compactos, significa que tenemos la oportunidad de incrementar nuestro acervo musical, así como el de interactuar y acceder realmente a la música.

## 4.2 Logro de Objetivos

En este punto se presentan los objetivos alcanzados en esta tesis, así como el trabajo futuro que se tendrá que realizar, tomando en cuenta las nuevas preguntas de investigación que durante este proceso surgieron.

El objetivo general de esta tesis fue identificar y analizar los diversos factores que inciden en la determinación de nuestras preferencias musicales. Cabe resaltar que el hallazgo de los dos modelos de preferencias musicales, el de “respuesta de retroalimentación recíproca de David Hargreaves y Adrian North<sup>181</sup> y el de “causas de variación en el gusto musical de Albert Le Blanc”<sup>182</sup>, ayudaron sustantivamente en el proceso de identificación de los diversos factores, variables y fenómenos que nos influyen en el momento de realizar nuestra elección musical. Esto debido a la jerarquización, sistematización y la amabilidad con que se explican cada uno de los factores.

Como pudimos constatar en el capítulo II, son diversos los factores que se relacionan con los procesos que realizamos para elegir determinado producto musical. Sin embargo, nos enfocamos en sólo los factores que mayor interés despertaron entre los alumnos y maestros de la licenciatura en música de la Universidad Autónoma de Aguascalientes, gracias al cuestionario que se elaboró previamente.

---

<sup>181</sup> Hargreaves D.J. North A.C. *Experimental Aesthetics and Liking for Music*. Pos 12338. En *Handbook of Music and emotions*. Juslin. P., Sloboda. Oxford University Press. 2010.

<sup>182</sup> Le Blanc, A. (1980). An Outline of a Proposed Model of Sources of Variation in Musical Taste. *Bulletin of the Council for Research in Music Education*. p 29-34.

Los factores seleccionados son:

- El oyente
- Familiaridad
- Prototipicalidad
- Prestigio
- Situación y contexto
- Música y mercado

Aunque cada uno de los factores que identificamos y analizamos cuenta con la relevancia e interés suficientes para profundizar en ellos, fueron el **Marketing**, la **industria musical** y su relación con los **medios de comunicación**, los que más interés despertaron en nosotros. En primer lugar, las reflexiones y enfoques de carácter filosófico y sociológico realizadas por Theodor Adorno, Michel Foucault y Pierre Bourdieu, nos brindaron la oportunidad de observar con un sentido crítico los diversos fenómenos relacionados con el arte en general y por supuesto, con la música y el consumo de ésta a partir de las innovaciones tecnológicas propias del siglo XX.

Así mismo, gracias a la gran fuente de información documental y a las experiencias propias y ajenas que día a día observamos, podemos llegar a la conclusión que la interacción de estos tres factores son los de mayor influencia al momento de que nuestras preferencias musicales son **determinadas**. Muy por encima de otros, que se aprecian indispensables, como la familiaridad, prototipicalidad o prestigio. Por lo tanto, continuaremos estudiándolos con el objetivo de responder nuevos cuestionamientos que surgieron durante el proceso de este trabajo de grado.

Las nuevas preguntas que surgieron son las siguientes:

- ¿De qué forma han contribuido los medios de comunicación, y en específico la empresa Televisa a conformar el imaginario musical de los mexicanos?
- ¿Qué es lo que más nos atrae de una canción, su música o su letra?
- ¿Cuál es la importancia de la lírica para que una canción nos guste?
- Si los medios masivos de comunicación han posicionado exitosamente sus productos musicales comerciales ¿tendrán la capacidad de promover otro tipo de propuestas musicales, como la música académica por ejemplo?

Además de los factores, se logró la identificación de las diversas disciplinas relacionadas con el fenómeno de las preferencias musicales, encargadas de investigar y explicar los porqués de nuestras preferencias musicales. Las mencionamos a continuación:

- Musicología
- Etnomusicología
- Psicología
- Antropología
- Biología
- Historia (Historia del arte)
- Medicina (Neurociencias)
- Sociología
- Filosofía (Estética)

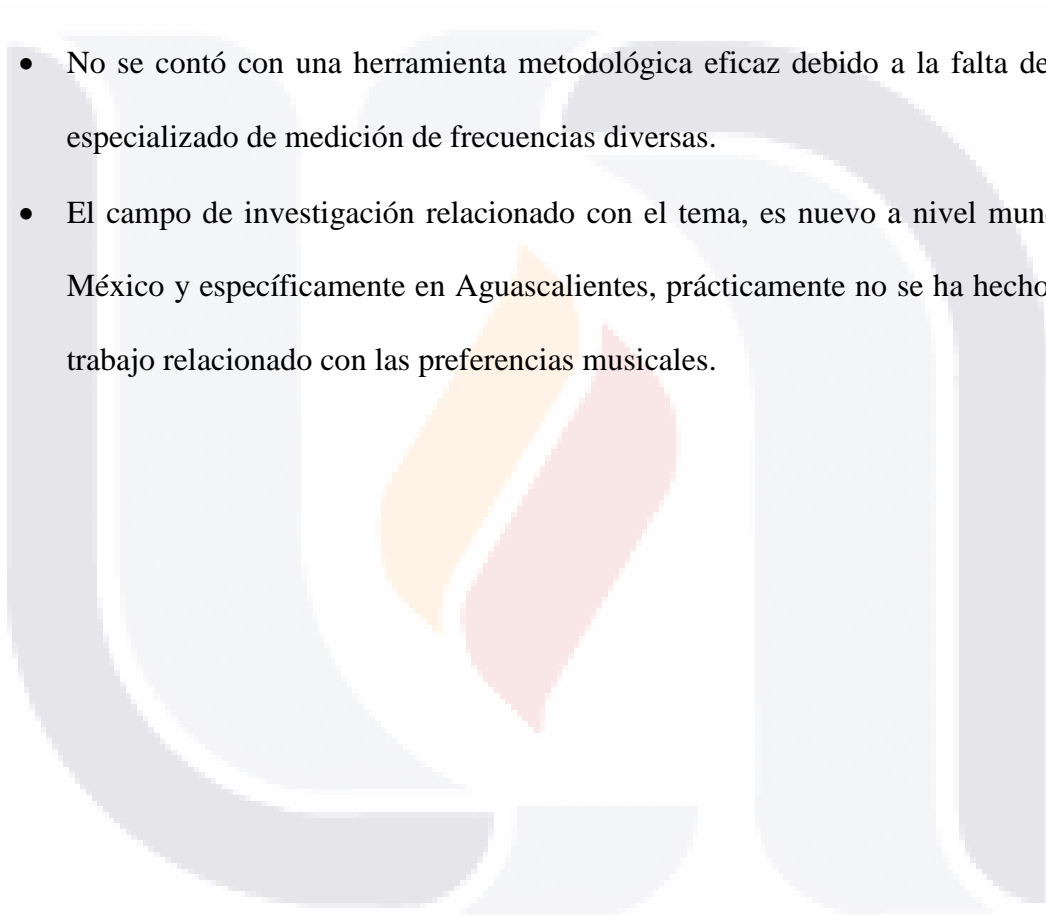
### 4.3 Alcances

- Gracias al trabajo que se realizó en esta jornada logramos establecer un análisis crítico de los diversos factores que determinan nuestras preferencias musicales.
- Es importantes señalar, que sólo se hizo énfasis en aquellos factores que más interés mostraron la mayoría de la población estudiantil de la licenciatura de música de la Universidad Autónoma de Aguascalientes, así como de profesores de la misma instancia.
- Se logró identificar las diversas disciplinas que se involucran en el estudio de los factores incidentes, siendo la sociología, la que más medios nos proporcionó.
- A partir de la disciplina sociológica, y los insumos que ésta nos brindó, se continuará con la investigación de los factores relacionados con la industria musical, el marketing y los medios masivos de comunicación.
- Con la información obtenida, se podrán brindar insumos para la elaboración de estrategias que permitan una mayor difusión de los diversos objetos musicales, ya sean de tipo académico o popular.



#### 4.4 Limitantes

- Al ser la música nuestro objeto principal de estudio, nos topamos con múltiples puntos de vista, lo cual dificultó el diálogo.
- Ya que sólo se tomaron en cuenta sólo un pequeño grupo de factores, quedaron fuera otros de sumo interés.
- No se contó con una herramienta metodológica eficaz debido a la falta de equipo especializado de medición de frecuencias diversas.
- El campo de investigación relacionado con el tema, es nuevo a nivel mundial. En México y específicamente en Aguascalientes, prácticamente no se ha hecho ningún trabajo relacionado con las preferencias musicales.



## CONCLUSIONES

- La música ejerce una gran influencia en el comportamiento y funcionamiento de nuestra sociedad.
- No hay música buena ni música mala, sino el momento o lugar que elegimos para escuchar los diversos productos, estilos o géneros musicales.
- A pesar de que contamos con una gran colección musical a la que hoy en día podemos acceder de maneras muy sencillas, sólo nos limitamos a escuchar una diminuta parte de ella.
- Los medios masivos de comunicación y los avances tecnológicos modificaron drásticamente las formas de apreciar la música.
- La investigación relacionada con las preferencias musicales es relativamente joven, por lo que existen aún, muchas dudas en el aire.
- Existen diversas instituciones que promueven el gusto por la música académica a nivel mundial.
- La educación se convierte en un factor determinante en la formación del gusto.

**REFERENCIAS CONSULTADAS**

**Bibliografía de texto**

Adorno Theodor. *El cine y la música*. Eisler, H. Madrid, 1976.

Adorno, Th, W. *Disonancias, introducción a la sociología de la música*. p 22. Akal. Madrid. 2009.

Adorno, Theodor. *Teoría de la seudocultura*. P191-197. Ed taurus. Madrid, 1989.

Adorno, Theodor. *The Radio Symphony*. En: *Essays on Music*, op. cit.,

B. Merker & S. Brown. *The Origins of Music*. Pp. 411-24. Cambridge, MA: MIT Press.

Barret, F. Grimm J, Robins, Richard W., Wildschut, Tim, Constantine, Sedikides, Janata,

Barrow, J.D. *The artful universe*. Oxford, UK. 1995.

Bourdieu. P. *El sentido social del gusto*. Siglo XXI editores. Buenos Aires. 2010.

Brattico Elvira, Brattico Pauli, Jacobsen Thomas. *The origins of a aesthetic enjoyment of music*. European Society for the Cognitive Sciences of Music. 2009.

Brown, R.A. *Music preferences and personality among Japanese university students* .p 259-268. *International Journal of Psychology*. 2001.

Cambridge. 2006

*Cognitive Neuroscience of Music* (pp. 42-56). Oxford: Oxford University Press. 2003

*Correlates of Music Preferences*. P 2. University of Texas. Astin. 2003.

Cross. C. *Music, cognition, culture, and evolution*. In I. Peretz & R. J. Zatorre (eds), *The*

Cusik. S. *Music and the Circulation of Power*. University of Chicago Press. 2009.

Díaz. J.L. *Emoción musical y semántica musical*. Facultad de Medicina, UNAM. 2010.

Fernandez. Guillermo. *Anuario Musical No. 63*. Pp 1-2. Universidad Carlos III. 2008.

Fisherman D. *Música (aún) contemporánea*. p 14-17. Letras Libres, México. 2009.

Foucault Michel, Boulez Pierre, Rahn John. *Perspectives of New Music, Vol. 24, No. 1* (Autumn – Winter), pp. 6-12. Perspectives of New Music Stable. 1986.

Freeman, W. *A neurobiological role of music in social bonding*. In N. L. Wallin & Hargreaves D.J. North A.C. *Experimental Aesthetics and Liking for Music*. Pos 12338. En Juslin Patrik N. Västjäll Daniel. *Emotional responses to music: the need to consider underlying mechanisms*. Cambridge university press, Cambridge, MA, 2008.

Juslin. P. Liljeström S. Västjäll D. Lundqvist L. *Handbook of Music and Emotion*.....oxford U. 2010.

Keller, M., S. *Declassicizziamo la musica 'classica': alcune riflessioni sul giardino botanico dell'arte musicale*, pp. 23-34. Musica/Realtà. 2006.

Konecni. J. Vladimir. *The influence of affect on music choice*. En Handbook of Music and Emotion. Juslin. P., Sloboda. J. Oxford University Press. 2010.

Korpe, M. Reitov, O. *Music censorship, from Plato to the present*. Pp 239-263. Berghahn Books. NY. 2006.

Langer SK. *Philosophy in a New Key*. New York: Mentor Books; 2003

Langmeyer, Alexandra; Guglhör-Rudan, Angelika & Tarnai, Christian (October 2012).

“What do music preferences reveal about personality: a cross-cultural replication using self-ratings and ratings of music samples”. *Journal of Individual Differences* **33** (2): 119–130.

Langmeyer, Alexandra; Guglhör-Rudan, Angelika & Tarnai, Christian *What do music preferences reveal about personality: a cross-cultural replication using self-ratings and ratings of music samples*.119-130. *Journal of Individual Differences*.2012

Lebrecht Norman. *Who Killed the classical music?* Carol Publishing Group. London, 1996.

Lerdahl F, Jackendoff R. *A generative theory of tonal music*. Cambridge: MIT Press; 1983/1996.

Levitin. D.J. *This is your brain on music*. P 109-115. Dutton. New York. 2006.

M. Díaz. Alcalá. J.R. Giráldez. A. *Investigación cualitativa en educación musical*. Graó Publicaciones. 2012.

Meyer, Leonard B. *Emotion and Meaning in Music*. Chicago University Press. 1956

N. L. Wallin & B. Merker & S. Brown (eds), *The Origins of Music* (pp. 125-34). Cambridge, MA: MIT Press. 2000.

Narmour. E. *The Analysis and Cognition of Melodic Complexity*. University of Chicago Press. 1992.

North, A.C., Hargreaves, D.J. *The effects of music on responses to a dining area*. *Journal of environmental psychology*. 1996.

North. A.C, Hargreaves. D.J. *Handbook of music and emotion. Music and marketing*. Pos. 21972. Oxford University Press. NY. 2010.

Nusbaum, E. C.; Silvia, P. J. *Shivers and Timbres: Personality and the Experience of Chills From Music*.199-204. *Social Psychological and Personality Science*. 2010.

p. 251-270. 1941

P.Chamorro. Fagan T. Furnham, A. *Personality and uses of music as predictors of preferences for music consensually classified as happy, sad, complex, and social*. P 205-213. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*. 2010.

Pinker, S. *El instinto del lenguaje*. Editorial Alianza. Madrid. 2001.

Platón. *La República*. p 398. Ed. Cast. Akal. Madrid. 2009.

Raffmann D. *Language, music, and mind*. Cambridge, MA,: MIT Press. A Bradford Book; 1993

Rentfrow, Peter J. *The role of music in everyday life*: p 402-416. *Current directions in the social psychology of music*". *Social and Personality Psychology Compass*. 2012.

Rentfrow. P.J, Gosling. S.D. *The Do Re Mi's of Everyday Life: The Structure and Personality*

Rentfrow. P.J, Gosling. S.D. *The Do Re Mi's of Everyday Life: The Structure and Personality*

Rentfrow. P.J, Gosling. S.D. *The Do Re Mi's of Everyday Life: The Structure and Personality*

Rodríguez Raúl. *Música clásica y medios de comunicación*. P4.Trípodos, número 26, Barcelona, 2010

Ross, A. *El ruido eterno: escuchar al siglo XX a través de su música*. p798.Seix Barral. Barcelona. 2009.

Sacks.O. *Musicofilia: Relatos de la música y el cerebro*. Editorial Anagrama. 2009.

Schellenberg, G. E.; Mankarious,M . *Music training and emotion comprehension in childhood*. *Emotion*. P 887–891

Shopenhauer. A. *El mundo como voluntad y representación*. Akal. Madrid.2005

Silbermann Alphons. *Estructura Social de la Música*. pp 92.Taurus. Madrid, 1961.

Sorce., Keller,M. *Desclasicemos la musica classica*. Pp 23-34. Musica Realtà. 2006.

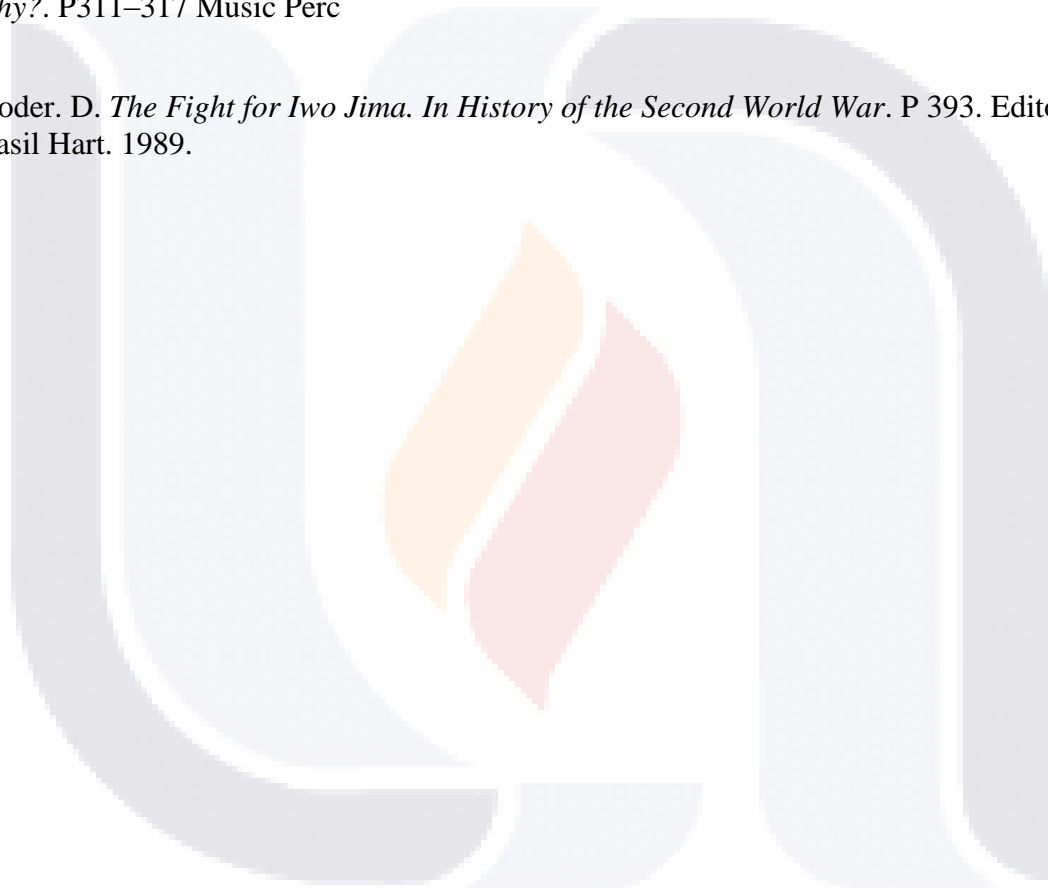
Sperber, D. *Explaining Culture*. Oxford, UK. Blackwell. 1996.

Ujhelyi, M. *Social organization as a factor in the origins of language and music*. In

Vuoskoski, J. K.; Thompson, W. F., McIlwain, D. *Who enjoys listening to sad music and*

*why?*. P311–317 Music Perc

Yoder. D. *The Fight for Iwo Jima*. In *History of the Second World War*. P 393. Editor Sir Basil Hart. 1989.



**Bibliografía electrónica**

Garofalo, R. Handbook of music and emotion. *Politics, mediation, social context, and public use*. Pos 17511. Oxford Music Press. NY. 2010.

Handbook of Music and emotions. Juslin. P., Sloboda. J. Oxford University Press. 2010.

Huron.D. *Sweet anticipation. Music and the Psychology of Expectation*. A Bradford Book.

The MIT Press

Huron.D. *Sweet anticipation. Music and the Psychology of Expectation*. A Bradford Book.

The MIT Press

Jacobsen, T. *Psychological Reports*, The primacy of beauty in judging the aesthetics of objects 94, 1253-1260.2004

Johnson, Julian. *Who needs classical music?* Oxford University press. New York, 2002.