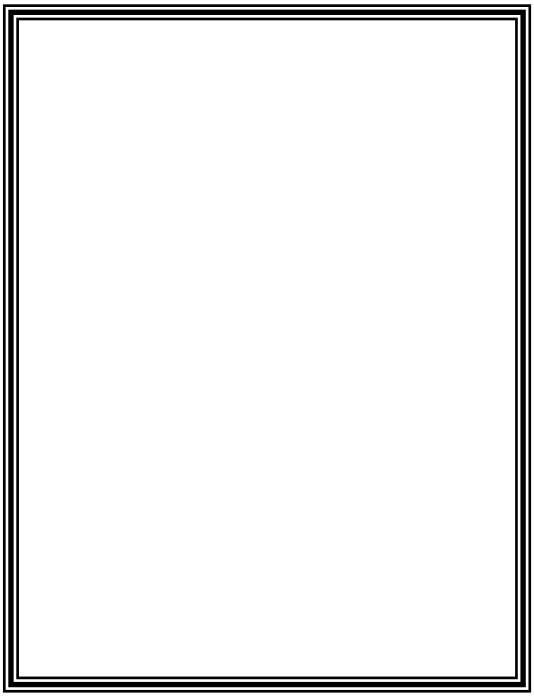
QUIEN BIEN TE QUIERE TE HARÁ CANTAR

La canción como espejo humano

Toni Giménez

EXLIBRIS

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



© Toni Giménez Fajardo

Editado por el autor.

Primera edición: julio de 2016.
Segunda edición, revisada: mayo de 2023.

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

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

A todos los autores de canciones, ya sean hombres
o mujeres, que nos han ofrecido un abanico inmenso
donde poder escoger “nuestra propia canción”.

ÍNDICE

Presentación-Introducción 7
1. Naturaleza, concepto y definición de canción 9
    1.1. Naturaleza de la canción 9
    1.2. Concepto de canción 14
    1.3. Definición de canción 15
    1.4. Definiciones que van más allá del concepto musical de canción 17
2. Cantar es connatural al ser humano 18
    2.1. Naturaleza del canto 18
    2.2. Qué es cantar 19
3. Algunos aspectos generales de la canción 21
    3.1. Algunos aspectos técnicos de las canciones 22
4. Lo de cantar ya viene de antiguo 23
5. Todo el mundo puede (y debe) cantar 25
6. El poder de la canción 26
7. Un canto universal 27
8. Canciones a todas horas 28
9. El contenido de la canción 29
10. La canción: pilar básico de la música 30
11. Todo tipo de canciones 31
12. Los mantras 33
13. El canto coral 34
14. Adaptar canciones 35
15. La canción como expresión y como arte 35
16. Componer canciones 36
17. Interpretar canciones 37
18. Presencia social d ela canción 38
    18.1. La canción como hecho social 39
    18.2. La canción revolucionaria: la canción de protesta 42
19. Canción tradicional versus canción popular 43
    19.1. La canción tradicional 43
    19.2. La canción popular 46
    19.3. La canción popular entendida como popular tradicional 46
    19.4. La enculturación 47
20. Canciones y vida interior de la persona 49
21. Canción, sentimiento y emoción 51
22. La canción en la actualidad 53
23. Cantosofía 53
24. Cantoterapia 54
25. La canción infantil: un recurso didáctico de intervención educativa 55
    25.1. La canción en la escuela 57
    25.2. La canción en la etapa 0-6 años 58
        25.2.1. Recién nacidos y bebés 58
        25.2.2. De los 2 a los 6 años 60
    25.3. El repertorio infantil de canciones 61
26. Animar con canciones 61
27. Locuciones y refranes musicales populares 62
Epílogo: algunas conclusiones 63
Extroducción: palabras finales 64
El autor 64
Glosario 65
Bibliografía 77
Citas y referencias 107

PRESENTACIÓN-INTRODUCCIÓN

«Sí, la cigarra no trabaja, pero la hormiga no puede cantar.»
Pintada anónima en una pared de la calle

¡Salud y canciones!

Fruto de cuarenta años de experiencia musical profesional, de mi pasión por la investigación pedagógica, así como de mi interés por buscar siempre el contenido filosófico y axiológico de cuanto realizo, me han llevado a escribir esta obra que encuentra sus orígenes en mi tesis doctoral defendida en el año 2004. En ella defiendo la tesis de que cantar es innato y connatural al ser humano y una de las mejores formas de expresión y comunicación, llegando a la conclusión de que el canto es una categoría epistemológica, una forma de conocimiento y sabiduría (cantosofía), a la vez que una forma de terapia que realiza la función de catarsis de emociones y sentimientos (cantoterapia). Ambos conceptos ya fueron acuñados por mí en 1989. Quien bien te quiere te hará cantar: procurará que puedas expresar y comunicar tus sentimientos a través de la música. La canción como espejo humano. La música entendida como una forma de acceder a la realidad a la vez que como refugio individual y grupal. La canción como una macrounidad que refleja el macrocosmos en el que estamos inmersos, a la vez que espejo del individuo y de la comunidad, un excelente recurso didáctico que encuentra en la música el medio y que tiene como finalidad el propio ser humano. La función social de las canciones ultrapasa su función musical. La presencia de la canción a lo largo de la historia es un hecho evidente puesto que arraiga en nuestro interior desde la cuna (con las primeras nanas y los primeros juegos cantados) y no nos abandona. Al final de nuestra vida tenemos una biografía musical: canciones y músicas que nos han acompañado en el deambular diario. Este libro pretende que seamos conscientes de todo ello.

¡Corazón y sabiduría!

1. NATURALEZA, CONCEPTO Y DEFINICIÓN DE CANCIÓN

1. 1. Naturaleza de la canción

«El secreto de una cantada radica entre la vibración
de la voz del cantante y el latido del corazón de quien lo escucha.»
Khalil Gibran

«Las canciones son como botellas de
cristal con mensaje en su interior.»
Luis Eduardo Aute

Al reflexionar sobre la naturaleza y el concepto de canción, surgen algunas preguntas iniciales: ¿qué es una canción?, ¿de qué está compuesta?, ¿por qué cantamos?, ¿desde cuándo lo hacemos?, ¿para qué cantamos? Cantar es connatural al ser humano. Los seres humanos cantamos desde pequeños de una forma espontánea y natural.[1] El ser humano imita a la naturaleza: partiendo de la imitación de sus sonidos surgen los cantos.[2] El ser humano[3] tiende a cantar como forma de imitación de la naturaleza. Ahora bien, ¿qué cosa es una canción? De entrada, tiene unas características formales bien diferenciadas.[4] En primer lugar, la brevedad extrema de su texto nos permite una fácil memorización, sobre todo a partir de su enorme poder emotivo y de convencimiento, derivado de la unión de letra y música, que constituye su esencia fundamental. En segundo lugar, sus características estructurales más genuinas le permiten expresar y comunicar algunos hechos elementales sin esforzarse en demostrarlos, especialmente cuando la expresión, que le confiere su intérprete, alcanza características más o menos mitificadoras. Una canción es un sentimiento conmovido por la música, pero también es la mejor manera que la humanidad ha tenido para explicarse el mundo. Quizás también sea la manera más antigua y la menos domesticable. Las canciones son la naturaleza en sí o el sonido primogénito.[5] Los pueblos africanos cantan canciones que no han sido nunca fijadas por la escritura y que han ido pasando de voz en voz y de generación en generación, quizás desde que Lucy, la homínido más antigua, cuyos huesos han reposado durante centenares de millones de años en el barro de Kenia, cantaba las mismas canciones que hoy en día animan los crepúsculos del continente africano. Con canciones, el pueblo irlandés tomó el espacio sonoro del lejano oeste y las canciones fueron también el arma más exportable de los coros del Ejército Rojo soviético. Las canciones populares salpican, precisamente con el nombre de *lied* ―canción―, la obra de los grandes compositores centroeuropeos. Y no hay gesta humana que no tenga una canción que la ilustre, desde la *Grândola* de la revolución de los claveles en Portugal hasta la *Lili Marlene* que desarmaba a los soldados alemanes durante el nazismo de Hitler, o el *Diguem no!* o *L'estaca*, en el caso de Cataluña, que contribuyeron al imaginario hímnico del antifranquismo.[6] En los estados primitivos, el sonido, el juego y la danza toman como base la canción.[7] La canción en su estado más primitivo y originario es indiferente a todo principio estético, ya que no es cantada para que la oiga nadie, únicamente el ser etéreo e imaginario a quien va dirigida.[8] La etnia limba considera el lenguaje de la canciones como difícil y oscuro, excepto para unos pocos iniciados, con larga experiencia. La canción va unida al trabajo como forma de conjuro contra los espíritus y las fuerzas malignas.[9] En la etnia dinka se da la llamada "lucha de canciones", canciones de guerra, de danza, de amor a una chica; los jóvenes se enfrentan a través de la canción.[10] El pueblo vive la canción y la canta, y nos la hace

llegar con inefable excelsitud, ya que cantaba mucho antes de que hubiese pentagramas, compases y llaves. Y para el pueblo todo eso son baratijas eruditas que no se necesitan para cantar, tal como prueba la experiencia.[11] La música popular es la emanación cantada del alma de un pueblo. Los recopiladores de canciones han sido negligentes al no inquirir en qué momento del vivir de cada día brota la canción de los labios del cantante, a qué hecho anímico y psíquico responde y qué necesidad viene a satisfacer dentro de la vida social y colectiva.[12] En el canto, la música vuelve a encontrar su naturaleza original, ya que cuando el ser humano vivía en estado natural, música y palabra constituían un nexo indivisible y el ser humano expresaba sus pasiones y sentimientos de la manera más completa. La separación de ambas ha resultado una fatalidad. Se valora la música desde su relación con el sentimiento y se la considera el lenguaje más directo del corazón humano.[13] La célula auditiva, llamada célula de Corti, tiene una función en el recorrido neuronal del sonido que se relaciona con el grado madurativo de la estructura intelectiva y emocional.

Desde la antigüedad, se pensó que la música cantada, la música con palabras, era una versión más intensa y apasionada de la retórica.[14] La música cantada no es inferior a la música instrumental; decir eso sería menospreciar la canción de todas las culturas; precisamente, la canción es mucho más popular porque todo el mundo la puede interpretar. La canción surge de la unión de música y texto, de palabra y sonido; el mundo de las notas musicales se empareja con el mundo de las letras y surge una unidad individual con cuerpo propio. Aristóteles ve la canción como el conjunto de letra y música entendida como un solo lenguaje que cautiva al público.[15] Canción: música para ser dicha y lenguaje para ser cantado.[16] La canción sin música es pura poesía; la canción sin texto es pura melodía. La música, sin texto, puede ser sonata, concierto, sinfonía o cualquier otro género musical; la canción es inevitablemente música y texto doblemente expresivo, y expresivo en todos los sentidos. Por una parte expresa los valores, las maneras de sentir y de pensar, los motores profundos de nuestra conducta. Por otra parte, la música es expresiva por vía inconsciente: la música habla, como toda obra de arte, a nuestro inconsciente y es transmisora de valores culturales. Hay una gran diferencia entre los niños y niñas de familias donde se canta y de los de familias donde no se canta. Y de mayores, ya no digamos.[17] En la canción confluyen dos de los valores más sublimes del espíritu: la poesía, la forma más sutil de la palabra, y la música, esencia superada de todas las emociones. Hablar de música es hablar de los dioses y de las expresiones de los genios, del único arte que con su intensa emoción traspasa los límites de lo humano, el único que practican los ángeles y el único también que entienden las bestias, el arte de las artes por excelencia, que tanto hace llorar como reír, que tanto arrulla como hace vibrar.[18] A partir de la separación entre música y palabra, podemos hablar de dos tipos de creaciones musicales que seguirán caminos distintos: aquellas en que la música servirá a la palabra, como la ópera, y aquellas en que la música, sin ninguna conexión con la palabra, procederá libremente, como la sonata o la sinfonía.[19] La música, desde su nacimiento y durante siglos, ha estado vinculada al cuerpo humano en general y a la palabra en particular. Los primeros ritmos pudieron ser el resultado del palmeo de las manos, pero las primeras melodías no pueden separarse fácilmente de la voz humana y se han confundido con la palabra. Esta asociación lógica ha producido el canto.[20] Se habla de la canción y del canto entendido como un binomio texto-entonación.[21] Las palabras son hechos, objetos concretos, densidades ponderables, puntos de comunicación. La música es la máxima escenografía de la abstracción, de la fantasmagórica prospectiva. Cuando se unen música y palabra, como expresión artística,

la tensión que generan es sobrecogedora.[22] El texto es la inspiración de la música y se transmite a través de ella. Aunque no se conozca el texto, se puede entrar en él a través de la música, incluso si el texto no se entiende, la música facilita esa labor. [23] Escuchando canto gregoriano, mucha gente se pregunta cómo es que ese canto nos anima, nos consuela y nos pacifica. Cuando una canción nos gusta, no nos preocupamos de cómo es la rima ni de si las palabras son de una riqueza exultante, ni tampoco desglosamos la melodía para ver sus aspectos tonales, las notas empleadas o su estructura armónica. Cuando una canción nos gusta, pasa por el sistema emocional y, algunas veces, también es tamizada por la razón. La canción es heredera de la música y del lenguaje. La unión de texto y música para crear canción también es la unión de lo emocional y lo cognitivo. La letra va unida a la *ratio* (razón), a los aspectos intelectuales, y la música va unida al *pathos* (emoción), a los aspectos afectivos. Añadir palabras a la música nos permite manifestar los motivos de las emociones que nos provoca tal música. [24] Y hay que tener en cuenta que si se quiere adaptar demasiado la música a la letra, se corre el peligro de obligarla a hablar un lenguaje que no es el suyo. Wolfgang Amadeus Mozart opinaba que la letra debe obedecer fielmente a la música. En el fondo, las canciones van a la búsqueda de letra y la música va a la búsqueda de alma; siempre estamos buscando nuestra propia canción. La canción, entendida como la hermandad del habla y de la tonada, es la más bella manifestación del pensar y del sentir de nuestros antepasados, ya que si el habla traduce especialmente el pensar —las ideas—, la tonada expresa mejor los sentimientos, la manera de latir del corazón.[25] En la canción se encuentra una de las maneras más perfectas de enaltecer el poder de la palabra.[26] No obstante, para Leonard Bernstein[27] las notas no son como las palabras, porque si digo una palabra, pongamos por caso *cohete*, tiene un significado. Nada más oírla nos viene a la cabeza una idea. Vemos mentalmente la imagen. Pero una nota es simplemente una nota, nada más que una nota. En la unión de texto y música hay también unión de la imagen prediseñada y la imagen imaginada.

El canto es posible gracias a la integración de tres componentes: la función simbólica, que permite la interiorización; el canto cultural, que ofrece contenidos y estructuras musicales, y el canto espontáneo, que estimula la acción musical.[28] Consideramos el canto como una unidad, una *gestalt*, una totalidad. La canción no es tan sólo la suma de texto, ritmo, melodía y voz. La canción consta de partes diferentes que al unirse forman un todo y este todo es más que la suma de las partes. Una totalidad con vida propia que se encierra en sí misma, como si de un libro se tratara. Diferimos del criterio[29] que dice que gran parte de la música es canto a pesar de no ser interpretada por la voz humana, ya que nosotros consideramos que la letra predetermina, y mucho, el mensaje intelectual al oyente; la música carente de texto, la simple melodía, a nuestro entender, no es canto, ya que no posee la codificación del lenguaje verbal. Una melodía, sin predeterminarse el título, puede ofrecer una visión interna diferente para cada una de los oyentes que la escuchan. Un texto concreto conduce a una misma visión interna a una serie de oyentes que lo escuchan, aunque cada uno haga su propia interpretación, están haciendo interpretaciones sobre algo común; a pesar de que cada uno tenga su propia visión, se mira hacia un foco concreto: aquello de lo que se habla en el texto. Tanto el texto como la melodía son lenguajes, y la unión de ambos forma otro lenguaje, un lenguaje que sintetiza y comprime en un espacio reducido (la duración de una canción) tanto aspectos emocionales como aspectos cognitivos. Las palabras de un canto representan al cuerpo, mientras que la melodía representa al alma. Las palabras representan a la humanidad y la melodía representa a la divinidad. Un todo donde se

funden palabras y melodía: una unidad perfecta.[30] Habitualmente, para el músico, la canción es un bello conjunto armónico, unas notas, y para el poeta, unas rimas, unas cadencias de sonoridad excelsa.[31] Las canciones deberían ser consideradas como un lenguaje genuino de la vida interior de todas las personas.[32] Un lenguaje hecho con palabras que se corresponde al mundo de las ideas; un lenguaje con el cual nos comunicamos pensamientos y juicios, expresamos nuestras realidades conceptuales e informamos en general de lo que sucede en nuestro mundo interior. Pero este lenguaje de las palabras, si bien es capaz, tal como hemos dicho, de comunicar y hacer compartir ideas y reflexiones con justeza y piedad, se muestra impotente, o no del todo adecuado, a la hora de comunicar por sí solo, con la misma propiedad y justeza, las realidades del mundo más íntimo de nuestra sensibilidad. Y esto es así porque ese mundo tan interior se escapa de la definición, no se deja subyugar por la precisión del concepto, dado que se debe más a nuestro particular desarrollo vital que a los engranajes de los pensamientos. La poesía puede llegar a ser capaz de introducir las palabras en la expresión del interior total de la persona. Pero el verdadero lenguaje del mundo de las interioridades y de las vivencias, el lenguaje del núcleo más íntimo de la persona, de su esfera más entrañable (la vida emotiva, que es la que en realidad nos define la personalidad y, en el fondo, nos gobierna), su medio de expresión más idóneo y de comunicación más genuino es la música, y eminentemente el canto (que es nuestra primera y más personal manifestación musical y que cuando va unida al texto puede, además, incorporar, en simbiosis perfecta, el mundo de las palabras, el ámbito de los conceptos). La razón habla; el amor, canta.[33] Una canción popular, sencilla, surgida espontáneamente del corazón humano es capaz de conmover a las almas más alejadas entre ellas, e incluso a las que se odian. Las palabras se harán canto y el canto será hijo de la melodía del corazón. Esto lo defendían tanto Rousseau como Wagner,[34] quien también decía que la música es el principio femenino y la palabra el principio masculino, que viene a fecundarla para engendrar el arte ideal.[35] La canción es esencialmente femenina ya que sus valores espirituales concuerdan con las sutiles esencias femeninas.[36] Quizás es el aspecto sensible del ser humano, sin diferenciar que sea hombre o mujer. La canción es un elemento que globaliza, vital para toda educación musical, pero también importantísimo para cualquier formación humana, para ayudar a estructurar una buena enseñanza en cualquier ámbito. La canción mantiene un contacto directo con los elementos básicos de la música: ritmo y melodía. Facilita descubrir y descubrirse y como medio de comunicación exige atención, concentración y actitud positiva. Su naturaleza es la misma que la del juego, el movimiento y la palabra.[37] A pesar de la importancia de todo esto, ¿qué político se pondría a cantar en medio de un parlamento? Y en cambio lo aceptamos bien de un albañil que canta mientras trabaja. El canto ha ido acompañado siempre del trabajar humano. Todas las culturas tienen cantos de trabajo. Y es que el canto como antídoto del cansancio arranca de la antigüedad,[38] cuando se establecían correlaciones mágicas y simbólicas que tomaban como punto de partida el hecho musical en sus más variadas manifestaciones. La canción es el eje vertebrador principal de la música, ya que engloba todos los aspectos: sensibilidad, pulsación, ritmo, dinámica, belleza, melodía, armonía, fraseo, forma, respiración, educación del oído: se interrelaciona siempre bien con todo.[39] La canción desarrolla tanto lo psíquico (la correcta emisión del sonido implica el control respiratorio y auditivo), como lo orgánico (control y coordinación motora).[40] Lo mismo que diferenciamos mente y corazón, materia y espíritu, realidad y fantasía, distinguimos letra de música, no para buscar polos opuestos, sino todo lo contrario: para buscar la

unión y el equilibrio de los dos aspectos. El canto no es un vestido sobreañadido por la palabra. Es necesario un concepto más holístico del concepto canción. No se trata sólo musicar texto o poner palabra a la música. Hay que hacer cantar a la palabra la música que lleva en su seno. Hay que hacer hablar a la música el mensaje que lleva implícito. Y tener en cuenta el estilo en que se interpreta, el aire musical que la envuelve, la manera como se canta, el instrumento con el que se la acompaña, la tonalidad, la textura, el contexto donde se canta y el tipo de público que la escucha. Antaño,[41] la canción tenía que ver con una tonalidad, con un aspecto mágico que con el tiempo llegaría a ser como una ceremonia religiosa, para perder, con el paso del tiempo, esa función y llegar a ser profana. San Bernardo[42] ya recomendaba que el canto no vaciase el significado de la letra, sino que lo llenase de vida: "*cantus sensum litterae non evacuet sed fecundet"*.

Algunos lingüistas afirman que el primer lenguaje fue la canción.[43] Prácticamente la canción nace con la palabra, con la comunicación verbal entre los seres humanos. En todas las lenguas conocidas se tiene constancia clara y perfectamente comprobada de la existencia de la canción de una manera paralela al mismo nacimiento del idioma.[44] Algunos autores del siglo XVIII (Vico, Rousseau, Herder, Brown) defendían que el origen de las lenguas era musical. La palabra es sonido y adquiere un poder mágico que se une con la música.[45] Las letras, las frases, las expresiones populares, el vocabulario, etc. Se puede gozar mucho con todo ello: buscando la palabra más acertada, el sinónimo más exacto, la frase más poética, el texto más controvertido, la idea más subjetiva, la comparación más sugestiva; la recuperación del habla popular y del arte de hablar y de escribir: oratoria y literatura. La canción ha tenido siempre un papel importante en el estudio del léxico y de los usos del lenguaje en las comunidades.[46] Y, a veces, un lenguaje entendido como código oculto: en la música afroestadounidense, el *blues*, no sólo canta las tristezas, sino que antaño servía para enviar mensajes en códigos musicales (para cuando se acercaba el dueño, por ejemplo).

Dentro del mundo de la música y de la pedagogía musical, las canciones ocupan una de sus vertientes más importantes. Cualquiera de los métodos de aprendizaje de la música (Orff, Kodály, Segarra, Willems, Wuytack, Martenot, Suzuki…) considera las canciones como uno de los primeros peldaños de sensibilización hacia la educación musical. Con el canto trabajamos la pulsación, el ritmo, la voz, la armonía, etc. Los coros, corales y orfeones son exponentes claros de la música a través de la voz. Hay el canto libre o inconsciente, también entendido como canto instintivo (que surge en el juego espontáneo y natural de los niños y niñas), y el canto imitativo o semiinconsciente (que surge en el ambiente familiar o en la educación en el hogar) que se oponen al canto obligado o consciente (o sea, que precisa de prepración y técnica para ser ejecutado correctamente).[47]

La canción atiende a nuestras necesidades vitales en los distintos planos:

- Plano vegetativo: sentirse físicamente mejor.
- Plano sentimental: expresar emociones; equilibrar sentimientos.
- Plano racional: captar la realidad; reflexionar.
- Plano trascendental: ser más sensibles y espirituales.
- Plano relacional: relación y empatía con los demás.

1.2. Concepto de canción

«Nuestra vidas son canciones que se vuelven alegres o tristes según el compás que hemos imaginado para ellas.»
Ella Wheler Wicok

La canción es palabra cantada.[48] Curiosamente, la canción aún es considerada como un apéndice de la poesía o de la música pero, en cambio, ha llegado a regirse por sus propias leyes y a ser considerada un género. A pesar de ser un género híbrido, ha acabado volando con alas propias.[49] Las canciones son un género en sí mismas.[50] Hay tres elementos[51] que se combinan en la canción, de una manera más o menos armónica: texto (sea cual sea su calidad); música (que se debe fundir con el texto de la manera más íntima posible), e interpretación (que seduzca al público para que éste haga suya la canción). ¿Puede haber canciones sin letra? Serían pura música, ¿no? Solamente se lo podemos permitir al *lied*, música considerada canción, de los que Franz Schubert escribió seiscientos.[52] La canción es un ser vivo, vehiculado por la música, la voz, la palabra. La palabra hace de intérprete de la realidad,[53] limitada como hipotética traductora de la realidad, pero limitada como trujamán (intérprete entre personas de diferentes lenguas).[54] Un buen texto de canción puede ser tan agudo y profundo como una buena novela, como una pieza teatral, y posee la ventaja de la síntesis y un enorme poder de penetración.[55] La voz es la auténtica tercera dimensión de la canción.[56] Una voz nos da identidad,[57] el cuerpo hace la voz y esta se modifica a través de las posturas y los gestos que el cuerpo realiza.[58] La voz es sonido en forma de carta de presentación. Hay que decir las cosas de tal manera que la propia voz y la manera cómo se digan ya haga cambiar o, como mínimo, reflexionar al interlocutor. La voz humana es el origen del alma.[59] La canción implica una imperiosa necesidad de expresarse, una determinada calidad de escritura y de sensibilidad melódica e interpretativa, y el contacto directo y periódico con el oyente. El disco ―al revés de lo que se dice habitualmente― es un suplemento, un *a posteriori*.[60]

Aunque sea una simplificación excesiva, podemos decir que la canción lírica nace de la poesía, del romance, de la canción de fiesta, de la novela y de determinado tipo de canciones argumentales y dramáticas, del teatro.[61] Una misma canción permite muchas lecturas; le podemos dar diferentes usos.[62] La canción no es un bien material que podamos conservar como quien conserva un manuscrito o un monumento arquitectónico. La canción sólo vive dentro del cantante que ha sabido amarla.[63] No obstante, la canción, como tantos otros aspectos de la música, ha ido unida a etiquetas (rock, folk, *funk*, habanera, *world music*, etc.).[64] Y quien realmente hace suya la canción es la persona que, al cantarla y al volverla a cantar, la recrea constantemente (tanto musical como emocionalmente). Una canción siempre queda, pues, inacabada; cuando la cantas la terminas un poco más, cuando la vuelves a interpretar vuelve a quedar, de nuevo, un poco más acabada.[65] Cuando alguien escribe una canción no puede intervenir en cómo la recibirá el público, es algo que queda en manos de cada oyente.[66] No hay que empeñarse tanto en pulir las canciones para que queden perfectas, porque se corre el peligro de que al final no quede nada;[67] hay que dejarlas a merced del público que no sólo las "hará suyas" (primer objetivo del compositor/autor: llegar al oyente) sino que, además, les pondrá algo de su propia cosecha, lo que irá enriqueciendo la canción y la estima hacia el autor de esa canción. No hay pureza en la música: las ideas y los estilos se mueven lo mismo que la gente.[68] Las canciones pueden gustar por aspectos muy distintos, puede ser incluso que nos gusten por su textura, por su sencillez o por su

simpleza.[69] La música que surge de las canciones, la música propia de cada canción es sobre todo aquello que canta en nosotros.

Lo importante no es el idioma de una cultura, sino sus canciones.[70] Ojalá esto fuera cierto. ¿Qué sabemos nosotros de las canciones portuguesas, a pesar de la proximidad geográfica? ¿Qué saben en Finlandia de los diferentes estilos musicales que hay en las diversas comunidades autónomas españolas?

1.3. Definición de canción

«Las canciones son pensamientos.»
Bob Dylan

«La canción es el alma del pueblo.»
Proverbio árabe

Cualquier definición limita el concepto que se quiere definir y lo deja cojo de contenido. No obstante, las definiciones nos ayudan a acercarnos a la naturaleza del concepto a definir. Las primeras definiciones que daremos están centradas en el propio concepto de canción, entendido desde la vertiente exclusivamente musical. El canto es: acción, obra, manera de cantar.[71] Proviene del latín *cantus*, derivado abstracto de *canere*, que en latín expresa normalmente el verbo; éste fue reemplazado en latín vulgar y en las lenguas románicas por *cantare*, que en latín clásico, como frecuentativo de aquél, significaba "cantar a menudo, habitualmente". Según otros diccionarios,[72] canto es: acción de cantar; la serie de sonidos musicales que se emiten cuando alguien canta. Y cantar es producir sonidos musicales (de una composición musical) por medio de la voz. Canción[73] proviene del latín *cantio*, que a su vez proviene de *cantare*. Composición en verso que se canta o a la que se puede poner música. Composición en verso destinada a ser cantada. Composición en texto versificado, a una voz o a unas cuantas. Como sinónimos de canción tenemos: canto, canturia, balada, tonada, melodía, cantata. Según algunas enciclopedias, canción, en sentido general, es cualquier pieza musical destinada a ser cantada; en sentido particular: composición musical relativamente breve, para una o más voces, con texto casi siempre versificado y, a menudo, con acompañamiento instrumental. Se considera a la canción como género opuesto al aria, pieza de dimensiones y estructura mucho más compleja. El término alemán *lied* designa un tipo de canción culta, característica sobre todo del romanticismo alemán. El equivalente francés se denomina *mélodie*. El canto es la forma melódico-musical más universal y primitiva, que funciona como una forma instintiva de expresión. Puede considerarse como un lenguaje de ritmo prominente, parecido al lenguaje verbal, con escasa variación melódica, que comporta la acentuación de las sílabas más importantes.[74] De las definiciones que se han dado de canción,[75] se deduce que el canto es una actividad que se produce cuando alguien articula y combina, con una traza o arte especial y según unas normas establecidas, unas condiciones específicas y unos procedimientos determinados, los sonidos que producimos con la voz. El canto no puede considerarse únicamente como una actividad empírica que usa y desarrolla sobre todo procedimientos y mecanismos físicos, sino que se le debería reconocer explícitamente una dimensión más trascendente, más auténtica y más profunda. Las definiciones que acabamos de considerar sólo nos dan una idea imprecisa y parcial, demasiado centrada en aspectos de forma más que de contenido. No expresan ningún compromiso explícito con los aspectos relacionados con el fondo. El propio concepto está, pues, indefinido;

seguramente, debido a su naturaleza indefinible nos relega siempre hacia la banda más material del concepto.[76] Una canción es decir algo de la forma más directa y simple, y ponerle un ritmo.[77] Las canciones son un poco todo. Algo irrepetible que va mutando: digamos necesidad, terapia, sentimiento. Las canciones[78] son una cuerda que se tensa o que se afloja en un espacio que tampoco acabamos de dominar, pero que puede ponerte los pelos de punta, deprimirte o provocarte un ataque de alegría. La canción es caos al que hay que procurar dar una cierta coherencia.[79] Escribir canciones es buscar un lenguaje para liberar los pensamientos. Las canciones[80] son comparables al alba: cada vez que sale el sol es un poco distinto del día anterior. La canción[81] es un género de síntesis, pequeños documentos sonoros[82] que sintetizan mucha información en pocas palabras, composiciones cortas métricas, cuyo valor expresivo y estético nace de la fuerza de las palabras y de la belleza adecuada de la melodía.[83] El canto es la expresión del alma a través de la voz.

1.4. Definiciones que van más allá del concepto musical de canción

«Quien no ama las canciones será un estúpido toda su vida.»
Martín Lutero

Oír una canción es siempre como ver florecer una idea: hablan los sonidos y suenan las palabras. La canción es como una paloma que abre sus alas para volar y volar.[84] A menudo, en los países sometidos a un régimen político opresor, la canción tiene una consideración de "arma", un arma cargada de dinamita con olor a libertad, que dispara balas que son esperanzas.[85] Y este concepto de esperanza se refleja en la canción cuando aparece simbolizada como una llama que mantiene encendida la mirada. [86] La canción está hecha de un material irrompible; palabras y música que solamente necesitan aliento y espíritu para vivir.[87] Y pudiendo llegar a ser popular o no, se mantiene en el tiempo como cristalizada y que sólo deja de estarlo cuando encuentra una voz que la canta. Una voz que es vida propia, vida que anhela ser vivida y que incluso nos ofrece la posibilidad de formar parte de la vida engendrada: de aquí que cantemos canciones de cuna al recién nacido o que incluso, como ya se practica actualmente, cantemos al ser que se está gestando antes de que nazca, para establecer los primeros vínculos, contemplando la canción como el aire y como el agua, que se escapa entre los dedos.[88] La canción da voz, abre ventanas, aparta las sombras, nos hace libres, nos pone alas, nos hace vencer fantasmas, alimenta nuestras ternuras, nos quita el miedo a la soledad, nos une con la gente, nos da luz, sentimiento, dolores, alegrías, caminos, ideas, horizontes, esperanza. Nos hace pueblo. Nos da utensilios para el amor, fuego por dentro, instinto, rebeldía, compromisos, palos de ciego, magia, utopía, mar de sueños, transparencias, corazón, estrellas para leer, melancolía, silencio. La canción es algo colectivo e individual al mismo tiempo. Puede ser compartida, pero cada persona la vive a su manera. Nos ayuda a ser individualidad, pero también comunidad. El canto es un fenómeno vital capaz de alimentar y concentrar, crear equilibrio y hacer de todos los que la ejecutan, una comunidad en buena y feliz concordia,[89] el aliño de la vida[90] que se convierte en alimento, puesto que las canciones son su leche literaria y comida de cada día:[91] alimento para la vida. El canto es la luz de la palabra, la expresión de los afectos sinceros y profundos; la necesidad de exteriorización de la plenitud del alma.[92] El canto lo dice todo porque, como proviene del mundo emocional del corazón, es el gran adivino: lleva un sentido completo que nunca llevan las palabras por sí solas. E incluso la relación con el amor, puesto que el canto del pueblo, carente de refinamiento

educativo en el aspecto musical, es la expresión más directa de la emoción estética. Canción es corazón ligero cantando, humilde ante la gracia de la belleza, amor gozado, amor penante; es el creer y el amar en cadencia armoniosa; es bondad voladora de alma del ser humano que vibra conmovido al compás de la naturaleza y que de ella toma el sabor, la luz y un regusto fuerte a la vez que dulce. Las canciones son regalitos del Señor para que los pobres mortales entretengan su tediosa existencia.[93]

2. CANTAR ES CONNATURAL AL SER HUMANO

«La vida es dura, a veces, suerte tenemos
de la música y de las canciones.»
María Jesús Hernández

«Los lobos no quieren saber nada con la música,
una buena manera de que te dejen tranquilo es ponerte a cantar.»
Sabiduría popular

Cantar ha sido, desde antaño, una de las actividades más espontáneas del ser humano; se canta para expresar, para comunicar, para decir y para ser escuchado. El canto es connatural al igual que los es el habla; se realiza y se desarrolla integrada perfectamente en su realidad vital, tanto interior como exterior, y se manifiesta con una constancia parecida a la de nuestras facultades para establecer cadenas benefactoras de relaciones personales e interpersonales, centrípetas y centrífugas. Hemos de tratar el canto como un patrimonio indiscutible e irrenunciable de todos, sean cuales sean las condiciones de género, edad, cultura o profesión. Un patrimonio universal, no en el sentido geográfico, sino en el sentido antropológico, que supera todas las acotaciones con que, por inercia, quizás hayamos ido limitando su propia naturaleza y sus verdaderas perspectivas, dimensiones y potencias.[94] El canto es el primero de los ejercicios musicales. ¡Y lo seguirá siendo! Canturrear, tatarear y cantar son manifestaciones vitales igual que correr, moverse y danzar.[95] Música y canción surgen como una necesidad vital del ser humano, como una expresión de su ser más profundo, de su vida cotidiana y de sus necesidades, creencias y aspiraciones más legítimas.[96] Cantar no puede ser considerado como un hecho excepcional, circunstancial o anecdótico, ni tampoco debe ser considerado como algo privativo o propio de sectores elitistas del tipo que sean; ni puede ser situado, tampoco, en conjeturas de pura complementariedad e intermitencia, claramente fuera de los hábitos personales y sociales.[97] Cantar es un hecho espontáneo. ¿Hay alguien que no lo haya hecho nunca? Imposible. Puesto que la canción evoca el mundo emocional del ser humano, siempre habrá canciones que nos harán rabiar, llorar, alegrarnos, enfadarnos. Podemos recordar personas por la música que escuchaban y por las canciones que cantaban o por las que tenían preferencia. Desde que ha poblado la Tierra, el ser humano ha cantado empujado por una irresistible fuerza interna, por una necesidad de su espíritu, para esparcimiento de sus tensiones y angustias, a la vez que para manifestar el gozo de su corazón. Seguramente el primer ser humano que abrió los ojos a la belleza del mundo, debió de hacerlo con palabra rimada y ya hecha melodía; su palabra debió ser como un himno a la creación, como un cántico de reconocimiento y adoración. Desde entonces, las canciones han ido floreciendo por todo el planeta; han llevado en su seno la fisonomía de cada raza y se han transformado a través de los cambios y de las convulsiones del tiempo, conservando siempre algo de su prístina puridad y de su originalidad belleza porque la canción, hija de la verdad, está por

encima de modas y caprichos del tiempo. La canción se balancea como una nave segura y firme por encima de las olas agitadas por los vientos llenos de ira de la tormenta, como una flor que no puede quedar mustia, pues su gracia y su presencia ufana son eternas.[98] La canción late a ritmo de metrónomo y se escucha con el diapasón íntimo de cada individuo. Las canciones son como los encantamientos del alma destinados a producir armonía.[99] El canto como una necesidad humana.

2.1. Naturaleza del canto

«Yo no vivo para cantar, cantar me ayuda a vivir.»
Lluís Llach

«¿Cómo queréis que deje de cantar si he nacido para ello?»
Pete Seeger

El canto de los pájaros se parece a la música humana, tanto en los patrones sonoros como en los arreglos, en el breve *lapsus* temporal de los patrones repetitivos producidos por los pájaros, que suelen durar tres segundos o menos, con un límite máximo de quince. Esta limitación es equiparable al concepto de la música primitiva. Todos los conceptos musicales, hasta el más simple, incluso la trascripción y la armonía simultánea, se pueden encontrar en la música de las aves.[100] Géza Révesz,[101] profesor de psicología de la Universidad de Ámsterdam y amigo de Béla Bartók, rechaza la hipótesis de que el canto humano surgiera por imitación del canto de los pájaros; en primer lugar, porque en las sociedades primitivas encontramos patrones rítmicos complejos que no presentan similitud con la música de las aves, y, en segundo lugar, porque la imitación del canto de un pájaro es muy compleja. El antropólogo Claude Lévi-Strauss[102] era del mismo parecer. Igor Stravinsky[103] señalaba que algunos sonidos de la naturaleza, como el susurro de la brisa entre los árboles, el sonido de un riachuelo o el canto de un pájaro, no evocan a la música, sino que son música en sí mismos. Es el ser humano quien, al organizar los sonidos, los transforma en música como acto humano consciente. Para John Blacking,[104] hay tanta musicalidad en el mundo que es lógico suponer que tanto la música, como el lenguaje y la religión, son exclusivamente humanos. Los procesos psicológicos y cognitivos básicos que generan la composición y la interpretación musical pueden ser incluso herencias genéticas y, por tanto, estar presentes en casi todos los seres humanos. Esto confirma nuestras hipótesis. Otra teoría es la de Howard Gardner,[105] quien propone que la música se ha desarrollado a partir del balbuceo infantil. Entre los dos años y los dos años y medio, los niños y niñas aprenden y aprecian canciones cantadas por otras personas. Géza Révesz[106] cree, sin embargo, que el balbuceo ya está condicionado por las canciones que recibe el niño de su entorno y por la música a la que está expuesto. La persona que más música escucha es la que siente más impulso de cantar, puesto que lo que escucha estimula y moviliza nuestra sensibilidad perceptiva y emocional y el canto puede ser eficaz al margen de que las palabras tengan o no significado.[107]

2.2. Qué es cantar

«Yo no canto por cantar ni por tener buena voz,
canto porque la guitarra tiene sentido y razón.»
Víctor Jara

Cantar es algo espontáneo[108] que surge muchas veces sin pensar. Cantar es un fenómeno complejo que ofrece la oportunidad para el estudio de procesos integrados fundamentales, como el reconocimiento de patrones, la formación de conceptos, la memoria auditiva y la imitación vocal.[109] Cantar es un decir que es un hacer pero también un no hacer; y es un hacer que es un decir pero también un no decir.[110] No es un juego de palabras, es la propia ambigüedad del cantar, la polivalencia del canto, el laberinto de la canción. Cantar es el encuentro o la síntesis de tres dimensiones: voz, palabra y música. Cada uno de estos tres componentes tiene su autonomía de estructura, de funcionamiento, de proyectos. La voz es algo muy personal, la imagen sonora de la persona. La palabra es, sobre todo, un medio para comunicarse, ya sea con los otros o con uno mismo (recordemos que no podemos pensar sin lenguaje verbal). La música es un sinfín de cosas. Cuando estas dimensiones se colocan juntas, se refuerzan entre ellas y se neutralizan a la vez. Se transforman recíprocamente y el resultado nunca es una suma ni un producto aritmético controlable.[111] Cantar es como dejarse transportar por una fuerza superior o divina que nos lleva a sentirnos mejor de cómo nos sentíamos antes de cantar.[112] Cantar es una necesidad, es la manera de conducir la energía del cerebro a la zona baja del cuerpo.[113] Cantar es contar.[114] Se canta con el cuerpo, desde las entrañas. Cantar es un hecho que nace de nuestra profunda intimidad y se abre hacia el exterior, creando un acto de resonancia entre el emisor y el receptor.[115] Cantar se aleja de chillar, de utilizar la voz como algo agresivo. Cada voz tiene un timbre diferenciado y hay que mostrarlo en su estado natural, sin forzarlo.[116] Aunque, evidentemente, no es lo mismo cantar para uno mismo que hacerlo con unos amigos o actuar para diez mil personas; en este último caso será mucho más difícil sintonizar con todas las almas, la afinación entre ellas es mucho más difícil.[117] Hazrat Inayat[118] propone que todo acto cantado debería realizarse con la naturaleza por contexto, pues es en ella donde la música se vuelve especial y mucho más profunda: en las veladas alrededor de un fuego de campamento o en unas colonias infantiles, por poner dos ejemplos evidentes, la canción alcanza un alto nivel de entendimiento entre las personas que las comparten. Cantar con otros casi siempre genera sentimiento de comunidad.

Quien canta expresa su felicidad y la comparte con los otros; no está encerrado en sus propios problemas y preocupaciones, sino que pone lo mejor de sí mismo para que se cree un clima de fiesta y de hermandad, para que todo el mundo siga el mismo ritmo, disfrute de la misma melodía, y exprese el mismo texto.[119] Oír a una persona que canta, y que canta bien, proporciona, a quien escucha, ganas de cantar como ella, habilidad en la mimesis por este afán de copiar lo que nos gusta.[120]

Entre los *chippewa* y los *sioux*[121] se considera que un buen cantante puede cantar correctamente una canción tan sólo después de haberla escuchado dos o tres veces; debe tener buena memoria, por lo tanto. También hay quien defiende[122] que un buen cantante es aquel que sabe cantar en cualquier lugar, ya sea en un teatro, en el metro o por teléfono. La relación del ser humano con la música es diferente, pero también lo son los recursos para acceder a ella. Antes, los trabajadores canturreaban melodías mientras trabajaban; ahora, canturrean menos pero lo hacen con un transistor al lado. Antes, mucha más gente sabía tocar un instrumento (incluso había cursos por correspondencia

para tocar la guitarra y acompañarse cantando, que se anunciaban por televisión). Hoy en día vamos con auriculares. La finalidad no ha cambiado: tener música en tu vida.[123]

3. ALGUNOS ASPECTOS GENERALES DE LA CANCIÓN

«De no cantar, yo me entristecería,
para mí es el canto como el pan de cada día.»
Clementina Arderiu

Toda canción se proyecta de diferentes maneras: de forma ritual, social, específicamente musical, etc. Los motivos mediatos e inmediatos, las razones y finalidades del canto suelen ser, y deben ser, de índole bien diversa, como corresponde a una actividad que es propia del ser humano, de sus motivos personales o de colectividad, motivos circunstanciales o incidentales y conmemorativos, motivos más o menos trascendentales, motivos ilustrativos; ocasiones de carácter emotivo y evocativo en general, incluso de carácter lúdico, de distracción y de ocio; intenciones de carácter didáctico, de carácter pedagógico; razones de orden técnico, semántico, estructural o que responden a procedimientos y recursos pragmáticos y curriculares. Sería atrevido agotar el abanico de causas o de finalidades que pueden dar razón y sentido a la actividad del canto.[124] Tres grandes objetivos, pues: desarrollar nuestras aptitudes (a través de la expresión y de la comunicación), mejorar nuestras actitudes (a través de las conductas y del comportamiento) y fortalecer nuestras relaciones sociales. Cantar para estar despierto, para sentirse acompañado y para darse coraje.[125] La canción puede ser, sin duda alguna, más directiva que la música y mucho más manipuladora. Pero también es cierto que los niveles de implicación, de proyección por identificación o rechazo, e incluso de acción provocados por la canción, pueden verse aumentados. El poema, como punto de partida o estímulo que concreta el mensaje emitido, puede hacernos experimentar, revivir o actualizar unas experiencias muy directas y ser el canal de confluencia de diferentes puntos de vista que pueden motivar un clima más centrado de comunicación y diálogo. En este sentido, la canción adquiere una dimensión mucho más didáctica y puede abrir perspectivas educativas válidas para todas las áreas curriculares, en el ámbito de la enseñanza. Consecuentemente con esto, podemos añadir a la canción una característica que le es propia, en íntima relación con las ya analizadas para la música en general: la canción como vehículo de transmisión de contenidos revestidos de carácter poético y expresado, con frecuencia, en un lenguaje muy rico en simbolismos.[126] La canción, entendida como favorecedora de una percepción creadora de la música puede permitir una interiorización y un reencuentro de la persona consigo misma y abrir caminos hacia una expresión y comunicación multimedial, en el ámbito grupal.[127]

La letra de una canción facilita la activación de asociaciones y de recuerdos. Hay, incluso, terapeutas que únicamente trabajan con música instrumental para que esas asociaciones no surjan. Una melodía casi no necesita esfuerzo para ser aprendida, mientras que una letra sin música, un texto o un poema, pongamos por caso, cuestan mucho más de aprender y recordar. Conjuntamente con los olores, las canciones son algo de lo más evocador que existe.[128] Las canciones facilitan recordar mejor cualquier información. Incluso en las enfermedades de pérdida de memoria, se recuerdan mejor los datos de tipo cognitivo si van acompañados de música. Y esto es debido a que aunque el cerebro funcione como un todo, letra y música se procesan en hemisferios distintos.

La música es algo apropiable de manera muy íntima por sus receptores; las canciones que gustan al aficionado llegan a ser "sus canciones"; por eso son un canal especialmente eficaz para integrar las funciones sociales en la construcción de una identidad individual.[129] Si una semilla cae en la tierra apropiada, pronto arraiga, crece, echa ramas y florece. Cualquier persona que escucha una canción[130] es tierra en la que ésta puede arraigar. Las canciones nos arman de valor para decir en ciertos momentos "¡basta!" o para decir que algunos asuntos nos dan igual.[131] Primero tener gusto por cantar, amar la música, que se estudie de una manera formal, debe ser una consecuencia.[132]

Una misma canción interpretada por personas distintas llena de matices el propio tema musical. Repetir una misma canción nos ofrece estabilidad emocional y agrado perceptivo. La rutina crea el hábito y el hábito ofrece seguridad, calma y anticipación. La canción se adapta a la individualidad personal y, al hacerlo, resulta alterada en algo.[133] Nos quedamos con las canciones que representan algo para nosotros. Las cosas por ellas mismas no significan nada. Las cosas no son tal como son, sino tal como somos. Las cosas no son, sino que significan. Y las canciones que conservamos en la memoria son aquellas que significan algo en nuestras vidas. O, quizás suceda al revés:[134] que los recuerdos se conservan en forma de canciones.[135]

La canción contiene aspectos históricos (descripciones, situaciones, lugares, hechos, personajes, acontecimientos), aspectos sociales (relación con la gente, unión, compañía), aspectos expresivos (todo lo que se desarrolla a nivel artístico) y aspectos de desarrollo concreto (habla, vocabulario, normalización de un idioma, improvisación). No es de extrañar, pues, que la canción sea actualmente uno de los medios de comunicación más importante, por estar sus contenidos plasmados en miles de canciones y en millones de discos.[136]

La canción es un medio de comunicación audiovisual, ya que rara vez la canción se desliga de su intérprete[137] y se convierte en un medio de comunicación por los siguientes factores:[138]

1. La brevedad de su texto, que permite ser recordado.
2. Su poder de convencimiento emotivo, mediante la alianza de letra y música.
3. Sus características estructurales que le permiten comunicar cosas elementales sin esforzarse lo más mínimo por demostrarlas.

3.1. Algunos aspectos técnicos de las canciones

«Cantar es un gran masaje para el ego.»
Woody Allen

«Cantar es como hablar a los demás, sólo que con música.»
Victòria dels Àngels

El canto debe ser escuchado en vivo,[139] solamente así tiene la máxima riqueza. Esto está muy presente tanto en la escuela como en los centros de educación del tiempo libre, donde cantar es un acto mucho más espontáneo. Aunque también es cierto que hay que darle a la canción la importancia y el estatuto que se merece: a veces es desolador ver que se conocen bien las primeras estrofas y los estribillos, pero no las demás estrofas.[140] El hecho de que la mayoría de canciones tengan un inicio y un final claro satisface a los niños y niñas, ya que pueden apreciar que han iniciado y acabado algo.[141] Sobre todo, si

cantamos con otros; empezar y terminar a la vez es algo importante. Darse cuenta de que lo iniciamos y lo acabamos juntos, sin liderazgos, de una forma bella. Son muy adecuadas para cantar las canciones que tienen estrofas y un estribillo que se va repitiendo entre estrofa y estrofa (se dice técnicamente que tienen forma de rondó).[142] También ayuda que la mayoría de canciones empiecen con la misma nota, con la tónica o con notas de su misma armonía; resulta gratificante acabar en el mismo lugar que hemos empezado, como un retorno a casa.[143]

A través del canto, desarrollamos nuestra audición interior, que constituye uno de los objetivos más importantes de toda educación musical.[144] La técnica no es lo más importante. Seguramente hay personas que no dan una nota perfecta pero, en cambio, la palabra ha sido bien vocalizada y es la adecuada. Si nos concentramos exclusivamente en la técnica, el canto pierde su poesía. Se vacía de contenido. Existen muchos cantantes que a lo largo de su vida dan la impresión de graduarse en el conservatorio con sobresalientes. Pero allí acaba todo lo que de ellos impresiona.[145] Incluso hay muchos músicos profesionales que saben tocar perfectamente un instrumento pero les cuesta afinarlo correctamente y precisan de un oído más fino que les ayude.

En el libro de Monteclair Pequeño método para enseñar la música a los niños y aún a los adultos, escrito en 1736, se dan unas normas para cantar que aún tienen validez: no cantar delante de una ventana o puerta entreabierta; cantar lo menos posible después de una comida; ejercitar la voz por las mañanas; no cantar delante del fuego sin ponerse algo delante de la boca. Y según G. Zarlino,[146] se debe cantar correctamente lo que está escrito sin hacer variaciones ni de texto ni de melodía. Se debe cantar con voz moderada. Para nosotros es importante cantar de manera natural y con sensibilidad. Cada cual a su manera, en su estilo, pero que sea tan natural como el hecho de hablar, sin preocuparnos por tecnicismos ni florituras, que siempre reducen nuestras posibilidades y nos acongojan haciéndonos pensar que "no servimos para cantar". Todas las personas sirven. Todos somos músicos y cantantes por naturaleza, nacemos con esa capacidad, que es un derecho nato. Y absolutamente nadie, creyéndose juez musical, puede prohibirlo. Si alguien lo hace, tenemos el derecho a defendernos con uñas y dientes puesto que la libertad de expresión, con el medio que escojamos, es algo que pertenece a nuestra libertad. Prohibir cantar es prohibir expresar, y ¿quién no nos asegura que sea la mejor manera que tiene una persona para comunicar sus sentimientos? Para acabar el capítulo, si algún profesional de la educación quiere saber cómo enseñar una canción a niños y niñas, recurrid a la que propone Juan Rafael Muñoz[147].

4. LO DE CANTAR YA VIENE DE ANTIGUO

«En el comienzo fue la canción primero: Dios, trabajando, cantaba.»
De un poema de Joan Salvat Papasseit

«Dios me respeta cuando trabajo; Dios me ama cuando canto.»
Rabindranath Tagore

«Cantar es rezar dos veces.»
San Agustín

El uso de la música y del canto, así como de la danza, ya viene de muy antiguo, seguramente de tan lejos como la propia vida humana. Cuando al lenguaje puramente musical se le añade el lenguaje poético (o al revés), palabra y música se entrelazan y fusionan dando origen a la canción.[148] Para san Agustín,[149] el canto brota de la alegría y nace del amor. Charles Darwin llega a la conclusión de que el canto y la danza son artes muy antiguas, que existen entre todos los pueblos salvajes.[150] El canto de los pueblos primitivos se origina en estado de excitación y embriaguez, y se manifiesta en forma de impulsos motores con significados eróticos, mágicos o religiosos.[151] Los cánticos primitivos se relacionan con la adoración del sol, las curaciones de las enfermedades, la invocación a la lluvia y la expulsión de los miedos. Se atribuía a ciertos cantos curativos un origen sobrenatural, que era visualizado en sueños o visiones. El amo del canto era a quien había sido revelado, con instrucciones para administrarlo. Y todo ello era guardado con sumo secreto.[152] Muchos de los cantos que vienen de antiguo tienen una influencia feliz y liberadora, y traen consigo capacidad de conformarse.[153] En el ser humano primitivo, la canción es una especie de médium que pone en comunicación al ser humano con los genios y espíritus que dominan y regulan su vida. Hay que pensar en un largo periodo premusical,[154] en el que los sonidos organizados se utilizaban para señalar el ritmo del trabajo y para la invocación de conjuros. Podemos considerarlos como formas primitivas de canto. La canción entendida como magia.[155] En el 4000 a.C., en el antiguo Egipto, las canciones se concebían como la expresión de las emociones humanas.[156] En muchas culturas antiguas, la helénica y la pitagórica, por ejemplo, los problemas de aritmética eran redactados en forma de verso y cantados. Facilitar la memorización ha sido, desde antaño, algo propuesto con la ayuda de la canción. En Grecia, la canción popular, introducida por Arquílico, es el *perpetuum vestigium* donde se mezclan lo apolíneo y lo dionisíaco. Nos aparece como espejo musical del mundo, melodía que busca y expresa en el poema una imagen paralela al ensueño. La melodía es primero, lo universal, lo que permite objetivarse en textos diferentes, en los que la poesía del lenguaje se aplica con todo esfuerzo a imitar la música, formando palabra y sonido: la única relación posible entre poesía y música.[157] Para algunos filósofos griegos, entre ellos Platón, lo primero es el lenguaje, después el ritmo, y por último el sonido. Colocan en primer plano el texto, el mensaje, después el ritmo, como base de la música, y finalmente el sonido, entendido como timbre. Por lo tanto, no es de extrañar que para el pueblo griego, filosófico por excelencia, la canción fuese un recurso educativo en el ámbito social. El término *mousiké* designaba poesía en su conjunto, o sea, palabra y música juntas. El poeta se llamará *aede* (cantor) y *melopoiós* (autor de cantos); más tarde se llamará *poietés*.[158] En la prehistoria, la música se relacionó con la danza; en la Grecia clásica, con la palabra; en la época medieval, con el texto culto (canto gregoriano), y en el Renacimiento, con la música vocal.[159] La música casi siempre es vehiculada por la expresión oral, por la danza o por ambas. La estrecha

unión entre melodía y poesía es otra dimensión que permite descubrir la concepción griega de la música: hablar de música es hablar de poesía. No se podía recitar sin entonar una melodía.[160] Para Plotino, filósofo posterior a Aristóteles, cantar es propio de los que aman, puesto que la voz del cantor enciende el amor santo; no hay trabajo, sino placer.[161] Escritores y poetas se han referido al canto de los pájaros en sus creaciones literarias. Aristófanes compuso una fantasía sobre los pájaros en la que éstos imitan con onomatopeyas la monodia y los trinos de la abubilla. Sófocles lo hizo en referencia al ruiseñor, al igual que Esquilo en referencia al ruiseñor y al buitre.[162] Platón[163] nos habla de una gran variedad de cantos antiguos, con sus respectivas danzas, basados en los trinos de los pájaros, que se habían adaptado rítmicamente a melodías de canciones, siempre que éstas no lesionaran las normas establecidas. Él mismo avisaba de que los gobiernos debían tener cuidado con las canciones que canta el pueblo. En su concepto de educación, cuerpo y alma iban estrechamente unidos. Del cuerpo se encarga la gimnasia, y del espíritu, la canción y la música. Considera la importancia de la canción porque la palabra, ayudada de la música, facilita la comprensión de las normas elementales. Reserva para la juventud la madurez de la música propiamente dicha, entendida como técnica de composición e interpretación instrumental.[164] Ulises, en la *Odisea*, al pasar por el estrecho de Messina, cerca de las islas de las sirenas, quiso escuchar aquellos maravillosos cantos que atraían a los marineros y que los arrastraban al naufragio. Dijo a su tripulación que debía taparse los oídos con cera y que lo amarrasen a él a un mástil con la orden de que no lo debían desatar, bajo ningún concepto, hasta que se hubiesen alejado de las islas. Homero dice que el canto de las sirenas era tan delicioso y seductor que Ulises gritaba para que lo desatasen y le dejasen escuchar aquellos cantos. ¿Cómo debía ser aquel canto?[165] Las canciones quedan grabadas en nuestra mente y en nuestro mundo emocional y, a menudo, no nos podemos quitar de la cabeza un tema que se va repitiendo en nuestro interior. Las canciones permanecen porque hablan de valores eternos, por eso la mayoría no pasan de moda.[166] Además, cada persona tiene las suyas: algo intransferible y propio.

En el cristianismo, el canto era una educada proyección de la fe íntima y un auxiliar de la expresión colectiva de la misma.[167] A pesar de que en la Biblia hay referencias constantes a la música, Jesucristo no habló de ella a pesar de que sabemos que los judíos mantenían sus cantos como afirmación ante la ocupación romana, en un efecto idéntico al de los cantos espirituales negros frente a la esclavitud.[168] Recordemos que en la tradición eclesiástica el canto litúrgico, *cantus*, no es considerado explícitamente del dominio musical hasta el año 1860. Tal como nos dice el monje de Silos, Bernardo-Recaredo García,[169] el canto brota del amor, de la fe, de la alegría. San Pablo recomienda el canto con insistencia. En los encuentros cristianos, el canto está presente en los himnos y en las celebraciones; incluso se reza cantando. San Benedicto y toda la tradición monástica prolongan y perfeccionan esta costumbre. En los mitos hindúes, los cantos influyen en el crecimiento de las plantas, cambian el curso de las estaciones y hacen que caiga la lluvia,[170] y entre los juglares, eran ellos mismos los principales vehículos transportadores de las canciones.[171] También los pastores han estado muy relacionados con las canciones y la música.[172] Dos mil años antes de Cristo, un emperador chino ya se dedicó a recoger en un libro titulado *Chi-King* las canciones que cantaba el pueblo, porque era la mejor manera de conocer sus sentimientos, necesidades, tristezas y aspiraciones. Un libro de versos y de sabiduría que después Confucio refundió.[173] Otros cancioneros que han tenido una presencia social concreta han sido: el *Codex Calixtinus*, compilación de monodia y polifonía gregoriana del siglo

XII, con composiciones para las celebraciones del santo apóstol de Compostela; las Cantigas de Santa María, de Alfonso X el Sabio, del siglo XIII; las Cantigas del Amigo, del trovador Martín Codas, también del siglo XIII, cantares de la enamorada a su amado; el Canto de la Sibila, representación sacromusical que desde el siglo XI se celebra en Mallorca la noche de Navidad. La voz de la Sibilia es entonada por un niño que anuncia la venida de Cristo; el Llibre Vermell de Montserrat, de los siglos XIV y XV; el Cancionero Musical de Palacio, de los siglos XV y XVI; el Cancionero de Upsala, recopilación de canciones de Navidad.[174] Hacia finales del siglo XV, aparecen los primeros antecedentes claros de los cancioneros contemporáneos, consecuencia directa de los tradicionales romances de ciego que se vendían en las calles, primero realizados a mano y más tarde con impresión mecánica.[175] Por lo que se refiere a cancioneros infantiles, tenemos Días geniales o lúdicos, de Rodrigo Caro (1573-1647), datado en 1625, cuyo autor tardó entre diez y quince años en escribir y que no se publicó hasta 1884 en Sevilla; Juegos de Noches Buenas, publicado en Barcelona en 1605; Vocabulario de refranes y frases proverbiales, del 1627, del salmantino Gonzalo Correas (1571-1631), recopilación de refranes, proverbios, cuentos, adivinanzas, canciones y poesía popular; Jochs de la infància (1874), de Francesc Maspons i Labrós, o el Romancerillo catalán, de Manuel Milà i Fontanals,[176] por nombrar algunos.

5. TODO EL MUNDO PUEDE (Y DEBE) CANTAR

«Quien puede hablar puede cantar.»
Oriol Martorell

«Los bosques serían demasiado silenciosos si
tan sólo cantaran los pájaros que mejor lo hacen.»
Henry Van Dike

«Si se te pide cantar, no te hagas rogar.»
Refrán tradicional catalán

«No puede vivir el que no canta.»
Gabriel y Galán

A muchas personas les han inculcado que la música es para los virtuosos.[177] Todo niño o niña capaz de hablar es capaz de cantar afinadamente. Evidentemente, hay excepciones, pero lo son de orden médico, médico y fisiológico, pero no psíquico.[178] Todo el mundo canta, todos podemos cantar, más o menos bien. Todos tenemos voz.[179] Y si hay desafinación, hay que descubrir la causa. Quizás se trate de un problema de desconexión entre lo que se escucha y lo que hay que reproducir. Y puede ser porque:[180]

— No se escucha bien.
— No se tiene control total sobre el aparato fonador y no se es capaz de emitir los sonidos que queremos.
— No se recuerdan bien los sonidos.
— No se puede convertir la información referente a la altura de los sonidos.

O sea, en esencia, se trata de un problema de comunicación entre los dos hemisferios cerebrales. Un 60% de la población cree que no sabe cantar bien. De este 60% tan solo un 15% es verdaderamente incapaz de afinar o de encontrar una nota. Y de

este 15% tan solo un 5% son casos que pueden determinarse de manera real que no cantan bien. O sea, que un 95%, como mínimo, no está del todo perdido.[181] Además, hay que tener en cuenta que tenemos una capacidad fantástica para conocer fragmentos ultracortos de piezas musicales, que el tempo de una canción nos queda registrado en la memoria y que por lo que hace a la tonalidad disponemos de una especie de memoria musical absoluta que hace que recordemos la tonalidad que hemos escuchado al aprender una canción.[182] Todo ello seamos o no músicos profesionales. El canto provoca circulación y oxigenación sanguínea cerebral importante para el equilibrio emocional y transmite la frecuencia más profunda de nuestro interior espiritual.[183]

La canción tradicional, de raíz antropológica, era compuesta por personas que no realizaban música de una manera profesional y que la mayoría de veces no tenían instrucción literaria alguna; pero sus canciones estaban llenas de belleza porque esas personas conocían de cerca la serenidad del cielo, la calma del mar, la paz de una noche estrellada.

6. EL PODER DE LA CANCIÓN

«La ciencia nos convence con razones
pero no nos persuade con canciones.»
Arnoldo Liberman

«Canto ergo sum.»
Proverbio tradicional

Se explica que Napoleón estudió los cantos folklóricos de los soldados rusos, pues cuando estos los utilizaban recuperaban las fuerzas para volver a luchar en el campo de batalla. La mitología hace referencia a la fuerza de la música, como en el caso del mito musical griego de Orfeo —que con la fuerza de su canto consiguió amansar a las fieras e incluso abrió las puertas del infierno, del reino de los muertos, para recuperar a su amada Eurídice—.[184] Esta fuerza la encontramos en las personas que han dedicado toda una vida de trabajo a la música y que han encontrado en ella la fuerza para vivir, [185] Una canción puede darnos mucho coraje. Goethe[186] hacía referencia a menudo a la provincia alemana de Wanderjahren, donde todo el mundo canta siempre que se presenta la ocasión y que recibe el sobrenombre de provincia pedagógica, ya que toda la educación está basada en la música. El canto ocupa el primer estadio cultural puesto que de él parte todo lo demás. Las canciones obedecen a unas leyes que se escapan de toda legislación dictada por el ser humano; son leyes no escritas que siguen de generación en generación, nunca impuestas pero que se cumplen.[187] ¿Habéis captado el gran y mágico valor de las canciones? Aunque las cantemos sin ton ni son, alejadas de su propio sentido, siguen haciendo un bien enorme a nuestra alma, lo mismo que una mirada de amor o el perfume de una flor.[188] Cantar va bien en momentos para los momentos de soledad y de tristeza. Aquí las canciones realizan un alivio emocional tremendo. Equilibrio perfecto del yo externo y del yo interno. Las canciones desbloquean los estados de angustia, liberan tabúes, nos hacen perder la vergüenza, abren canales de comunicación al tímido y relajan al hiperactivo. El canto nos iguala a todos, tiene una virtud purificadora que devuelve al alma a una especie de estado de gracia, que enternece nuestro espíritu y nos hace fuertes en las luchas de nuestra vida.[189]

7. UN CANTO UNIVERSAL

«Ama tu ritmo y rima tus acciones
bajo su ley, así como tus versos;
eres un universo de universos
y tu alma una fuente de canciones.»
Fragmento del poema
Ama tu ritmo de Rubén Darío

Existe un canto universal[190] que se produce en todas las culturas y que se caracteriza por la presencia de un intervalo de 3ª menor descendente, que aparece de una manera espontánea sobre todo cuando se dirigen unos niños a otros en sus juegos. También son relevantes los intervalos de 4ª y 5ª, así como la utilización de las notas *mi*, *sol*, *la* para la improvisación de cantos y melodías de uso común entre niños y niñas. Una especie de melodía que se da en gran parte de las culturas occidentales, una melodía universal que precisamente se encuentra en la cultura infantil.[191] Hay también lo que se denomina 'canción de Ur' que confirma la pauta holonómica universal de cierto tipo de cadencias melódicas. Este tipo de canción primogénita, original, se encuentra inscrita en nuestro inconsciente colectivo.[192]/[193] En Occidente, los mitos y leyendas sugieren que antes de la torre de Babel existía un alfabeto universal compuesto por sonidos, vocales y ritmos. La teoría es que esta canción primordial consistía en una serie de dos o tres notas y alturas que todo el mundo entendía. En los años 70 del siglo XX,[194] se investigó sobre esta canción original y se descubrió que prácticamente todos los oídos del mundo reconocían un mismo motivo musical de tres notas. La canción *This old man* es un ejemplo de ello, al igual que cuando decimos "Su-si", "To-ni" (con las notas *sol-mi*). La canción de Ur sostiene que los niños y niñas de muchas tierras entienden la tonalidad vocal de una 3ª menor descendente.

Otra manera de entender este "canto universal" es mediante las canciones conocidas vayas donde vayas, como el caso de la canción *Happy birthday*, que dos hermanas maestras, Patty y Mildred Smith Hill, de una escuela dominical de Missouri, en Estados Unidos, el año 1893, utilizaban con otra letra para dar los buenos días a sus niños y niñas. Se canta en todo el mundo, se ha traducido a muchos idiomas y es una de las melodías más universales, igual que Noche de paz de Franz Gruber y Joseph Mohr o la Canción de cuna de Johannes Brahms.

8. CANCIONES A TODAS HORAS

«En la copa de los árboles cantaban los pájaros.
Unos eran jóvenes y los otros ancianos.
El canto los unía: cantaban como hermanos.»
Tomàs Garcés

La música se encuentra en todas las situaciones de la vida, desde las actividades cotidianas hasta los grandes rituales. Aparte de los ejemplos más obvios, como las canciones de cuna y de trabajo, hay canciones que forman parte de los rituales de iniciación, como las que son portadoras de noticias o curiosidades, de alabanzas o insultos. Las "canciones de los ancianos" recuerdan a la gente su pasado y los valores de su sociedad, son la crónica de la historia de un pueblo.[195] Para los *tutsi*, de Ruanda, hay canciones para lucirse ante los demás, para la guerra, para saludar, para la caza, para los matrimonios, los nacimientos, etc., canciones para todo. En nuestra sociedad actual sucede algo muy similar. Utilizamos la música para estimular cualquier actividad social y personal, ya que la música mantiene una interdependencia con todo lo que se relaciona con nuestro contexto cultural.[196] Todas las personas disponemos de un arsenal de canciones que nos han cantado, que hemos cantado o que, por lo menos, hemos escuchado. Cuando nacemos nos cantan alguna canción de cuna, nos cantan en la infancia: tanto en la escuela como en otros espacios educativos, las canciones siempre están presentes. En la adolescencia, siempre turbadora, descubrimos sin saber demasiado cómo ni por qué, tímidamente, las primeras canciones sentimentales y descubrimos que una canción o una melodía se relaciona con nuestro mundo emocional y, en especial, con el enamoramiento. En la juventud las canciones nos traen recuerdos y forman parte de una elección personal. Y así en el resto de etapas de nuestra vida. Hay melodías, canciones y músicas que están asociadas a un tiempo preciso, pinzadas como agujas en nuestra mente y en nuestro corazón.[197] Cada época tiene sus canciones y sus intérpretes. Todo un "material" que se va añadiendo a nuestra memoria personal y colectiva. Mucho de este "material" será parte de nuestros recuerdos de juventud, ya otoñales para muchos.[198] Hay momentos en que la canción no ha de ser empleada sólo desde la vertiente puramente musical, sino que ha de ser empleada como medio o, al menos, como recurso para educar multitud de aspectos, ya que las canciones quedan para siempre.[199]

Las canciones pasan de oído a oído y de boca en boca a la velocidad de la luz, son omnipresentes: televisión, radio, cine, bares, discotecas, bibliotecas, fonotecas, calle, metro, tiendas, conciertos, espectáculos, coche, escuela, trabajo, teléfono… No olvidemos que el balance económico de la industria sonora es uno de los más grandes de la sociedad, aunque se vea amenazado por la piratería. Hasta tal punto la música y la canción están presentes en nuestra vida, que cada vez es más difícil encontrar un sitio donde aislarse de cualquier fenómeno musical. Escuchamos música y realizamos música. Además, la música que recibimos es inmensamente variada, tanto de estilos como de ritmos y timbres sonoros. Podemos escoger la que deseemos en cualquier momento.[200] También hay que tener en cuenta el repertorio de antaño, que hacía referencia a todo el mundo religioso que acompañaba al deambular humano.[201] Si las canciones tradicionales, sean de la procedencia que sean y tengan el contenido que tengan, han pasado de generación en generación es porque son portadoras de grandes paradigmas que han superado los estadios de concreción en que los protagonistas tienen nombre propio y los lugares son un punto geográfico concreto, y han entrado en el

estadio de lo universal desde el punto de vista de nuestra idiosincrasia.[202] Una canción nos trae, no sólo el recuerdo de la propia melodía y letra, sino también el recuerdo de circunstancias, lugares, personas, vivencias. Con la gran ventaja de que para cantar no necesitamos más instrumento que la propia voz; no precisamos de nada externo.[203]

9. EL CONTENIDO DE LA CANCIÓN

«Se necesitan canciones con melodías inolvidables,
que todo el mundo las cante en el trabajo, cuyas letras
estén tan bien hechas que los que no están de
acuerdo con ellas las quieren volver a escuchar.»
Pete Seeger

La canción no es tan sólo música, también es texto. La letra define el contenido de la canción.[204] Nos encamina hacia un objetivo concreto. ¿Tenemos conciencia de ello? Muchas de las aspiraciones, actitudes e inquietudes que tienen las personas, tanto a nivel individual como colectivo, han sido alimentadas por las canciones que han escuchado, aprendido y cantado, y por los mensajes que transmiten sus intérpretes. ¿Es la canción, hoy en día, educación y liberación del ser humano o, por el contrario, le está sirviendo tan sólo de distracción y evasión, e incluso a veces de elemento manipulador? Es imprescindible asumir el contenido que la canción nos ofrece adoptando una actitud consciente y crítica. De ahí, la necesidad de poner en práctica una de las dimensiones o aspectos de la pedagogía de la liberación: el proceso de descodificación. Se trata de integrar la canción como medio educativo de unos valores y actitudes, como vehículo de acercamiento a la realidad.[205] La música y la canción son lenguajes capaces de provocar en nosotros una expresión que surja de lo profundo y que pueda ser, en consecuencia, proyectiva, testimonial y creadora. No es la expresión objetiva y fría de quien transmite unos contenidos o saberes intelectuales o unas realidades racionalistas ajenas a la propia experiencia, sino que, al contrario, puede ser una expresión mucho más cálida, más personal, más creativa, que nace de una experiencia y que, revestida de una fuerte carga simbólica, reclama una necesaria actitud de respeto.[206] Cada canción comporta una determinada incidencia en el ciclo biológico del individuo y, a la vez, queda integrada en el ciclo repetitivo de la naturaleza. Conocer el cuándo, cómo y porqué se canta una canción nos debe llevar, necesariamente, por el camino del análisis de la motivación o contenido intencional. [207] El análisis del texto o del contenido ideológico de las canciones resaltará aquellas características literarias derivadas del estilo, la terminología y la conceptualización lingüística. Igualmente, será obligado el análisis tipológico musical, del cual surgirán determinadas características musicales a partir de las estructuras rítmicas y melódicas y, a veces, armónico-tonales.[208] Las canciones no reemplazan nuestras conversaciones ni pensamientos, pero hacen que nuestras sensaciones parezcan más ricas y más convincentes que las que nosotros sólo podríamos expresar con nuestras palabras.[209] Incluso la estructura con la que están realizadas las canciones y lo que esperamos de ellas nos otorgan cierta seguridad ante del futuro, con referencia a los sentimientos, las expectativas y a nuestra propia vida. Una de las consecuencias más obvias de la organización de la música de nuestro sentido del tiempo es que esas canciones son a menudo la clave para recordar nuestras cosas pasadas. No queremos simplemente decir que los sonidos –igual que las visiones y los olores– desencadenen asociaciones de recuerdos, sino más bien que la música en sí misma nos proporciona las experiencias más intensas del pasado. La música enfoca nuestra

atención en la sensación del tiempo; los sonidos se encuentran organizados (de ahí el placer que producen) alrededor de la anticipación y de la repetición, alrededor de los finales que esperamos con ilusión y que construyen sentimientos mientras se desvanecen.[210] El contenido de las canciones, cuando realizamos una segunda o tercera lectura, puede que sea diferente, con otros significados latentes. Entre los habitantes de Trinidad, la forma favorita de hacer comentarios sociales es mediante las canciones. La forma de hacerlo no es el detalle narrativo, sino hábiles alusiones y utilización de patrones de imágenes sugestivas que incorporan dentro de las canciones acontecimientos de la vida cotidiana, hechos de la tradición del grupo. El motivo más comentado es el amoroso. La intención fundamental siempre es irónica y provoca la risa entre los que la escuchan.

Hacia los siete/ocho años, correspondiendo con una nueva etapa evolutiva infantil, es importante que se empiecen a trabajar las canciones de contenido axiológico con los niñas y niñas. No quiere decir que anteriormente no lo hayamos hecho desde una perspectiva más amplia, pero la comprensión de estos contenidos se inicia en esta edad y tiene su punto álgido hacia los once o doce años, con el inicio de la adolescencia. El contenido de las canciones nos debe interesar en tanto que seres humanos.[211] Ya llegarán, queramos o no, las canciones de consumo a través de los medios de comunicación de masas: canciones de contenido superficial[212] ya que la canción se ha ido convirtiendo en una manifestación artístico-cultural de consumo, bien distinta de lo que era en sus orígenes[213] y correlaciona el contenido con determinado estilo musical.[214]

10. LA CANCIÓN: PILAR BÁSICO DE LA MÚSICA

«El canto es de todos y de uno solo a la vez.»
William Shakespeare

«El canto es tan natural como la respiración.»
Lluís Millet

«No puede haber lección de música sin canción.»
Zoltán Kodály

La canción constituye el pilar básico de la práctica musical. En la canción confluyen toda una serie de aspectos que la hacen insubstituible. Enumeremos los más representativos: la canción como forma de hacer música de manera espontánea, como manifestación de la sensibilidad, como elemento socializador, como síntesis de los conocimientos básicos del lenguaje musical (ritmo, métrica, melodía, estructura, base armónica), como vehículo de transmisión cultural y de conocimiento de la idiosincrasia del entorno propio y del conocimiento de otras culturas. Cantar debe constituir, pues, una actividad cotidiana y habitual, sobre todo en la escuela, ya que ha quedado desplazada del ámbito familiar.[215] A través de las canciones,[216] los niños y niñas establecen contacto directo con los elementos básicos de la música: melodía y ritmo. Platón decía que si todas las madres cantasen a sus hijos e hijas, la música ocuparía un lugar privilegiado en nuestro mundo. La música actúa como un regulador provocando que las personas se sientan y actúen con más bondad, y sean más benévolas, modestas y razonables. La persona que cultiva este arte sale preparada y apta para todo. Para Martín Lutero[217] es preciso conservar la música en la escuela y que todo maestro o maestra cante. Él mismo decía que sin la música no habría sido nada y que no la habría cambiado por los más preciados tesoros. Dejar la música solamente para los

especialistas en música, en el caso de la escuela, es inconcebible.[218] Ya que primero hablamos y luego escribimos, hagamos pues música, que luego, si es necesario, ya la escribiremos. Es mucho más interesante que haya música en la educación que tener una educación musical.

La canción es un lenguaje casi siempre frágil, que se puede degradar y dañar con facilidad. Si tomásemos la canción como un ejercicio más de solfeo le haríamos un daño terrible, ya que la canción fue pensada solamente desde el fondo de las vivencias y hacia éstas vuelve de una manera natural.[219] Para desarrollar el ritmo y el sentido auditivo las canciones realizan una función de primera categoría, puesto que son síntesis de esos dos aspectos. Hay que hacer cantar, pues, a los niños y niñas desde la primera infancia e incluso, a veces, pedirles que improvisen para favorecer así la actividad sintética espontánea que poseen, y para que perciban la música como algo vivo y agradable.[220] El canto entendido como una expresión de dinamismo sonoro libre y como reflejo de elementos afectivos, que es accesible para niños y niñas, antes incluso que la propia palabra. La memoria rítmica (de naturaleza motriz) y la del sonido (de naturaleza sensorial-afectiva) preceden, habitualmente, a la memoria semántica de las palabras (de naturaleza cognitiva).[221] El canto no condiciona en absoluto el desarrollo del sentido musical (ha habido directores de orquesta y compositores que cantaban mal e incluso que desafinaban), pero es un poderoso auxiliar para la memoria musical, que tanto padres, madres como profesionales de la educación deben procurar estimular de manera inconsciente. Hay que potenciar esas tonadillas que acompañan tantos y tantos juegos infantiles.[222] El canto representa una vivencia profunda que llena muchos momentos vividos y que crea espacios para gozar a lo largo de la vida de cualquier aspecto musical. Y tanta es la experiencia individual y colectiva del hecho de cantar que es muy difícil medirlo e incluso concretarlo con palabras.[223] Al igual que toda educación influye en nuestros actos y pensamientos, la música impregna todo nuestro ser. Cuanto más temprano se empieza, más se desarrolla la apreciación del arte, de la belleza[224] y, por lo tanto, más se desarrollan algunas de las capacidades que desplegamos a lo largo de nuestros primeros años de vida. Con el canto, incluso las personas que tienen relativamente poco talento musical llegan a cantar.[225]

11. TODO TIPO DE CANCIONES

«Cada pájaro tiene su canción.»
Proverbio tradicional holandés

«Cantas como eres.»
Victòria dels Àngels

«Allí donde se canta puedes ir a vivir.»
Proverbio tradicional alemán

Clasificar y elaborar un diccionario exhaustivo sobre todos los tipos de canciones es una empresa utópica y no es la pretensión de este libro, pero citaremos algunos ejemplos para ver el amplio abanico existente. La abundancia y variedad de canciones corroboran la necesidad humana de cantar y la existencia de un subsuelo folclórico musical en todas las culturas: *arabeske* (canción de origen turco), aria, canción de cuna (nana), balada, canción de gesta (poema narrativo de la época medieval, en lengua románica, basada en hechos históricos), canción de pandero (canción popular cantada por las mayorales que salían durante las fiestas, las bodas, los bautizos o con motivo de visitas de autoridades

civiles o eclesiásticas), canción napolitana, canción polifónica, canción salsera, canon, cantiga, canto coral (corales y orfeones), canto de alabanza a la Virgen, canto gregoriano (música tanto para el alma como para la inteligencia,[226] nacido de la oración y para ella, basado en el texto sagrado,[227] e utilizado por su belleza en musicoterapia[228]), canto llano, cantata, cante jondo, cantos de Pascua, espirituales negros, fado, habanera (danza de origen criollo proveniente de Cuba; canciones de taberna y de marineros), gozos (cantos religiosos sobre santos, o patrones religiosos), himnos, *lied*, madrigal, marchas, ópera, romances, rumba, *ufhniya* (canción de origen egipcio), villancicos, zarzuela.

Son necesarios todos los tipos de canciones, incluso aquellas que se relacionan con otros aspectos de la vida cotidiana.[229] Son un idioma universal y tienen un sinfín de utilidades didácticas para cualquier edad.[230] Disponemos de canciones para todo. Hay canciones tradicionales, populares, inventadas, actuales, cultas.[231] Los profesores de música pueden escoger en ese amplio abanico las que consideren que trabajan aspectos relevantes o las que consideren de buen gusto u oportunas para cada caso y edad.[232]

Enrique Alberto, rey de Navarra, propuso a su hija Juana que utilizara una canción mágica para quedar embarazada. Le prometió una cadena de oro que le daría veinticinco vueltas al cuello y una caja, también de oro, que contendría su testamento. Sencillamente había de entonar una canción mágica determinada en el momento de meterse en la cama y así conseguiría, por su precioso efecto, un hijo. Si lo consideramos desde el punto de vista de su importancia y extensión, la canción mágica es el hecho más antiguo de la historia de la civilización, incluso dentro de la vida de los pueblos primitivos actuales. Estas concepciones tan alejadas de la cultura actual han configurado la totalidad de la ideología humana durante un periodo de muchos milenios, cuya extensión el estudio de la prehistoria no consigue determinar. A pesar de la enorme distancia en el tiempo que nos separa de sus orígenes, la canción mágica dejó una huella tan profunda que aún no se ha borrado del todo. Hoy en día encontramos un buen número de canciones y danzas mágicas en las costumbres actuales, especialmente enmarcadas en el cancionero infantil.[233] Así como decimos que hay un lugar para cada cosa, que cada cosa tiene su tiempo, podemos decir que hay una canción para cada momento; que cada instante, situación o hecho puede gozar de su propia canción.

En Europa se ha extendido, sobre todo, la canción épica y la balada. Las canciones de amor han sido siempre muy importantes en este continente.[234] Hay también la presencia común de las canciones religiosas, de las canciones de cuna y de todas aquellas que se relacionan con aspectos del trabajo y costumbres ancestrales, como la bienvenida a la primavera o La Pascua.[235] También en la mayoría de culturas hay canciones de humor y canciones acumulativas, como *Alouette*, *The twelve days of Christmas* o *Se levanta mi niño*; en el Reino Unido tenemos las llamadas *child*, no porque hagan referencia al mundo infantil, sino porque fueron recopiladas por Francis James Child (1825-1896).[236] Hay unas trescientas clasificadas, de las que se han recuperado doscientas, aproximadamente. Tenemos las baladas de pliego (llamadas en inglés *broadside*), escritas por profesionales hasta bien entrado el siglo XX, que cumplen la función de prensa en zonas de analfabetismo,[237] aunque también hayan sido utilizadas en zonas alfabetizadas. En el caso de la comunidad de Castilla-León, en España, tenemos los pliegos de cordel, romances y narraciones también conocidas como romances de ciego.[238] Están los *jodel* tiroleses, las canciones *yiddish*, emparentadas con la lengua alemana, ya que es una variante que procede de la Edad Media.[239] Josep Crivillé[240] también establece un inventario de los principales géneros de canción a partir

de los ciclos del año. Hay diferentes tipos de canciones folclóricas:[241] amorosas (fuente inagotable de inspiración a lo largo de los siglos); históricas (aportan datos, ofrecen información de la vida, la cultura y la manera de hacer de antaño); de guerra (que narran hechos, aportan nombres y explican motivos de luchas); religiosas (tanto las de tipo católico como las de leyenda y superstición); de trabajo (que acompañan las horas de trabajo del ser humano con letras y ritmos marcados, adaptados a la situación, trabajo o momento concreto); de diversión (como las infantiles o las de cantar bebiendo). Hay canciones de protesta, de tipo sociológico, y canciones de tipo antropológico, que profundizan sobre las vivencias, aspiraciones y actitudes del ser humano.[242]

12. LOS MANTRAS

«El canto es la luz de la palabra.»
Lluís Millet

Mantra, desde un punto de vista etimológico, proviene del sustantivo *mans* y de la raíz *tra*, que se puede traducir como protección. Es una palabra que procede del sánscrito, que significa 'rueda', y que también quiere decir 'pensamiento que libera y protege, a la vez'. Los mantras son sonidos o palabras que, cuando se recitan repetidamente, tienen la capacidad de cambiar la conciencia del recitador. Se utilizan para activar los chakras, que son centros de energía localizados a lo largo del cuerpo, entre el coxis i la coronilla. Los chakras tienen que ver con el sistema endocrino.[243] La filosofía oriental, en especial en la India, el Tibet y la China, utiliza los mantras como fórmulas sagradas, habitualmente en sánscrito, que se emplean para meditar. Los mantras son utilizados para pedir protección, tener suerte en la vida o alejar las enfermedades. Según los expertos, los mantras modifican los estados de conciencia, paralizando la mente para que no vaya tras los pensamientos. Los beneficios de los mantras son universales. Los monjes los cantan para apaciguar los sufrimientos de las personas, para purificar lo negativo de las acciones pasadas (propias y ajenas) y limpiar el karma (entendido como destino). El mensaje de los mantras escritos en las banderas de oración se expanden por el mundo gracias al viento que los agita. Existen multitud de mantras: cortos, largos, los destinados a los dioses, los que invocan la paz, los que se utilizan en las comidas, e incluso los que desarrollan el encanto sexual. El canto de los mantras desarrolla la respiración, aumenta la capacidad de oxígeno que riega el cerebro y modifica el estado de conciencia. Pronunciando nuestro propio nombre ya podemos realizar un mantra, aunque el más conocido es *Om*. Hace más de cuatro mil años que los griegos daban a este fonema el significado de "el todo".[244] Entonando este sonido lo más lentamente posible, la persona se hace "una" con toda la creación. Curiosamente, el sonido *m* está extendido por todas las religiones, como por ejemplo en la palabra *amén*.[245] Analicemos el mantra *Om Mani Padme Hum*. *Om* simboliza el origen, la fuente suprema, el absoluto. Es la suma de todos los sonidos del universo. *Mani Padme*, la joya de la flor del loto, significa la sabiduría esencial que radica en el corazón de la doctrina budista: lo eterno en lo temporal; Buda en los corazones. *Hum* es lo condicionado, equivalente a la realidad ilimitada, encarnada dentro de los límites del ser individual; lo eterno; una palabra potente que destruye todos los obstáculos nacidos del ego.[246] Los mantras hindúes contienen las consonantes *m* o *n*, que resuenan en la cabeza aunque se digan en silencio.[247] Los científicos que han estudiado esta especie de cantos han podido ver que se propaga una onda vibratoria hacia dentro del cráneo, que hace vibrar, por resonancia de baja frecuencia, la hipófisis y la glándula pineal. La glándula hipofisiaria controla la

síntesis de numerosas hormonas y se relaciona con la orientación temporal-espacial y el equilibrio. La glándula pineal coordina el pulso o ritmo respiratorio, los latidos del corazón, así como el funcionamiento armónico de nuestras glándulas sexuales.[248] Otras expresiones religiosas como *Ung*, en tibetano; *Ang*, en chino; *Ong*, en japonés; *Amn*, en egipcio; *Un Meib*, en hebreo y arameo, por poner algunos ejemplos, también introducen las consonantes *m* o *n.* La expresión religiosa latina *Kyrie eleison* (Señor, ten piedad de mí) es un ejemplo más. El sonido debe empezar por la parte posterior de la garganta; las vibraciones dirigidas a diferentes zonas del cuerpo pueden tener efectos curativos, desde aliviar tensiones y generar energía, hasta mejorar la concentración o liberar sustancias que tengan un impacto positivo en nuestro sistema inmunológico.[249] Notaremos como los sonidos *eee, iii* penetran más en la cabeza, mientras que los sonidos *aaa*, *ooo, uuu* lo hacen en la parte inferior de la garganta y en el pecho. Tenemos que repetir el sonido que más nos atraiga en el momento adecuado y colocar la mano en el lugar donde sentimos la vibración. Si nos falta energía, la vocal *e* es ideal.[250] Ciertos sonidos nos ayudan a la contemplación, es lo que en sánscrito se llama *dhyana*. El *dhyana* es el estado en que nos encontramos claramente despiertos y conscientes del mundo tal como es, en oposición al mundo tal como lo describimos.[251]

13. EL CANTO CORAL

«Una canción está hecha de un material irrompible: palabras y música que tan sólo necesitan aliento y espíritu para vivir.»
Pete Seeger

Una de las manifestaciones musicales más populares que se ha dado a lo largo de la historia son las agrupaciones corales: una persona se integra en ellas para gozar del hecho de cantar en grupo. Ha habido grandes precursores del canto coral que fueron influidos por su entorno familiar.[252] El canto coral comporta muchos aspectos educativos innegables: beneficios para el cuerpo (educa el oído, el sentido del ritmo, la coordinación, la comprensión, la memoria); beneficios para la persona como miembro de la sociedad (educa la sensibilidad, estimula la creatividad, el sentido de colaboración, la participación activa, la relación humana, la corresponsabilidad, la expresión, la comunicación, el espíritu crítico y el ocio recreativo). Gusto por la belleza, el gozo de dominar un medio de expresión como es la voz, el amor al idioma, el placer de la amistad compartida, la disciplina libremente escogida, el trabajo en equipo, el sentido de pueblo, de país y de universalidad, a la vez que una gran estima por las diferentes culturas.[253] Hay muchos escritos[254] sobre esta manera de entender el canto que recogen multitud de hechos históricos y nombres de personas que dedicaron su vida al canto coral. Las corales y orfeones animan a sus cantores a tener una actitud participativa y activa sin esperar recompensas, sólo por el placer de la música, del canto y del trabajo bien hecho. Y para todas las personas que quieran gozar de ello, sin discriminar de antemano a nadie por su origen.[255] El canto coral está muy arraigado en lugares como Alemania, país melómano por excelencia. Y tanto es así, que se afirma en esta tierra que la música vocal ha evolucionado más que la instrumental.[256] En Cataluña, por poner un ejemplo que conocemos de cerca, aún hoy en día ciertos movimientos de montañismo organizan una fiesta de la canción de montaña, tan sólo por el placer de cantar. No se busca el aplauso, sino la comunicación y el gozar del canto.[257] Tal vez el único límite por el cual mucha gente no se apunta a una coral es la exigencia de saber leer una

partitura. Sin este límite, habría mucha más gente interesada en participar. Habría que crear corales "sin partitura".

El repertorio de una coral puede ser muy variado, puede incluir canciones tradicionales autóctonas o de otras culturas, canciones de autor o autora, espirituales negros y *gospel*,[258] canciones religiosas[259] –provengan de donde provengan–, aunque a menudo prevalezca más la funcionalidad que le damos a una canción, sobre todo a partir del texto.[260] El canto coral es el resultado complejo de la influencia de múltiples factores: musicales, sensibilizadores, cívicos y políticos.[261]

14. ADAPTAR CANCIONES

«Como cantante profesional debo estar siempre
a punto para poder escribir una canción concreta
en cualquier momento del día y época del año.»
Pete Seeger

Podemos cantar una canción en lengua original pero también podemos adaptar a nuestro idioma y dar así a conocer multitud de preciosas canciones procedentes de otras culturas.[262] [263] No es fácil adaptar canciones porque debemos ceñirnos a las notas, a la rima y a las acentuaciones musicales y gramaticales originales.[264] E incluso hay quien cree que una música nacida como vehículo de una lengua concreta puede perder mucho adaptada a otra fonética, a otros ritmos y acentos,[265] pero verterlas a nuestra propia cultura puede comulgar también con nuestra propia idiosincrasia, fruto, cada vez más, de fusión de culturas musicales bien distintas.[266]

15. LA CANCIÓN COMO EXPRESIÓN Y COMO ARTE

«Cantar es una manera de darse como persona.»
Victòria dels Àngels

«Cantar es amar, desembarcar en el corazón de quien escucha.»
Joan Baez

«Cantar es espontáneo y uno de los medios más naturales
para el desarrollo de la personalidad.»
Edgar Willems

A lo largo de la historia, la canción ha sido uno de los medios de expresión genuinamente más populares. Es una manifestación artística, de características singulares, que nace de la unión de unas palabras y unas notas, de la alianza de una letra y de una música, de la mezcla de un texto y una melodía. La canción ha sido, a través de los siglos y de una manera prácticamente ininterrumpida y constante, uno de los medios de comunicación de uso popular más regular.[267] La canción es la expresión más franca y espontánea del sentimiento y de la vida de una cultura.[268] Nace de la necesidad de decir, de transmitir, de expresar.[269] Si la música es para escucharla, la canción está hecha para ser cantada; lo que realmente quiere el cantante es que se canten sus canciones. La música nos empuja a decir las cosas que forman parte de nuestro mundo más íntimo y que tenemos necesidad de expresar.[270] La canción debe ser considerada un arte y todo arte es un vehículo de emociones y de ideas.[271] Hay quien la considera un arte menor, pero está claro que es mucho más importante de lo que parece.[272] Y también como arte,

la canción tiene una dimensión profundamente educativa y espiritual, ya que moldea de manera constante nuestra forma de ser y de hacer, de razonar y decir, de pensar y sentir. En el canto, lo externo imita a lo interno.[273]

16. COMPONER CANCIONES

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

«Mi vida fluye como una canción que no acaba nunca,
que provoca el eco en mi alma y que me ilumina,
a pesar de la oscuridad de la noche».
Pete Seeger

«Un cantante no puede deleitarnos con su canción
a menos que en su interior no se deleite cantando.»
Khalil Gibran

Componer una canción es comentar algo que llevamos en nuestro interior.[274] Toda canción es vehículo de sí misma, al margen de si es la melodía la protagonista o lo es el texto. A veces, incluso el propio compositor se sirve de la música para resaltar el contenido expresivo del texto. Pero hay compositores que han seguido una estética de signo contrario: el texto cantado es más bien un pre-texto para encontrar bellas combinaciones sonoras del juego polifónico de las homofonías.[275] La gente se aferra a las canciones, pero a lo que realmente se está aferrando es a sí misma, a sus recuerdos y a sus sueños. Las canciones ayudan a conservar el recuerdo de una parte de nuestra vida.[276] La dificultad de escribir una canción es comparable a la de escribir un poema o componer una pieza musical,[277] y no hay ninguna escuela que enseñe a realizarlo.[278] Se goza pero también se sufre.[279] Puede ser que debamos estar inspirados, que nos lo tomemos como un trabajo o que iniciemos un camino y nos echemos a volar.[280] La canción, a pesar de todo, es una fuente inagotable de inspiración.[281] Las canciones son mensajes, algo con motivo de peso que se reduce en poco texto y que emite mucha información,[282] como pequeñas píldoras. Hay una mezcla de inspiración, de animación y de disciplina.[283] Hay que pintar cuadros con las canciones y tener en cuenta tanto el ritmo como la melodía.[284] Sobre todo, ser honesto con uno mismo: hay vida en una canción porque la música sale de esa vida, por eso hay que procurar que el negocio de las canciones no aniquile nuestra propia vida.[285] Y de esa vida sale todo lo que es del inconsciente, ya sea de la mente, del corazón o del alma, que es lo que escribimos en el papel.[286] Las canciones suceden[287] y lo hacen en la más profunda de las soledades,[288] en la profundidad de la soledad del individuo. Incluso, y se ha dicho por activa y por pasiva, parece ser como si en lugar de componerlas, las canciones se encontrasen,[289] aunque haya veces que debamos pelear con ellas. Los indios *pima*[290] afirman que todas las canciones ya existen en algún lugar del cosmos, y que el mérito del compositor es precisamente encontrarlas,[291] como si se tratase de un buscador. Para los *inuit* (nombre auténtico de quienes nosotros llamamos esquimales)[292] las canciones ya están compuestas. Hay que saber ser simple cuando se podría ser muy complicado.[293] Cuando ya consideras que sabes algo, hay que ponerlo otra vez en duda para aprenderlo mejor, jugar con el momento y con la espontaneidad.[294] Hacer canciones es como desnudarse[295] constantemente ante la realidad y dejar que el subconsciente permita aflorar la inspiración,[296] que tendrá que ver con nuestro mundo emocional. Todo ello

siempre es reconfortante[297] porque si el mundo emocional se mezcla con el mundo material y compones alguna canción de tipo político, el material resultante puede que sea de corta duración o que se "muera" rápidamente.[298] A más universalidad, mayor duración del texto en el tiempo. Hay que escribir sobre temas anacrónicos. Las canciones[299] siempre tienen una función personal o social, no sólo están hechas para ser escuchadas.[300]

Para muchos es más fácil escribir una canción triste[301] que una que no lo sea, quizás porque la tristeza sea mucho más empática o porque nos reflejemos más rápidamente en ella en relación con nuestro mundo interior, nuestros problemas y nuestras vivencias. Hay que saber que cuando ponemos al servicio del público una canción, ésta deja de pertenecernos[302] y que las primeras canciones de un autor o autora acostumbran a ser más buenas que las posteriores o, dicho de otra manera, que en aquéllas ponemos "toda la carne en el asador"[303] y el resultado es un guiso puro. Lo ideal sería la mezcla de ambas. Seguramente, en las primeras canciones se deja entrever la influencia de otros, y eso de que las influencias se noten está muy bien: no se trata de un plagio puesto que todos hemos empezado imitando a alguien y a partir de ahí nos hemos ido descubriendo a nosotros mismos. De ahí la intensidad y el frescor de las primeras etapas de algunos compositores.[304] Hay que saber escribir una canción en cualquier momento de la noche o del día, en cualquier situación o circunstancia; [305] y puede ser que primero escribamos la letra y luego compongamos la música o al revés o incluso las dos cosas a la vez. Ni la letra debe ser esclava de la música, ni la música de la letra; se han de hermanar y así embellecerse mutuamente.[306] Se escribe una canción casi como una necesidad vital y por ello todo el mundo debe sentirse capaz de escribir alguna. A aquello de que en la vida debes haber escrito un libro, plantado un árbol y tenido un hijo, bien podríamos añadir: haber escrito una canción.

Sobre técnicas y maneras de componer canciones es difícil establecer un patrón, sería como ahogar la propia capacidad creativa personal. En el caso de las canciones infantiles hay quien se ha atrevido a hacerlo,[307] pero no por ser infantiles estas canciones han de ser tratadas de manera diferente.

17. INTERPRETAR CANCIONES

«Un cantante es un psicólogo del alma,
con el sentimiento quiere ayudar a la gente para que
se sienta mejor, para que le vayan mejor las cosas.»
Al Jarreau

«Mi propósito esencial al cantar
es ayudar al oyente a entender la realidad.»
Pete Seeger

El cantante[308] es como un embajador, sufriendo el sufrimiento del pueblo y latiendo también con su alegría.[309] Serlo no es nada fácil.[310] Cuando no se es famoso, es fantástico no tener que preocuparse por que un disco o una canción en concreto está en el primer lugar del *hit parade* o no.[311] No toda la música ni todas las canciones deben estar de moda. En el siglo XV[312] se clasificaban cuatro clases de cantores: *a*) los que ignoran absolutamente el arte musical; *b*) los que no tienen ningún conocimiento del arte musical y a fuerza de tozudez se han acostumbrado a imitar a los malos músicos; *c*) los que a fuerza de trabajo y de estudio guardan en su interior el precioso tesoro de la música pero a quienes los defectos orgánicos (de oído y voz) les impiden brillar, y *d*) los

que están dotados de instinto musical natural. A pesar de esta clasificación, quien más quien menos sabe cantar y se debe atrever a ello: dejemos las filigranas para los músicos profesionales.

Hay quien[313] piensa que la mejor canción que se ha escrito es la que conoce mejor. Nosotros creemos que la mejor canción es la que hemos hecho nuestra. Es como aquella narración popular que habla de "la canción más bonita del mundo": una persona que va por el mundo indagando y buscando la canción más bonita que exista y se va dando cuenta que bonitas lo son todas, y que las que no te gustan a ti, le gustan a otra persona; cada persona tiene las suyas. Los indios flathead[314] distinguen entre canciones personales y canciones "tomadas de prestado", aquellas que, siendo de otros, hacemos nuestras.

18. PRESENCIA SOCIAL DE LA CANCIÓN

«A fuerza de cantar juntos es lógico que se acabe armonizando.»
Lanza del Vasto

«Debe haber canciones divertidas para que los más
inexpresivos muestren una sonrisa
y debe haber canciones con fuerza para
que los cobardes dejen de huir, se den la vuelta
y encaren el futuro con aliento de coraje.»
Pete Seeger

Las canciones favoritas de una cultura son el reflejo de sus relaciones sociales.[315] Los bahutu, de Ruanda-Burundi,[316] tienen, como mínimo, veinticuatro tipos diferentes de canciones sociales, entre las que se encuentran las que tocan los músicos profesionales en fiestas, canciones para beber cerveza, homenajes de guerra para un jefe, las de caza, recolección de la cosecha, para el nacimiento de un bebé, para amonestar a los miembros descarriados de la sociedad, para narrar un hecho, para reírse de los europeos, canciones de muerte y canciones vulgares, así como multitud de canciones sobre el ganado. Ciertas etnias creen que las canciones se reciben en los sueños[317] (curiosamente esto también les pasaba a ciertos compositores de la música clásica europea). Los yuman, cuando creen que están algo desequilibrados, se retiran unas semanas a una cabaña y después de meditar, sueñan canciones y salen mejorados. Entre los pimahi existe la creencia de que las canciones ya existen y que lo que debe hacer el compositor es desenmascararlas. Hay etnias que no admiten canciones de otras etnias y hay otras que practican la mezcla. Hay quien cree que las canciones deben ser invariables, como forma de mantener su legado cultural intacto y como forma de resistencia al cambio,[318] y hay quien cree que debe haber siempre nuevas versiones de los temas originales, y que éstos se vayan recreando. Todas las culturas sin tradición escrita cantan e interpretan, cantan sobre lo que hacen y cuentan historias cantadas. Sus canciones son la memoria de la gente, el tesoro de su ciencia y de su religión.[319] En ciertas zonas de África, los músicos sirven para dar la información que no quieren dar las autoridades y los gobernantes.[320] Es curioso ver como las canciones están emparentadas entre ellas, por haber pasado de pueblo en pueblo. Una melodía puede aparecer como balada en Alemania, como canción de Navidad en Polonia y como canción de danza en Eslovaquia.[321]

En el mundo de las canciones, tenemos las que se consideran emblemáticas,[322] que son canciones con las que se pretende la identificación de un grupo. Canciones que

ocupan un nivel jerárquico superior comparadas con otras canciones con las que el grupo se expresa. Este tipo de canciones provocan sentimiento de pertenencia al grupo, de cohesión, incluso de emoción. Estas canciones se limitan a momentos precisos y trascendentes, sin que puedan ser vulgarizadas. Tienen reservada una cierta posición sagrada. Invariable en el tiempo o con variaciones muy sutiles y siempre con el mismo uso (puede llegar a ser de generaciones). Ejemplo de ellas son la *Marsellesa*, la *Internacional* o los himnos de los equipos deportivos, que, por cierto, generan una percepción de pertenencia a un grupo concreto como pocas otras actividades lo hacen.[323] También está la utilización de sirenas, silbidos y tambores, como elementos cargados de significación social en un ámbito de actuación concreta, los eslóganes, que son mensajes colectivos verbales, con una organización rítmica clara y coordinada, y con una disposición melódica de entonación no pertinente, a nivel estructural existen las parodias (nuevos textos escritos sobre temas musicales conocidos).[324]

18.1. La canción como hecho social

«Las canciones populares son
fuente inagotable de las más bellas
melodías que te revelarán los
caracteres de los diferentes pueblos.»
Robert Schumann

La canción ha desempeñado un gran papel de transmisión histórico-cultural. Hay un paralelismo tremendo entre la vertiente cultural de la canción y la histórica.[325] El contenido cultural de la canción popular ha sido muy utilizado por los historiadores que, al no existir documentos escritos, a menudo se han basado en cancioneros típicos de algunas regiones para determinar sus costumbres.[326] Quien no se fija en el canto de una geografía concreta no ha llegado al fondo del estudio de la misma, puesto que quien no canta es que tiene un corazón de tierra estéril desolada.[327] La canción social aparece en primer término como una reflexión poética y musical que se encarna y se compromete radicalmente con una realidad cotidiana que el pueblo vive y experimenta.[328] La canción social es una realidad combativa; un medio de denuncia y de presión capaz de ir operando, lenta pero progresivamente; una toma de conciencia popular y un cambio positivo y esperanzador de las estructuras injustas y opresoras. Es como "ver un arma cargada de dinamita con olor de libertad que dispara balas que son esperanzas". Hay muchos cantantes que, más allá de la música, cantan en contra de la matanza de las ballenas, en contra del hambre mundial o por la solidaridad a alguna causa.[329] La canción social asume también, a pesar de la sombra y el dolor, los grandes valores que suponen la esperanza y la vida de las personas que participan de su mensaje con la mirada puesta en un mañana de liberación.[330] Para el grupo Inti-Illimani[331] la canción se entiende como lucha y amor, y para Pablo Milanés,[332] como germen que mañana será vida. Música y palabra son con frecuencia inseparables de las manifestaciones colectivas de diversas sociedades.[333] Con la canción se establecen "tres puentes": el puente diacrónico (entre el pasado y el futuro de cada canción; la transformación del motivo para que servía); el puente sincrónico (relación entre lo local y lo universal; proyección a otras culturas); y el puente que relaciona lenguaje y música, dos manifestaciones que encuentran en la cultura popular la manera más natural de hacerlo.[334] Las canciones, los poemas organizados rítmicamente y los refranes componen el más importante depósito de conocimiento de las culturas primitivas. Y ello

es debido a que esas secuencias tan organizadas son mucho más fáciles de recordar que la prosa que utilizan culturas alfabetizadas en los libros.[335] A través de las canciones populares se comunican mensajes y se transmiten ideas directamente a la masa social, a cuya merced queda la descodificación semiótica, lingüística y psicológica de esas canciones.[336] El contenido de la canción actual es múltiple y variado. Es apasionante acercarse a ella analizándola bajo un punto de vista global como manifestación cultural: comparando diferentes momentos o etapas de su historia, confrontando diferentes estilos o puntos de vista y tratamientos sobre un mismo tema, o contemplando el amplio y rico abanico de aspectos de la realidad antropológica y social por ella manifestados. Se nos abre aquí un interesantísimo campo de investigación sociológica que podría aportarnos importantes y significativos datos de cara a una penetración en la realidad más completa.[337] Clasificación temática:

- Canciones y obras musicales monográficas: crónicas de acontecimientos históricos y sociales.
- Canciones que pretenden hacerse reflejo de una situación vivida por el ser humano dentro de la sociedad.
- Canciones de corte puramente reivindicativo.
- Canciones que se hacen expresión de las experiencias más profundamente antropológicas vividas por el ser humano.
- Canciones que traducen o reflejan las características o movimientos sociales, la mayoría de ellos juveniles, que nacen con frecuencia en un momento determinado como reacción inconformista y crítica ante una sociedad que les resulta ajena.
- Canciones que, buscando especialmente en el folclore del medio rural, nos aproximan a nuestras raíces.

Nuestra sociedad, y en especial nuestra juventud, tiene necesidad de gente que la haga cantar;[338] por este motivo su presencia social siempre es relevante. La canción debe ser un elemento cotidiano de convivencia y de formación, que tanto puede enmarcar las actividades escolares como puede expresar el gozo de una fiesta o subrayar los momentos de crecimiento de un grupo.[339] El canto favorece un sentimiento solidario a través de la comunidad en la unión de las vibraciones.[340] Cantar crea vínculos de solidaridad que pueden pasar por alto las diferencias sociales, étnicas o raciales. Las canciones ayudan a comprender la realidad y nos dan fuerza y coraje para vivir.[341] Toda canción tiene su momento en la vida y en el deambular humano. De la vivencia del hecho musical concretado en la canción popular se hace posible la derivación de amplios y fundamentales conocimientos de la realidad en que vivimos inmersos.[342] Las canciones de control social informan directa o indirectamente a los miembros de la sociedad sobre la conducta apropiada y refuerzan así la sumisión a las normas sociales.[343] También las canciones se utilizan cuando hay situaciones de frustración personal o conflictos entre las necesidades personales y las demandas culturales,[344] canciones que reflejan situaciones y vivencias que, analizadas y comparadas, nos permiten sumergirnos en la vida social cotidiana. Por eso, al considerar la música como cultura, para comprender una canción, es preciso sumergirnos en el momento y circunstancia en la que surgía aquella canción, es decir, analizar el contexto. Analizar el contenido de las canciones puede desvelarnos los valores, roles, conceptos culturales, costumbres e incluso los problemas sociales latentes que nos transmiten.[345] El pueblo

que vive la canción, ya cantaba mucho antes de que hubiese pentagramas, compases y claves. El pueblo canta porque tiene esa necesidad, al margen de erudiciones teóricas que no le son necesarias para cantar.[346] Más allá de la armonía de los sonidos se busca la armonía de los espíritus.[347] La fuerza de la canción es única para lograr la unión de las personas, para lograr su compenetración.[348] Ponerse a cantar juntos un romance largo o una canción compartida, de esas tan conocidas, escuchándose los unos a los otros. Al final ha pasado algo: te quedas como empapado de todo eso. El grupo se ha oxigenado, se ha comunicado.[349] Los miembros de la etnia yoruba[350] cantan sus canciones dentro de un contexto que les proporciona la satisfacción de haber participado en algo familiar, el sentimiento de pertenecer al grupo que comparte la solidaridad tribal. Ir de excursión y cantar ha sido algo que se ha dado siempre: aflora como algo natural que cohesiona al grupo.[351] También en los fuegos de campamento, las canciones dejan un grato recuerdo,[352] que mantiene aún más vivo el plácido momento vivido. Si el canto es un medio de expresión personal, cuando se comparte en grupo y se realiza en colectividad sirve, al mismo tiempo, para manifestar la existencia de ese grupo cuyos componentes toman conciencia del hecho de no estar aislados y vivir la cooperación grupal.[353] El canto trasciende el lenguaje y las barreras musicales. En niños y niñas con necesidades educativas especiales, el canto los libera (como al resto de mortales) de sus frustraciones e inhibiciones y les trae alegría.[354] Cantar y tocar con otros acostumbra a generar comprensión y buena voluntad.[355] La música nos ayuda a tomar conciencia de nosotros mismos a la vez que de los demás;[356] nos ayuda a desarrollar de manera mucho más natural el espíritu de socialización.[357]

El contenido de la canción social, en oposición a la de consumo (de corte superficial y evasivo, de consumo rápido —normalmente mero soporte de una imagen (*look*), de un icono que se quiere vender—),[358] se define por su carácter profundamente antropológico: expresión y prospección de las aspiraciones, necesidades y carencias humanas.[359] Hay una estrecha relación entre los estímulos musicales del contexto social y cultural de los individuos y sus comportamientos, valores y actitudes.[360] La canción desencadena una especie de descarga que pone en contacto a personas que no lo están habitualmente: transforma una situación concreta. Una canción puede crear una situación de sincronía interaccional puesto que la gente se une a un mismo ritmo. Este es uno de los motivos por los cuales tienen tanta fuerza los himnos: una melodía que mueve a un pueblo.[361]

La figura del cantautor muestra todo el cúmulo de valores inscritos en sus canciones.[362] Canciones para hacer pensar, para reivindicar; la canción de corte político, de denuncia social. Personas comprometidas que a menudo han musicado a poetas también comprometidos y que han sido fuente de inspiración. ¡Qué guerra se puede hacer con un instrumento musical, unas canciones y un puñado de mensajes para transmitir![363] A menudo algunos de estos cantautores han estado entre rejas, pero sus canciones, no. Y ya que hablamos de estar entre rejas, ¡cuántas han sido las experiencias llevadas a la práctica,[364] utilizando la música como ayuda para transformar la vida de menores delincuentes! Encontrar un escape y una salida expresiva en las canciones o tocar algún instrumento musical ayuda a centrarse como persona y a tener más estabilidad emocional.

18.2. La canción revolucionaria; la canción de protesta

El canto tiene sentido cuando palpita en las venas
del que morirá cantando las verdades verdaderas.»
Víctor Jara

La canción de protesta social ha vertebrado, en la mayoría de países supeditados a un gobierno dictatorial o militar, al propio pueblo, realizando una cultura particular y viva por la defensa de sus derechos. Canción de tipo político en la que intervienen dos factores, uno subjetivo (la intención, la voluntad), y otro objetivo (el hecho real y su acción artística).[365] La canción de protesta, la canción revolucionaria como forma de compromiso con el propio pueblo, como un latido de esperanza y como lucha por las libertades: "Pa que no muera mi canto, gritaré bajo la tierra, no me calla ni la muerte aunque temprano venga".[366] También entendida como canción comprometida y que se vincula con la lucha del pueblo. Cuando decimos comprometida, hablamos de un movimiento que va desde el artista hasta la realidad. Una canción comprometida puede llegar a ser o no política. La canción política es una canción necesariamente comprometida. En la canción política hablamos de una característica real, constatada por los hechos; en la canción comprometida la dirección la marca su propio autor.[367] La canción protesta sólo es un aspecto de la canción comprometida: es el intento legítimo de denunciar las injusticias, el dolor y la miseria, y brota de la íntima necesidad de realismo que habita en todo arte que desea ser político. Su función es clara: tomar conciencia, dejar testimonio, abrir la mirada hacia lo que se esconde, desplegar la indignación y levantar la fe en el futuro o simplemente sensibilizarnos por lo que fácilmente podríamos olvidar.[368] La canción de lucha transforma los instrumentos musicales en armas de combate: la guitarra como estandarte de justicia; las notas musicales como proyectiles que atraviesan nuestra conciencia mezquina; las voces como susurro de balas que nos producen terror ante la realidad.[369] Ejemplo de todo esto es el de Pete Seeger en Estados Unidos, el de Lluís Llach o Raimon en Cataluña, y el de Víctor Jara en Chile. Recordemos que a este último le cortaron las manos y la lengua para que no pudiera interpretar canciones. Le podían matar el cuerpo, pero no el alma; la voz, no las canciones; los discos, no el eco; la cara, no la imagen; la vida, no la dignidad ni el orgullo.[370] La canción también ha servido para hacer conocer la poesía que, al ser musicada, ha arraigado más fuerte en el pueblo, puesto que ha facilitado su memorización. Las canciones traspasan fronteras y penetran duras corazas.[371] La canción toma una dimensión más libre, como una paloma que busca nido y que, abriendo sus alas, quiere volar y volar.[372] Ha habido una canción popular consciente, por parte del pueblo, que ha llegado a ser política:[373] oposición radical al sistema establecido, y a los valores y al comportamiento por ella impuesto.[374] En el caso de España, se ha llegado a decir que después de la dictadura franquista la figura del cantante social ya no tiene lugar[375] puesto que este ha atendido más a los aspectos estéticos y musicales que a los propios del contenido de lucha social. Siendo el canto tan antiguo como el propio ser humano, no es de extrañar que se haya protestado tanto cantando.[376] A menudo, una canción tiene más incidencia que unos cuantos discursos o que un mitin. La canción de protesta surge como reacción a determinadas agresiones o situaciones de opresión.[377] Si antaño, la canción de protesta lo era en núcleos reducidos y en ámbitos específicos de población, con la incorporación a la música de aparatos de grabación, adquiere un protagonismo mucho más extendido y amplio. Ha habido intérpretes y cantantes[378] que lo único que han pretendido es divertir, puesto que han

considerado que para educar ya estaban las escuelas y las universidades y para solucionar problemas, ya teníamos a gobiernos y sindicatos. No obstante, el cantante, como artista, como persona más sensible, es quien mejor puede ayudar a hacer más efectiva la protesta del propio pueblo. Quizás una buena manera de hacer escuela, universidad o de gobernar sea sensibilizar a través de la canción. Incluso el pedagogo y político Paulo Freire[379] ya avisaba que muchas canciones infantiles sirven para hacer "dormir" a los niños y niñas en lugar de despertarles la conciencia crítica; muchos gobiernos se han encargado de poner filtros a muchos espectáculos y discos.[380] Y cerramos este capítulo con un fragmento de una canción de Horacio Guarany:[381]

«Si el cantor se calla, calla la vida porque la vida, la vida misma es sólo un canto.
Si se calla el cantor, muere de espanto la esperanza, la luz y la alegría.
¿Qué ha de ser de la vida, si el que canta no levanta su voz en las tribunas?
Debe el cantor ser luz sobre los campos, iluminando siempre a los de abajo.
Que no calle el cantor, porque el silencio cobarde apaña la maldad que oprime.

19. CANCIÓN TRADICIONAL VERSUS CANCIÓN POPULAR

19.1. La canción tradicional

«El canto es el olvido de los dolores de la vida.»
Refrán tradicional catalán

La música popular va unida a la música tradicional y folclórica,[382] pero creemos que hay que diferenciar los conceptos de *popular* y *folclórico*, porque, por su naturaleza y por sus objetivos, son distintos. Hay que distinguir, por tanto, entre lírica tradicional y lírica popular. La lírica tradicional se caracteriza, fundamentalmente, por el hecho de nutrirse de canciones anónimas y de transmisión generalmente oral; se trata de canciones creadas y recreadas por el pueblo a lo largo de los siglos, canciones que el pueblo ha hecho suyas y ha ido transmitiendo de generación en generación, en una operación bien curiosa, en la que son habituales las alteraciones, supresiones, añadiduras y modificaciones, que únicamente el tiempo y las circunstancias históricas logran imponer de una manera definitiva. La lírica popular, por su parte, incluye la lírica tradicional que ha pasado a formar parte del sentimentalismo comunitario, y también composiciones de factura muy diversa, generalmente conocidas también a través de la propia transmisión oral o, en algunos casos, por medio de los cancioneros populares, los célebres pliegos de antaño o los espectáculos teatrales y musicales de todo tipo.

Tanto en una lírica como en la otra encontramos todo aquello que es testimonio directo o indirecto de las vivencias personales o comunitarias.[383] La canción tradicional tiene un gran valor cultural y social, que en gran parte, se ha perdido.[384] No estará nunca de moda, pero, en cambio, nunca será un producto provisional. La canción folclórica es un modelo de alta perfección artística, una obra maestra en miniatura.[385] La música tradicional que ha surgido de la inventiva popular y que se ha desarrollado en este medio a través de la difusión oral, llega a ser un sistema de expresión con fuerte carácter de identidad cultural, pues puede concretar, con la personalidad de su lenguaje, el genotipo de un determinado pueblo. Este tipo de música siempre vinculada a hechos sociales, a costumbres y al vivir cotidiano de la gente que la ha gestado y la ha hecho germinar, debe ser tratada con una mirada distinta de la que pide la música clásica. En las canciones tradicionales[386] hay una especie de rastro de la primera canción que se

cantó en el mundo. Parece que todas las canciones no son más que una variante de aquella, un recuerdo lejano y esfumado, un eco leve y débil pero que sigue latiendo, lo que ha provocado que los seres humanos de todos los tiempos hayan podido expresar, con formas parecidas, los sentimientos de su corazón a través de la canción. La canción tradicional posee una estructura más compleja y suele ser una creación individual.

La transformación que va sufriendo la canción tradicional, debido a la memoria de cada persona, tiende a generar reinterpretaciones de la melodía y del texto. No partimos de unas notas escritas en un pentagrama, ni siquiera de un texto escrito en una página. ¿Podría ser folclórica una canción de protesta?[387] Por dos razones podríamos contestar negativamente, y por otras dos podríamos hacerlo de forma afirmativa. Una canción de protesta divide a la comunidad (jóvenes contra mayores; obreros contra patrones; pobres contra ricos) y olvida, por tanto, el carácter humano de la canción tradicional, que tiene entre sus objetivos el de unir a las personas de una misma comunidad en torno a un mismo sentimiento. La canción de protesta ataca problemas concretos con relativa frecuencia, de manera que, en el momento en que estos problemas se resuelven, desaparece la finalidad para la que se compuso su texto y, por tanto, pierde sentido cantarla. Existe la posibilidad de que la protesta sea más general (injusticia, guerra, etc.), lo que permite que el texto pueda ser aplicado en todas las épocas. La canción provoca sentimientos vividos difíciles de olvidar; de ahí que todas las melodías aprendidas de pequeños, al ser de nuevo escuchadas en la madurez, nos despierten sentimientos íntimos o recuerdos agradables que el subconsciente conserva.

La canción tradicional permite el acercamiento de dos o más individualidades. A través de ella podemos comprender mejor al "otro". La canción folclórica acompaña, y en muchos casos determina, el comportamiento, la personalidad o la vida de un individuo; le sirve de solaz, de alegría o de distracción, y a menudo ameniza fiestas y veladas. La canción tradicional conserva modismos y palabras que ayudan a los lingüistas a la hora de reconstruir el idioma; renueva y hace evolucionar palabras o conceptos que enriquecen la lengua; actualiza costumbres y hábitos; y conserva o ayuda a conservar rituales, creencias, religiones y supersticiones.[388] Las corales y los orfeones han realizado un trabajo muy positivo manteniendo vivo el folclore; al mismo tiempo, sin embargo, hay un aspecto negativo, y es que se ha deshumanizado en favor de un hecho puramente estético. También ha ocurrido que la canción tradicional se ha desambientalizado.[389] Las cualidades esenciales de la canción popular son la simplicidad y la ingenuidad. Simplicidad, en tanto que maneras artísticas más simples de relaciones, de intervalos, de acentos y cadencias; e ingenuidad, en tanto que cierta libertad que salta por encima de modismos consagrados por sistemas canonizados por el arte reglamentado y sabio.

La canción anónima, ha sido el elemento generador de toda verdadera música.[390] Llamamos *canciones tradicionales*[391] a las canciones recopiladas a partir del siglo XIX de cantores y músicos, especialmente de origen labrador, que no habían pasado por el conservatorio de música. El término *tradicional*, del latín *trado*, 'lo que nos ha sido transmitido'. El concepto *popular* se adecua mejor a lo que arraiga fácilmente, sea cual fuere su procedencia.[392] La canción tradicional también es aquella cuya autoría desconocemos[393] y que nos ha llegado por la tradición oral. La canción tradicional puede ser popular o no; la canción popular se expande más rápidamente entre el pueblo. La canción tradicional forma parte del patrimonio histórico-cultural de un país;[394] la música popular está sometida a las modas y a momentos socioculturales concretos. La

música tradicional tiene una raíz más étnica. En la tradicional: el autor siempre es anónimo; en la popular: a veces el autor es conocido.[395]

No obstante, como ya hemos señalado antes, puede haber material tradicional popular: si una canción es conocida gracias a la tradición secular y merece aún el favor de la popularidad, estamos ante un documento tradicional popular; esto es lo que ha pasado con algunas canciones navideñas.[396] Ha habido canciones que eran tradicionales, pero cuyo autor o autora, con el paso de los años, se ha llegado a conocer, aunque a menudo no se haga constar en los libros. Las canciones populares nunca llegarán a ser tradicionales; de entrada, porque conocemos la autoría. Un buen número de melodías y de canciones tradicionales que en su día gozaron de gran popularidad, si hoy en día ya no la tienen, no podemos considerarlas populares.[397] Por eso, podemos afirmar que la mayoría de las canciones tradicionales ya no son populares.[398] Si una canción sigue siendo popular es porque su argumento sigue teniendo interés; hay intensidad de sentimiento y, sobre todo, simplicidad de forma.[399]

La lírica tradicional[400] es el conjunto de canciones anónimas que se transmite oralmente, de generación en generación, en el seno de las comunidades. Esta lírica tradicional es popular en tanto que el pueblo se sirve de estas canciones como medio para expresar estados de ánimo o de conciencia y en tanto que las utiliza con una memoria colectiva y sucesiva impresionante, hasta la irrupción uniformadora y brutal de los medios de comunicación de masas, ya en el siglo XX. Frente a ella, la lírica popular es un concepto situado a otro nivel que engloba también las canciones espectáculo.[401] Hay que tener en cuenta que, en la mayoría de las manifestaciones tradicionales, las funciones para las que se utilizaban se han ido borrando con el paso del tiempo, de manera que en el recuerdo queda solamente la muestra estética, desnuda de connotación social, mágica o religiosa y convertida en un material que se repite sin establecer relación entre el significado y el significante.[402] Las canciones tradicionales, a menudo exquisitas, a veces desgarradoras, son como esos muebles provincianos restaurados por los anticuarios que se pueden encontrar en las capitales.[403] No hay que traicionar el espíritu de las canciones tradicionales por respeto a las personas que las compusieron, sus circunstancias y el motivo por el cual fueron escritas.

19.2. La canción popular

«La canción popular es de todos y de nadie, a la vez.»
Joan Amades

La música popular se entiende como una música reciente, de autor conocido y de gran difusión, sobre todo desde que se inventaron el gramófono, el cine y el transistor.[404] La canción popular es la que el pueblo ha hecho suya, pero que no viene necesariamente de antiguo. Todas las canciones que se hacen famosas como canciones de verano o de un determinado momento son populares. La canción infantil "Mambrú" es una canción tradicional y, además, popular, porque la mayoría de las personas de cultura castellana la conocen. La canción infantil "Por estarte peinando" es una canción tradicional, pero no es popular, porque la mayoría de las personas de cultura castellana no la conocen, ni siquiera la mayoría de los niños y niñas. Se trata de una canción local de Valladolid y, por tanto, aunque es muy bonita y divertida, no es popular.

El cantar del pueblo es la expresión del sentimiento humano como idea y, a la vez, como emoción. La canción popular es como una expresión que pasa de boca en boca, muy unida a cada etnia y diferente a una creación colectiva anónima creada por

individuos concretos con aptitudes para escribir letras y componer músicas.[405] El pueblo que canta se canta a sí mismo: sus pasiones, sentimientos, brutalidades, ternuras, usos, costumbres, supersticiones, tradiciones e historia, todo lo pone en sus cantos. Muchas canciones populares "son todo un pueblo".[406] La canción popular es un fenómeno que tiene pocos años: se inicia prácticamente con la industria discográfica y, por extensión, con toda la moderna industria cultural encargada de la manipulación de conciencias.[407] En la canción popular, la ortodoxia no debe existir; no se puede comparar a otros estilos de canción más cultos, ya que su esencia no es solo estética, desde el punto de vista académico, sino de expresión y comunicación a las diversas capas sociales y populares.[408] La letra debe tener alma: debe decir cosas bellas para el ser humano.

19.3. La canción popular entendida como popular tradicional

«El canto popular lleva la fisonomía de nuestros abuelos,
el acento de nuestras madres, el posado de nuestras montañas,
la pureza de nuestro cielo y la salud de nuestro mar.»
Lluís Millet

La canción popular tradicional recoge prácticamente, como si fuese un archivo o una memoria viviente de todo el mundo, todo lo que ha llegado hasta nuestros días, tocando todos los estilos.[409] La esencia del canto popular reside en la ingenuidad y en la plenitud dentro de las formas más simples.[410] La canción popular tiene gran vitalidad y una enorme fuerza de expresión; además, tiene la facultad de transformarse de mil maneras.[411] La canción popular acostumbra a perdurar en el tiempo, y habitualmente sirve a las capas sociales más populares para reflejar su vida y sus reivindicaciones, agotando aquí sus funciones.[412] La canción popular es la obra maravillosa de todo el pueblo que la siente y que la canta: la toma como suya, la altera, la adapta y la entiende a su gusto, la cambia, la matiza, ya que todos somos legítimos propietarios de ella, aunque nadie se la puede atribuir como patrimonio absoluto. Todo el mundo ha puesto en ella su "yo", de manera que contiene un pedazo de alma de cada persona y su espíritu es inmensamente grande. El pueblo no es arquitecto ni pintor ni escultor, pero sí que es músico. La música es el único arte realmente popular.[413]

Hay que tener en cuenta que una canción popular no está hecha a trocitos; pertenece a un solo autor o a unos pocos autores.[414] Joseph Haydn[415] fue el primero en darse cuenta del enorme potencial de la música tradicional popular. Las primeras lecciones de poesía y de música se reciben por medio de las canciones tradicionales populares.[416] La canción popular tiene dos funciones: práctica y artística.[417] La canción popular ha pasado por tres grandes momentos: en el primero, el lirismo y la magia van a la una; en el segundo, la canción es medio ritual y se encuadra en el oficio religioso; y en el tercero y último, la canción se seculariza y se hace profana.[418] La canción tradicional va unida, desde antiguo, a lo religioso, a la magia y a la funcionalidad. Una música tradicional no tiene que ser necesariamente bella, lo que no impide que buena parte de ella posea un grado apreciable de calidad artística.[419] Habitualmente, la canción de tipo folclórico no tiene grandes arreglos orquestales,[420] ni falta que le hace; va impregnada de la cultura popular, que procede, sobre todo, de la tradición oral.[421] La vertiente artística de las canciones, en el caso de la canción tradicional popular, va unida a lo anímico y a lo espiritual.[422] La música es el único arte verdaderamente popular;[423] su elemento central es la melodía, y sus características, la ingenuidad y la pureza.[424] Las canciones tradicionales manifiestan la vida interior de las personas, dibujan su

personalidad, contienen una verdadera muestra de la idiosincrasia de cada pueblo, crean formas expresivas que arraigan en la expresión de cada persona, aunque a menudo no nos demos cuenta de ello.[425]

El análisis de la originalidad del estilo musical de cada pueblo hace que se plantee la cuestión de la autenticidad. Se considera que una canción auténtica es aquella que pertenece verdaderamente al pueblo que la canta, la que refleja su espíritu y su personalidad.[426] Con la canción se concreta más el contenido expresivo, se nos permite acceder de forma más directa a la realidad y a la experiencia, sin que por este motivo se pierda el carácter sensitivo, implicado y simbólico. La canción, cuando es auténtica, nos acerca más a las situaciones, vivencias y aspiraciones e inquietudes del ser humano y/o del pueblo; es expresión directa que pretende ser reflejo de la vida entendida como existencia.[427]

19.4. La enculturación

«Las canciones son un reflejo de la sociedad.»
Carlos Varela

«Las canciones traspasan fronteras, proliferan de boca en boca y atraviesan duras corazas.»
Pete Seeger

Englobamos bajo el concepto de *enculturación*[428] aquellos aspectos de la experiencia del aprendizaje mediante los cuales el individuo adquiere competencias en su sociedad. La enculturación alude a los procesos con que el individuo aprende su cultura y que alcanzan todo su ciclo vital, procesos de aprendizaje que tienen a ver con el aprendizaje social de los primeros años de vida del niño o niña y los procesos de aprendizaje directo, desde el punto de vista personal.[429] En la enculturación, toda la comunidad transmite a sus miembros su propia cultura, haciéndolos partícipes de la identidad étnica grupal, a través de las canciones de cuna, las retahílas, las adivinanzas, los juegos de palabras y los cuentos que los niños y niñas reciben de sus familias.[430] Las canciones son portadoras de narrativas en relación con su cultura, forman parte del stock de conocimiento de una sociedad. Estas narrativas desempeñan un papel muy importante como instrumento transmisor de significados[431] por lo que respecta a la enculturación infantil. Mediante la experiencia de la sabiduría colectiva, los niños y niñas inician lúdicamente aprendizajes múltiples: comportamientos, prácticas exploratorias, habilidades motrices, destrezas corporales, desafíos, riesgos, etc.[432]

Un ejemplo de enculturación son los cantos relacionados con el trabajo, que se clasifican como sigue: [433] *a)* cantos de trabajo: sirven para coordinar las actividades y los movimientos, a los que se da una continuidad y una armonía que sirven también para aligerar la fatiga; se encuadrarían aquí, por ejemplo, los cantos relacionados con la vida en el mar o en el campo; *b)* cantos del trabajo: utilizados para el propio trabajo; por ejemplo, el silbido o la tonadilla de los vendedores ambulantes; *c)* cantos mientras se trabaja: interpretados en momentos de pausa, descanso y diversión; *d)* cantos sobre el trabajo: antiguos cantos de las corporaciones y modernos cantos de crónica, denuncia, protesta política… Que la canción vaya unida al trabajo reconforta; siempre es agradable oír que alguien canta sin pretensiones. Quien canta sin pretensiones siempre está haciendo, al mismo tiempo, otra cosa: tender la ropa, poner la mesa, archivar papeles, ducharse, caminar…[434] Otra forma de trasmitir información social y cultural a

través de las canciones han sido los romances o coplas de ciego, también llamadas de pliego o cordel.[435] Las canciones de trabajo, en última instancia, están presentes en todas las culturas. Melvilla Herskovits estableció una clasificación para poder manejar materiales culturales con los que podemos relacionar canciones: *a)* canciones de trabajo, *b)* canciones del ciclo de la vida, *c)* canciones que se relacionan con el ser humano y el universo, *d)* canciones y estética, *e)* canciones y lenguaje.[436]

En las canciones tradicionales hay arraigada una infancia atemporal,[437] constituyen la base de la música de un pueblo. Los niños y niñas deben conocer la canción tradicional de su cultura y de la cultura donde viven.[438] La canción que nos llega a través de la sociedad infantil es una de las que tienen mayor autenticidad.[439] Es cierto que algunas de las canciones transmitidas a los niños pueden tener aspectos marginales: letras machistas, separación de oficios según el género, roles asumidos…,[440] pero también hay aportaciones de una riqueza tremenda.[441] La canción tradicional no es algo fósil, sino un legado para nuestra cultura. En el momento en que se cantan, abandonan su arqueología cultural. Son expresión de la comunidad y unión entre generaciones. Hay que situar la canción en su lugar natural.[442] La canción tradicional popular adquiere un valor propedéutico de la educación musical.[443]

20. CANCIONES Y VIDA INTERIOR DE LA PERSONA

«Las canciones son un espejo del alma.»
Joan Amades

«Las canciones son la expresión del alma humana.»
Nils Logfren

«Un canto ayuda más que cualquier argumento lógico.»
Gabriel Marcel

«Dentro de cada sueño hay siempre una canción.»
Proverbio tradicional inglés

«Decirlo con música es menos difícil.»
Proverbio popular

Entendemos por vida interior la construcción de la propia identidad, lo que nos hace ser únicos e irrepetibles: autoestima, realización personal, formación axiológica y escala de valores: la filosofía personal. Las canciones que escogemos, muestran tanto nuestra dimensión mental como nuestra dimensión emocional. Hay que reivindicar para la canción una consideración más completa y genuina.[444] No es solo un recurso expresivo de índole particular y con vocación de sublimación, sino que debe nacer y alimentarse en el mundo interior del ser humano, mundo amplísimo e insondable, y debe volver a ese mundo que le otorga la primera naturaleza. Hay que darle una categoría mayor al canto, porque es mucho más serio que sensual o rústico, porque encandila los oídos para emocionar los corazones, iluminar la tristeza y apaciguar la cólera.[445]

Cada ser humano busca y encuentra su propio repertorio de canciones, para cada momento y situación. El canto gregoriano, por ejemplo,[446] penetra en la profundidad del ser humano y aviva reflexiones perdidas en las conciencias; influye más en personas que lo escuchan esporádicamente que en quienes lo hacen de forma continuada. Con todo, su mayor fruto lo da a quien lo canta, puesto que le otorga mayor riqueza anímica y espiritual,[447] por ser algo individual y propio. Y es que hay tipos de canción en los que

parece que canta la propia alma y no la voz, cantos en los que el ser humano se encara con una dimensión oculta, a veces incluso diferente, de sí mismo. Algunas etnias y sociedades africanas transmiten informaciones en público que no se podrían dar en privado, para aumentar la salud espiritual de la comunidad. En el caso de los niños y niñas,[448] la canción les ofrece la posibilidad de sentirse más libres y de expresar mejor sus sentimientos y emociones. Los diferentes matices del alma se encuentran en las canciones que el pueblo crea, escoge, escucha o canta, tanto para reír como para llorar, cuando, herido de amor, el cantor lanza al aire su canto de joven enamorado o cuando, satírico, decanta su lírica en busca de la palabra que no se puede vestir de suave sutilidad. Conociendo el cancionero del pueblo, se conoce su alma.[449] Toda canción es una unidad sonora que afecta a nuestra sensibilidad y se incorpora de inmediato a nuestra vida interior.[450] Cuando cantamos no solo mostramos nuestro interior, sino que damos lo mejor de nosotros mismos. La música es sacrificio,[451] entendido en su raíz etimológica: *sacri-facere*, 'hacer sagrado'; y cuando uno se sacrifica por algo, lo hace dando lo mejor de sí mismo.

De la música escuchamos habitualmente las notas, pero, además de ellas, suenan sus armónicos[452] —notas dentro de las notas—, que no solemos escuchar. Estos sonidos armónicos son los que atraen nuestra espiritualidad y ponen a prueba el diapasón de nuestra alma.[453] La canción es como un espíritu que se nos echa encima,[454] y cantar eleva ese espíritu, puesto que debemos respirar de manera más profunda y diferente a como lo hacemos cuando hablamos. La respiración y la espiritualidad van estrechamente unidas. El placer que nos produce escuchar una canción, sobre todo en relación con su música, se debe a que esa realidad musical se pone en armonía con nuestra vida,[455] y esa armonía la podemos sentir tanto escuchando un tema de música clásica o una canción *folk*. La palabra necesita de la música para adquirir esa intención metafísica que la transforma en vía de acceso a la verdad a través del sonido,[456] y es que el canto debería ser considerado el lenguaje propio y genuino de la vida interior de todas las personas.[457] Un mundo en paz se construye con canciones de cuna y no con píldoras tranquilizantes, con armonías y contrapuntos y no con mandíbulas apretadas por el orgullo y el rencor.[458] Lo fundamental del canto es su participación anímica. Hay que vivir lo que cantamos[459] porque ello nos ayuda a vivir, ya que la música, en la educación del ser humano, cultiva el espíritu y permite alcanzar las raíces mismas de lo sentimental, apartando lo malo, lo vulgar y lo indigno de la humanidad.[460] La fuerza del canto resuena en nuestra alma y, desde ella, en el resto de nuestro ser, y logra una penetración que la palabra no conseguiría nunca por sí sola.[461] Quien tiene dificultades para recibir un mensaje a través de la palabra sola, no tiene problemas con la canción; de hecho, la seducción de la música puede llegar a ser incluso un placer peligroso, pues puede ir más allá de lo que transmite la propia palabra. La elevación espiritual tanto surge de lo que se canta como del placer que proporciona cantar la canción.[462]

En las religiones, la canción es una realidad patente: a través de la música, el salmo reúne a los fieles en la armonía de un solo corazón.[463] El canto expresa la alegría del creyente lleno de amor divino; es un medio de concordia y de expresión de su amor y gloria a Dios. Según la tradición china y la indio-aria,[464] la vida se debe vivir de acuerdo con lo que uno piensa: conformar la vida práctica a las propias ideas constituye el elemento fundamental de la propia personalidad. Por eso cantamos más con el corazón que con la laringe.[465] Disolverse a ratos en experiencias musicales ya es de por sí terapéutico, pero, además, ayuda a encontrar respuestas personales a problemas universales, que nos obligan a plantearnos nuevas preguntas, lo que quizás sea lo más

importante. Hay que componer buenas canciones para siempre,[466] pues las canciones forman parte de nuestras vidas y, cíclicamente, volvemos a ellas, en un ejercicio de memoria para recordar quiénes somos, de dónde venimos y adónde vamos.[467]

21. CANCIÓN, SENTIMIENTO Y EMOCIÓN

«Las personas malvadas no saben canciones.»
Proverbio tradicional alemán

«Si cantas a la belleza, aunque estés en medio del desierto, siempre tendrás auditorio.»
Proverbio tradicional sufí

«El amor te hace cantor.»
Proverbio tradicional castellano

«La razón, habla; el amor, canta.»
Antonio de Donostia

«El canto es sobre todo afectivo: va directamente al corazón.»
Edgar Willems

«Cantar es propio de quien ama.»
San Agustín

Cuando alguien compone una canción se alegra de saber que aún puede decir muchas cosas con los sentimientos de siempre. Durante la II Guerra Mundial, la educadora musical Grace Nash[468] fue enviada a un campo de prisioneros japonés. Cuando nació su hijo, aún en la prisión, le cantaba constantemente. Para su sorpresa, el bebé empezó a cantar sílabas, palabras y frases cortas al año de vida, antes de saber hablar. La canción le servía a ella para protegerse de los miedos y de las ansiedades de su situación personal, y le había servido a su hijo para expresar la situación que vivía, a través de su madre, como forma de manifestar también su propia situación personal. La canción había servido a ambos como medio de expresión y, a la vez, como puente de comunicación y refugio emocional. Cantar libera las tensiones que se van acumulando; es una manera natural que tenemos (muy a menudo sin ser conscientes de ello) de realizar catarsis (purga emocional); de ahí la importancia de un correcto desarrollo emocional de cara al futuro.[469] Hay algo de particular en la música que te hace dejar de lado las preocupaciones personales.[470]Cuando cantamos permitimos que se expresen nuestros sueños medio ocultos, dejamos que salgan nuestros miedos, nos animamos a sentir y expresar toda nuestra gama de emociones, desde la amistad y el afecto, hasta el dolor y la pena de las pérdidas. [471] Este impacto emocional es conocido desde tiempos remotos. Sus repercusiones positivas o negativas dependen de quién y cómo la utiliza.[472] Hay vías nerviosas para los sentimientos que eluden el neurocórtex.[473] Este circuito explica el gran poder de las emociones para desbordar la razón, ya que los sentimientos que siguen ese camino, directo a la amígdala, son los más intensos y primitivos. Anatómicamente hablando, el sistema emocional puede actuar independientemente del neurocórtex. Existen ciertas reacciones y recuerdos emocionales que tienen lugar sin la participación cognitiva consciente.[474] La amígdala suele madurar más rápidamente, y la carga emocional que se almacena de resultas de las

impresiones que recibe no está controlada por el pensamiento racional. Por eso las primeras impresiones que recibimos en la infancia se graban en nuestro interior de forma indeleble.[475] Hay emociones precognitivas, señales que proporciona la amígdala y que se basan en el hecho de sentir antes que pensar. Son reacciones basadas en impulsos neuronales fragmentarios, en forma de bits de información sensorial que no han acabado de organizarse para configurar un objeto reconocible. El sentimiento es una cualidad más esencial en el ser humano que el propio razonamiento lógico, ya que, sin esta cualidad o capacidad de sentirnos "afectados", no es posible edificar el razonamiento. Un niño o un adulto, con su afectividad afectada de manera traumática, se convierte en un ser autómata, incapaz de razonar y de desarrollarse de manera natural.[476]

La música produce un efecto en el estado de ánimo y en las emociones de las personas que tiene como consecuencia la predisposición a favor o en contra del mensaje que lleva asociado. La música refuerza la asimilación del mensaje transmitido simultáneamente o inmediatamente antes o después.[477] El sonido ya es emoción de por sí. Las artes interpretativas son particularmente aptas para despertar emociones y sentimientos debido a sus cualidades expresivas, terapéuticas y transformadoras,[478] y las personas tenemos tendencia a somatizar las emociones y los sentimientos.[479] Desde un punto de vista etimológico, *emotio* quiere decir 'lo que nos mueve', y lo que nos mueve siempre va unido a la vida. La inteligencia emocional[480] abarca cinco competencias principales: el conocimiento de las propias emociones; la capacidad de controlar las emociones; la capacidad de motivarse a uno mismo; el reconocimiento de las emociones ajenas, y el control de las relaciones. La música conmueve los sentidos y cambia las emociones.[481] La música es el lenguaje propio de las emociones. No en vano es un vehículo para expresar tanto ideas como emociones que no se pueden expresar con el discurso ordinario;[482] incluso el rock, en el caso de la adolescencia, es un "ventilador" de los problemas sociales.[483] Podríamos decir que la música es el lenguaje por excelencia, el que expresa no solo todas las manifestaciones de la voluntad, sino también, en el mismo sentido, todos los sentimientos humanos, con todos sus matices,[484] que tienen precisamente estructura orgánica.[485] La música es una correlación sonora de nuestra vida emotiva.[486] Con canciones podemos secar lágrimas sin necesidad de pañuelos, curar heridas sin necesidad de tiritas, conseguir silencio sin tener que chillar, hacer obedecer sin necesidad de dar excesivas órdenes.

Las canciones dan color a la vida, dejan buenos recuerdos, perduran en el tiempo, marcan categorías emotivas amplias y reconocibles que un texto particulariza al imponerles una intencionalidad.[487] El canto, al igual que la danza, nos sirve para agrupar a las personas, para poder controlar sus emociones y prepararlas para una acción conjunta.[488] Hay un buen número de canciones que son melancólicas, y es que a menudo las canciones se interpretan (y se reciben) mejor si se les da un cierto aire de tristeza. La melancolía puede ser la mejor fuente de inspiración.[489] El canto es vibración, respiración, nos conecta con nuestras emociones profundas y con lo que está más allá de nosotros mismos,[490] nos viene siempre del corazón.[491] ¿No habéis cantado nunca después de haber llorado?[492] Al cabo de un rato de hacerlo, los problemas que tanto te angustiaban parecen haberse hecho más pequeños,[493] es una de las maneras más espléndidas de compartir algo que se ama.[494] La música es un mar de polisemias y de sinonimias para los afectos;[495] las canciones son transmisoras de amor.[496] Hay las razones del pensamiento y las razones del corazón.[497] Hay quien solo se sienta a escribir una canción cuando siente algo desde el corazón,[498] sobre todo quien ha optado por ser artista.[499] Las canciones pueden llegar a producir mucha empatía,[500] sobre todo cuando

se comparte lo que dice la letra. Las canciones producen calidez humana[501] y el motor de esa calidez, convertida en comunicación, son precisamente los sentimientos.[502] La música llega a ser el lenguaje privado de nuestras pasiones,[503] y cuando se acompaña de palabras, el conjunto que resulta de ello hace que seamos más capaces de conmovernos.

A partir de los dos años de edad ya se está en condiciones de aprender que las lágrimas tienen un sentido liberador.[504] La música es el arte más cercano a las lágrimas y los recuerdos.[505] Llorar por una canción es algo bello, primoroso.[506] La canción no es más que la expresión disciplinada del sollozo.[507] Cantando una pena, esta se olvida, pues la música ayuda a arrojarla hacia afuera.[508] Toda pena es una desavenencia rítmica entre el universo y nosotros, y como toda desavenencia, crea el deseo del acuerdo; a toda pena se le ofrece una compensación musical.[509] Con nuestras grandes penas hacemos pequeñas canciones.[510] Las canciones duran un instante y se van volando; son transparentes como el cristal y ligeras como las plumas.[511] El gran triunfo del compositor es que sus canciones se canten.[512]

Al leer la historia de las naciones y los pueblos que han cantado, como el pueblo judío o los esclavos negros, descubrimos que el canto está muy relacionado con la supervivencia.[513] El *blues*, los cantos espirituales y el *gospel* surgen del lamento y la tristeza, de la esperanza por un futuro mejor. El *blues* es una música casi de minorías, lo que siempre supone un cierto aire de elite cultural. Lo que comenzó siendo una música de los negros pobres y semianalfabetos del sur de los Estados Unidos, se escucha hoy en clubes selectos de todo el planeta.[514] La historia del *blues* es la historia de la realidad social, económica y política de lo que hoy se llama población afroamericana.[515] Han sido cuatrocientos años de lucha. En 1619 un barco holandés ancló frente a la ciudad de Jamestow (colonias británicas en Norteamérica) y cambió su carga de esclavos por provisiones que le permitieron continuar el viaje. En 1680 este tráfico se regularizó. El *blues* surge del sufrimiento.[516] El *blues* es considerado una *work song*, canciones de trabajo que los negros cantaban para hacer más llevadera su tarea. El blues se ha convertido en una música respetada, pero la comunidad que lo ha hecho posible se encuentra lejos de ser considerada con igualdad y consideración social.[517] La canción *Go Down Moses* llega a ser un canto de libertad de gran difusión a mediados del siglo XIX.[518] En 1861 Lucy McKim Garrison publica su obra *Slave Songs of the United States*, considerada la primera obra sobre espirituales negros. En 1862 la maestra afroamericana Charlotte Fronte, registra en su diario una de las primeras alusiones al *blues* como un estado de ánimo. En 1870 se concede el derecho a voto de los negros. El *gospel* nace oficialmente en 1895, el reverendo Manson crea la iglesia Gospel en Mississipi. El *gospel* son cantos religiosos de denuncia social.

22. LA CANCIÓN EN LA ACTUALIDAD

«Una canción tal vez no te solucione nada,
pero te da coraje para continuar viviendo.»
Gianni Rodari

«Mientras haces música no estás utilizando los puños.»
Refrán popular norteamericano

El invento y la posterior utilización del gramófono dieron lugar a un cambio radical a la hora de concebir la música.[519] En efecto, de una cultura rural, colectiva y anónima se pasó a otra fundamentalmente urbana, personalista y de autor conocido.[520] Las cupletistas de los años veinte del siglo XX, los cantaores flamencos de los años treinta, las voces popularizadas a través de las ondas radiofónicas de los años cuarenta y cincuenta, etc. son las primeras expresiones individualizadas y con nombre propio del arte sonoro popular, aún colectivo y anónimo. Todavía no nos hallamos ante el creador de canciones, el cantautor, ni ante el músico popular consciente.[521] En esos momentos en que la gente sí que cantaba de forma habitual, cantar se situaba en un cajón distinto al de la música. La música quedaba reservada a unos cuantos especialistas preparados para "entenderla", mientras que cantar lo podía hacer todo el mundo.[522]

Se sigue cantando mucho aunque sea de maneras y en entornos diferentes. Pensemos por un momento en estadios y polideportivos donde centenares de adolescentes, jóvenes y/o añorados adultos se reúnen alrededor de sus ídolos. Las canciones más significativas para una misma generación son las que escuchamos cuando somos adolescentes.[523] Sí que se canta,[524] y mucho más de lo que parece, quizás en lugares distintos, quizás con una pantalla delante (karaoke)[525] o con unos auriculares en las orejas o por dentro, sin alzar la voz. Somos grandes consumidores de música llegando incluso a ser viciosos con ella. Actualmente, podemos hablar de alquimia musical, mestizaje de ritmos, melodías e instrumentos musicales. La presencia social de las canciones también se ve reflejada en todo tipo de concursos televisivos y radiofónicos, así como en conciertos por causas humanitarias.

23. CANTOSOFÍA

«Una persona que está completamente sola
puede aliviar su dolor cantando e interpretando música.»
Eric Clapton

«Es muy natural que el ser humano cante
para combatir la soledad y el cansancio.»
Quintiliano

La canción es una categoría epistemológica propia. Muchas personas, haciendo nuestras las palabras del filósofo Theodor Adorno, acostumbramos a pensar con las orejas. Si es cierto que cuando dejamos este mundo se proyecta, a toda velocidad, una película con los momentos más importantes de nuestra vida, seguro que también escucharemos la banda sonora de nuestra vida: canciones, músicas, melodías que conforman nuestra biografía musical. Acuñé el término cantosofía en 1989 para hacer referencia, por un lado, a la sabiduría que hay detrás de las canciones que proyectan, por una parte, el

conocimiento humano, y, por otra, sus sentimientos. En este aspecto sigo trabajando hoy en día.

24. CANTOTERAPIA

«Quien canta su mal espanta.»
Refrán tradicional castellano

«Quien canta, alegra el corazón.»
Refrán tradicional catalán

«Quien canta, vive.»
Refrán tradicional catalán

«Quien canta, ama.»
Xesco Boix

«Quien canta trabajando hace más llevadera su tarea.»
Refrán tradicional castellano

También acuñé el concepto cantoterapia en 1989 para hacer referencia a la terapia que podemos realizar con las canciones. Tenemos infinidad de canciones con todo tipo de letras, ritmos y melodías que reducen o mejoran estados de ansiedad, soledad, miedo, inquietud, aislamiento, falta de concentración, etc.[526] Para ello, las canciones deben ser del interés y del agrado del ser humano,[527] del paciente (cuando sea una afectación somática). Cada canción tiene una respuesta diferente para cada individuo que nadie puede cantar por nosotros.[528] Hay que tener en cuenta la edad y las circunstancias personales. Además, también podemos componer nuestras canciones o escribir textos sobre melodías que nos gustan. Cuando un sonido percibido como agradable entra a través del oído, es retenido por lo que se identifica como "conciencia aural"; la mente se involucra y se apodera de este sonido a través de la facultad auditiva y genera una conciencia de placer que se transmite a los niveles de conciencia física del cuerpo. Cuando esto sucede, el cuerpo experimenta una sensación de éxtasis. Es un tipo de energía diferente y produce una transformación del sistema inmunológico o una especie de efecto positivo para la bioquímica del cuerpo.[529] El canto desarrolla la respiración, aumenta la proporción de oxígeno que riega el cerebro y, por tanto, modifica la conciencia del emisor[530] y favorece la capacidad intelectual y la concentración, además de ser es una actividad motivadora y lúdica.[531] Tanto el canto gregoriano como los *mantras*, a partir de ciertos sobretonos de frecuencia armónica, producen una carga diferencial eléctrica en el cerebro. El canto muestra nuestras preferencias musicales que se relacionan con la escala de valores de la persona[532] Las necesidades humanas se pueden relacionar con las canciones que podemos utilizar:[533] *a)* necesidad de identificarse con el protagonista de las canciones; *b)* necesidad de amor (ternura hacia un ser querido, soledad de la ausencia); *c)* necesidad de ser comprendido como persona (miedo, celos), canciones que nos sirven como catarsis de emociones; *d)* cantar, tocar instrumentos, improvisar, danzar son formas de revalorizarse ante los demás (autoestima); *e)* fomento de la fantasía, que nos proporciona una válvula de salida; *f)* canciones lúdicas y para pasarlo bien; *g)* canciones que fomentan la estética, la belleza, el orden interior e, incluso, la ética; *h)* canciones que tienen que ver con los principios morales; *i)* canciones para ser cantadas y canciones para ser escuchadas.

Un buen remedio curativo es irse tocando las partes doloridas, masajeándolas, mientras se va cantando. Se trata de descargar de tensión esas zonas.[534] Canturrear es una de las mejores maneras de convertir las lágrimas del dolor o miedo en bienestar.[535] En el caso de los niños y niñas, cantar una canción que habla de las "pupas" o de las personas implicadas en una intervención quirúrgica, así como del proceso que hay que llevar a cabo, es muy beneficioso como preoperatorio.[536] Los trastornos de tipo nervioso, tales como afecciones hipocondríacas, histerias y melancolías, tienen en las canciones algo muy eficaz para su curación, pues estas enfermedades de la mente nos llenan de ideas negativas y lúgubres cuyo efecto inmediato es una sobrecarga para el cuerpo. Cantando halagamos el oído de manera tan agradable que afecta a la mente y distrae los pensamientos ansiosos mediante la sucesión de ideas alegres y vivas de la canción. De esta manera, elevamos el ánimo y vigorizamos, por simpatía, las emociones del espíritu.[537] La voz popular nos dice: "Se puso a cantar sus dolores..."

Todo lo que vivimos, especialmente en el caso de los niños y niñas, nos impresiona; toda emoción anímica influye, pasa directamente a la sangre, a la respiración y a la digestión y, en definitiva, determina nuestro estado de salud ulterior. La música es algo muy serio, más cercano al misticismo que al humor, lo que no implica que no podamos cantar canciones alegres y divertidas.[538] Las canciones, como la música en general, afectan a nuestra pulsación y nuestro tempo. Aunque estos dos elementos están relacionados, son cosas distintas: el tempo es la duración entre pulsación y pulsación. La pulsación natural de las niñas y niños se sitúa entre 84 y 100 notas negras por minuto, un número que puede oscilar en función del estado de salud, la carga energética y el deterioro tanto motor como intelectual.[539] A modo de ejemplo, hay canciones de Navidad que poseen un poder curativo dinámico; son como transcripciones directas de cantos angelicales.[540] En este sentido, sería interesante que nos hiciéramos la siguiente pregunta: si fueses una canción, ¿qué canción querrías ser? A partir de aquí podríamos saber con qué letras, músicas, estilos y ritmos nos identificamos más.

25. LA CANCIÓN INFANTIL: UN RECURSO DIDÁCTICO DE INTERVENCIÓN EDUCATIVA

«Cantar con niños y niñas
acostumbra a ser un cielo, aquí en la Tierra.»
Tom Glazer

Sobre la canción infantil se habla desde distintas disciplinas: la música, la pedagogía, la antropología, la psicología, la musicoterapia, etc. Todas las sociedades hacen una distinción de roles entre el mundo infantil y el mundo adulto que, posteriormente, se refleja en sus canciones: en todas las culturas hay canciones específicamente infantiles que no acostumbran a usar los adultos, si no es que su profesión tiene que ver con la educación infantil.[541] La canción debe encontrar temas propios de la vida de los niños y niñas, adecuados a su edad y a sus gustos personales.[542] La extensión de las frases de las melodías debe concordar con la capacidad de respiración del/la niño/a, que deberá abarcarlas tanto física como mentalmente.[543] El ritmo debe reflejar el propio ritmo y el sentido de las palabras.[544] Solo cuando melodía y letra están bien integradas la canción llegará a tener un nivel artístico.[545] El rechazo de una canción infantil por parte de niños y niñas mayores de nueve años dependerá, en la mayoría de los casos, de cómo la ha presentado quien la quiere enseñar (maestro, músico, educador, etc.).[546]

Una buena velocidad a la hora de cantar es con una pulsación de k = 100.[547] La intensidad debe ser cálida, sin chillar. Una canción es infantil cuando responde a las necesidades musicales y espirituales más auténticas de una edad concreta y de un ambiente determinado. Así llegará a formar parte de su mundo interior. Por desgracia, los niños y niñas reciben y se nutren de canciones destinadas a adultos o canciones pseudoinfantiles de dudosa calidad.[548] Pero, claro, ¿quién puede hacer de juez? La cuestión de los gustos musicales es algo muy subjetivo. La canción encierra al mismo tiempo un valor estético y un interés social.[549]

Con las canciones podemos realizar muchas actividades distintas, desde las más lúdicas hasta las más educativas; incluso nos sirven para reeducar algunos aspectos donde pueden surgir dificultades, como, por ejemplo, la estructuración de frases, su comprensión y su correcta pronunciación,[550] hasta el punto de contribuir a dominar la fonética y la morfosintaxis de un nuevo idioma.[551]

La canción, al igual que la música, no debe ser una actividad esporádica ni un ejercicio repetitivo sin sentido; tampoco debe mostrarse solo en un concierto o espectáculo, ni servir como demostración de destrezas para envidia de los adultos o distraer un rato.[552] La música no debe caer nunca en algo mecánico, ni debe servir como base surrealista donde se trata al niño como alguien desvalido a quien se habla con diminutivos de protección hortera.[553] Las niñas y los niños necesitan canciones que los sitúen en este mundo, que les ayuden a comprender su realidad personal y la realidad social que los rodea, que les permitan disfrutar, crear, tener gusto estético, amar la vida.[554] La canción infantil es el alimento musical más importante que reciben los niños y niñas.[555] Acostumbrémoslos a cantar; no nos costará demasiado: la canción los hermana con la más pura y directa de las influencias espirituales.[556] Cantar una canción en la lengua de un niño o niña es reconocerlo en su cultura y establece un vínculo que no podemos establecer de otra manera.[557] A los que son tímidos, la canción les permite participar con sus gestos, sonidos y palmeos,[558] lo que facilitará el aprendizaje.[559] Las canciones facilitan la globalización tanto de contenidos como de lenguajes.[560]

Para cantar canciones infantiles hay que tener en cuenta diversos aspectos, como la tesitura, la estructura melódica, la tonalidad y que tengan un ritmo preciso, con acentos claros y una letra fácil de comprender.[561] Las canciones acompañadas de movimientos motrices son excelentes para desarrollar el instinto rítmico y las asociaciones entre sonido y ritmo.[562] Se trata, claramente, de canciones con intención pedagógica.[563] La utilización de canciones conocidas y de danzas tradicionales contribuye aún más a este trabajo educativo, sobre todo en el aula de la escuela, que va más allá de lo estrictamente musical.[564] ¡De la afinación no nos preocupemos demasiado! Los que desafinan (realizan ligeras desviaciones del sonido que deben cantar), son más fáciles de reeducar; más difícil lo tienen los que desentonan, que no son capaces de seguir una melodía determinada.[565] ¡Hay tantos cantantes que desafinan y que, en cambio, han conseguido realizar una carrera musical![566]

La canción infantil es el alimento musical más puro que reciben los niños; por este motivo nunca será excesivo el cuidado que se ponga en seleccionar su cancionero.[567] La canción es el recurso más asequible para cualquier niño o niña,[568] por eso casi siempre los niños reaccionan bien a las canciones. El canto es la forma más expresiva y directa, la mejor forma de iniciar una educación musical.[569] El canto es el principio y el alma de la música.[570] Zoltán Kodály dio mucha importancia al canto, pues lo consideraba la raíz de la música, entrena y educa el oído interior y la imaginación.[571] Cantar, a la hora de realizar música, es como hablar a la hora de practicar lengua. En el

canto, el niño o niña es a la vez receptor y transmisor, oyente y músico.[572] El carácter del ser humano debe ser despertado por las canciones, establecido por las formas y completado por la música.[573] Toda pedagogía musical debería iniciarse primero por el canto.[574]

25.1. La canción en la escuela

«Lo que se canta de pequeño nunca se olvida.»
Refrán tradicional catalán

«No tengo lugar en mi escuela
para un maestro que no sepa cantar.»
Martín Lutero

En la escuela, en cualquier etapa educativa, el canto debe considerarse un recurso educativo de primer orden: la voz realiza e interpreta un juego musical deliberado; la información que el oído recibirá y transmitirá al cerebro será precisa y pletórica. Las razones y los criterios con que el juicio se nutrirá serán auténticos y su asunción supondrá un enriquecimiento inestimable y seguro, no provisional ni sustancial. Cantar debe tenerse como la vía más idónea para aprender y saborear la ciencia y el arte de la música. La música nos ayuda no solo a saber, sino a saberse, a ser conscientes de todas nuestras facultades.[575] Hay canciones para todos los ámbitos y centros de interés, pues su propósito es servir como medio para acceder al aprendizaje cultural.[576] Todo ello da para una espléndida globalización de áreas y contenidos organizada en cuatro niveles:[577] *a)* filológico: lenguaje, vocabulario nuevo, expresiones, diversidad de lenguas; *b)* histórico: la historia propia y la de otros pueblos; c) *sociológico*: comportamiento colectivo, identificación propia, aspectos geográficos; *d)* musical: aspectos auditivos y melódicos. En todos los casos se persiguen objetivos cognoscitivos (descubrir, diferenciar, identificar, distinguir, conocer), interpretativos (controlar, expresar, imitar, improvisar, desarrollar) y afectivos (valorar, aceptar, gozar, seleccionar). El canto es esencial en la escuela. Las canciones tienen un notable interés en ella, sobre todo si se escogen adecuadamente.[578] Todo maestro debería hacer cantar a sus alumnos, que el canto y la música ambienten la escuela,[579] y también el jardín de infancia,[580] donde las canciones deberían dar inicio y poner fin a la jornada escolar,[581] que alegren los juegos de niños y niñas, den inicio a sus actividades y se intercalen en ellas.[582] El maestro debe hacer de cada canción que enseña una experiencia viva.[583] Esta misma sensibilidad debería estar presente en el hogar, en la familia.[584] Asimismo, las tareas escolares deberían interrumpirse varias veces a lo largo del día para dar paso a alguna canción.[585] El canto en grupo es una forma de expresión vivísima que exige del niño o niña una perfecta disciplina y una integración con los demás. La escuela fomenta gustos y aficiones.[586] La canción constituye un medio excelente de formación humana que se entrelaza con el movimiento, el juego y la palabra.[587] La escuela necesita del canto colectivo que cohesiona al grupo en una única expresión donde responsabilidad y protagonismo se reparten equitativamente para todos y para cada uno.[588] La canción debe integrarse en la escuela como una realidad esencial, como un lenguaje propio y completo, como un medio de comunicación que nos acerca a la vida y a la experiencia real y cotidiana del ser humano y de los pueblos.[589] El canto en las escuelas es el primer paso para que luego se pueda cantar en otros espacios dedicados a ello, por ejemplo un coro, así como para poseer una cultura musical propia. La voz humana es un

instrumento gratuito.[590] Cada generación desarraigada de la música viene a ser como un estrato geológico de ignorancia que se superpone a los anteriores.[591]

25.2. Las canciones en la etapa de 0 a 6 años

25.2.1. Recién nacidos y bebés

«En la escuela del llanto enseñan a la lágrima
a cantar una nana en los ojos de los bebés.»
Ronny Someck

En la sociedad capitalista occidental, la audición de las canciones se ha vuelto pasiva. Sería necesario que las madres cantasen a sus hijos e hijas incluso antes de nacer para establecer así el primer vínculo, que verá sus frutos cuando el nonato ya haya nacido. La canción es una manera de introducir la música al nonato y de hacer que esta audición prenatal pueda ayudar a realizar el paso hacia la vida externa de manera menos difícil.[592] Durante la vida intrauterina el feto no solo escucha sonidos, sino que vive según el ritmo maternal; el pulso, la respiración, los latidos del corazón, el andar de la madre, con sus variaciones de velocidad, serán su lenguaje rítmico y un factor de seguridad. Una vez que ha nacido, el balanceo de los brazos calmará el llanto, facilitará que se duerma, pues ese balanceo le recuerda el movimiento de su madre cuando estaba en su interior. El recién nacido tiene la necesidad de encontrar esos ritmos perdidos y es necesario que el adulto le ayude a recrearlos.[593]

Las canciones de cuna favorecen la relación íntima, facilitan el sonido y calman la inquietud del recién nacido, al que capacitan para percibir las modulaciones de la voz y la carga emocional que encierra esta acción. Se ha comprobado, incluso, que el murmullo de las melodías constituye el mejor tratamiento frente a los trastornos del sueño en los bebés de cualquier país y cultura,[594] pues transmiten placer, amparo y amor a través de la música.[595] Satisfechas las necesidades de alimentación e higiene, el placer de la música hace que el bebé viva una experiencia absolutamente placentera y positiva.[596] Las canciones de cuna asocian maternidad y música como un himno a la vida que nace: son melodías cargadas de ternura.[597] Las canciones de cuna son universales;[598] lo son en su estructura y en su temática, y lo son porque están presentes en todas las culturas. Muchas de ellas acaban cantándose como un susurro, con la boca cerrada, con intención somnífera: son un canto monótono, acompañado de un movimiento acompasado y una marcada regularidad.[599] La canción de cuna quizás es la más antigua, pues se pierde en la noche de los tiempos.[600] Cualquier persona puede cantarla, ya sea hombre o mujer. Las canciones dan percepción de seguridad al bebé, pues el brazo, unido a lo musical, representa un apoyo del sentimiento de amor y ternura. La canción de cuna es repetitiva, para que pueda guardarse en la memoria del bebé, y no debe haber un repertorio demasiado amplio, para no dar una impresión de fugacidad.[601] Las nanas son pequeños poemas musicados que, acompañados del movimiento de los brazos, se tornan un compás musical y poético.[602] La melodía de la nana es de un gran contenido emocional y afectivo: el ritmo pasa a un segundo plano.[603] Por lo que respecta a los textos, no tiene relevancia el significado del léxico gramatical; el cerebro humano está organizado o programado, en primera instancia, para responder a los aspectos emocionales y tonales de la voz humana,[604] no al contenido cognitivo. Las nanas son también útiles para cualquier persona que realiza una actividad educativa, lúdica o asistencial con bebés: enfermeras de nurserías en los hospitales, "canguros",

educadores/as de jardines de infancia, maestros/as del primer ciclo de la educación infantil, etc. Tengamos en cuenta que una canción potencia las virtudes de plasticidad neuronal.[605]

Hay que distinguir entre el balbuceo musical y el no musical:[606] el no musical es el precursor del habla y aparece primero, entre los dos y ocho meses; el balbuceo musical es mucho más interesante, ya que detecta la percepción musical temprana del bebé y aparece como una respuesta específica a la experiencia vivida y a la música escuchada por él.[607] El lenguaje cantado precede al lenguaje articulado.[608] El bebé canta[609] incluso antes de hablar.[610] Muchos niños y niñas, antes de los dos años, pueden interpretar canciones breves.[611] A partir del año de edad y hasta el año y medio, las canciones del bebé no se basan en tonos concretos, sino que se caracterizan por *glissandos*, tanto ascendentes como descendentes, que corresponden al ritmo de su respiración. Esto no quiere decir que no sepan interpretar tonos musicales concretos, ya que pueden controlar tanto tonos como intervalos. Al año de edad también podemos observar las llamadas *out line songs* o canciones de perfil o entorno, que se desarrollan plenamente hacia el segundo o tercer año de vida.[612] Hacia el año y medio es capaz de generar tonos concretos, y así lo demuestra con la habilidad de cantar pequeñas canciones con intervalos reducidos, sobre todo de segundas y terceras; estos intervalos van aumentando progresivamente con la edad. Las canciones espontáneas que surgen a la edad de dos años consisten en frases breves que se repiten una y otra vez, con contornos descendentes y ondulantes, en una escalera reducida de dos a cuatro tonos con variaciones ligeras e infrecuentes. Las sílabas para estas canciones las elige el propio niño o niña: "la", "na", etc.[613]

Las canciones que una persona educadora canta a bebés lactantes van tejiendo una almohada que permite que el bebé las reconozca y diferencie durante su segundo año de vida, cuando va adquiriendo la posibilidad de utilizar el lenguaje verbal, repitiendo algunas partes finales de palabra, primero, y de grupos fonéticos y frases enteras, después, hasta llegar a los tres años con la capacidad de repetir toda la canción. Para poder desarrollar este proceso, es necesario que las canciones sean cortas, que tengan un texto comprensible y melodías simples. El folclore está repleto de este tipo de canciones.[614] También hay cancioncillas que son melodías semitonadas y que se cantan a medida que se va realizando algún gesto o se juega con los/as niños/as.[615] Estos cantos constituyen, de manera sintética, el mejor medio de desarrollo de la audición interior, clave de toda verdadera musicalidad.[616] No hay nada tan favorable para el estímulo de una primera "inscripción" en las formas musicales en la memoria del pequeño que estas minúsculas células que se desarrollan únicamente en dos o tres notas de la escala musical. El/la niño/a disfruta escuchándolas una y otra vez para acabar cantándolas él/ella mismo/a, en lo que constituye una fase importante de la evolución natural. Esta fase puede ser breve, pero suprimirla causaría un serio perjuicio.[617] Todas las cancioncillas de origen tradicional y folclórico, retahílas que en inglés reciben el nombre de *nursery rhymes* y, en francés, el de *comptines*,[618]tienen sobre todo un sentido rítmico más que conceptual; de ahí que su vocabulario, a veces, no tenga sentido.[619] La cancioncilla es musicalmente simple, repetitiva, y a menudo se asocia a movimientos físicos; la canción es más compleja y personal.[620] Todo este material tradicional de cancioncillas-juego tiene una gran importancia antropológica y musical, pero también educativa:[621] cancioncillas cortas, sencillas, repetitivas y de tesitura aguda.[622] Se memorizan más fácilmente los textos ritmados que los que no tienen ritmo, aunque no tengan significado conceptual.[623] Las canciones de los niños más pequeños están

compuestas de tonos melódicos con un ritmo libre y flexible y sin aparente centro tonal.[624]

La música infantil[625] marca la separación social de los grupos; los niños y niñas realizan música adulta porque cada grupo social tiene sus propios estilos musicales asociados a su bagaje audible de identidad. Cada vez más, todo lo tradicional y folclórico tiene un interés didáctico; en este sentido, las canciones se utilizan como recurso educativo. El juego sirve para ejercitar la atención, descubrir las aptitudes, desarrollar la capacidad de observación, los juicios, la fantasía, la destreza; posibilita el orden afectivo, moral y social y constituye la actividad propia para la construcción de la personalidad del/de la niño/a, pues le permite satisfacer sus necesidades de acción y expresión. Con la práctica, se alcanzan habilidades psicomotoras, como el dominio muscular, la agilidad, el equilibrio, la precisión, la rapidez de reflejos… Todo esto, si va acompañado de canciones, aviva el ritmo del juego. El juego es una escuela de la vida y en él se perfilan los valores básicos y esenciales que rigen todo colectivo humano. Una revisión de los juegos infantiles y de las canciones que los acompañan no es un simple inventario etnográfico o un catálogo didáctico infantil, sino una muestra de enculturación y aprendizaje.[626]

25.2.2. De los 2 a los 6 años

«Lo que se aprende cantando ya no se olvida.»
Rosa Font

Podemos considerar cuatro etapas secuenciadas en la adopción de las canciones:[627] *a)* reproducción de las frases, pero no de la tonalidad, a los dos años; *b)* reproducción de partes de las canciones, hacia los dos años y medio; *c)* reproducción de una canción completa, pero no de la tonalidad, a los tres años; *d)* reproducción de una canción completa de forma correcta a partir de los cuatro años.

Los niños y niñas proceden por imitación, ya que la etapa imitativa es anterior, psicológicamente hablando, a la creativa: hace lo que ve hacer al adulto o a otros niños y niñas. Es en el juego infantil donde se dan las imitaciones más primitivas.[628] Los niños y niñas aprenden en primer lugar un contorno melódico bastante general del tono que se les ha dado como tonalidad. Las primeras canciones no son desestructuradas o fortuitas y constituyen la base de posteriores canciones. El desarrollo del tono es gradual, desde un contorno difuso hasta una reproducción más exacta de las escalas tonales, y en que los intervalos se reajustan gradualmente hasta completarse con notas intermedias con la edad.[629] Por lo que respecta al desarrollo melódico, la comprensión de la melodía se desarrolla a medida que se enriquece la experiencia musical del/la niño/a, y se perciben y se recuerdan con más precisión las melodías que integran su bagaje cultural.[630] La belleza del sonido tiene más alcance que su significado. Una manera de cantar libre de imposiciones y de reglamentaciones, acompañado de movimiento y gesto para mantener el oído activo.

Los niños y niñas deben tener conocimiento de canciones, piezas musicales, estilos y géneros de otros contextos culturales, para mantener su oído receptivo y vivo.[631] De esta manera amplían su bagaje rítmico y melódico, pues se dan cuenta de la gran cantidad de estilos musicales diferentes que hay. Conocer canciones tradicionales y folclóricas de todo el mundo nos da la oportunidad de conocer otras culturas, aceptar otras formas de entender la vida y ser más tolerantes a la diferencia. A todo lo anterior

hay que sumar todas las canciones que provienen de personas dedicadas a componer para niñas y niños.[632]

25.3. El repertorio infantil de canciones

«El pueblo que canta permanece joven eternamente.»
Marcel Corneloup

El repertorio de canciones se puede seleccionar atendiendo a diversos criterios, que van desde los contenidos generales que se pueden abordar con ellas hasta sus contenidos específicamente musicales. No podemos dar la espalda tampoco a las canciones que se transmiten a través de la televisión, como tampoco a las que están de moda o son grandes éxitos discográficos. Lo que hay que hacer es buscar su rentabilidad desde el punto de vista educativo.[633] Tener unos criterios de referencia a la hora de seleccionar las canciones que deben formar parte de un repertorio infantil es importante para saber el trabajo pedagógico que queremos realizar con ellas. No hay criterios universales, pero se pueden dar algunas pistas para confeccionar unos criterios propios: que el lenguaje utilizado sea adecuado a la edad (comprensión clara), que el contenido que se transmite no sea mediocre o insensible y nos ofrezca la posibilidad de reflexionar y dialogar y, sobre todo, que las canciones motiven y animen. Los profesionales de la educación deben contar con un repertorio propio, que se irá ampliando con los años, con la experiencia y con las distintas necesidades; un repertorio con el que transmitir lo que deben enseñar y que debe servirles como recurso didáctico para alcanzar los objetivos educativos propuestos. Las canciones pueden ser un fin en sí mismas o un medio para alcanzar un fin. Ambos aspectos son útiles en el campo educativo. Es importante evocar las canciones infantiles y las canciones escuchadas en la infancia.[634]

26. ANIMAR CON CANCIONES

«La vida es una canción.»
Joan Salvat Papasseit

El término "animación", como mínimo, tiene dos acepciones: *a)* como *anima*, alma, vida, aliento, vital, revitalizador; *b)* como *animus* o ánimo, movimiento, dinamismo, incitación a la acción.[635] La animación se entiende como una actitud, una manera de obrar, más que como una acción específica o el contenido de una acción. Las actividades de la animación sociocultural pueden tener diferentes contenidos: artístico, intelectual, recreativo, deportivo, social o reivindicativo.[636] Animar, pues, es dinamizar, impulsar actividades humanas.[637] La persona que asume el papel de animador o animadora se pone al servicio de una comunidad para estimular la creatividad de cada individuo. Animar no consiste en dejar hacer lo que se quiera, sino en ayudar a tomar conciencia de la propia realidad, así como a propiciar la comunicación colectiva.[638] Algunas de las características del perfil de un animador o animadora son las siguientes:[639] *a)* en el ámbito de la personalidad: madurez afectiva, equilibrio psíquico, satisfacción básica y confianza en sí mismo; *b)* en el ámbito de las aptitudes: imaginación, recursos, dinamismo, flexibilidad, capacidad de organización y comprensión de problemas; *c)* en el ámbito de las actitudes: constancia, ecuanimidad, buena voluntad, actitud de servicio, confianza en las personas e interés por los demás; *d)* en el ámbito de las relaciones: capacidad de comunicación, liderazgo, espíritu de

colaboración y tolerancia. En el caso de la pedagogía del tiempo libre, la animación tiene entre sus principales objetivos apartar del individuo la mentalidad consumista y materialista para devolverle a una actitud por la que sea capaz de gozar de sus aficiones y actividades lúdicas, lejos de la competitividad y el culto al dinero de nuestra sociedad.[640] Para profundizar en la tarea de animar con canciones diferentes momentos y situaciones de la educación tanto formal (escuela) como no formal (centro de educación del tiempo libre) o informal (fiestas populares), os recomiendo la lectura de mis libros 'Cantar y animar con canciones'.[641] Y 'Animación con canciones'.[642]

27. LOCUCIONES Y REFRANES MUSICALES POPULARES

«La canción es el vehículo cultural por excelencia.»
Leo Sánchez

A modo de ejemplo de la sabiduría popular que se va transmitiendo de generación en generación, aportamos unas cuantas locuciones populares y refranes tradicionales que nos sirven no solo para la reflexión, sino también para comenzar o acabar un escrito.

Algunas locuciones

— Cantar como una calandria.
— Cantar la caña.
— Cantar las cuarenta.
— Cantar las verdades.
— Canta que cantarás.
— Cantar victoria / No cantes victoria
— ¡En-cantado!
— Es la canción de nunca acabar.
— Es un canto de sirena (canto de tentación).
— Esto canta.
— Esto es coser y cantar.
— Esto es la canción de siempre.
— Esto es otro cantar.
— Los números cantan.
— Ser un cantamañanas.
— Volver con la misma canción.

Algunos refranes

Al que trabajando canta, bien el tiempo se le pasa.
De las nanas, nanas, nace el cantor.
Muchos son los que cantan, pero pocos los que cantando encantan.
Quien de esperanzas vive, cantando muere.
Tras el canto, viene el llanto.
Quien no sabe más que una canción no tiene perdón.

EPÍLOGO: ALGUNAS CONCLUSIONES

«Preferiría ser famoso por una canción
que por una victoria militar.»
Alexander Smith

«No he entonado aún la canción
que he venido a cantar.»
Rabindranath Tagore

Si el prólogo nos abre al discurso, el epílogo lo cierra. Es su culminación. Las conclusiones cierran el discurso que habíamos empezado. A continuación establecemos algunas:

1. Consideramos a la canción como una categoría epistemológica, una forma de construir el conocimiento. Si las ciencias experimentales explican, las ciencias humanes buscan la comprensión. Se puede acceder al conocimiento de la realidad también a través del arte, en nuestro caso a través de la música y de la canción. La música es una forma de conocimiento porque no separa lo cognitivo de lo emocional y nos sitúa en el plano histórico y cultural de la sociedad. Las canciones son una ventana desde la que miramos el mundo y, al mismo tiempo, un espejo donde nos reflejamos y nos identificamos.
2. La música es una actividad humana; cantar es innato. El pueblo canta desde siempre, desde antes de que hubiera pentagramas. La canción surge como algo espontáneo, como necesidad. Dice la voz popular que la persona que más escucha es la que tiene más necesidad de cantar. Las canciones siempre quedan.
3. La canción fue el primer lenguaje, anterior al verbal. El origen de las lenguas fue musical.
4. En la canción se reúnen, por una parte, la poesía, la forma más sutil de la palabra, y la música, esencia de todas las emociones: aspectos emocionales, a través de la melodía, y aspectos cognitivos, a través de la letra. La palabra es objeto concreto; la música es pura abstracción. Unimos lo cognoscitivo con lo afectivo. La letra va unida a la razón *(ratio)*; la música va unida al sentimiento *(pathos)*. La razón habla; el amor canta. La palabra como principio masculino; la melodía como principio femenino. La canción como unión de letra, música, ritmo, voz: una unidad que es más que la suma de las partes.
5. El canto debería ser considerado el lenguaje genuino de la vida interior de las personas.
6. Pregunta ontológica: ¿es la música un camino? Pregunta teleológica: ¿adónde nos lleva?: La música expresa la esencia, no el fenómeno; por lo tanto, ante ella quedamos desnudos.
7. Nos pasamos la vida intentando encontrar "nuestra propia canción". Cuando encontramos nuestras canciones, nos estamos encontrando a nosotros mismos. Repetir una misma canción centenares de veces es haberse encontrado con uno mismo.

EXTRODUCCIÓN: PALABRAS FINALES

«Cada recién nacido trae un mensaje para la humanidad.
Quizás sean unas palabras, una obra de arte,
o quizás construya algo o componga una canción.»
El Talmud

Si el epílogo nos sirve para concluir, la extroducción (de *extro-ducere*: 'salir hacia afuera') es una proyección, a modo de trampolín, que nos catapulta hacia el futuro para seguir investigando y reflexionando, y para que, con lo aportado por nosotros, otras personas puedan desarrollar nuevas investigaciones. Dice la sabiduría popular que un buen libro es aquel cuya página siguiente, al llegar al final, la escribe el propio lector. Hay mucho trabajo por realizar, y nos encontramos solo en los inicios. Necesitamos los ecos de nuevas mentes, los contrapuntos de nuevas ideas y las armonías de quienes quieran proseguir este camino. La finalidad del ser humano es *tao*, 'camino', nunca *télos*, 'fin'. Debemos procurar cantar; tenemos que hacer todo lo posible para que la gente cante, ya que las canciones desnudan el alma, lo que no solo nos permite conocernos mejor a nosotros mismos, sino, además, mostrarnos tal como somos. Debemos conseguir que cantar vuelva a ser un hábito, saborear las canciones con las orejas, los ojos, el corazón y la mente,[643] ahondar en su lenguaje secreto y simbólico. Quizás buena parte del actual desencanto (nunca mejor usada esta palabra) de la sociedad occidental se explique por la ausencia del canto como acto natural de nuestras propias vidas.[644]

EL AUTOR

«El canto es una especie de memoria biológica.»
Santiago Auserón

Toni Giménez Fajardo (Barcelona, 1959) es cantante profesional para público infantil y familiar a la vez que cantante folk para adultos desde 1977. Músico, compositor, guitarrista y banjista. Doctor en Pedagogía, graduado en Magisterio y titulado en Dirección del Tiempo Libre. Ha publicado más de 200 obras: 143 discos y 66 libros. Además, ha impartido 400 cursillos sobre canciones y su didáctica, dispone de un repertorio de unas 1.300 canciones, ha realizado 4.000 actuaciones, ha escrito decenas de artículos y tiene 2.500 vídeos en su canal de Youtube. Es considerado un gran experto en repertorio infantil y en música tradicional y folk.

Para actuaciones, conferencias y para contactar con él: tonigimenezfajardo@gmail.com
Apartado de Correos 20.074. 08080 Barcelona (España)

GLOSARIO
Diccionario de tipo etimológico

Cada palabra tiene una carga semántica propia. Entre la definición normativa de un término, vocablo o concepto y la su génesis semántica se establece una distancia considerable. Por este motivo este glosario es como un diccionario privado para acotar qué queremos decir cuando utilizamos un término concreto. La etimología es apasionante: ir a la raíz de cada palabra. No obstante, a veces es más fácil definir un concepto diciendo lo que no es que lo que es.

Abstracto: que existe en el pensamiento, antes que en la realidad material.
Absurdo (*Ab surdum*; *surdus*): lo que es sordo; ensordecedor; lo que no se escucha.
Ad hoc: después de esto; adjunto.
Adiós (*Ad Deum*): hacia Dios.
Adolescente (*Adolescens*): que aún está creciendo.
Adulto (*Adultus*): participio pasivo del verbo *adolescere*, que significa crecer: el que ya ha crecido.
Adventicio: producido accidentalmente, fortuitamente.
Afable: surge de la palabra hablar: con quien se puede hablar.
Aforismo: es una máxima o sentencia que se da como guía para expresar principios o verdades de una manera breve y concisa. El primero en utilizarlos fue Hipócrates. También se llaman proverbios. Con similitud, tenemos los refranes y los dichos.
Ágape: amor, entendido como entrega, servicio a los demás, sin querer nada a cambio. Negación del yo.
Agathós. Bondadoso.
Agnosticismo: posición filosófica que declara que no hay conocimiento cierto sobre Dios y las cuestiones últimas.
Agónico: de lucha, batalla, combate; competitivo.
Ágora: plaza pública donde los ciudadanos exponían sus razones e intercambiaban y contrastaban puntos de vista.
Ágrafe: sin grafía (ya sea escrita o musical); culturas y etnias que no dejan nada escrito.
Agrafia musical: dificultad para transcribir al pentagrama.
Ahimsa (*A-hymsa*): no deseo de perjudicar a ningún ser vivo; ausencia de violencia.
Alegre (*Elaphós*): ciervo; porque cuando estamos contentos tenemos ganas de saltar.
Aleluia: por fin; ya era hora.
Alexia musical: no leer símbolos musicales.
Amateur: deriva de *amo-amare*. Persona que siente amor por una actividad, motivado per ella.
Ambición (*Ambire*): rodear, pretender. Está relacionado con ambiente y ámbio.
Ambiguo (*Ambigue*): estar en discusión.
Anábasis: expedición hacia el interior del ser humano.
Anacrónico / Anacronismo: que no se corresponde con la época a la que hace referencia.
Anima mater: alma madre; el alma principal de alguna cosa. *Almus pater*: alma padre.
Animismo: doctrina que dota de alma a todas las cosas. Como en los dibujos animados. Sin alma sería inanimado.
Anthropos: ser humano. Antropología: ciencia que estudia el ser humano en relación a su cultura y circunstancia.
Amén: así, pues; así sea.
Amnesia: pérdida de memoria (puede ser parcial o total)
Amusia: pérdida o disminución de la capacidad musical por una lesión cerebral.
Anàbasis: excursión intelectual.
Análogo: parcecido.
Año sabático: proviene del *Sabbath* judío. El dia consagrado al descanso.
Apatía (*Aphateia*; *a-pathos*): sin ganas, sin interés, sin pasión.
Apología: elogio al máximo nivel. También se utiliza como defensa de tus puntos de vista.
Apóstol: el que propaga una doctrina; predicador.
Aprender (*Ad-prehendere*): atrapar; coger lo que se necesita.
Arcaico (*Archai*): el principio; el inicio, los cimientos.
Arca (*Arché)*: proviene de arcaico. Hay dos arcas en la Bíblia, la de Moisés, que contenía las tablas con los diez mandamientos y la de Noé. Según Lanza del Vasto en el caso del arca de Noé, no quiere decir barco, sino cofre.
Arquetipo: factor constituyente y relativamente permanente de la vida humana, sumergido.

en el inconsciente colectivo.

Arquitecto (*Tékton*): derivado de *tékhne* (habilidad); quiere decir obrero; *arkhé*, el que tiene el mando.

Ars longa, vita brevis: *ars* en referencia al arte, *vita* en referencia a la ciencia. Atribuido a Hipócrates.

Artista: el artista crea; el artesano repite, lo hace siempre igual.

Asilo: lugar de refugio; guarida.

Asertivo: expresar lo que penseamos y lo que sentimos, respetando al máximo los pensamientos y los sentimientos de los demás. Que todo el mundo pueda decir lo que piensa pero con mucho respeto.

Ataraxia: serenidad de espíritu, ausencia de inquietud; hacer sin que nada te preocupe; imperturbabilidad del sabio; tranquilidad del alma.

Átomo (*A-tomos*): indivisible; una colección a tomos, a divisiones.

Audiencia: proviene de audio.

Aura: S. D. Kirlian creó la cámara que lleva su apellido, para fotografiar el campo eléctrico de alto voltaje en el que aparece una especie de aureola (aura) alrededor de un objeto, y en especial de los seres humanos. El aura varía si se está enfermo.

Austero: de moral estricta.

Autarquía (Autarkeia): libertad interior.

Autista: que se aparta de la realidad.

Autònom (*Autos-nomos*): ley para tú mismo; ley propia.

Autoritat (*Auctoritas*): proviene del latín *augeo* que quiere decir crecer. Una autoridad nos hace crecer.

Aventura (*Ad-ventura*): *Ad*: hacia; *venire*: ir, venir.

Axiología (*Axios*): valor. Ciencia que trata de los valores humanos.

Azar (*Azzahr*): palabra de origen árabe; era la cara desfavorable de un dado. Actualmente tiene un sentido más bien positivo.

Balada: canto épico-lírico que explica una historia independente, en forma poética y generalmente rimada.

Banjo: instrumento musical. Etimológicamente deriva de *Bandurra*, *bandora*, *bandote*, *banjore*, *banjer*.

Bárbaro: extranjero.

Bíblia: conjunto de libros.

Biblioteca (*biblos*): eran unos rollos de papel.

Bigote: procede de la expresión germánica *bi God* (por Dios), al ver extranjeros con mostacho en el siglo XVI.

Bluegrass: estilo musical de la música *folk-country*. Color que toma la hierba en las montañas de Virgínia y Kentucky, al anochecer.

Boicot: palabra que proviene de Charles Cunningham Boycott (1832-1897).

Buda: significa iluminado.

Candor (*Candere):* cándido.

Caos (*Khaos*): desorden.

Celibato: abstenerse de cualquier deseo, por ejemplo, comer, diversión o sexo.

Cosmos (*Kosmos*): orden.

Carácter: los romanos llamaban carácter a un hierro de marcar.

Caramelo (*Canna melis*): proviene de la caña de azúcar, llamada también caña de miel.

Carisma (*Charism*): gracia.

Carpe diem: aprovecha el día; aprovecha el tiempo y vive el presente. Utilizado por primera vez por el poeta Horacio (65-8 aC). Se acostumbraba a acompañar de la expresión *tempus fugit*.

Caricia: según Joan Coromines, no deriva de cara, sinó de *caro*, querido.

Carry it on: tirar hacia adelante.

Catarsis (*Katharsis*): liberación emocional. Hacer "limpieza" de las emociones reprimides. Purga espiritual.

Celos: predomina la depresión y la humlliación. Hay que dar tiempo, afecto y comprensión.

Cenobita (*Koinóbion*): lo común, *bios*, vida; un trozo de vida comuna, de gente, de público, de masa.

Certeza: prueba racional que convence a todo el mundo.

Chacra: palabra de origen sánscrito que significa rueda o círculo y que designa ciertos centros o niveles energéticos. Puntos focales del cuerpo humano que tienen correspondencia espiritual. Hay siete y se encuentran en la cabeza y a lo largo de la columna. Tanto Sigmund Freud como Carl Jung los identificaron con la líbido.

Cínico (*Cinos*): perro, vivir como los perros.

Compañero (*Com-panis*): con quien se comparte el pan, y como que pan (palabra de origen griego) significa todo, un compañero es alguien con quien se comparte todo, un exponente máximo de la amistad: carne y uña.

Comprender (*Cum-prendere*): probar, experimentar, tomar por uno mismo, incorporar.

Comprehender (*Com-prehendere*): tomar dentro de nosotros, asimilar. Hay que diferenciar razón (*ratio*) de intelecto (*intellectus*); el entendimiento explica, la inteligencia comprende.

Comprometido: *cum* (unión/compañera), *pro* (hacia adelante), *nittere* (enviar). Enviar hacia adelante, en compañía.

Comunicación: poner en común.

Comunidad: proviene de *cum–munere*, que quiere decir ofrecer regalos al otro, sorprenderle con presentes (*munus*), ayuda (*munitio, munificentia*), defensa (*murus*). Una persona no es madura para hacer comunidad si no tiene desarrollada la dimensión altruista.

Concomitantes: que acompañan a otro fenómeno. Sonidos concomitantes: sonidos que acompañan al sonido principal.

Conditio sine qua non: condición sin la cual no.

Confiar: igual que las palabras fiar y fidelidad, proviene de la palabra fe.

Connatural: aspecto unido a la naturalidad de un ser.

Consentido: es sinónimo de viciado; vicio (*vitium*) quiere decir defecto, imperfección.

Consubstancial: aspecto unido a la propia sustancia.

Consumación: proviene de *summus*, cima. Conseguir el lugar más alto.

Consumición: proviene de *súmer*, tomar.

Contemplación: mirar pensando; reflexionar sin intervenir; ver sin participar ni juzgar.

Convicción: posicionamento personal sin racionalidad suficiente.

Convivir (*Convivium*): con-vivencia, vivir con.

Corán (El): lectura, recitado.

Coraje: deriva de la misma palabra que corazón.

Cosmos (*Kosmos*): orden y armonía del universo; cosmético: poner orden en la cara o el cuerpo.

Crédulo: persona que cree en todo, sin tener criterio sobre lo que cree.

Creyente: persona que cree porque tiene confianza en lo que cree.

Crisis (*Krisis*): decisión.

Crítico (*Kritikós*): el que juzga.

Culto (*Cultum*): el honor a los dioses.

Cultura (*Cólere*): cultivar y también honrar. La cultura es todo lo que ha cultivado el ser humano.

Currículum: recorrido, camino.

Definir: poner los fines, los límites.

Deméter: para los griegos clásicos era la madre naturaleza, la madre tierra.

Deontología (*deon*): deber, el deber ético. Seguir una norma y cumplirla. Código deontológico: la ética aplicada a las professiones.

Diacrónico: que recorre el tiempo.

Disciplina (*Discipulina*): *Discis*: enseñar; *pueripuella*: niños.

Discrepar (*Dis-crepare*): sonar diferente.

Don: aptitud personal que alguien tiene sin hacer nada por poseerla. Proviene de la naturaleza o de Dios.

Dogmatismo: doctrina fijada; poseer la verdad.

Dominus boviscum: que el Señor sea con vosotros.

DDT: diclor-difenil-tricloroetano. Insecticida usado en el siglo XX hasta que fue prohibido por el peligro de contaminación de los alimentos.

Dharma: palabra sánscrita que significa deber, vocación, camino.

Dialéctica: el arte de la discusión y del triunfo sobre las tesis del adversario.

Dislalia: afección del desarrollo del lenguaje (colocar incorrectamente las sílabas) cuando se habla.

Dislexia: afección del desarrollo del lenguaje que se proyecta en el momento de escribir. (colocar incorrectamente las sílabas); afecta más a los siniestros que a los diestros.

Ecléctico: manera de hacer que persigue hacerlo con posicionamentos intermedios, sin radicalismos.
Ecología: *oikos*: casa; *logos*: comprendre. Comprender el lugar donde habitamos.
Economía: *oikos*: casa; *nomos*: normas. Leyes y normas de la casa.
Educabilidad: grado de disposición del ser humano a recibir educación.
Educación: *Dux-ducis*: guía, conductor; *Educare-Educatio*: acto de educar. *Educere*: sacar hacia afuera *Eductio*: sacar algo de una cosa. Educar es tanto guiar como extraer.
Educación permanente: educación global, de tipo integral. Educación continuada.
Educación recurrente: retomar un proceso educativo interrumpido o abandonado.
Educatividad: grado de capacidad educativa que tienen los profesionales educativos.
Egocéntrio: que piensa que el universo gira a su alrededor.
Egoísta: que se interesa por sí mismo y no por los demás.
Ególatra: que se adora a sí mismo.
Egotista: que tan solo habla de si mismo.
Elegía: poema corto de temática triste.
Élite: este término se empezó a utilizar en el siglo XVII para cualificar productos de gran calidad y fue ampliado, con el tiempo, a la distinción de grupos sociales.
Emblema: signo no verbal que tiene una traducción verbal.
Emoción (*E-motio*): lo que te mueve hacia afuera. Emociones negativas: ira, miedo, ansiedad, aversión, vergüenza. Emociones positivas: alegría, humor, amor, felicidad. Ambigüas: sorpresa, esperanza, compasión. También hay emociones estéticas.
Empatía (*Empateia*): a nuestro entender, tiene dos acepciones: a) ponerse en la piel de otra persona porque has pasado la misma experiencia que ella y comprendes mejor su situación. Asumes el rol de otra persona y sientes como ella siente. Esta empatía es más fácil de realizar; b) ponerse en la piel de otra persona, desnudándote de tus ideas y prejuicios, pensando y sentiendo como siente esta otra persona. Esta empatía es mucho más difícil a la vez que todo un reto personal. Es la manera que tienes de demostrar que amar es aceptar nuestras diferencias. Tenir empatía con quien piensa de manera opuesta a ti.
Empírico (*Empeiria*): experiencia. Algo empírico es algo que se ha podido experimentar.
Encanto: acción mágica ejercida con la ajuda del canto. Quedar encantado: quedar "embrujado" por el canto. Encantar proviene d'*incantare*: cantar o salmodiar palabras o sonidos mágicos. Habitualmente utilizamos este término: encantado de conocerte; encantado de la vida; esto me encanta.
Energía (*Energés*): activo. Energía implica actividad.
Enseñar (*In-signare*): poner una señal-insignia.
Entalpía: magnitud física que hace referencia a la energía que intercambia un sistema y su entorno.
Entelequia: lo que tiene un fin en sí mismo.
Entretenimiento: entretener quiere decir alentar.
Entropía: tendencia al desorden, a la aleatoriedad y el caos. Desorden interno de un sistema; grado de desorden en una información. Son los elementos imprevisibles que aparecen dentro de un sistema de comunicación institucionalizada. Entropía sería tanto imprevisibilidad como originalidad con un cierto desorden o nuevo orden que apela más allá de lo que es emotivo-afectivo.
Entusiasmo (*Enthusiazo*): palabra que proviene de *theos*, dios; estar inspirado por los dioses.
Envidia: en ella predomina el odio hacia lo que tiene el otro.
Epifanía: nacimiento.
Epílogo: *Epi*: alrededor, a más a más; *logos*: explicar, contar, hablar. Es un "redondear".
Eros: amor, entendido como deseo. Deseo de perfección, de belleza, de verdad. Placer. Para Sören Kierkegaard el *eros* se expresa a través de los sentidos, ya sea placer o dolor.
Escatológico: relativo a la escatología, parte de la teología que estudia las cosa últimas del ser humano, como la muerte.
Escéptico/ Escepticismo (*skeptomai*): en los diccionarios pone que es la persona que duda de la verdad, pero la raíz griega de la que deriva este término, hace referencia a examinar, indagar, reflexionar, buscar, mirar con cuidado una determinada cosa. Grado inferior del nihilismo (*nihil*: nada).
Escrutinio (*Scrutari*): buscar en la basura.
Espontaneidad: comportamiento que procede de un estímulo interno sin la intervención de un estímulo externo.
Esquemas de conocimiento: es todo lo que una persona sabe. La modificación de un esquema comporta tres fases: equilibrio inicial, desequilibrio y reequilibrio posterior.

Esquimal: quiere decir el que come carne cruda; pero ellos se llaman a sí mismos *inuit* que quiere decir pueblo de amistad.
Esquirol: este concepto de uso internacional proviene de los tejedores de un pueblo de Cataluña llamado l'Esquirol (también Santa Maria de Corcó), que substituyeron a los obreros de la vila de Manlleu (cercana a este pueblo) en una huelga, el año 1855.
Esencia/Esencial: hace referencia a lo que es eterno.
Estabilidad: etimológicamente hablando quiere decir estar en casa.
Estadios evolutivos: De 0 a 2 años, estadio sensorio-motor. El pensamiento solo actúa sobre cosas concretas. Metas inmediatas. De 2 a 7/8 anys, estadio preoperatorio. El niño/a construye su mundo interior gracias al lenguaje que substituye objetos y situaciones por su simbología. 7/8-11/12, estadio del pensamiento concreto. Permite resolver problemas sin hipótesis. A partir de los 11/12, estadio de pensamiento formal. Elaboración de hipòtesis. Se sacan consecuencias sobre su veracidad o falsedad.
Estar en cinta: antiguamente, las muejeres embarazadas substituían el cinturón por una cinta que se podía ir adaptando al grosor de la panza, pero sin estreñirla.
Estética: identificación de lo bueno con lo bello.
Estraperlo: proviene de Strauss i Perl, dos hombres que en los años 1934-1935 intentaron que se legalizase una ruleta trucada.
Estrena: entre los romanos, era costumbre de hacer un regalo con motivo de iniciar alguna cosa.
Estrés (*Stringere)*: provocar tensión. El cuerpo reacciona delante de cualquier situación. El término estrés fue introducido por el médico Hans Selye el año 1936. Hay estrés bueno y estrés malo.
Estúpido: aturdido; poco inteligente.
Ethos: costumbre; hábito; carácter.
Ética: es una reflexión de lo que es válido y de lo que no. Lo que es bueno y lo que no.
Etimología: *Etymos*: verdadero, real; *logos*: palabra, explicación. Sentido verdadero de una palabra.
Etología: ciencia que estudia los comportamientos y las costumbres.
Etiología: ciencia que explica los orígenes y las causas. Los relatos etiológicos son aquellos que tratan de explicar cómo un hecho imaginario del pasado tuvo unas consecuencias reales en el presente.
Eureka!: fue Arquímides el primero en proferir este concepto que en griego clásico quiere decir: ¡lo he encontrado!
Eutanasia: *Eu*: buena; *thánatos*: muerte. Hay eutanasia activa (provocar la muerte con alguna sustancia) y eutanasia pasiva (retirar los elements que alargan la vida: respiración artificial). La religión ortodoxa acepta la pasiva; el Islam y el hinduismo no aceptan ninguna de las dos, ya que entienden que el alma debe sufrir los placeres y los dolores asignados al cuerpo en el que reside. Para al budismo, la vida es preciosa pero no sagrada ni divina y considera tan inmoral infligir dolor y sufrimiento a una persona enferma y agonitzante como a una sana.
Eutopía (*Eu-topia*): lugar bueno, lugar del bien.
Existir (*Ex-sistere*): estar fuera; proyectarse hacia adelante.
Exilio: cuando alguien está lejos de su patria y se le prohibe la entrada a su país de origen.
Éxodo: salida, huida.
Expresión (Exprimo): tirar hacia afuera, sacar; presión hacia afuera.
Éxtasis (*Ekxtasis*): absorción, transporte.

Falacia: razonamiento no válido; error en los argumentos.
Fanático: proviene de *fanum*, hombre del templo de Dios. Poseido por Dios. Entusiasta en exceso.
Fascinante: proviene de *fascinum*. Estremido por el canto.
Fábula: surge de la palabra hablar.
Fe: fe i fidelitat provienen de la misma raíz: *fides*. Fe es creencia; unido a uno o diversos dioses imaginarios.
Feng sui: el arte de colocar las cosas en su lugar correcto para vivir en armonía.
Fenómeno (*Phainómenon*): lo que aparece.
Fidel/Fidelidad: persona que no falta a lo que se ha comprometido. Compromiso.
Filósofo (*Philo-sophos*): amante de la sabiduría. El que busca el saber.
Fraternidad: grado superior de la amistad.
Fundamentalismo: que nada se puede cuestionar.

Futurable: futuro ideal.
Futurible: muchos futuros potencialmente posibles.

Gaudeamus igitur: alegrémonos, pues.
Gen: al igual que genio, genital, genitivo, proceden de la misma raíz: que pertenece al mundo natural. El genio, lo es de naturaleza, lo lleva escrito.
Genealogia: estudia la ascendencia de las familias (árbol genealógico).
Génesis: creación.
Gestalt: palabra de origen alemán que significa forma o conjunto total; una unidad. Expresión para indicar el carácter de la percepción com unidad. Patrón conceptual en el que el todo es más que la suma de las partes, parecido al concepto holístico.
Gimnasia (*Gymnos*): desnudo.
Glosolalia: sílabas desproveidas de sentido en las canciones y para fines exclusivamente musicales. Está presente en la mayoría de tradiciones y en especial en el flamenco, en la tradición andaluza-magraví y en la escuela argelina. También es muy habitual en las canciones de cuna y en las canciones infantiles de las primeras edades.
Gnosticismo (*Gnosis*): conocimiento intuitivo; según esta religión, el conocimiento no se obtiene per vía oral o escrita, sino per revelación divina y ya nace en el interior del ser humano.
Goliards: monjes o ex-monjes que iban vagando y cantando por los caminos. Representaban una especie de contracultura, ya que les gustaba comer, beber y las mujeres.
Guerras: I Guerra Mundial: 1914-1918; Guerra Civil Española: 1936-1939; II Guerra Mundial: 1939-1945; Guerra Fría: 1945-1989
Gurú: guía (no debemos confundirlo con un dios ni con uan persona iluminada)

Hedonismo: filosofía que tiene como meta buscar el placer.
Hegemonía. Supremacía de un pueblo sobre otro; de alguien sobre otro.
Hereje: partidario de una idea.
Hernia (*Ernos*): brote de una planta. Salida de un órgano o parte de él, de la cavidad en la que se encuentra habitualmente.
Heurístico (*Heurisko*): encontrar, descubrir, imaginar, inventar, obtener; el juego heurístico infantil pretende esto.
Hierático: que concierne a las cosas sagradas, a los usos sagrados.
Higiènic: Hygeia, la deesa de la salud, hija de Asclepio (Esculapio), el dios de la medecina.
Hipnosis: bajo la *gnosis*. Estado producido artificialmente, parecido al estado del sueño.
Hipocondríaco: se mira demasiado a sí mismo, se escucha demasiado su propio discurso.
Historia: (*Historía)*: búsqueda, información, indagación.
Holístico: que pertenece al todo. Una unidad.
Holograma: mensaje completo, en griego. El físico hungarés Dennis Gabor, premio Nobel de Física, fue el inventor del holograma. Con una parte de la imagen se puede generar toda la imagen.
Homeo (*Homéosis*): similitud.
Homo homini lupus: el hombre lobo del hombre. De la comedia de los asnos de Plauto (II aC)
Honesto: que acepta las buenas costumbres. Que hace las cosas bien hechas. Decente. Concepto moral.
Honrado: que no hace acciones malas ni desleales. Concepto de tipo ético.
Humil / Humildad: procede de *humus*. Tierra, suelo. Persona que se tiene por menos de lo que vale, que se rebaja voluntariamente delante de los demás. Ser sencillo y humilde como la tierra.

Icona (*Eikon*): imagen.
Ideal: finalidad que se persigue difícil de alcanzar. Emparentado con utopía y con ucronía.
Idiosincrasia: forma de ser, de pensar y de actuar. Relativo al temperamento personal.
Idiota: persona inhábil, sin experiencia, ignorante.
Imaginación: acto o capacidad de formar imágenes mentales de lo que no está presente en la realidad o que nunca se ha experimentado en la realidad. Etimológicamente proviene de imagen. Crear o hacer imagen. En este sentido habría que reflexionar si los cuentos populares, por ejemplo, deberían ir acompañados de ilustración o dejar esta a la imaginación infantil.
Imago mundi: imagen del mundo; cómo vemos el mundo, la imagen que tenemos de él.
Imbécil: proviene de *baculus* que significa bastón. Es la persona que necesita un bastón para andar. Un bastón para el alma, para el espíritu débil; débil mentalmente; muy poco inteligente a causa de un desarrollo anormal del cerebro.

In absentia: en ausencia.
In albis: en blanco.
In extenso: por extensión.
In extremis: al límite.
Inauguración (*Inauguratio*): proviene de los augures, los presagios favorables. El augur es el que hacía pronósticos.
Indulgencia: perdonar, disculpar. Tolerante con los demás; indulgente con uno mismo.
Ineluctable: Contra lo que no se puede luchar; inevitable.
Inexorable: Que no se deja vencer por las peticiones. Inflexible.
Ingenuo / Ingenuidad: Nacido libre, no esclavo, de una gran franqueza, inocencia, sin malicia, cándido. Que se mantiene en un estado natural, sin corromperse.
Infante (*In-fans-Infans-ntis*): El que aún no habla, pero esto no quiere decir que no tenga nada para decir ni que no pueda decir cosas a través de otros lenguajes.
Informar: poner en forma (dentro del ser humano).
Inherente: que existe en alguna cosa como tributo permanente y no se puede separar de ello.
Insatisfacción (*In-satis-factum*): No suficientemente hecho.
Inspiración: literalmente quiere decir inhalar, dejar entrar aire, respirar. Sentirse inspirado atañe a un estado de conciencia atento.
Integral: que no le falta nada; completo.
Inteligente / Inteligencia (*Inteligere)*: leer entre líneas; captar las cosas.
Interés (*Inter-esse)*: Lo que está en medio entre las personas.
Introducción (*Intro*: dentro; *ducere*: conducir): conducir hacia dentro de forma didáctica, pedagógica.
Intuición (*Intuire*): conocimiento que se tiene sin que pase por el razonamiento.
Inuit: esquimales es como los llamaron los blancos, que quiere decir: los que comen carne cruda; ellos se llaman a sí mismos inuit que quiere decir: pueblo de amistad.
Invitar (*Convitare*): llamar, solicitar, exhortar, atraer, convidar.
Ironía (*Eironéia*): que finge ignorancia. Dar a entender lo contrario de lo que se dice.

Juglar: los juglares se encontraban en las calles, en el mercado o en palacio. Cantaban canciones de otros y eran buenos improvisadores. También hacían juegos y humor.
Jubilación: (*Jubilum*): alegría. La alegría de saber que no tienes que trabajar.
Judo: Ju-do, camino de la amabilidad.

Karma (*Karman*): palabra de origen sánscrito que significa los efectos de nuestras acciones, de nuestros actos. Toda causa tiene sus efectos. Todo queda acumulado para la próxima vida o renacimiento. Somos los primeros en recibir los efectos de nuestras acciones, de lo que realizamos, sentimos y pensamos. Provocamos nuestro propio destino.

Laissez faire: "dejar hacer"; pedagogía del dejar hacer, del dejar crecer por sí mismo.
Lama: mestro espiritual.
Laudes/***Laudatio***: las alabanzas/conjunto de alabanzas.
Leal: que guarda escrupulosamente la fidelidad debida; incapaz de traición; grado máximo de fidelidad.
Leit motiv: la cuestión.
Lengua: idioma de un lugar concreto.
Lenguaje: si es general, es la base de una lengua; si es específico es el de cada ciencia en concreto.
Libertad: capacidad de decidir; espontaneidad natural.
Liturgia: trabajo ordinario de una persona.
Logos: el discurso, las palabras, el tema tratado.
Luna de miel: la luna tiene influencia positiva; era costumbre romana comer miel para favorecer la fecundidad.
Luto (*Luyere*): llorar.

Maestro (Magister): tres veces mayor.
Mala leche: proviene del "Llibre d'Evast e Aloma e de Blanquerna", de Ramon Llull, Transmitir mal carácter. Niño a quien la madre amamantó hasta tener un año.
Maltrato: puede ser físico, psicológico (rehusar, atemorizar, ignorar, aislar, corromper), sexual o por negligencia.
Mandar: desde el punto de vista etimológico quiere decir ayudar a crecer.

Mandala: palabra de origen sánscrito que significa círculo; representación pictórica de la homología entre el microcosmos y el macrocosmos. Diseño simbólico de carácter espiritual.
Mantra: forma sonora en lengua sánscrita que ayuda a una persona a concentrarse.
Maratón (*Marathon*): hinojo; el primer corredor veloz lo hizo entre unos campos de hinojo y la ciudad de Atenas.
Matusalén: árbol californiano que tiene cuatro mil setecientos años, el más viejo del mundo.
Meditar (*Meditari*): reflexionar sobre alguna cosa pero también quiere decir (del griego *medomai*) estudiar, investigar, prepararse.
Mei dei, mei dei!: grito de auxilio en estado de guerra.
Melodía: proviene de *melos* que se refiere tanto a la poesía lírica como a la música compuesta para un poema.
Mercenario: persona que se pone al lado del que le da más beneficios econòmicos sin importarle los motivos ni los objetivos.
Método: significa vía.
Miedo: es una emoción. Casi todos los miedos son creados. Responden a sentimientos, emociones, prejuicios y dan lugar a inseguridades, frustraciones y angustias. Los únicos dos miedos naturales son el miedo al ruido y a la profundidad (vértigo).
Mimesis: imitación.
Ministro: (*Minister*): sirviente; tres veces pequeño.
Místico: proviene del griego *myein*. Persona que guarda silencio.
Moda (*Modus*): lo que dura un momento y desaparece enseguida.
Modestia: tenir noticia. Después de tener notícia viene la *moderatio*.
Modus operandi: la manera o forma de actuar.
Monumento: quiere decir recordatorio.
Moral (*Mores*): costumbres. La moral son normas y comportamientos compartidos. De una manera popular son los derechos y los deberes.
Motivació (*Motio*): acción; moverse.
Mudra: gesto simbólico de carácter espiritual.
Música: proviene de la raíz griega *Mousa*. La mitología nos dice que las musas, hermanas celestiales que rigen la canción, la poesía, las artes y las ciencias, nacieron de Zeus, el rey de los dioses, y de Mnemosina, la diosa de la memoria. Así, pues, la música es hija del amor divino, la gracia, la belleza y misteriosos poderes sanadores de la cual están íntimamente conectados con el orden celestial y la memoria de nuestro origen y destino.

Necedad: propio del necio; tontería.
Negocio (*Negotium*; n*ego*: negar; *otium*: ocio): negación del ocio; tiempo de trabajo.
Neurosis: ansiedad, conducta inadaptada. Facultades por debajo de lo normal. Fijación sobre algo.
***Nihil nouum sub* sole**: nada nuevo bajo el sol.
Nihilismo (*Nihil*: nada): doctrina que niega todo aspecto objetivo de la verdad. Toda realidad se reduce al no nada, un fenómeno sin fundamento.
Nirvana: palabra de origen sánscrito que significa liberación de todo límite; meta última; estado de paz interior y de liberación final.
Noctem bonam: buenas noches, en latín.
Nomos: regla, costumbre, ley.
Nostalgia (*Nostos*): retorno.

Obediencia: en el caso de los niños y niñas, ellos no ven la necesidad de obedecer. Más que mandar, lo mejor es consensuar reglas ya que al establecerlas ninguno de los miembros las puede rehusar puesto que ahora la obediencia está fundamentada con argumentos y razones.
Ocio (*Otium*): tiempo libre.
Olé: proviene de la palabra griega Yalá que quiere decir un canto a Dios.
Onírico: que tiene que ver con el mundo de los sueños.
Ontología (*Onto)*: el ser humano, en general; logía: tratado. Estudio del ser humano desnudo de toda cultura.
Ópera: proviene de *Opus* (Obra). Género artístico en que se reúnen drama, canto y danza. Ópera prima: la primera obra.
Organología: ciencia que se encarga del estudio y clasificación de los instrumentos musicales.
Original: lo que se remonta al origen.

Ortofonética: fonética correcta, pronuncia correcta.
Ortografía: grafía recta. Escribir de forma correcta.
Ósmosis: una cosa que se impregna de otra, poco a poco, como a través de un filtro.
Out to date: pasado de moda.

Paciència: capacidad para aceptar y soportar lo que sea. Proviene de sufrir; tener paciencia es también una especie de sufrimiento.
Pagano: quiere decir del campo.
Página (*Pagus*): extensión de tierra.
Palabra (*Parabolé*): de origen griego, el movimiento de un proyectil.
Pan: en griego, significa todo.
Panacea: deesa de la curación, es la hermana de Hygeia (de la que proviene la palabra higiénico)
Pandora (*Pân-dorá*): todos los bienes. Mito de Pandora.
Pánico: proviene del dios Pan, dios de los bosques, medio hombre medio cabra. Es un tipo de miedo.
Parábola: comparación.
Paradigma (*Paradeigma*): modelo explicativo de una cosa, ejemplo. Concepto introducido por Thomas Kuhn, en 1960.
Paraíso (*Pairi-daeza*): palabra de origen iraní que significa amurallado, cercado. También significa jardín.
Parafraseando: utilizar una frase ya escrita.
Parodia: canto al margen, al lado.
Pasión (*Pathos*): estar afectado. Sentimiento, pasión por algo o alguien.
Patena: pieza redonda de metal sobre la cual se coloca la hostia no consagrada aún. Se mantiene reluciente, de aquí surge la expresión popular "limpio como una patena".
Pathos: sentimiento, pasión.
Pecata minuta: faltas sin importancia, errores veniales.
Pedagogo: era el esclavo que llevaba los niños a la escuela.
Pedante: palabra italiana que significa maestro. En principio, sin ninguna connotación peyorativa.
Perfecto (*Per-fectio*): dado por hecho, por realizado y acabado.
Performance: ejecución delante del público.
"Perogrullada": proviene de Pedro Grullo, personaje imaginario de los siglos XV-XVI que se caracterizaba por decir cosas tontas; de naturaleza "perogrulla".
Perseverar: hacer un esfuerzo de forma continuada y firme para conseguir un objectivo concreto.
Persona (*Per-son*): a través del sonido: el sonido pasa a través nuestro; somos seres de sonido.
Phrónesis: sensatez, cordura, prudencia. Saber vivir.

Pincel: proviene de *penicillus*, diminutivo de pene o cola.
Plausible: más que posible. Digno de aprobación.
Plica: sobre cerrado y sellado.
Poder: fuerza política.
Poeta: quiere decir creador.
Poligamia: se divide en poliginia (un hombre con diversas mujeres) y poliandria (una mujer con diversos hombres).
Polisemia: con diferentes significados.
Política (*Polis*): ciudad, patria; *políticos*: civil, político.
Positivismo: doctrina del pensamiento que limita el conocimiento a lo directamente observable.
Preámbulo (*Pre-ambulus*; *Pre-ambulare*): que camina o va delante. Lo que se escribe antes de entrar en materia.
Preludio (*Prae*: antes; *ludium*, *ludus*: juego): todo lo que precedía a la representación.
Prestigio (*Praestigium*): pre: antes. *Stingere*: golpear, en el sentido de impresionar.
Pretensión (*Prae-tendere*): tensar antes de hora.
Primo mihi: que yo esté bien, que sea feliz. Primero mi satisfacción inmediata y después la de los demás, aunque sean mis propios hijos, esposa o padres.
Primos: paralelos (hijos de un hermano del padre o de una hermana de la madre); cruzados (hijos de un hermano de la madre o de una hermana del padre)
Principio (*Principium*): derivado de *princeps*, lo que se encuentra al principio en referencia a los origenes. El origen remite a los fundamentos no a los cimientos.
Problema: *pro*: delante; *ballo*: lanzar, enviar, disparar. *Problema-problematos*: trabajo, faena.

Profesión (*Profiteor-profiteri*): sacar provecho, sacar beneficio. Etimológicamente también quiere decir hacer un acto de fe, un acto de vocación.
Profeta: el que anuncia acontecimientos futuros.
Programa (*Pro*: antes; *gramma*: signo escrito). Lo que establece lo que diremos después.
Proismo: amor a nuestros semejantes.
Propedéutico: relativo al conocimiento *prelimiar* de un arte o ciencia.
Proyectar (*Projectare*): *Pro*: hacia delante; *jacere*: arrojar. Echar adelante.
Psicología: ciencia que estudia la mente y el comportamiento. Psique: mente, espíritu, alma.
Psicópata: persona que no siente amor ni empatía ni tiene ningún tipo de remordimiento.
Psicosis: trastorno de la personalidad que surge de un desorden del yo y de la relación del individuo con el mundo que lo rodea. Trastorno grave de conducta irregular. Incapacidad para manejar la realidad interna o externa con respuesta social inadecuada.
Psiquiatría: estudio y tratamiento de las enfermedades mentales.
Público: participación más activa del oyente que en el caso de la audiencia (oyente más pasivo).

Racional: cuando todo el mundo está de acuerdo en algo.
Razón: capacidad de razonar.
Razonable: cuando un grupo notable de personas está de acuerdo en algo.
Rara avis: alguien extraño.
Realitat virtual: fue Jaron Lanier quien encuñó este vocablo.
Recital: proviene de citar; citar música de otros compositores.
Religión: unir, vincular; reunir.
Resiliència: es un término tomado y adaptado de la física, entendido como capacidad de resistencia al choque. S. Vanistendael, en 1995, lo aplicó al mundo humano entendido como resistencia al dolor, al sufrimiento, también a las situaciones de acoso, sobre todo de origen psicológico, sea cual sea la causa: tortura, violación, muerte de un familiar.
Capacidad de resistencia a las situaciones difíciles, dificultades extremas, presiones sociales y personales fuertes. Es la resistencia al sufrimiento.
Revolución. Re-evolución.
Riqueza: fuerza económica.
Robot: palabra checa que significa trabajo forzado.

$: el signo $ proviene del siglo XVIII, de las dos columnas de Hércules y la cinta con la inscripción "plus ultra" y de aquí derivó al signo que se veía en el "spanish dollar" como en el "real de ocho", español.
Sacrificar (*Sacri-facere*): hacer sagrado.
Sagrado (*Sacer*): tanto quiere dir santo como tabú.
Salario: proviene de la Roma clásica en la que había trabajadores a quienes se les pagaba parte del jornal con sal.
San Nicolás: el primer santo protector de la infancia.
Saraswati: diosa hindú de la música y de la ciencia.
Sarcasmo: burla mordaz y cruel.
Satya: veracidad; abstenerse de mentira, exageración, falsa apariencia, vanidad y odio (según Gandhi)
Semiótica: ciencia que estudia los signos en sí de la vida social.
Sencillo: persona que se muestra con naturalidad, sin ornamentaciones.

Senior: de más edad. Emparentado con señor, senectud, senil y senador.
Sensación: representación hecha por los sentidos sobre algo objetivo.
Sentimiento: experiencia subjetiva sin representación del objeto.
Señal: es tanto para los animales como para los humanos. Es operativo, señaliza, obliga.
Signo: lo que se reprsenta con alguna cosa. Más táctil que la señal. Una cultura es un sistema de signos.
Símbolo (*Syn ballein*): reunión, encuentro. Señal de reconocimiento tan sólo para el ser humano. Es indicador, valor funcional, lo que representa.
Simpatía (*Syn*: con; *patheia-pathos*): sentimiento; sentir con.
Simple: sinónimm de senzillo, sin complejidad.
Sobrio: al contrario de ebrio, austero.
Solidaridad: quiere cedir amistad, civilización del amor.
Sophia: el saber; sabiduría.
Soportar: llevarlo por debajo.

Spa: aunque parezca que estas siglas quieren decir *salus per aquam*, el nombre proviene de la ciudad belga de mismo nombre, de la província de Lieja, célebre desde la época romana por sus aguas termales y sus baños.
Sufrir (*Sub-fero*, *fers*): soportar una herida por debajo.
Sursum corda: arriba los corazones.
Status quo: el estado de la cuestión; el estado actual.

Tabú: lo prohibido. No se puede hacer.
Talento: capacidad que se ha cultivado con esfuerzo y trabajo.
Talón de Aquiles de cualquier cosa: el punto débil.
Tao: camino, sendero hacia la verdad.
Tarjeta: proviene del francés *targe* que a su vez proviene del término germánico *targa*, escudo, escudo protector contra el anonimato: soy este.
Tautología: decir la misma cosa con palabras diferentes (ejemplo: la nieve es agua congelada).
Técnica (*Téckhné*): modificar el mundo. Es una saber hacer. Una modificación de algo que se ve.
Tecnocracia: el poder de la tecnología. *Cratos*: poder.
Teleología: proviene de *télos*: fin, finalidad, el acabamiento (de aquí surge la palabra telón). Ciencia que estudia las finalidades.
Temperamento (*Temperare*): mezclar. Es de tipo biológico-genético. Hay cuatro de básicos: a) Colérico: apariencia de comerse el mundo, nunca está quieto, enérgico, decidido, lleno de fuerza y seguridad. Es un líder nato, creyendo que es el único para mandar. No admite estar equivocado, se propone metas inaccesibles, poco cuidadoso de los detalles, buen organizador de los demás, busca modelos heroicos y amigo generoso. b) Sanguíneo: alegre, despreocupado, estilizado, ligero, bien proporcionado, con buena movilidad, gran conversador, le gustan las novedades y los cambios, se aferra poco a los hábitos, promete mucho pero olvida, vive en la inmediatez y busca la gratificación instantánea, impaciente, deja las cosas por acabar. c) Flemático: de constitución pesada, corpulento, redondo, cómodo, nunca tiene prisa, consigo, lógico, preciso, fiable, bien humorado, crédulo, honesto, obediente, consciente, de hábitos fijos, acaba lo que se propone, vida bien regulada de horarios. Puede volverse apático y aletargado. d) Melancólico: retraído, introspectivo, con aire de tristeza y resignación, centrado en sí mismo, viviendo en el pasado, lector voraz, se imagina su propio mundo y fantasías, intelectual, imaginativo, está dispuesto a sacrificarse por cualquier causa para aumentar su autoestima.
Ternura (*Terne*): fuerte, robusto, valiente. Hay que ser fuerte para ser tierno con los demás.
Test de Rorscharch (Hermann Rorscharch, década de los años 20 del siglo XX): está formado por diez manchas de tinta simétricas. Son la excusa para que la persona muestre su particular visión del mundo y a través de sus propuestas podemos interpretar e indagar cómo es su entorno, qué siente sobre sí mismo, sus actitudes hacia las representaciones internas. No hay respuestas buenas ni malas, todas son válidas.
Teoría (theoria): contemplación del mundo sin querer modificarlo. Espectador. Opuesto a técnica, no a práctica. Pura comprensión intelectual sin consecuencias prácticas.
Tesis (*Thesis*): poner alguna cosa. Lo que se afirma. Hipótesis: por debajo de lo que formulamos.
Tesitura: ámbito de afinación de cada voz o instrumento musical.
Tiempo cronológico. *Khronos*: tiempo objetivo; *Aion*: tiempo biográfico propio de cada individuo; Moira: el destino de cada cual; *Kairós*: nuestra percepción propia del tiempo (tiempo Subjetivo).
Timidez: proviene de *temere*, temer.
Tolerancia: respetar las convicciones de los demás. Sin tolerar lo que atenta al propio ser humano.
Tótem: lo sagrado. No se puede tocar ni cambiar.
Trabajo: proviene de *tripalium* que era un instrumento de tortura para azotar hecho con tres palos.
Tradición (*Traditio*): proviene de *trahere*, llevar, traer, entregar. Es el legado recibido desde antaño.
Tranquillitas animae: paz de espíritu.
Trovadores: hombres de cierta posición social y cultural. Músicos y poetas que actuaban en el área de lo que hoy es La Provenza. Los temas que cantaban eran el amor platónico y las gestas de los héroes locales.

Ucronía (*U-Khronos*): fuera de todo tiempo. Inalcanzable.
Ulterior: más allá de un lugar determinado.
Up to date: estar al día.
Upanisad: textos espirituales, base del pensamiento filosófico hindú posterior.
Utopía (*U-Topos*): fuera de todo lugar. Lugar que no está ningún lugar. Inalcanzable.

Vacaciones (*Vacatio*): vacación de la actividad ordinaria para disponer de momentos de reflexión y de maravilla. Proviene de *vacuus*, vaciado. Hacer una pausa; vaciarse de lo habitual.
Valor (*Valeo*): valer, ser fuerte, estar bien, estar sano.
Variante: es una mínima diferencia.
Ver: mirar con atención.
Verificación (*Veri*): verdad; *facere*: hacer. Buscar la verdad.
Versión: es una totalidad, una manera de comprender algo.
Villancico: proviene de villa, lo que cantaban los villanos, la gente que no sabía solfeo.
Vocación (*Vox, vocare)*: llamada, invitación, musical o, al menos, rítmica; llamada que alguien siente desde su interior y que surge como una voz que guía.
Voz: proviene de *vox*, vocal.
Vulnerable (*Vulnus*): herido. Persona que puede ser herida.

Yang: aspecto solar, celeste, masculino. Complementario al *yin*, no opuesto a él.
Yin: aspecto lunar, terrestre, femenino. Complementario al *yang*, no opuesto a él.
Yoga: proviene de *jungare*: unir, que proviene de la raíz *yuj* que quiere decir aproximar, unir. El yoga es lo contrario de la separación.

Zurdo: daño del hemisferio izquierdo sucedido en su desarrollo y con el consecuente cambio de lateralidad.

BIBLIOGRAFÍA

AA.VV. (1954). *Grove's Dictionary of Music and Musicians*. Nueva York: St. Martin's Press.
AA.VV. (1983). *La música a l'escola*. Barcelona: ICE/Generalitat de Catalunya.
AA.VV. (1992). *Educar en els valors*. Moià: Raima.
AA.VV. (1996). *Actes de les Jornades de Música*. Barcelona: ICE.
AA.VV. (1997). *Por una pedagogía humanista. Homenaje al profesor José María Quintana en su 65 aniversario*. Madrid: Dykinson/Narcea.
AA.VV. (1998). *Pere Vergés i Ferrés*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona.
AA.VV. (1998). *Tocar totes los tecles*. Barcelona: Rosa Sensat/Diputació de Barcelona.
AA.VV. (1999). "L'ànim de cantar". *Biec* (20). Págs. 4-6.
AA.VV. (1999). "El canon de Pachelbel". *Revista del Centro para estudios interdisciplinarios*.Vol. 8, núm 1. Universidad de Temple.
AA.VV. (2000). *Gran Enciclopèdia de la Música*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana.
ABBADIE, M.; GILLIE, A.M. (1973). *L'enfant dans l'univers sonore*. París: Armand Colin.
ABELES, H.F. (1980). "Responses to Music" en *Handbook of Music psychology* de HODGES. D. (ed.). Lawrence (Kansas): National Association for Music Therapy.
ADDISON, Joseph (1914). "A Song for St. Cecilia's Day", en GULTHKELCH, A. C (comp.). *The Miscellaneous Works of Joseph Addison*. Londres: G. Bell.
ADELL, Joan-Elies (1997). *Música i simulacre a l'era digital*. Lleida: Pagès Editors.
— (1997b). "La música popular contemporánea y la construcción del sentido. Más allá de la sociología y la musicología". Documento de Internet: www2.uji.es/trans/trans3/Adell.html.
ADORNO, Theodor W. (1962). *Introduction of the Sociology of Music*. Nueva York: Seabury Press.
— (1966). *Filosofía de la nueva música*. Buenos Aires: Sur.
— (2000). *Sobre la música*. Barcelona: Paidós/ICE de la UAB.
AGERMANAMENT (1977). *Hemos dicho: ¡Basta!* Barcelona: Hogar del libro.
AGOSPI-GHERBAN, Cristina; RAPP-HESS, Christina (1988). *El niño, el mundo sonoro y la música*. Alcoy: Marfil.
AGUIRRE, Olga; DE MENA, Ana (1992). *Educación musical. Manual para el profesorado*. Málaga: Aljibe.
AIATS, Jaume (1994). "Canta, la gent, a ciutat?". Ponencia en *Llibre d'actes del I Congrés de Música a Catalunya*. Barcelona: Universitat de Barcelona.
— (1994b). "Dos situaciones de experiencia sonora colectiva: las manifestaciones en la calle y en los estadios deportivos". Ponencia en *As culturas Musicais Urbanas no final do Secuto XX a Lisboa*.
ALAKOSCHKY, Judith (2002). "La educación musical para niños y niñas de 2 y 3 años. Cantar, tocar y escuchar". *Eufonía* (24). Págs. 41-57.
ALBET, Montserrat (1991). *Mil anys de música catalana*. Barcelona: Plaza & Janés.
ALBARN, Damon (2002). "Confesión de un tipo ultranormal" en *Vasos Comunicantes* de Bruno GALINDO. Madrid: Libros Zona de Obras/SGAE.
ALBORS, Ignasi (2002). *Cinc cèntims de Música per a no melòmans*. Barcelona: Pòrtic/Dèria.
ALCALDE, Jorge (2004). "Cómo nos transforma la música" en *Muy Interesante* (275). Págs. 48-58.
ALDRIDGE, D. (1996). *Music Therapy Research and Practice in Medicine. From out f the Silence*. Londres: Jessica Kingsley Publishers.
ALEMBERT, Jean Le Rond; DIDEROT, Denis (1751). Encyclopédie. París: Le Breton.
ALEXANDER, Gerda (1979). *La eutonía, un camino hacia la experiencia tonal del cuerpo*. Buenos Aires: Paidós.
ALFONSO, Eduardo (1960). *Curso de medicina natural*. Buenos Aires: Kier.
ALIÓ, Myriam (1983). *Reflexiones sobre la voz*. Barcelona: Clivis.
ALLEN, Woody (1997). "Entrevista a Woody Allen" en *Magazine de La Vanguardia*, 23-II-1997.
ALLMAN, William F. (1990). "The Music Brain" en *U.S. News & Worid Repon*, 11-VI-1990. Págs. 56-62.
ALSINA, Pep; SESÉ, Frederic (1994). *La música i la seva evolució*. Barcelona: Graó.
ALSINA, Pep (1997). *El área de educación musical*. Barcelona: Graó.
ÁLVAREZ. Joaquín (2001). *Las palabras del músico*. Valladolid: Ámbito.
ALVIN. Juliette (1965). *Music for the handicapped child*. Oxford: Oxford University Press.
— (1984). *Musicoterapia*. Barcelona: Paidós.
ALVIN, Juliette (1975). *Music Therapy*. Londres: John Clare Books.
AMADES, Joan (1948). *Les cent millors cancons populars*. Barcelona: Selecta.
— (1951). *Folklore de Catalunya III. Canconer*. Barcelona: Selecta.
— (1997). *Danses de la terra, 1*. Tarragona: El Mèdol.
AMARO, Lorenzo (1993). *Las propiedades terapéuticas y educativas de la música*. Barcelona: Ahama.
AMIRIAN, Nazanín (1997). "Zoroastro. El profeta amable con la naturaleza". *Integral* (212). Págs. 66-67.
ANDERSON, A.B. (ed.). *Handbook of survey research*. Nueva York: Academic Press.
ANGLADA, Maria Àngels (1996). "A 1'entom de la poesía. Notes sobre Inspiració i Techné". *Ars Brevis* (2). Págs. 291-299.
ANGLADA, Enriqueta (2001). "La cançó tradicional i/o popular. Opinions", *La Circular del Secretariat de Corals Infantils de Catalunya* (114). Págs. 14-32.

ANGULO, Manuel (1999). "La educación musical: nuevas alternativas". *Música y educación* (37). Págs. 69-77.
ANZIEU, Didier (1985). *Le Moi-peau*. París: Dunod.
APEL, W. (1969). *Harvard Dictionary of Music*. Cambridge: Harvard University Press.
ARAÚJO, Joaquín (1997). "Despedida". *Integral* (214). Pág. 98.
ARGUEDA. F. (1984). *Musicoterapia aplicada al niño deficiente*. Córdoba: Diputación Provincial de Córdoba.
ARGÜELLES, Maria Mercè (1994). "El Secretariat de Corals Infantils de Catalunya. El cant coral en la formació completa dels infants". Ponencia en *Llibre d'actes del I Congrés de Música a Catalunya*. Barcelona: Universitat de Barcelona.
— (1997). "El cant coral en la formació completa dels infants". Ponencia en *II Congrés de Cultura Popular i Tradicional Catalana*. Págs. 117-125.
ARISTÓTELES (1554). *De coelo*. Ludguni: apvd Theobaldum Paganum.
— (1983). *La Política*. Madrid: Centro de Estudios Constitucionales.
ARMSTRONG, Frankie; PEARSON, J. (1992). *As Far as the Eye can Sing*. Londres: The Women's Press.
ARNAL, Julio; DEL RINCÓN, Delio: LATORRE, Antonio (1992). *Investigación educativa*. Barcelona: Labor.
ARNELLA, Jaume (1994). "La música en la festa. Tradició i modernitat". Ponencia en *Llibre d'actes del I Congrés de Música a Catalunya*. Barcelona: Universitat de Barcelona.
— (1996). "Cantants-animadors parlen de la professió". *Estris* (83). Pág. 10.
ARONOFF, F. W. (1994). "Cómo conocer al niño pequeño a través de la música: la teoría de Gardner, de las inteligencias múltiples, como modelo" en Violeta HEMSY DE GAINZA. *La educación musical frente al futuro*. Buenos Aires: Guadalupe.
ARROYO, María Soledad (2001). "Sonoterapia". *Revista Interuniversitaria de Formación del Profesorado* (42). Págs 33-48.
ARTÍS, Pere (1980). *El cant coral a Catalunya*. Barcelona: Barcino.
ARY, D.; JACOBS, A.R. (1982). *Introducción a la investigación pedagógica*. México: Interamericana.
ATLAS, Natacha (2002). "Teoría de la canción impura" en *Vasos Comunicantes* de Bruno GALINDO. Madrid: Libros Zona de Obras/SGAE.
ATTALI, Jacques (1977). *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. Valencia: Ruedo Ibérico.
AULADELL, Joan (1996). "Hem d'aconseguir que 1'excursionista conegui i canti el nostre cant". *Comunicacions del II Congrés de Cultura Popular i Tradicional Catalana*. Págs. 171-173.
AUN WEOR, Samael (1979). *Educación fundamental*. Barcelona: Ediciones de Carf.
AUSERÓN, Santiago (2002). "Cancionística del pasado y del porvenir" en *Vasos Comunicantes* de Bruno GALINDO. Madrid: Libros Zona de Obras/SGAE.
AUTE, Luis Eduardo (2002) "Melodía atrae texto, atrae melodía atrae texto, etc." en *Vasos Comunicantes* de Bruno GALINDO. Madrid: Libros Zona de Obras/SGAE.
AYATS, Jaume (1998). "Cómo modelar la imagen sonora del grupo: los eslógans de manifestación". *Antropología* (15-16). Págs 243-267.
AYMERICH, Carme; AYMERICH, Maria (1971). *Expresión y arte en la escuela 3. La expresión musical*. Barcelona: Teide.
— (1971). *La expresión medio de desarrollo*. Barcelona: Nova Terra.
AZNAR, Elena (2000). "Los instrumentos musicales utilizados en musicoterapia" en BÉTÉS DE TORO, Mariano (comp.) (2000). *Fundamentos de musicoterapia*. Madrid: Morata.
AZNAR, Elena; GARCÍA, Raquel; SANUY, Montserrat (2000). "Principales corrientes en educación musical" en BÉTÉS DE TORO, Mariano (comp.) (2000). *Fundamentos de musicoterapia*. Madrid: Morata.
BACH, Jonathan (1993). *Por encima de la nubes. Relato de un reencuentro*. Barcelona: Urano.
BACHELARD, Gastón (1960). *The Poetics of Reverie*. Boston: Beacon Press.
BACHMANN, Marie-Laure (1998). *La rítmica Jacques-Dalcroze. Una educación por la música y para la música*. Madrid: Pirámide.
BALAN, George (1992). *A la búsqueda del verdadero Mozart*. Sankt Peter (Alemania): Musicosophia.
— (1992). *El camino musical hacia el espíritu*. Sankt Peter (Alemania): Musicosophia.
— (1993). *Hacia el descubrimiento de la música*. Sankt Peter (Alemania): Musicosophia.
BALDELLÓ, Francesc (1923). "La cançó popular catalana" (conferencia). Barcelona: Barcelonesa.
— (1936). *Cançons de tot arreu*. Barcelona: Llibreria Verdaguer.
BAMBERGER, Jeanne (1978). "Intuitive and formal musical knowing", en S. Madeja (comp.), *The Arts, cognition and basic skills.* Sant Louis: Cemrel.
BAMBERGER, Jeanne (1982). "Revisiting children's descriptions of simple rhythms", en S. Strauss (comp.). *U-shaped behavioral growth*. Nueva York: Academic Press.
BARBACCI, Rodolfo (1965). *Educación de la memoria musical*. Buenos Aires: Ricordi.
BARTHES, R. (1985). *The Grain of the Voice: Interviews, 1962-1980*. Nueva York: Hill abd Wang.
BARCELÓ, Bartomeu J. (2003). *La gènesi de la intel·ligència musical en 1'infant*. Barcelona: Dinsic.
BARENBOIM, Daniel (2002). *Mi vida en la música*. Madrid: La esfera de los Libros.
BARILOU, C. (1984). *Problems of ethnomusicology*. Cambridge: Cambridge University Press.
BARNHART, Clarence L. (ed.) (1953). *The American College Dictionary*. Nueva York: Harper & Brothers.
BARRENECHEA, Mariano Antonio (1944). *Historia estética de la música*. Buenos Aires: Claridad.

BARRIL, Joan (1997). "L'harmonia de la raó". *Coral Sant Jordi. 50è aniversari (1947-1997)* de Agustí Espriu. Pág. 96. Barcelona: Diputació de Barcelona/Coral Sant Jordi.
— (2000). "Qui ens cantarà?". *El Periódico*, 27-VI-2000.
BARRICKMAN, J. (1989). "A devolopmental music therapy approach for preschool hospitalized children". *Music Therapy Perspectives* (7). Págs 10-16.
BÁRTOK, Béla (1979). *Escritos sobre música popular*. México: Siglo XXI.
BARTOLOMÉ, Margarita (1992). "Investigación cualitativa en educación: ¿comprender o transformar?". *Revista de Investigación Educativa* (20). Págs. 7-36.
— (1997). *Metodología qualitativa orientada cap al canvi i a la presa de decisions*. Barcelona: Universitat Oberta de Catalunya.
BATESON, Gregory (1980). *Espíritu y naturaleza*. Buenos Aires: Amorrortu.
BATTIATO, Franco (2002). "El vuelo libre del samurái siciliano" en *Vasos Comunicantes*, de Bruno GALINDO. Madrid: Libros Zona de Obras/SGAE.
BAUMANN, Max Peter (1993). "Escuchando la voz de los pueblos indígenas". *Congreso Internacional «Pachamana»*. Berlín: documento en Intemet (www2.uji.es/trans/trans2/Baumann.hlml).
BECHER, Howard (1982). *Art Worlds*. Londres: University of California Press.
BEGLEY. S. (2000). "Music on the Mind Scientists are finding that the human brain is prewired for Music". *Newsweek* (136), 24-VII-2000. Págs. 50-52.
BEHNE. K. E. (1986a). *Horertypologien, Zur Typologie Jugend Lidien Musikgeschmacks*. Regensburg: Gustav Verlag.
— (1986b). *Die Benutzubg vin Musik*. Wilhelmshave: Florian Noetzel Verlag.
BENEDETTI, Mario (1974). *Daniel Viglietti*. Madrid: Júcar.
BENNET, Roy (1998). *Investigando los estilos musicales*. Madrid: Akal.
BEGLEY, S. (2000). "Music on the mind. Scienlists are finding that the human brain is prewired for music". *Newsweek* (136). Págs 50-52.
BENENZON, Rolando O. (1971). *Musicoterapia y educación*. Buenos Aires: Paidós.
— (1981). *Manual de musicoterapia*. Barcelona: Paidós.
— (1991). *Teoría de la musicoterapia*. Madrid: Mandala.
— (2000). *Musicoterapia. De la teoría a la práctica*. Barcelona: Paidós.
BENENZON, Rolando; HEMSY DE GAINZA, Violeta: WAGNER, Gabriela (1997). *Sonido, Comunicación, Terapia*. Salamanca: Amarú.
— (1998). *La nueva musicoterapia*. Buenos Aires: Lumen.
BENTLEY, Arnold. (1967). *La aptitud musical de los niños y cómo determinarla*. Buenos Aires: Víctor Leru.
BERG, Dona Lee (1993). *Oxford English Dictionary*. Oxford: Oxford University Press.
BERGER, Peter L. (1986). *Invitado a la sociología*. Barcelona: Herder.
BERLEANT, Arnold (1986). "La historicidad de la Estética". *British Journal of Aeslhetics* (26). Págs. 101-111.
BERLIN, Isaiah (1976). *Vico and Herder*. Londres: The Hogarth Press.
BERMELL, María Ángeles (1993). *Interacción, música y movimiento en la formación del profesorado*. Madrid: Mandala.
BERNAL, Julia (1999). "La formación musical del maestro especialista en educación musical". *Eufonía* (15). Págs. 23-32.
BERNSTEIN, Leonard (1996). *The Infinity Variety of Music*. Nueva York: Simon & Schuster.
— (2002). *El mestre us convida a un concert*. Madrid: Siruela.
BERROCAL, Emilio (2002). "Los roles sociales y el género en las canciones populares". *Eufonía* (25). Págs. 100-108.
BERTALANFFY, Ludwig von (1968). *Teoría general de los sistemas*. México: Fondo de Cultura Económica.
BERTHOMIEU, Alice (1994). *Musicoterapia en oncología*. Burdeos: Éditions du Non verbal/AMBx.
BESNARD, P. (1990). *L'animador sociocultural*. Alella: Pleniluni.
BESNARD, P.; LIETARD, B. (1979). *La educación permanente*. Barcelona: Oikos-Tau.
BEST, E. (1924). *The Maori*. Wellington: Memoirs of the Polynesian Society.
BEST, John W. (1982). *Cómo investigar en educación*. Madrid: Morata.
BÉTÉS DE TORO, Mariano (comp.) (2000). *Fundamentos de musicoterapia*. Madrid: Morata.
BIEC (1999). "Sons de civilització". *Biec* (18). Págs. 16-17.
BIGAS, Jordi. (1996). "Simplicidad voluntaria". *Integral* (196). Págs. 28-33.
BIRNS, B. y otros (1965). "Behavioral inhibition in neonates produced by auditory stimuli". *Psychosomatic Medicine* (28). Págs. 316-322.
BISQUERRA, Rafael (1989). *Métodos de investigación educativa*. Barcelona: CEAC.
BLACKE, William (1980). *Poesía completa*. Barcelona: Ediciones 29.
BLACKING, John (1967). *Venda Childrens Songs: a Study of Ethnomusicological Analysis*. Johannesburg: Witwatersrand Universily Press.
— (1985). "Music Making Venda". *Mana Mag* (October). Págs 103-126.
— (1987). *A commonsense View of All Music*. Cambridge: Cambridge University Press.
— (1994). *Fins a quin punt l'home és music?* Vic: Eumo.
BLANCO, Ángel; GÓMEZ, Joana; SALVADOR, Francesc (1997). *Estratègies de recollida de dades*. Barcelona: Ediuoc.

BLÁNQUEZ, Javier; FREIRE, Juan Manuel (coord.) (2004). *Teen Spirit. De viaje por el pop independiente*. Barcelona: Random House Mondadori.
BLAVATSKY, H.P. (1988). *La doctrina secreta*. Málaga: Sirio.
BLAUKOP, F. K. (1988). *Sociología de la música*. Madrid: Real Musical.
BLAY, Antonio (1991). *Personalidad y niveles superiores de conciencia*. Barcelona: Índigo.
BOECIO, Amicio Manlio Severino (1989) citado por PAL1SCA, Claude V. (comp.). *Fundamentals of Music*. New Haven: Yale University Press.
BOETHIUS (1950). "De institutione musica", citado en *Source Readings in Music History*, de Olivier Strunk. New York: W.W. Norton & Co.
BOIX, Xesco (1975). *Bon vent ve*. Barcelona: Oidà.
BOHM, David (1988). *La totalidad y el orden implicado*. Barcelona: Kairós.
BONET, Daniel. (1999). "Adentrarse en el silencio". *Cuerpomente* (82). Págs. 74-77.
— (2001). "En busca del silencio", *Integral* (257). Págs 64-67.
BONNY, Helen L.; SAVARY, Louis M. (1994). *La música y su mente*. Madrid: Edaf.
BONO (2002). "Del karaoke como cultura" en *Vasos comunicantes* de Bruno GALINDO. Madrid: Libros Zona de Obras/SGAE.
BOOTH, Tim (2002). "Hijos del pasado y de un futuro ya conocido"en *Vasos Comunicantes* de Bruno GALINDO. Madrid: Libros Zona de Obras/SGAE.
BORGUNYÓ, Manuel (1933). *La música, el cant i l'escola*. Barcelona: Bastinos.
— (1946). *Educación musical escolar y popular*. Santa Cruz de Tenerife: Instituto Musical de Pedagogía escolar y popular.
BOUEN, Sara Van (1997). "Giving children a helping hand. Your chid from birlh lo therre". *Newswech* (special issue. Spring-summer 1997). Pág. 45.
BOURDIEU, P. (1989). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
BOWMA, Mayne D. (1982). "Polany and the instruclive method in the music". *Journal ofAsthetic Education* (16). Págs 75-86.
BOYCE-TILLMAN, June (2003). *La música como medicina del alma*. Barcelona: Paidós.
BRAILOIU, Constantin (1979). *Opere, volume IV*. Bucarest: Editura Muzicala.
— (1984). *Problems of Ethnomusicology*. Cambridge: Cambridge University Press.
BRAQUE, Georges (1946). *Antologie*. París.
BRAVO-VILLASANTE, Carmen (1979). *Antología de la literatura infantil española, 3: Folklore*. Madrid: Escuela Española.
— (1982). *Una, dola, tela, catola*. Valladolid: Miñón.
BREGOVIC, Goran (2002). "Las venas abiertas de los Balcanes" en *Vasos Comunicantes* de Bruno GALINDO. Madrid: Libros Zona de Obras/SGAE.
BRIGHT, Ruth (1993). "Cultural Aspects of Music Therapy", en M. Heal y T. Wigram (comps.). *Music Therapy in Health and Education*. Londres: Jessica Kingsley Publishers.
BRISA, Valentí (1916). Pròleg del cançoner *30 cançons populars catalanes*, d'Adolf CARRERA. Barcelona: L'Avenç.
BROUGHMAN, H. (1977). *Uncommon Ground: The Music of Michael Finnisy*. Aldershot: Ashgate.
BROWN. Norman (1959). *Life against Deafh*. Connecticut: Woleyan University.
BROWN, Norman O. (1966). *Love's Body*. Nueva York: Vintage Books.
BROWNE, Richard (1729). *Medicina musica*. Nottingham: John Crook.
BRUCKNER, Pascal (1996). "Entrevista amb Pascal Bruckner". *La Vanguardia*, 23-V-1996.
BRUNER, Jerome S. (1964). "Process of Cognilive Development". *American Psychologist* (19). Pág. 2.
BRUSCIA, Kenneth E. (1987). *Improvisational models of Music Therapy*. Springfield: M. A. Thomas.
— (1997). *Definiendo musicoterapia*. Salamanca: Amarú.
— (1999). *Modelos de improvisación en musicoterapia*. Vitoria-Gasteiz: Agruparte.
BÜCHER, Karl (1914). *Trabajo y ritmo*. Madrid: Daniel Jorro.
BUNBURY, Enrique (2002). "Electro-mantra-rock 'n' roll-latino" en *Vasos Comunicantes* de Bruno GALINDO. Madrid: Libros Zona de Obras/SGAE.
BUNT, Leslie (1994). *Music Therapy. An Art Beyond Words*. Londres: Routledge.

BUÑUEL, J.: STAPFER, E. (1993). *Musicoterapia y estructuración de la personalidad*. Barcelona: Edición interna.
BURROWS, D.L. (1990). *Sound, Speech and Music*. Amherst: University of Massachusetts Press.
BUSHONG, D. J. (2002). "Good music/Bad music: Extant literature on popular music media and antisocial behaviour". *Music Therapy Perspectives* Vol. 20 (2), Págs. 69-79.
BUSQUÉ, Montserrat (1991). *Jocs de falda*. Barcelona: ICE. Universitat Autònoma de Barcelona.
— (1994). "L'inici de l'educació musical". Ponencia en *Llibre d'actes del I Congrés de Música a Catalunya*. Barcelona: Universitat de Barcelona.
BUSQUÉ, Montserrat; MALAGARRIGA, Maria Teresa (1977). "La música al parvulari". *Perspectiva escolar* (20). Págs. 13-18.
BUSQUETS, Roser (1994). "La música a l'especialitat de l'Educació Infantil". Ponencia en *Llibre d'actes del I Congrés de Música a Catalunya*. Barcelona: Universitat de Barcelona.
BUSTOS, Inés (1995). *Tratamiento de los problemas de la voz*. Madrid: Cepe.
BYRNE, David (2002). "Reinventar la rueda" en *Vasos Comunicantes* de Bruno GALINDO. Madrid: Libros Zona de Obras/SGAE.
CABODEVILLA, Iosu (1999). *Vivir y morir conscientemente*. Bilbao: Desclée de Brouwer.
CACHAO, Israel López (1999). "Entrevista". *La Vanguardia*, 28-IV-1999. Pág. 55.
CAGE, John (1975). "El futuro de la música". *Talea* (1). México: Universidad Autónoma de México.
CAGONA, Rise (2002). "Canciones de vida o muerte" en *Vasos Comunicantes* de Bruno GALINDO. Madrid: Libros Zona de Obras/SGAE.
CALAMARO, Andrés (2002). "Rock 'n' roll o Bullshit" en *Vasos Comunicantes* de Bruno GALINDO. Madrid: Libros Zona de Obras/SGAE.
CALGREN, Frans (1989). *Una educación hacia la libertad. La pedagogía de Rudolf Steiner*. Madrid: Rudolf Steiner.
CALVERT, S. L. (2001). "Impact of televised songs of children's and young adults memory of educational content". *Media Psychology.* Vol. 3 (4). Págs. 325-342.
CALVO, Carmelo (1996). *Importancia del divino arte de la música en la educación de los pueblos*. Valencia: Librerías-Valencia.
CAMPBELL, Don G. (1997). "Una historia de sanar con música" en *La música como proceso humano*, de Patxi del CAMPO (coord.). Salamanca: Amarú.
— (1998). *El efecto Mozart*. Barcelona: Urano.
— (2001). *El efecto Mozart para niños*. Barcelona: Urano.
CAMPO, Patxi del (coord.) (1997). "Del sonido y el silencio hacia la comunicación". *La música como proceso humano*. Salamanca: Amarú.
— (2000). "Música y sonido: rcsonadores del proceso creativo y terapéutico", en BÉTÉS DE TORO, Mariano (comp.) (2000). *Fundamentos de musicoterapia*. Madrid: Morata.
CAMPO, Patxi del; ZULUAGA. Silvia (2002). "Toda una experiencia sonora". *Eufonía* (24). Págs. 17-32.
CAMPOS, Ignasi (con el sobrenombre CIMALL) (1995). Educació Musical de la Primària a l'ESO. Barcelona: edición del autor.
CAMPS, Victòria. (1993). *Virtudes públicas*. Madrid: Espasa Calpe.
— (1996). *El malestar de la vida pública*. Barcelona: Grijalbo.
— (1996). "Entrevista a Victòria Camps". *La Vanguardia*, 21-V-1996.
CANO, Carlos (1983). "Escribe Carlos Cano", en *Pueblo que canta*, de Víctor CLAUDÍN (ed.). Madrid: Asociación de la música popular/Grupo Cultural Zero.
— (1996). "Entrevista a Carlos Cano". *La Vanguardia*, 17-XI-1996.
CARBÓ, Joaquim (1984). "Xerra que xerraràs". *Cavall Fort* (527). Págs. 6-9.
CARDONER, Maria Mercè (1996). "Expresión musical", en *La Educación Infantil. Vol. II: Expresión y comunicación*, de AA.VV. Barcelona: Paidotribo.
CARDÚS, Salvador (2000). *El desconcert de l'educació*. Barcelona: La Campana.
CARMONA, Argueda (1984). *Musicoterapia aplicada al niño deficiente*. Córdoba: Diputación de Córdoba.
CARO, Rodrigo (1978). *Días geniales o lúdicos*. Madrid: Espasa Calpe.
CARR, Wilfred (1990). *Hacia una ciencia crítica de la educación*. Barcelona: Laertes.
CARRÉ, Alain (1998). "Musique et Médecine". *L'Éducation Musicale* (446). Pág. 10.
CARRERAS, José (1989). *Autobiografía. Cantar con el alma*. Barcelona: Ediciones B.
CARROLL, David (1992). *La vida interior del niño*. Barcelona: Robinbook.
CASALS. Joan (2001). "La cançó tradiconal i/o popular. Opinions". *La Circular del Secretariat de Corals Infantils de Catalunya* (114). Págs. 14-32.
CASSIER, Ernest (1944). *An essay on Man*. New Haven: Yale University Press.
CASTANEDA, Carlos (1994). *El arte de ensoñar*. Barcelona: Círculo de Lectores.
CASTELLÀ, Josep Maria (1992). *De la frase al text: teories de l'ús lingüístic*. Barcelona: Empúries.
CASTELLÓ, Manuel (1997). *Los bailes de pareja*. Barcelona: José J. de Olañeta editor.
CASTILLEJO, José Luís y otros (1994). *Teoría de la Educación*. Madrid: Taurus.
CASTIÑEIRA, Àngel (1992). "Marc ètic de la societat contemporània" en *Educar en els valors*. AA. VV. Moià: Raima.
CAZENAVE, Guillermo (1992). *Música para una nueva era*. Buenos Aires: Kier.

CATEURA, Maria (1992). *Por una educación musical en España*. Barcelona: PPU.
CELA, Jaume (1999). "No doneu mai una mala imatge dels vostres alumnes". *Butlletí Blanquerna* (40). Págs. 1-2.
— (2001). *Calaix de mestre*. Barcelona: Associació de Mestres Rosa Sensat.
CELA, Jaume; PALOU, Juli (1993). *Amb veu de mestre*. Barcelona: Edicions 62.
CHAILLEY, Jacques (1991). *Compendio de Musicología*. Madrid: Alianza editorial.
CHALMERS, Alan F. (1982). *¿Qué es esa cosa llamada ciencia?* Madrid: Siglo XXI.
CHAO, Manu (2002). "Canción triste de Babylon" en *Vasos Comunicantes* de Bruno GALINDO. Madrid: Libros Zona de Obras/SGAE.
CHASTEL, Pierre (1968). *Lexique de la Musique*. París: Delpire Éditeur.
CHATWIN, Bruce (1988). *Los trazos de la canción*. Barcelona: Muchnik.
CHERNOFF, John M. (1979). *African rhythm and african sensibility*. Chicago: University of Chicago Press.
CHEVAIS, Maurice (1937). *Éducation musicale de 1'enfance*. París: Alphonse Leduc.
CHILD, Francis James (1956). *The English and Scottish Popular Ballads*. Nueva York: Folklore Associates.
CHION, Michel (1997). *La música en el cine*. Barcelona: Paidós.
CLOTA, Teresa (1990). Prescntación del libro *Una vida amb cançons: Maria Pallàs, 90 anys (1900-1990)*. Barcelona: Copisteria Reñé.
CODINA, Daniel (1989). *Qui canta sos mals espanta*. Barcelona: Abadia de Montserrat.
COLÁS, María Pilar; BUENDÍA, Leonor (1994). *Investigación educativa*. Sevilla: Alfar.
COLWELL, C. M.; MURLLESS, K. D. (2002). "Music activities (singing vs. chanting) as a vehicle for reading accuracy of children with learning disabilities: A pilot study". *Music Therapy Perspectives*. Vol. 20 (1). Págs. 13-19.
COLL, Cèsar (1988). *Psicología y Currículum*. Barcelona: Laia.
COLLER, Xavier (2000). *Estudio do casos*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.
COLOM, Antoni J. (1987). *Modelos de intervención socioeducativa*. Madrid: Narcea.
COLOM, Antoni J.; NÚÑEZ. Luis. (2001). *Teoría de la educación*. Madrid: Síntesis.
COLWELL. C. M. (1994). "Therapeutic Application of Music in the Whole Languagc Kindergarten". *Journal of Music Therapy* (31). Págs. 238-247.
COMELLAS, Jaume (2005). *Victòria dels Àngels. Memòries de viva veu*. Barcelona: Edicions 62.
COMBARIEU, Jules (1909). *La Musique et la Magie*. París: A. Picard & fils.
CONDON, W. (1980). "The relation of interaccional synchrony to cognitive and emocional processes", en M. Qui (ed.). *The relationship of verbal and non-verbal communication.* La Haya: Mouton.
CONE, Edward (1974). *The Composer's Voice*. Berkeley: University of California Press.
COOK, N. (1990). *Music, Imagination and Culture*. Oxford: Clarendon Press.
— (1998). *Music: A very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
COOK, T. D.; REICHARDT, CH. S. (1986). *Métodos cualitativos y cuantitativos en investigación educativa*. Madrid: Morata.
COOKE, Deryck (1959). *The Lenguage of Music*. Londres: Oxford University Press.
COPLAND, Aaron (1999). *Cómo escuchar música*. Madrid: Fondo de Cultura Económico.
CORBELLA, Josep (1995). "Identificada por primera vez una región del cerebro que rige una aptitud artística". *La Vanguardia*, 7-11-1995.
CORDERA, Gustavo (2002). "Jugar a que pasan las cosas" en *Vasos Comunicantes* de Bruno GALINDO. Madrid: Libros Zona de Obras.
CÓRDOBA DE PARODI, Mirta Adela (2000). *Música y terapia*. Barcelona: Índigo.
COROMINES, Joan (1981). *Diccionari etimològic i complementari de la llengua catalana*. Barcelona: Curial/La Caixa de Pensions.
CORTÉS, José Luis; GARCÍA-LAPÓN, Ángel G. (2000). *Quin ritme, la música*. Barcelona: Cruïlla.
CORTINA, Adela (1997). *Ética civil: entre los mínimos de justicia y los máximos de felicidad*. Barcelona: Universitat Ramon Llull.
COSTA, Luís (1997). "Práctica pedagógica y música tradicional". Comunicación. Benicássim: *III Congreso de la SIBE*. Obtenido en Internet: www2.uji.es/trans/transiberial/Costa.html.
COUSINS, Norman (1982). *Anatomía de una enfermedad.* Barcelona: Kairós.

COUSINET, Roger (1980). *Formación del educador*. Barcelona: Planeta.
COWEN. R. (1997). "Sound Waves May Drive Cosmic Structure". *Science News* (151). Pág 21.
CRAFT, Robert. (1991). *Conversaciones con Igor Stravinsky*. Madrid: Alianza.
CRANSTON, Maurice (1983). *Jean-Jacques*. Londres: Alien Lañe.
CRITCHLEY, M.; HENSON, R. A. (1977). *Music and the Brain: Studies in the Neurology of Music*. Londres: William Heinemann Medical Books.
CRIVILLÉ, Josep (1981). *Música tradicional catalana I. Infants*. Barcelona: Clivis.
— (1983). *Historia de la música española 7: El folklore musical*. Madrid: Alianza.
— (2001). "La cançó tradicional i/o popular". *Circular del Secretariat de corals infanlils de Catalunya* (114). Págs. 14-32.
CROFTON, Ian; FRASER, Donald (2001). *A capella. Diccionario de citas de la música y los músicos*. Barcelona: Ma non troppo.
CRUCES, Francisco (1998). "Niveles de coherencia musical". *Antropología* (15-16). Págs. 33-37.
— (1999). "Con mucha marcha: el concieno pop-rock como contexto de particpación". Universidad de Salamanca. Documento de Internet. www2.uji.es/trans/traiis4/Cruces.html.
CRUCES, Francisco y otros (eds.) (2001). *Las culturas musicales*. Madrid: Trotta.
CUERPOMENTE (2002). "La fuerza de la música". *Cuerpomente* (100). Pág. 75.
CUGOTA, Lluís (1995). "La voz nos delata". Especial Ciencia y vida de *La Vanguardia*. Barcelona, 3-VI-1995. Págs. 16-19.
CUNG-TAO CHENG, Stephen (1995). *El Tao de la voz*. Madrid: Gaia.
CURIEL, Antonio (1977). "Rompe ya voz el silencio", en su disco *Cantos de la lucha por la libertad*. Madrid: Nevada.
CUTEETTA, Roben; HAMANN. Donald L.; MILLER. Linda (1995). "Spin-off: the Extra-Musical Advantages of a Musical Education". *United Musical Instruments USA, INc. For the Future of Music Project, El khart (Indiana)*. Págs. 29-32.
CYRULNIK, Boris (2002). *Los patitos feos*. Barcelona: Gedisa.
DAHLHAUS, Carl (1991). *La idea de la música absoluta*. Barcelona: Idea Books.
DALCROZE, Émile-Jacques (1965). *Le rythme, la musique et l'éducation*. Lausanai: Foetisch Frères.
DARROW, A. (1990). "The role of hearing in understanding music". *Music Educators Journal* (77). Págs. 24-27.
DARWIN, Charles (1966). *El origen del hombre*. Buenos Aires: Tor.
DAVIS, Wlliam B.; GFELLER, Kate E..; THANT, Michael H. (2000). *Introducción a la musicoterapia. Teoría y práctica*. Barcelona: Boileau.
DAVIS, William. B.; GFELLER, Kate E. (2000). "Musicoterapia: una perspectiva histórica" en DAVIS, Wlliam B.; GFELLER, Kate E.; THANT, Michael H. (2000). *Introducción a la musicoterapia. Teoría y práctica*. Barcelona: Boileau.
DE CANDÉ, Roland (1961). *Dictionnaire de musiqne*. París: Editions du Seuil.
DE KETELE, Jean-Marie; ROEGIERS. X. (1995). *Metodología para la recogida de información*. Madrid: La Muralla.
DE LAS HERAS, Antonio (1940). *Vida de Albéniz*. Barcelona: Patria.
DE LARREA, Arcadio (1957). *La música hispano-árabe*. Madrid: Ateneo de Madrid.
DE PUIG, Irene (1996). *Contes per a pensar*. Barcelona: Destino.
DE SCHLOEZER, Boris; SCRIABINE, Marina (1960). *Problemas de la música moderna*. Barcelona: Seix Barral.
DEL RINCÓN, Delio (1997). *Metodologies qualitatives orientades a la comprcnsió*. Barcelona: UOC.
DEL RÍO, Víctor (1998). *Seis niños autistas, la música y yo*. Madrid: Mándala.
DEIGHTON, D.; PALERMO, G. (1961). "Singing in the Past, Present a Future: Rudolf Steiner in conversation with Jan Stuten", en L. Stebbing (ed.). *Music, its occult Basis and Healing Value*. East Grinstead: New Knowledge Books.

DELALANDE, Francois (1995). *La música es un juego de niños*. Buenos Aires: Ricordi.
DELORS, Jacques (1996). *Educació: hi ha un tresor amagat a dins*. Barcelona: Centre Unesco de Catalunya.
DEMICHELI, Guido; MUÑOZ, Mariano (1988). "Canción y lenguaje: modos de vehiculación ideológica". *Revista chilena de Psicología* (9). Págs. 3-8.
DENSMORE, F. (1918). *Tenton Sioux Music*. Washington: Smithsonian Institution.
DESCARTES (1992). *Compendio de música*. Madrid: Taurus.
DESMORE, Frances (1891). "The Use of Music by Amcrican Indian". *Music and Medecine* de SCULLIAN y SCHOEN (1948). Nueva York: Henry Schuman.
DESPINS, Jean-Paul (1989). *La música y el cerebro*. Barcelona: Gedisa.
DEVEREUX, F.; LABARRE, W. (1961). "Art and mythology", en Kaplan. B. (ed.). *Studying Personality Cross-Culturally*. Evanston: Row Peterson. Págs. 361-403.
DEWEY, John (1934). *Art as Experience*. Nueva York: Perige Books.
DEWHURST-MADDOCK, Olivea (1993). *El libro de la terapia del sonido*. Madrid: Edaf.
DIAS, Arnaldo (2002). "Entrevista con el mutante" en *Vasos Comunicantes* de Bruno GALINDO. Madrid: Libros Zona de Obras/SGAE.
DÍAZ, Joaquín (1971). *Palabras ocultas en la canción folklórica*. Madrid: Taurus.
— (1981). *Cien temas infantiles*. Valladolid: Ccntro Castellano de Estudios Folklóricos.
— (1982). *Otros cien temas infantiles*. Valladolid: Centro Castellano de Esludios Folklóricos.
— (1991). *La memoria permanente. Reflexiones sobre la Tradición*. Madrid: Ámbito.
— (1996). *El ciego y sus coplas. Selección de pliegos en el siglo XIX*. Madrid: Escuela Libre Editorial/ Fundación ONCE.
DÍAZ, Luís (1993). *Música y culturas: una nueva aproximación a la etnomúsica*. Madrid: Universidad Complutense/Eudema.
DIERSSEN, Mara (2000). "Neurobiología de la experiencia musical". *Eufonía* (21). Págs. 85-97.
DIGÓN, Patricia (2001). "Sociología y Música". *Música y Educación* (47). Págs. 15-36.
— (2005). *¿Qué fue de Nannerl Mozart?* Morón de la Frontera: Cooperación educativa Kikiriki.
DILEO, Cheryl (1993). "Applications of music in medicine", en M. Heal y T. Wigram (comps.). *Music Therapy in Health and Education*. Londres: Jessica Kingsley Publishers.
— (1997). "El proceso musical en pacientes médicos", en *La música como proceso humano*, de Patxi DEL CAMPO (coord.). Salamanca: Amarú.
DILLMAN, D.A. (1983). "Mail and other self-administered questionnaries", en ROSS1. P.H.; WR1GHT. J.D.; ANDERSON. A. B. (ed.). *Handhook of survey research*. Págs. 359-377. Nueva York: Academic Press.
DISERENS. Ch. (1926). *The Influence of Music on Behavior*. Princeton: Princeton University Press.
DISSANAYAKE, Ellen (1988). *What is Art for?* Seattle: University of Washington Press.
— (1990). "Music as a Human Behavior: an Hypothesis of Evolulionary Origin and Function". No publicada.
DOBZHANSKY, T. (1962). *Mankind evolving*. Connecticut: New Haven.
DOBBS, J. (1990). "La música como educación multicultural", en el libro de Violeta HEMSY DE GAINZA, *Nuevas perspectivas de la Educación Musical*. Buenos Aires: Guadalupe.
DOCKRELL, W.B.; HAMILTON, D. (1983). *Nuevas reflexiones en investigación educativa*. Madrid: Narcea.
DOMINGO, David (1998). "Doctora música". *Integral* (228). Págs. 40-43.
DONALDSON, Margaret (1978). *Children's mind*. Nueva York: Norton & Co.
DONOSTIA, Antonio (1934). "La cançó de la mare basca", *Revista del Centre de lectura de Reus* (249). Págs. 50-61.
DOUEL, Jean (1944). *Essai de pédagologie musicale*. París: Gallet & fils.
DREHER, Henry (1996). *The Immune Power Personality*. Nueva York: Penguin Books.
DRÖSSER, Christoph (2012). *La seducción de la música*. Barcelona: Ariel.
DUCORNEAU, Gérard (1988). *Musicoterapia*. Madrid: Edaf.
DURAN. Teresa; ROS. Roser (1995). *Primeres literatures. Llegir abans de saber llegir*. Barcelona: Pirene.
ECO, Umberto (1982). *Cómo se hace una tesis*. Barcelona: Gedisa.
— (1968). "La canción de consumo", en su libro *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Lumen.
EGAN, Kieran (1984). *Fantasía e imaginación: su poder en la enseñanza*. Madrid: MEC/Morata.
EHRENZWEIG, Antón (1976). *Psicoanálisis de percepción acústica*. Barcelona: Gustavo Gili.
EINSTEIN, Albert (1980). *Mi visión del mundo*. Barcelona: Tusquets.
EINSTEIN, Alfred (1965). *Historia de la música*. Buenos Aires: Claridad.
ELIAS, Maurice. J.; TOBÍAS, Steven E.; FRIEDLANDER, Brian S. (1999). *Educar con inteligencia emocional*. Barcelona: Plaza & Janés.
ELLIOTT, David (1995). *Music Matters*. Oxford: Oxford University Press.
ELLIOT, David. J. (1997). "Música, educación y valores musicales", en el libro de Violeta HEMSY DE GAINZA. *La transformación de la educación musical a las puertas del siglo XXI*. Buenos Aires: Guadalupe.
ELLIS, Alexander J. (1985). "On the Musical Sales of Various Nations". *Journal of the Society of Arts* (vol. XXXIII). Págs. 485-527.
EQUIPO DIRECTIVO REVISTA EUFONÍA (1998). "Visual-auditivo o auditivo-visual". *Eufonía* (13). Pág. 5.
— (1999). "La música en la escuela infantil". *Eufonía* (14). Págs. 5-8.
ERDONMEZ, D. (1993). "Music: a mega vitamin for the brain", en M Heal; T. Wigram (comp.). *Music Therapy in Health and Education*. Londres: Jessica Kingsley Publishers.

ESCOLA BRESSOL EL CARGOL (1996). "Treball musical a l'escola bressol". *Guix* (221). Págs. 21-24.
ESCOBAR, Manolo (1999). "Entrevista", *Magazine de La Vanguardia* (18-VII-99). Págs. 28-31.
ESCRIBANO, María (2006). "La música de Mozart aumenta la inteligencia y el aprendizaje". *Qué* (3-I-2006). Pág.16.
ESCUDERO, Pilar (1984). *Metodología musical I*. Madrid: Anaya.
ESPINÀS, Josep Maria (2001). *Temps afegit*. Barcelona: La Campana.
ESPINOSA, Juan (1520). *Tratado de principios de música práctica y teórica sin dejar ninguna cosa atrás*. Madrid: Joyas bibliográficas (reedición 1978).
ESPRIU, Agustí (1997). *Coral San, Jordi. 50è aniversari (1947-1997)*. Barcelona: Dipulació de Barcelona/Coral Sant Jordi.
ESQUIROL, Josep María (1999). *La Universitat: com si el futur fos el sentit*. Barcelona: Fundació Blanquema.
ESTAVILLO, María del Carmen (2001). "La voz: recurso para la educación, rehabilitación y terapia en el ser humano". *Revista Interuniversitaria de Formación del Profesorado* (42). Págs. 67-75.
FABRA, Pompeu (1932). *Diccionari general de la llengua catalana*. Barcelona: Edhasa.
FALLER, Judith (1994). "La educación musical en Hungría" (ponencia). *Llibre d'actes del I Congrés de Música a Catalunya*. Barcelona: Universitat de Barcelona.
FARKA, Ali (2002). "El espíritu del río" en *Vasos Comunicantes* de Bruno GALINDO. Madrid: Libros Zona de Obras/SGAE.
FARNSWORTH, Paul (1996). *The Social Psychology of Music*. Iowa: Iowa State University Press.
FARRENY, Maria Teresa (2001). *Pedagogía de la expresión con Carme Aymcrich*. Guadalajara: Ñaque.
FARRELL, Perry (2002). "El fluir tranquilo del chamán punk" en *Vasos Comunicantes* de Bruno GALINDO. Madrid: Libros Zona de Obras/SGAE.
FARRÉS, Ramon (1990). "Demandes socials i paper de l'educador", en *Identitat i reconeixcment públic del mestre*. AA.VV. Págs. 55-62. Barcelona: Cruïlla.
FEDER, M. E.; FEDER, J. H. (1981). "Diel Variation of oxygen consumption in three species of Phillipine gekkomid lizards". *Copeia*. Págs. 204-209.
FEDERICO, Gabriel F. (2001). *El embarazo musical*. Buenos Aires: Kier.

FEITO, Alvaro (1983). *Música popular consciente: defensa del pasado, aliento del futuro*. Madrid: Asociación de la Música Popular/Grupo Cultural Zero. Págs. 9-14.
FEIXA, Carles; SAURA, Joan R.; DE CASTRO, Javier (eds) (2001). *Música i ideologies*. Lleida: Secretaria de Joventut/Universitat de Lleida.
FEIXAS, Valentí; MARÍN, Francesc- Xavier; MÉLICH, Joan-Carles; TORRALBA, Francesc (1998). *Vers una pedagogia amb rostre*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
FENG, F. M. (1973). *The Dinka and their Songs*. Oxford: Clarendon Press.
FERICGLA, Josep Maria (1997). "Músicas para el trance". *Integral* (209). Págs. 63-67.
FERNÁNDEZ, Fidel (1995). *La medicina árabe en España*. Junta de Andalucía.
FERNÁNDEZ, Miguel (1997). "¿Crees que aún sigo siendo músico?", en *La música como proceso humano* de Patxi del CAMPO (coord.). Salamanca: Amarú.
FERNÁNDEZ, Teodora; BENITO, Aurora; PASCUAL, Magnolia (1999). "La música en las artes plásticas". *Eufonía* (16). Págs. 43-54.
— (2000). *Acústica para todos, ¡incluidos los músicos!* Vitoria-Gasteiz: Producciones AgrupArte.
FERRÁNDEZ, Adalberto (1986). Prólogo al libro *La agonía escolar* de Octavi FULLAT. Barcelona: Humanitas.
FERREIROS, Pilar (1992). "Currículum escolar i educació en els valors", en *Educar en els valors*. AA.VV. Moià: Raima.
FERRUCCI, Piero (1999). *Nuestros maestros los niños*. Barcelona: Emecé.
FIGUERES, Montserrat; FIOL, Marta (no consta el año; se intuye 1999). *Experiència musical amb nens petits: enfoc i realització*. Barcelona: Patronat Municipal de Guarderies Infanlils de Barcelona.
FILLOL, José María (2003). "Entrevista a María Dolores Pradera". *Horizontes* (15). Págs. 8-9.
FINGER, Florencia; DUJAN, Liliana (1987). *Todo suena: música en la escuela infantil*. Madrid: Comunidad de Madrid.
FINNEGAN, Ruth (1989). *The hidden musiciens: music-making in an english town*. Cambridge: Cambridge University Press.
— (1998). "¿Por qué estudiar música? Reflexiones de una antropóloga desde el campo". *Antropología* (15-16). Págs. 9-32.
FIRTH, Raymond (1961). *Elements of Social Organization*. Londres: Waiss.
FLETCHER, Colin (1970). *New Society and the Pop Process*. Londres: Hutchinson Educational.
FOLCH, Lluís (1985). Prólogo al libro *Si-fa-sol. Contes infantils cantats* de Antonia ABANTE. Barcelona: Edicions Set.
FOLCH I CAMARASA, Ramon (1975). Presentación del cancionero *Cancons per al poblc-2, d'infants* de Manuel OLTRA. Barcelona: Claret.
FONT, Rosa (1979). *Historia y vida. Metodología del ritmo musical*. Madrid: Paulinas.
— (1980). *Metodología del ritmo musical*. Madrid: Paulinas.
FONTAN, Pere (1995). *Educar i orientar per al futur. Bases per a una pedagogia prospectiva*. Barcelona: Proa/URL.
FORD, Judy (1998). *100 cosas que puedes hacer para amar a tu hijo*. Barcelona: Integral.
FRAISSE, Paul (1976). *Psicología del ritmo*. Madrid: Morata.
FREEMAN. L. (1957). "The changing functions of a folksong" *Journal of American Anthropologist* (70). Págs. 215-220.
FREGA, Ana Lucía (1996). *Música para maestros*. Barcelona: Graó.
PREGA, Ana Lucía; DÍAZ. Maravillas (1998). *La creatividad como transversalidad al proceso de educación musical*. Vitoria-Gasteiz: Amarú.
FREGTMAN, Carlos Daniel (1985). *El Tao de la Música*. Barcelona: Mirall.
— (1985). "El Tao de la Música". *Integral* (71). Págs. 109-110.
— (1989). *Holomúsica. Un camino de evolución transpersonal*. Barcelona: Kairós.
— (1989a). "Qué es la música para Keith Jarrett", *Integral* (115). Págs. 108-113.
— (1989b). "El pulso vital". *Integral* (117). Págs. 75-81.
— (1990). *Música tranpsersonal*. Barcelona: Kairós.
FREIRE, Paulo (1985). *La naturaleza política de la educación*. Barcelona: Paidós/MEC.
FREUD, Sigmund (1968). *Obras completas. Volum II*. Madrid: Biblioteca Nueva.
FREINET, Célestin (1972). *La educación moral y cívica*. Barcelona: Laia.
FRIDMAN. Ruth (1974). *Los comienzos de la conducta musical*. Buenos Aires: Paidós.
— (1976). *Calesita de canciones para cantar*. Buenos Aires: Paidós.
— (1988). *El nacimiento de la inteligencia musical*. Buenos Aires: Guadalupe.
— (1997). *La música para el niño por nacer*. Salamanca: Amarú.
FRITH. Simón (1987). "Towards an aesthetic of Popular Music", *Music and Society. The Politics of Composition, Performance and Reception* de Richard LEPPERT y Susan McCLARY. Cambridge: Cambridge University Press. Págs. 133-149.
FRÖBEL, Friedrich Wilhelm August (1913). *La educación del hombre*. Madrid: Daniel Jorro.
FUBINI, Enrico (1971). *La estética musical del siglo XVIII a nuestros días*. Barcelona: Barral.
— (1998). *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza Música.
FUENTES, Pilar; CERVERA, Juan (1989). *Pedagogía y Didáctica para músicos*. Valencia: Piles.

FULLAN, Michael; HARGREAVES, Andy (1997). *¿Hay algo por lo que merezca la pena Iluchar en la escuela?* Sevilla: Publicaciones MCEP.
FULLAT, Octavi (1984). *Verdades y trampas de la Pedagogía*. Barcelona: CEAC.
— (1986). *La agonía escolar*. Barcelona: Humunilus.
— (1986). *Educació: violència i eròtica*. Barcelona: Edicions 62.
— (1988). *La peregrinación del mal*. Barcelona: Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.
— (1990). *Paideusis. Antropologies pedagògiques contemporànies*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
— (1993). *Filosofías de la Educación*. Barcelona: CEAC.
— (1997). *Psicopedagogia. Introducció històrica*. Barcelona: UOC.
— (1997). *Antropología filosófica de la educación*. Barcelona: Ariel.
— (1997). "El nostre valor jueu de l'expectació-expedició". *Enrahonar* (27). Págs. 103-128.
— (2000). *Filosofía de la educación*. Madrid: Síntesis.
— (2002). "Pensar per educar", entrevista realizada por Miquel Lluís Muntané, *Serra d'Or* (507). Págs. 7-13.
— (2005). *Valores y narrativa. Axiología educativa de occidente*. Barcelona: Universitat de Barcelona.
FULLAT, Octavi; MÈLICH, Joan-Carles (1989). *El atardecer del bien*. Barcelona: Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.

GADAMER, Hans-Georg (1975). *Truth and method*. Nueva York: Crossroad.
— (1996). *Verdad y método*. Salamanca: Sigúeme.
GAINZA, Violeta Hemsy de (1964). *La iniciación musical del niño*. Buenos Aires: Ricordi.
— (1967). *Setenta cánones de aquí y de allá*. Buenos Aires: Ricordi.
— (1969). Prólogo al libro *Del cielo y de la Tierra. Cuentos para contar con música* de Susana F. DE ALEMANY e Irma G. DE WELLS. Buenos Aires: Guadalupe.
— (1970). *Nuestro amigo el piano*. Buenos Aires: Ricordi
— (1973). *Para divertirnos cantando*. Buenos Aires: Ricordi.
— (1977). *Fundamentos, materiales y técnicas de la educación musical*. Buenos Aires: Ricordi.
— (1982). *Ocho estudios de psicopedagogía musical*. Buenos Aires: Paidós.
— (1982). *Aproximación a la eutonía. Conversaciones con Cerda Alexander*. Buenos Aires: Paidós.
— (1983). *La improvisación musical*. Buenos Aires: Ricordi.
— (1990). *Nuevas perspectivas de la educación musical*. Buenos Aires: Guadalupe.
— (1992). *El cantar tiene sentido*. Buenos Aires: Ricordi.
— (1993). *La educación musical frente al futuro*. Buenos Aires: Guadalupe.
— (1995). *Violeta Hemsy de Gainza conversa con Ezequid Ander-Egg*. Buenos Aires: Lumen.
— (1996). *Juegos de manos*. Buenos Aires: Guadalupe.
— (1997). *Eduardo Pavlovsky dialoga con Violeta Himsy de Gainza*. Buenos Aires: Lumen.
— (1997). *La transformación de la Educación musical a las puertas del siglo XXI*. Buenos Aires: Guadalupe.
— (1997). "Dos contribuciones al abordaje y comprensión de los procesos musicales" en *La música como proceso humano* de Patxi del CAMPO (coord.). Salamanca: Amarú.
— (1997). *Fito Páez dialoga con Violeta Hemsy de Gainza*. Buenos Aires: Lumen.
— (1997). *Patricia Stokoe dialoga con Violeta Hemsy de Gainza*. Buenos Aires: Lumen.
— (2002). *Música: amor y conflicto*. Buenos Aires: Lumen.
— (2002). *Pedagogía musical. Dos décadas de pensamiento y acción educativa*. Buenos Aires: Lumen.
GALINDO, Bruno (2002). *Vasos Comunicantes*. Madrid: Libros Zona de Obras/SGAE.
GALLAGHER, Noel (2002). "La magia y el suceso" en *Vasos Comunicantes* de Bruno GALINDO. Madrid: Libros Zona de Obras/SGAE.
GALLIFA, Josep; PIÑOT, Lluís (1986). *En equip*. Moià: Raima.
GARCÍA, A. (1995). "Familia y educación" en *Psicología de la educación* de J. BELTRÁN Y J. A. BUENO (eds.). Barcelona: Boixareu. Págs. 601-625.
GARCÍA, Amando (1997). "Escala de niveles sonoros". *Integral* (214). Pág. 15.
GARCÍA, Bernardo-Recaredo (1997). "El canto gregoriano, un camino hacia la madurez humana" en *La música como proceso humano* de Patxi del CAMPO (coord.). Salamanca: Amarú.
GARCÍA, Benjamín; GARRIDO, Francisco Javier (2002). *La contaminación acústica en nuestras ciudades*. Barcelona: Fundació "la Caixa".
GARCÍA, Charly (2002). "Sobre la posiblidad de manipular la realidad" en *Vasos Comunicantes* de Bruno GALINDO. Madrid: Libros Zona de Obras/SGAE.
GARCÍA, Manolo (2002). "Un disparate para soportar la vida" en *Vasos Comunicantes* de Bruno GALINDO. Madrid: Libros Zona de Obras/SGAE.
GARCÍA BACCA, Juan David (1990). *Filosofía de la música*. Barcelona: Anthropos.
GARCÍA-SOLER, Jordi (1976). *La Nova Cançó*. Barcelona: Edicions 62.
— (1996). *Crònica apassionada de la Cançó*. Barcelona: Flor de vent.
GARDNER, Howard (1983). *Frames of Mind: The theory of multiple intelligences*. Nueva York: Basic Books.
— (1989). "Multiple Intelligences go to Schooll". *Educational Researcher* (18). Pág. 8.
— (1993). *Arte, mente y cerebro: una aproximación cognitiva a la creatividad*. Buenos Aires: Paidós.
— (1994). *Educación artística y desarrollo humano*. Barcelona: Paidós.
— (1995). *Inteligencias múltiples*. Barcelona: Paidós.
GARDNER, K. (1990). *Sounding the Inner Landscape. Music as Medicine*. Rockport, Massachussets: Element Books.

GARNIER, Lauren (2002). "Párrafos y capítulos del libro electrónico" en *Vasos Comunicantes* de Bruno GALINDO. Madrid: Libros Zona de Obras/SGAE
GARRIGA, Montserrat (1989). *Estética de la música*. Barcelona: Tenora.
GASTON, Thayer E. (1954). *Music Therapy*. Lawrence, Ka: Namt.
— (1968). *Music in Therapy*. Nueva York: Macmillan Company.
GASTNO, Thayer E. y otros (1993). *Tratado de Musicoterapia*. México: Paidós.
GEERTZ. Clifford (1973). *The Interpretation of Cultures*. Nueva York: Basic Books.
GERMANI. C. (1977). *Teoría y práctica de la educación preescolar*. Buenos Aires: Eudeba.
GENERALITAT DE CATALUNYA (1983). *Cançons populars i tradicionals per al cicle inicial d'EGB*. Barcelona: Generalitat de Catalunya.
GEORGE, Boy (2002). "Bowie y el sexo"en *Vasos Comunicantes* de Bruno GALINDO. Madrid: Zona de Obras/SGAE.
GERENA, Manuel (1975). *Cantes andaluces de ahora*. Madrid: Ariola. (Texto del disco.)
GESSELL, Arnold (1963). *El niño de 1 a 5 años*. Buenos Aires: Paidós.
GFELLER, Kate E. (2000). "La música: un fenómeno humano y un medio terapéutico" en DAVIS, William B.; GFELLER, Kate E.; THANT, Michael H. *Introducción a la Musicoterapia. Teoría y práctica*. Barcelona: Boileau.
GFELLER, Kate E. (2000). "Musicoterapia en el tratamiento de problemas médicos" en DAVIS, William B.; GFELLER, Kate E.; THANT, Michael H. *Introducción a la Musicoterapia. Teoría y práctica*. Barcelona: Boileau.
GIANNATTASIO, F. (1992). *Il concetto di música. Contributi e propspettive della ricerca etnornusicclogica*. Roma: La Nuova Italia Scientifia.
GIBERGA, Frederic (1996). "Ponència sobre la percussió". *Actes de les Jornades de Música*. Barcelona: ICE.
GIBERT, Vicenç Maria de (1921). *De la cançó popular catalana. Excursions*. *Vol. IV*. Barcelona.
GIBRAN, Khalil (1980). *El Profeta. Obra completa, Vol. I*. Barcelona: Bosmar.
— (2001). *Arena y espuma*. Palma de Mallorca: Olañeta.
GIL, Berta (1994). "La canción en la escuela. Fundamentos y orientaciones didácticas". *Música yEducación* (18). Págs. 35-44.
GIL, Enrique (1985). "La música. Organización del tiempo y división social". *Los depredadores audiovisuales. Juventud urbana y cultura de masas*. Madrid: Tecnos.
— (2001). "La veu de la identitat. Música, estrategia i reflexivitat" en FEIXA, Carles; SAURA, Joan R.;
DE CASTRO, Javier (eds). *Música i ideologies*. Lleida: Secretaria de Joventut/Universitat de Lleida.
GIMBEL, Theo (1981). *La salud por el color*. Madrid: Edaf.
GIMÉNEZ, Maria Teresa (1981). *La música a l'escola*. Barcelona: Rosa Sensat/Edicions 62.
— (2001). "La cançó tradiconal i/o popular. Opinions". *La Circular del Secretariat de Corals Infantils de Catalunya* (114). Págs. 14-32.
GIMÉNEZ, Toni (1989). *Canciones de animación*. Barcelona: Laertes.
— (1989). *Tot cantant*. Moià: Raima.
— (1990). *Cantem alhora*. Moià: Raima.
— (1997). *Canciones ecológicas y para la paz*. Barcelona: Producciones de La Raíz.
— (1997). *Canciones para crecer (por dentro)*. Barcelona: Producciones de La Raíz.
— (1997). *Banjo*. Barcelona: La Galera.
— (2003). *Cantar y animar con canciones*. Madrid: CCS.
— (2004). *Cançó, música i pedagogia*. Tesis doctoral. Barcelona: Universitat Ramon Llull.
— (2005). *La vuelta al mundo en 25 canciones*. Barcelona: La Galera.
— (2007). *A cantar y a dormir*. Barcelona: Malsinet Editor.
— (2009). *El libro de las frases musicales*. Barcelona: Dinsic.
— (2010). *A cal y a cantos*. Madrid: CCS.
— (2011). *Manual de iniciación al banjo de 5 cuerdas*. Barcelona: Dinsic.
— (2011). *Animación con canciones*. Barcelona: Dinsic.
GINER, Inés (2006). "La música transforma la vida de menores con delitos" en el diario *Qué!* (14-XII-2006).

GINER DE LOS RÍOS, Francisco (1977). *Antología pedagógica*. Madrid: Santillana.
GIRÁLDEZ, A. (1997). "Educación musical desde una perspectiva multicultural: diversas aproximaciones". Documento en Internet: www2.uji.es/trans/transiberial/Giraldez.html.
GODEL, M. R.; SANTANA, P. R.; SOUZA, U. H.; MARQUETI, G. P. (1996). "Influence of background Music in Prescholar's Behavior: A Naturalistic Approach". *Perceptual and Motor Skills* (82). Págs 1123-1129.
GODWIN, Joscelyn (1987). *Music, Magic and Mysticism: A Sourcebook*. Londres: Arkana.
— (2000). *Armonías del cielo y de la tierra*. Barcelona: Paidós.
GOETHE, Johann Wolfgang von (1999). *Escritos de arte*. Madrid: Síntesis.
GOHL, Willi (1971). *La educación musical hoy*. Madrid: Studium.
GOLDMAN, Jonathan (1996). *Sonidos que sanan*. Barcelona: Luciérnaga.
GOLEMAN, Daniel (1995). *Inteligencia emocional*. Barcelona: Kairós.
— (1999). *La práctica de la inteligencia emocional*. Barcelona: Kairós.
GÓMEZ, Antonio (1983). "¿Es posible hoy el folklore?" en *Pueblo que canta* de Víctor CLAUDÍN (ed). Madrid: Asociación de la Música Popular/Grupo Cultural Zero. Págs. 23-31.
GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (1977). *Greguerías*. Madrid: Espasa-Calpe.
GONZÁLEZ, Enrique (1969). Prólogo al libro *Cancionero popular inantil español* de Juan HIDALGO. Madrid: Antonio Carmona editor.
GONZÁLEZ, Fernando (1980). *Música, canción y pedagogía*. Barcelona: Don Bosco.
— (1983). "Nuestros más hermosos sueños a la luz de la palabra" en *Pueblo que canta* de Víctor CLAUDÍN (ed). Madrid: Asociación de la Música Popular/Grupo Cultural Zero.
— (1984). *20 años de canción en España, 1963-1983*. Madrid: Grupo Cultural Zero.
— (2001). *La educación como tarea humanizadora*. Madrid: Anaya.
GONZÁÑEZ, Mará Elena (1965). *Didáctica de la música*. Buenos Aires: Kapelusz.
GONZÁLEZ-ANLEO, Juan (1981). *Los hijos: cómo ven a sus padres*. Madrid: PPC.
GOÑI, Alfredo (1993). *L'educació social: un repte per a l'escola*. Barcelona: Graó.
GOOCH, Stan (1972). *Total Man: Towards an Evolutionary Theory of Personality*. Londres: Allen Lane/Penguin Press.
GOSS, Madeleine (1946). *Sinfonía inconclusa. La historia de Franz Schubert*. Buenos Aires: Espasa-Calpe.
GOSS, Madeleine; SCHAUFFLER, Robert Haven (1947). *Brahms. Un maestro en la música*. Buenos Aires: Espasa-Calpe.
GOTSHALK, D. W. (1947). *Art and the social order*. Chicago: University of Chicago Press.
GORBMAN, Claudia (1987). *Unheard Melodies. Narrative Film Music*. Bloomington: Indiana University Press.
GRAY, John (2001). *Els homes són de Mart, les dones són de Venus*. Barcelona: Edicions 62.
GREEN, Lucy (1988). *Music on Deaf Ears: Musical Meaning, Ideology and Education*. Manchester: Manchester University Press.
GREEN, Lucy (2001). *Música, género y educación*. Madrid: Morata.
GREENBERG, Marvin (1970). "Musical Achievement and the self-concept". *Journal of Research in Music Education* (18). Págs. 57-64.
GRUMBERG, Ana (2001). *Música en zapatillas*. Buenos Aires: Longseller.
GUARANY, Horacio (1975). Escrito en la presentacion de su disco *Guarany*. Argentina: Philips.
GUERRA, Pedro (1997). "La canción es un ámbito en donde te proteges, te defiendes y te escondes de muchas cosas". *La Vanguardia* (2-11-1997).
GUERRERO, Pablo (1972). "Apuntes para una biografía" en su disco *A Cántaros*. Madrid: Zafiro.
GULBENKIAN FOUNDATION (1982). *The Arts in the School*. Gulbenkian Foundation.
GURALNIK, Peter (1999). *Sweet Music, Rhythm and Blues and the Southern Dream of Freedom*. Boston: Back Bay Books.
GURTU, Trilok (2002). "Los zapatos y el estómago" en *Vasos Comunicantes* de Bruno GALINDO. Madrid: Libros Zona de Obras/SGAE.
GUZMÁN, Manuel de (1992). Prólogo al libro *Reflexiones sobre la educación musical* de Pío TUR. Barcelona: Universitat de Barcelona.
GUZMÁN, Josep L. (2001). "De la nostra cançonística i del cant coral infantil" en *La Circular del Secretariat de Corals Infantils de Catalunya (*114). Págs. 14-32.
HAMEL, Peter (1978). *Through Music to the self-How to Appreciate and Experience Music Anew*. Tisbury: Comton Press.

HANDEL, Stephen (1989). *Listening: An Introduction to the Perception of Auditory Events*. Cambridge: Mit Press.
HANSLICK, Eduard (1957). *The Beatiful in Music*. Nueva York: Liberal Art Press.
HARDY, G. H. (1981). *Autojustificación de un matemático*. Barcelona: Ariel.
HARGREAVES, David J. (1998). *Música y desarrollo psicológico*. Barcelona: Graó.
HARGREAVES, David J.; NORTH, Adian C. (1998). "El estudio de lo social en la psicología de la música y en la educación musical". *Eufonía* (10). Pág. 48.
HARRIS, Marvin (1971). *Introducción a la antropología general*. Madrid: Alianza.
HARRY, Debbie (2002). "Nuevas canciones para un mito de la new wave" en *Vasos Comunicantes* de Bruno GALINDO. Madrid: Libros Zona de Obras/SGAE.
HARTSHORNE, Charles (1973). *Born to Sing*. Bloomington: Indiana University Press.
HAYMAN, John. L. (1960). *Investigación y educación*. Barcelona: Paidós.
HEGEL, G. W. F. (1908). *Estética*. Madrid: Daniel Jorro.
— (1955). *Lecciones sobre la historia de la filosofía, I*. México: FCE.
— (1964). *Introduction a l'Esthétique*. París: Aubier-Montaigne.
HELINE, Corinne (1992). *Color y música en la Nueva Era*. Madrid: Mandala.
HERAS, Pilar; VILANOU, Conrad (1999). *Pedagogia amb veu de dones*. Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona.
HERDER, Johann Gottfried (2002). *Obra selecta*. Barcelona: RBA.
HERNÁNDEZ, Antonio (1993). *Música para niños*. Madrid: Siglo XXI.
HERON, W.; DOANE, B.K.; SCOTT, T.H. (1956). "Visual disturbances after prolonged perceptual isolation". *Canadian J. Psychology* (10). Págs. 13-18.
HERSKOVITS, Melville, J. (1948). *Man and his Works*. Nueva York: Alfred A. Knopf.
HERZOG, George (1933). "Music in the Thinking of American Indian". *Peabody Bulletin* (34). Págs. 1-6.
— (1936). "A comparison of Pueblo and Pima musical styles". *Journal of American Folklore* (49), Págs. 283-417.
HESSE, Hermann (1967). *El juego de abalorios*. Barcelona: Plaza & Janés.
— (1970). *The Glass Bead Game*. Nueva York: Holt. Rinehart & Winston.
HESSEN, Joan (1940). *Teoría del conocimiento*. Madrid: Espasa-Calpe.
HODGES, D.A. (1999). *Handbook of Music Psychology*. San Antonio (Texas): Institute for Music Research Press.
HODSON, Geoffrey (1979). *Music Forms: Superphysical Effects of Music Clairvoyanty observed*. Adyar: Theosophical Publishing House.
HONNEGER, Marc (1976). *Das Grosse Lexicon der Musik*. Freiburg: Herder.
HOPKINS, Anthony (1993). *Understanding Music*. Nueva York: Oxford University Press.
HOWARD, Walter (1976). *La música y el niño*. Buenos Aires: Editorial Universitaria.
HUCKNALL, Mick (2002). "El don y el dinero" en *Vasos Comunicantes* de Bruno GALINDO. Madrid: Libros Zona de Obras/SGAE.
IHDE, Don (1993). *Postphenomenology: Essays in the Postmodern Context*. Evanston: Northwestern University Press.
INAYAT, Hazrat (1995). *La música de la vida*. Madrid: Mandala.
INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS (1994/1998). *Diccionari de la llengua catalana*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana/Edicions 62.
INTEGRAL (1999). "La música hace crecer el cerebro". *Integral* (229). Pág. 11.
INTI-ILLIMANI (1976). "Canción a Víctor" en el disco *Hacia la libertad*. Madrid: Movieplay.
IRAÑETA, M.; JÁUREGUI, L. (1785). *Tratado del tarantismo o enfermedad originada del veneno de la tarántula: I*. Madrid: Imprenta Real.
ISACSON, Charles D. (1941). *Cara a cara con los grandes músicos. 2ª. Serie*. Barcelona: Ediciones Ave.
ITO, Akira (1998). "A Note on two Dimensional Probabilistic Finite Automata". *Inf. Sci.* (110). Núm. 3-4. Págs. 303-314. Internet: http://dblp.uni-trier.de.
JALLOH, Seydu (2002). «El alma de las notas» en *Vasos Comunicantes* de Bruno GALINDO. Madrid: Libros Zona de Obras/SGAE.
JANÉ. Albert (1979). Presentación del libro *Cancons per al poble-4: d'excursió* de Josep SOLER. Barcelona: Claret.
JARA, Víctor (1978). "Canto libre" en su disco *Canto libre*. Madrid: Movieplay.
JIMÉNEZ DEL OSO, Fernando; RUIZ, Francisco; PASTOR, Andrea (1996). *Música para aprender*. Madrid: Alpuerto.
JOLIEN, Alexandre (2001). *Elogi de la feblesa*. Barcelona: La Magrana.
JUNG, Carl Gustav (1966). *The Spirit in Man, Art and Literature*. Princeton: Princeton University Press.
— (1977). *El hombre y sus símbolos*. Barcelona: Biblioteca Universal Caralt.
JURADO, Javier (1993). "La canción en la educación musical primaria". *Música y educación* (14). Págs. 27-32.
KANT, Emmanuel (1980). *Réflexions sur l'education*. París: Vrin.
KANZA, Lokua (1996). "Música de Zaire". *Integral* (195). Pág. 16.
KAPLAN, Louise J. (1978). *Oneness and separateness: from infant to individual*. Nueva York: Simon & Schuster.
KARTOMI, Margareth J. (2001). "Proceso y resultados del contacto entre culturas musicales" en el libro *Las culturas musicales*, de Francisco Cruces y otros. Madrid: Trotta.
KEIL, Charles (1962). *Sociomusicology*. Manuscrito inédito.

KEMP, Anthony E. (1981). "Personality differences between the players of string, woodwind, brass and keyboard instruments and singers. Council for Research". *Music Education Bulletin* (66). Págs 33-38.
— (1993). *Aproximaciones a la investigación en educación musical*. Buenos Aires: Collegium Musicum.
— (1996). *The Musical Temperament*. Oxford: Oxford Univerity Press.
KEYES, L. E. *Toning: The Creative Power of the Voice*. Marina del Rey, California: De Vorss and Co.
KIEPENHEUER, Kaspar (1992). *Qué nos dicen los niños con sus enfermedades*. Barcelona: Urano.
KING, David (1993). *Una canción sin fin: Pete Seeger*. Madrid: Ediciones Júcar.
KNOPFLER, Mark (2002). "Echar la vista atrás" en *Vasos Comunicantes* de Bruno Galindo, Madrid: Zona de Obras/SGAE.
KODÁLY, Zoltán (1981). *Educación musical en Hungría*. Madrid: Real Musical.
KORNFIELD, Jack (1996). *Path eith Heart: a Guide through the Perils and Promises of Spiritual Life*. Nueva York: Bantam.
KORTEGAARD, Hanne Mette (1993). "Music Therapy in the Psychodynamic treatment of schizophrenia" en M. Deal y T. Wigram (comps.). *Music Therapy in Health and Education*. Londres: Jessica Kingsley Publishers.
KORZYBSKI, Alfred (1958). *Science and Sanity*. Lakeville: edición del autor.
KREUSCH-JACOB, Dorothée (1982). *La música en la educación preescolar*. Madrid: Anaya.
KRISHNAMURTI, Jiddu (1977). *Krishnamurti y la educación*. Barcelona: Edhasa.
— (1979). *La libertad primera y última*. Barcelona: Edhasa.
KÜBLER-ROSS, Elisabeth (1996). *Morir es de vital importancia*. Madrid: Luciérnaga.
LACÁRCEL, Josefa (1995). *Psicología de la música y educación musical*. Madrid: Visor.
LACK, Russell (1997). *La música en el cine*. Madrid: Cátedra.
LAFUENTE y otros (1997). "Effects of the Firstart Method of Prenatal Stimulation of Psychomotor Development: The First sixt months". *Prenatal and Perinatal Psychology Journal* (11/3). Págs. 151-162.
LANGER, Susanne K. (1951). *Philosophy in a New Key*. Nueva York: Mentor Books.
LANGER, Suzanne; KEGAN, Paul (1953). *Feeling and Form: A Theory of Art*. Londres: Routledge.
— (1958). *Nueva clase de filosofía. Un estudio acerca del simbolismo de la razón, del rito y del arte*. Buenos Aires: Sur.
— (1967). *Sentimiento y forma*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
LANGEUELD, Joost (2002). *Escuchar y mirar. Teoría de la Música*. Tres Cantos: Akal.
LAVIGNAC, A. (1950). *La educación musical*. Buenos Aires: Ricordi.
LAZEAR, David (1997). *Intelligence Builders for every Student*. Tucson: Zephyr.
LE HUCHE, F. (1993). *La voz. Anatomía y fisiología*. Madrid: Masson.
LEACH, E. (1970). *Lévi-Strauss: antropólogo y filósofo*. Barcelona: Anagrama.
LEBRECHT, Norman (1997). *¿Quién mató a la música clásica? Los managers, los maestros y la corporación asesina de la música clásica*. Madrid: Acento.
LECANUET, Jean-Pierre (1994). "A Prenatal Auditory Experience" en *Musical Beginnnings: Origins and Development of Musical Competence* de Irene DELIÉGE y John SLOBODA (eds.). Nueva York: Oxford University Press.
LECOURT, Edith (1987). "La envoltura musical" en *Las envolturas psíquicas* de ANZIEU y otros. París: Amorrurtu.
— (1997). "Apertura hacia un enfoque metapsicológico de la música" en *La música como proceso humano* de Patxi del CAMPO (coord.). Salamanca: Amarú.
LEIBNIZ, Wilheim Gottfried (1983). *Discurso de metafísica*. Madrid: Orbis.
LEIVA, Miguel Ángel; MATES, Eva María (1998). "La importancia de la educación musical en la formación integral del hombre". *Música y Educación* (33). Págs. 27-39.
LENNON, Julian (2002). "¿Vocación o inercia?" en *Vasos Comunicantes* de Bruno GALINDO. Madrid: Libros Zona de Obras/SGAE.
LEONARD, G. (1979). *El pulso silencioso: búsqueda del ritmo perfecto*. Madrid: Edad.

LÉVI-STRAUSS, Claude (1958). *Anthropologie structurale*. París: Plon.
— (1971). *L'homme nu*. París: Plon.
— (1987). *Mito y significado*. Madrid: Alianza.
— (1996). *Mitológicas, vol I. Lo crudo y lo cocido*. México: Fondo de Cultura Económica.
LIBERMAN, Arnoldo (1993). *De la música, el amor y el inconsciente*. Barcelona: Gedisa.
LIBERMAN, Amoldo; SCHÓFFER, Daniel (1997). *El pentagrama secreto*. Barcelona: Gedisa.
LINDEN, Eugene (1991). "Lost Tribes. Lost Knowledge". *Time International* (138). Págs. 50-58.
LINDT, Lawrence (2004). *Historias curiosas de la música*. Barcelona: Ma non troppo.
LLACH, Lluís (1997). "Entrevista a Lluís Llach". *Magazine de La Vanguardia*. Págs. 10-14.
LILLY, J. (1961). *Man and Dolphin*. Nueva York: Doubleday.
LLINARES, Joan B. (1999). "La música y los mitos". *Eufonía* (16). Págs 23-34.
LLONGUERES, Francesc (1994). "La integració de la música a l'educació general" (ponencia). *Llibre d'actes del I Congrés de Música a Catalunya*. Barcelona: Universitat de Barcelona.
LLORCA, Fernando (1983). *Lo que cantan los niños*. Madrid: Altalena.
LOMAX, Alan (1959). "The Folk song style". *American Anthropologist* (61). Págs. 927-954.
LOMAX, Alan y otros (1968). *Folksong Style and Culture*. Washington: American Association for the Advancement of Science.
LOMBARDO, Giuseppe (1933). *Lecciones de didáctica y recuerdos de experiencia docente*. Barcelona: Labor.
LÓPEZ, Julio (1988). *La música de la postmodernidad*. Barcelona: Anthropos.
LÓPEZ ARANGUREN, José Luis (1996). "Entrevista". *La Vanguardia* (18-IV-1996).
LÓPEZ-CHAVARRI, Eduard (1927). *Música popular española*. Barcelona: Labor.
LORENTE, Rosario (1981). *Expresión musical en preescolar y ciclo preparatorio*. Madrid: Narcea.
LOROÑO, Aitor; DEL CAMPO, Patxi (1987). *Taller de Biomúsica. Manual de Musicoterapia.* Barcelona: Integral.
LOROÑO, Aitor (1983). "La ayuda curativa de la música". *Integral* (51). Págs. 49-50.
— (2000). "Biomúsica: el cambio y el equilibrio emocional a través de la música" en Mariano BÉTÉS DE TORO (comp.). *Fundamentos de musicoterapia*. Madrid: Morata.
LOVELOCK, James (1995). *Las edades de Gaia*. Barcelona: Tusquets.
LUTERO, Martín (1968). *Antología*. Barcelona: Producciones editoriales del Nordeste.
MAIDEU, Joaquim (1988). *Assaig. Cancons i exercicis*. Vic: Eumo.
— (1992). *Llibre de cançons. Crestomatia de cançons tradicionals catalanes*. Vic: Eumo.
— (1994). "Cap a la definició d'un perfil possible del mestre de música i del seu mester a les escoles" (ponencia). *Llibre d'actes del I Congrés de Música a Catalunya*. Barcelona: Universitat de Barcelona.
— (1996). "El cant a les etapes de l'educació obligatoria". *Actes de les Jornades de Música*. Barcelona: ICE.
— (1997). *Música, societat i educació*. Berga: Amalgama.
MAINAT, Joan Ramón (1982). *Tretze que canten*. Barcelona: Mediterrània.
MALAGARRIGA, Teresa (1999). "El lenguaje musical materno". *Eufonía* (17). Págs 37-40.
MALAGARRIGA, María Teresa; BUSQUÉ, Montserrat (1982). *La música al parvulari i al jardí d'infància*. Barcelona: Abadia de Montserrat.
MALAGARRIGA, Teresa; VALLS, Assumpta; VILAR, Mercè (1994). "Música a 1'escola? Ara, potser sí". *Butlletí de Mestres* (236). Págs 13-14.
MALAGARRIGA, Teresa; GÓMEZ, Isabel; PARÉS Mercè (1999). "Lenguaje musical, lenguaje verbal en la etapa de Educación Infantil". *Eufonía* (14). Págs. 35-44.
MANEVEAU, Guy (1993). *Música y educación*. Madrid: Rialp.
MANSION, M. (1977). *El estudio del canto*. Buenos Aires: Ricordi/Eudeba.
MARAGALL, Joan (1982). Prólogo del libro *Cançons de Pandero* (1907) de Valeri Serra i Boldú. Barcelona: J. J. de Olañeta, editor.
MARINOFF, Lou (2003). *Pregunta-ho a Plató. Com la filosofía et pot canviar la vida*. Barcelona: Proa/Edicions B.
MARLEY, Ziggy (2002). "Mariposas en el nombre del padre" en *Vasos comunicantes* de Bruno GALINDO. Madrid: Libros Zona de Obras/SGAE.
MARRADES, Julián (1999). "Música y filosofía". *Eufonía* (16). Págs 9-21.
MARSH, Kathryn. (1997). "Un marco ético para el estudio y aplicación pedagógica de los juegos y canciones infantiles" en HEMSY DE GAINZA, Violeta de. *La transformación de la Educación musical a las puertas del siglo XXI*. Buenos Aires: Guadalupe.
MARSHALL, Roben L. (ed) (1991). *Mozart Speaks: Views on Music, Musicians and the World*. Nueva York: Schrimer Books.
MARTENOT, Maurice (1993). *Principios fundamentales de formación musical y su aplicación*. Madrid: Rialp.
MARTÍ, Josep (1994). "L'etnomusicologia en 1'actualitat" (ponencia). *Llibre d'actes del I Congrés de Música a Catalunya*. Barcelona: Universitat de Barcelona.
— (1998). "Músicas invisibles: la música ambiental como objeto de reflexión". *Antropología* (15-16). Págs. 227-242.
— (1998). "Músicas populares". *Eufonía* (12). Págs. 7-14. Barcelona.
— (1999). "La idea de 'relevancia social' aplicada al estudio del fenómeno musical". Documento en Internet (www2.uji.es/trans/transl/marti.html).
MARTÍ, Patricia (2000). "Visión general y teoría de la musicoterapia"en BÉTÉS DE TORO, Mariano (comp.) (2000). *Fundamentos de musicoterapia*. Madrid: Morata.
MARTÍN, Chris (2002). "Palabras de mar" en *Vasos Comunicantes* de Bruno GALINDO. Madrid: Libros

Zona de Obras/SGAE.
MARTÍN, José Antonio (1997). *Manual de antropología de la música*. Salamanca: Amarú.
MARTÍN, María Jesús (2000). "Folklore y folklore musical: los conceptos". *Música y educación* (43). Págs. 15-28.
MARTIN, Peter (1995). *Sounds and Society. Themes in the Sociology of Music*. Manchester: Manchester University Press.
MARTÍNEZ, Miguel (1982). *La psicología humanista. Fundamentación epistemológica, estructura y método*. México: Trillas.
MARTÍNEZ, Miquel; PUIG, Josep Maria (1991). *La educación moral. Perspectivas de futuro y técnicas de trabajo*. Barcelona: Graó/ICE.
MARTORELL, Artur (1978). *Com realitzar pràcticament una escola Nova*. Barcelona: Òmnium Cultural.
MARTORELL, Maria (1987). Presentación del cancionero *Cançons - 2* de María Dolors BONAL, Pilar FIGUERAS y Maria del Carme VALLS. Lleida: Virgili & Pagès.
MARTORELL, Montsenrrat (2002). "Converses amb...". *La Circular del SCIC* (117). Págs. 26-31.
MARTORELL, Oriol (1966). Prólogo al libro *Aprenguem a fer cantar* de Christian WAGNER. Barcelona: Hogar del Libro.
— (1991). *L'Oriol Martorell i la Coral Sant Jordi*. Barcelona: Coral Sant Jordi.
— (1995). "La relació amb les arts: la música". *Actes del col·loqui universitari "Artur Martorell, educador del nostre temps"*. Barcelona: Publicacions de 1'Abadia de Montserrat.
— (1996). *Paraules i escrits. Primer recull*. Barcelona: Dinsic.
— (1999). *Paraules i escrits. Segon recull*. Barcelona: Dinsic.
MASLOW, Abraham (1973). *El hombre autorrealizado*. Barcelona: Kairós.
MASSERMAN, J. C. (1955). *The practice of dynamic psychiatry*. Philadelfia: Saunders.
MAUCLAIR, Camile (1942). *Los héroes de la orquesta*. Barcelona: Ave.
— (1994). *El simbolismo de la música*. Barcelona: Obelisco.
MAUROIS, André (1968). *Obras completas*. Barcelona: Plaza & Janés.
MAXWELL (2002). "Niños que nunca dejan de crecer" en *Vasos Comunicantes* de Bruno GALINDO. Madrid: Zona de Obras/SGAE.
McALLESTER, David P. (1960). "The role of music in western Apache culture" en Anthony F. C. Wallace (ed.). *Selected Papers of the Fifth International Congress of Anthropological and Ethnological Sciencies*.
McALOON, Paddy. "La eternidad es una canción de estrellas" en *Vasos Comunicantes* de Bruno GALINDO. Madrid: Libros Zona de Obras/SGAE.
McCARTHY, Maureen (2002). *La naturaleza de la música*. Barcelona: Paidós.
McLAUGHLIN, Terence. (1970). *Music and Comunication*. Londres: Faber and Faber.
MEAD, Margaret (1961). *Sexo y temperamento*. Buenos Aires: Paidós.
— (1971). *Cultura y compromiso. Estudio sobre la ruptura generacional*. Buenso Aires: Gramica.
MÈLICH. Joan-Carles (1995). Preámbulo del libro *El pasmo de ser hombre* de Octavi FULLAT. Barcelona: Ariel.
MEIRIEU, Philippe (1998). *Frankenstein educador*. Barcelona: Laertes.
MÉNDEZ, Sabino (2002). "Artesanía, verdad y fábulas morales" en *Vasos Comunicantes* de Bruno GALINDO. Madrid: Libros Zona de Obras/SGAE.
MENÉNDEZ PELAYO (1940). *Historia de la ideas estéticas en España, I*. Madrid: CSIC.
MENUHIN, Yehudi (1972). *Theme and Variations*. Nueva York: Stein and Dacy.
— (1997). *Lecciones de vida*. Barcelona: Gedisa.
— (1997). "La música y el proceso creativo humano" en *La música como proceso humano* de Patxi del CAMPO (coord.). Salamanca: Amarú.
— (1999). "El projecte MUS-E. creat per sir Yehudi Menuhin, a les escoles de Catalunya". *Biec* (22). Págs. 4-5.
MERRIAM, Alan P. (1959). "African Music" en *Continuity and Change in African Cultures*, de William J. Bascom i Melville J. Herskovits. Chicago: University of Chicago Press.
— (1964). *The anthropology of music*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press.
— (1967). *Ethnomusicology and the Flathead Indians*. Chicago: Aldine Publications.
— (1977). "Defínitions of comparative musicology and ethnomusicology; an historical theoretical perspective". *Ethnomusicology* (2/21). Págs. 189-204.
— (2001). "Usos y funciones de la música" en el libro *Las culturas musicales*, de Francisco Cruces y otros. Madrid: Trotta.
MESSENGER, Y. (1958). "Esthetic Talent". *Basic Collage Quarterly* (4). Págs. 20-24.

MESTRES, Apel·les (1913). *Llibre d'Or. Cent cançons populars de diferents països*. Barcelona: Societat Catalana d'Edicions.
— (1913). "La cançó popular", prólogo del *Cançoner Popular. Vol. III* de Aureli Capmany. Barcelona.
— (1923). "Parlem de la cançó popular. Excursions". *Cançoner Popular. Vol. V*. Barcelona.
MESTRES QUADRENY, Josep Maria (2000). *Pensar i fer música*. Barcelona: Proa.
METZ, Elaine (1989). "Movement as a Musical Response among Preschool children". *Journal of Research in Music Education* (37). Págs 48-60.
MEYER, Leonard B. (1969). *Music, the Arts and Ideas*. Chicago: Chicago University Press.
MICHEL, A. (1951). *La psychoanalyse de la Musique*. París: Puf.
MIDDLETON, Richard (1990). *Studying Popular Music*. Milton Keynes: Open University Press.
MILANÉS, Pablo (1975). "Pobre del cantor", en su disco *Hombro con hombro*. Madrid: Movieplay.
MILLET, Lluís. (1912). *El cant popular religiós*. Barcelona: Orfeó Català.
— (1917). *De la cançó popular catalana* (conferencia). Barcelona: Bloud & Gay editors.
MINSON, Ron (1995). "A Sonic Birth", en *Music and Miracles*, de Don CAMPBELL (ed.). Wheaton (Illinois): Quest Books.
MOLINA, Radamés; RANZ, Daniel (2000). *La idea del cosmos. Cosmos y música en la antigüedad*. Barcelona: Paidós.
MONTESSORI, Maria (1987). *La descoberta de 1'infant*. Vic: Eumo.
MONZÓ, Quim (1999). "Nunca en silencio". *Magazine La Vanguardia* (28-III-1999). Pág. 6.
MOOG, H. (1976). *The Musical Experience of the Pre-School Child*. Londres: Schott.
MOORE, Thomas (1993). *El cuidado del alma*. Barcelona: Urano.
— (1996). *Reflexiones*. Barcelona: Urano.
MORALES, Isabel; ROTCHÉS, Teresa (1992). *La lluna. la pruna*. Vic: Eumo.
MORENO, Carlos (1992). "Agafa els diners i corre". AA.VV. *Educar en els valors*. Moià: Raima.
MORENO, Joseph. J. (2004). *Activa tu música interior*. Barcelona: Herder.

MORBELLI, Lilia; REXACH, Maria E. (1965). *Juegos musicales*. Buenos Aires: Víctor Lerú.
MORIN, Edgar (2000). *Els set coneixements necessaris per a l'educació del futur*. Barcelona: Centro Unesco de Catalunya.
— (2000). *La mente bien ordenada*. Barcelona: Seix Barral.
MOUNIER. E. (1990). *Obras completas*. Salamanca: Sígueme.
MTC (1994). *The National Appeal for Music Therapy: a Brouchure*. Londres: Music Therapy Charity.
MUGURUZA, Fermín (2002). "Rock 'n' roll de cinco puntas" en *Vasos Comunicantes* de Bruno GAL1NDO. Madrid: Libros Zona de Obras/SGAE.
MUÑOZ, Juan Rafael (2001). "La voz y el canto en la educación infantil". *Eufonía* (23). Págs 43-54.
MURRAY SCHAFER, Raymond (1966). *El compositor en el aula*. Buenos Aires: Ricordi.
— (1967). *Limpieza de oídos*. Buenos Aires: Ricordi.
— (1969). *El nuevo paisaje sonoro*. Buenos Aires: Ricordi.
— (1970). *Cuando las palabras cantan*. Buenos Aires: Ricordi.
— (1973). *The Book of Noise*. Wellington: Price Milburn & Co.
— (1975). *El rinoceronte en el aula*. Buenos Aires: Ricordi.
— (1977). *The Tuning of the World*. Nueva York: Alfred A. Knopf.
— (1993). *Voices of Tyranny. Temples of Silence*. Ontario: Arcana Editions.
— (1994). *Hacia una educación sonora*. Buenos Aires: Pedagogías musicales abiertas.
— (1997). "*Crescendo-decrescendo*" en *La música como proceso humano* de Patxi del CAMPO (coord.). Salamanca: Amarú.
MURSELL, J.L.; GLENN, M. (1958). *The psychology of school music teaching*. Nueva York: Silver Budett Company.
MUSCARSEL, C. (1988). *Mundo sonoro*. Madrid: Cepe.
N'DOUR, Youssou (2002). "Complicada distinción entre realidad y modernidad" en *Vasos Comunicantes* de Bruno GAL1NDO. Madrid: Libros Zona de Obras/SGAE.
NADEL, S. F. (1930). "The origins of Music". *Musical Quarterly* (16). Págs. 531-546.
NAKKACH, Silvia (1997). "Estar creativos, estar conectados" en *La música como proceso humano* de Patxi del CAMPO (coord.). Salamanca: Amarú.
NAMT (1980). *A career in Music Therapy* (panfleto). Washington, DC: Namt.
NARANJO, Claudio (1990). Prólogo del libro *Música transpersonal* de Carlos FREGTMAN. Barcelona: Kairós.
— (1997). "Música y conciencia" en *La música como proceso humano* de Patxi del CAMPO (coord.). Salamanca: Amarú.
NASH, Grace C. (1995). "Thoughts about Musical Development". *Early Chilwood Connections* (Winter). Págs 35-38.
NATTIEZ, Jean-Jacques (1999). *A propósito de Lévi-Strauss y Brailoiu*. Documento en Internet. www2.uji.es/trans/transl/nattiez.html.
NETTL, Bruno (1957). "The hyms of Amish: an exemple of marginal survival". *Journal of American Folklore* (70). Págs. 323-328.
— (1983). *The Study of Efhnomusicology. Twenty-Nine Issues and Concepts*. Chicago: University of Illinois Press.
— (1985). *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales*. Madrid: Alianza.
— (1997). "La etnomusicología y la enseñanza de la música del mundo" en HEMSY DE GAINZA, Violeta de, *La transformación de la educación musical a las puertas del siglo XXI*. Buenos Aires: Guadalupe.
NEUBAUER, John. (1992). *La emancipación de la música. El alejamiento de la mímesis en la estética del siglo XVIII*. Madrid: Visor.
NEWHAM, Paul (1994). *The singing Cure*. Boston: Shambhala.
NKETIA, J.H. (1958). "Yoruba musicians in Accra". *Odu* (6). Págs. 35-44.
— (1975). *The Music of Africa*. Londres: Eg. Gollancz.
NIETO, José (1996). *Música para la imagen*. Madrid: SGAE.
NIETZSCHE, Friedrich (1981). *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza Editorial.
— (1986). *En torno a la voluntad de poder*. Barcelona: Planeta/De Agostini.
NIMRI, Najwa (2002). "Tirar de diccionario" en *Vasos comunicantes* de Bruno GAL1NDO. Madrid: Libros Zona de Obras/SGAE.
NOLAN, P. (1995). "The integration of mental health science concepts in the education of the music therapist" en WIGRAM, T. y otros (eds). *The Art and Science of Music Therapy: A Handbook*. Suiza: Harwood Academic Publishers GmbH.
NORDOFF, Paul; ROBBINS, Clive (1971). *Therapy in Music for Handicapped Children*. Londres: Gollancz.
NORTH, A.C.; HARGREAVES, D. J.; O'NEILL. S.A. (2000). "The importance of music to adolescents". *Br. J. Educ. Psychol*. (70). Págs 255-272.
NORTHROP, Jerrold (1984). *Edward Elgar: A Creative Life*. Oxford: Oxford University Press.
NUERNBERGER, Phil (1998). *La transformación del estrés en energía vital positiva*. Barcelona: Paidós.
NUÑEZ, Carlos (2002). "La metáfora del corte del árbol" en *Vasos Comunicantes* de Bruno GAL1NDO. Madrid: Libros Zona de Obras/SGAE.
NUÑEZ, Manuel (1996). *Cómo estudiar*. Barcelona: Integral.

O'CONNOR, Sinèad (2002). "El mundo es un lugar aterrador" en *Vasos Comunicantes* de Bruno GAL1NDO. Madrid: Libros Zona de Obras/SGAE.
ÒDENA, Pepa (1977). "L'educació musical a la llar dinfants". *Perspectiva escolar* (20). Págs, 8-12.
ÒDENA, Pepa; FIGUERAS, Pilar (1979). *L'Educació Musical a la Llar dinfants*. Barcelona: Onda.
OLIVER, Mary (1999). *Winter Hours*. Boston/Nueva York: Houghton Mifflin.
OLSON, Karen (2002). "Vive tus sentidos". *Integral* (266). Págs. 66-69.
OLTRA, Manuel. (2001). "La cançó tradiconal i/o popular. Opinions". *La Circular del Secretariat de Corals infantils de Catalunya* (114). Págs. 14-32.
ORFF, Carl (1964). *Orff-Schulwerk; past and future*. Londres: Music in Education.
— (1978). *Schulwerk, vol III. His life and work*. Nueva York: Schott Music Corporation.
ORTIZ, J. M. (1997). *The Tao of Music. Sound Psychology: Using Music to change your Life*. Dublin: New Leaf.
ORTIZ-OSÉS, Andrés (1986). *La nueva filosofía hermenéutica*. Barcelona: Anthropos.
OSTRANDER, Shaila; SCHROEDER, Lynn. *Superlearning 2000*. Nueva York: Delacorte Press.
OTERO, Luis (1998). "Pequeña historia de la música". *Muy especial* (36). Págs. 47-67.
PADILLA, Ramón (1968). *Canciones de protesta del pueblo norteamericano*. Barcelona: Cultura Popular.
PADROL, Joan (1998). *Pentagramas de película*. Madrid: Nuer.
PAEZ, Fito (2002). "De la heladera al living" en *Vasos Comunicantes* de Bruno GALINDO. Madrid: Libros Zona de Obras/SGAE.
PAHISSA, Jaime (1980). *La música y el hombre*. Barcelona: Edebé.
PAHLEN, Kurt (1961). *La música en la educación moderna*. Buenos Aires: Ricordi.
PALACIOS, Concha (1988). "Música en la arquitectura". *Integral* (97). Págs. 88-93.
PALACIOS, Femando (1997). "Las puertas de la música" en *La música como proceso humano* de Patxi del CAMPO (coord.). Salamanca: Amarú.
— (1997a). *Escuchar: 20 reflexiones sobre música y educación musical*. Las Palmas de Gran Canaria: Fundación Orquesta Filarmónica de Gran Canaria/AgrupArte.
PALACIOS, José Ignacio (2001). "El concepto de Musicoterapia a través de la historia". *Revista Interuniversitaria de Formación del Profesorado* (42). Págs 19-31.
PALACIOS, Miguel Ángel (1997). *Filosofía en la música y filosofía de la música de Juan David García Bacca.* Madrid: Alpuerto.
— (1998). "Música y educación en la antigua Grecia". *Música y educación* (33). Págs. 16-26.
PALLASMAA, Juhani (2001). *Animales arquitectos*. Lanzarote: Fundación César Manrique.
PALMER, Robert (2002). "Simplemente ecléctico" en *Vasos Comunicantes* de Bruno GALINDO. Madrid: Libros Zona de Obras/SGAE.
PANASSIÉ, Hugues (1961). *Historia del verdadero jazz*. Barcelona: Seix Barral.
PANYELLA, Lluís María (1995). *Xesco Boix. Un amic, un mestre*. Moià: Raima.
PARRA, Ángel (1976). "Porque mañana se abrirán las alamedas" en su disco *Yo tuve una tierra*. Madrid: Movieplay.
PASSATORE, Franco y otros (1984). *Yo soy el árbol (tú, el caballo)*. Barcelona: Reforma de la Escuela.
PASTOR, Pasqual (1990). Prólogo del libro *Cançons valencianes per al l'escola* de Salvador SEGUÍ. Valencia: Piles.
PAVLICEVIC, Mercedes (1995). "Impersonal process in clinical improvisation: towards a subjectively objective sistematic definition" en WIGRAM, T. y otros (eds). *The Art and Science of Music Therapy: A Handbook.* Switzerland: Harwood Academic Publishers GmbH.
PAVLICEVIC Marcedes (1997). *Music Therapy in Context: Music, Meaning and Relationship*. Londres: Jessica Kingsley Publishers.
PELEGRÍN. A. (1984). *Cada cual atienda su juego*. Madrid: Cincel.
PELINSKI, Ramón (1991). "Relaciones entre teoría y método en etnomusicología: los modelos de John Blacking y Simha Arom" (ponencia). *Simposio Europeo sobre la Promoción de los Patrimonios Musicales populares y tradicionales de Europa*. Toledo: Conferencia Europea de la Música. Documento en Intemet: www2.uji.es/trans/transl/pelinski.html.
PERELLÓ, Jordi. "Salud y calidad de vida" (dosier). *La Vanguardia* (21-III-90). Pág 4.
PÉREZ, Eduardo (1993). *Música como idea, música como destino: Wagner-Nietzsche*. Madrid: Tecnos.
PÉREZ, Mariano (1979). *Comprende y ama la música*. Madrid: Sociedad General Española de Librería.
— (1981). *El universo de la música*. Madrid: Musicalis.
PÉREZ, Gloria (1994). *Investigación cualitativa: retos e interrogantes. I.* Métodos. Madrid: La Muralla.
PESTALOZZI, Johann Heinrich (1982). *Cartas sobre educación infantil*. Barcelona: Humanitas.
PETERS, R. S. (1966). *Ethics and Education*. Londres: Alien & Unwin.
PFLEDERER, Marilyn (1964). "The responses of children to musical tasks embodying Piaget's principle of conversation" en *Journal of Research in Music Education* XII (4).
PIAGET, Jean (1969). *Psyhologie et pédagogie*. París: Denoel.
PLA, Roberto (1983). Introducción al libro *Canciones populares e infantiles españolas* de Montserrat
SANUY. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia.
PLACER, F. (1991). *Animación sodocultural y educación*. Bilbao: Servicio Central de Publicaciones.
PLANCK, Max (1968). *Scientific Autobiography and other Papers*. Conneticut: Greenwood Press.
PLATÓN (1928). *La Leyes II*. Madrid: Espasa-Calpe.
PLATÓN (1981). *La República* (tres tomos). Madrid: Centro de Estudios Constitucionales.
PLIEGO DE ANDRÉS, Víctor (1991). *Guía para estudiar música*. Madrid: Arte Tripharia.

— (2000). "El fenómeno musical" en BÉTÉS DE TORO, Mariano (comp.). *Fundamentos de musicoterapia*. Madrid: Morata.
— (2000). "Bases físicas y parámetros acústicos de la música" en BÉTÉS DE TORO, Mariano (comp.). *Fundamentos de musicoterapia*. Madrid: Morata.
POCH, Serafina (1972). "Conceptos musicoterapéuticos de autores españoles del pasado, válidos en la actualidad". *Anuario Musical* (16) Págs. 147 ss. Madrid.
— (1994). "La professió de musicoterapeuta" (ponencia). *Llibre d'actes del I Congrés de Música a Catalunya*. Barcelona: Universitat de Barcelona.
— (1999). *Compendio de Musicoterapia* (volúmenes I y II). Barcelona: Herder.
— (2001). "Importancia de la musicoterapia en el área emocional del ser humano". *Revista Interuniversitaria de Formación del Profesorado* (42). Págs 91-113.
PODOLSKY, E. (1954). *The Jealous child*. Nueva York: Philosophical Library.
POLANI, Michael (1958). *The Study of Man*. Chicago: University of Chicago Press.
POLE, William (1924). *The Philosophy of Music*. Londres: Kegan Paul.
POLLS, Eulàlia (1998). "Plató i la música". *Ars Brevis* (4). Págs. 203-221.
POP, Iggy (2002). "Sinatreando" en *Vasos Comunicantes* de Bruno GALINDO. Madrid: Libros Zona de Obras/SGAE.
POPPER, Karl (1972). *Conocimiento objetivo*. Madrid: Tecnos.
PORRES, Ángeles (2001). "Ritmoterapia". *Revista Interuniversitaria de Formación del Profesorado* (42). Págs. 49-65.
PORTER, Josep (1987). *Una història de la cançó*. Barcelona: Generalitat de Catalunya.
POSTMAN, Neil (1994). *Tecnòpoli.* Barcelona: Llibres de l'Índex.
— (1994). *La desaparició de la infantesa*. Vic: Eumo.
— (2000). *Fi de l'educació*. Vic: Eumo.
POTIRON, H. (1961). *Boèce, théoricien de la Musique Greque*. París: Bloud et Gay.
POURTOIS, Jean-Pierre; HUGEUTTE, Desmet (1992). *Epistemología e instrumentación en ciencias humanas*. Barcelona: Herder.
POUS, Maria Teresa (1994). *El cant gregorià. L'esperit en la veu*. Barcelona: Club editor.
POVEDA, J.M. (1991). "Musicoterapia y salud mental". *Actas de las las jornadas Internacionales de Musicoterapia*. Madrid: Asociación Española de Musicoterapia.
PRADA, Amancio (1998). "Entrevista". *Magazine de La Vanguardia* (11-1-98). Pág 13.
PRADERA, Máximo. (1998). "¿Se puede vivir sin música?". *Muy especial* (36). Págs. 14-16.
PRIBRAM, Karl (1997). "Música y cerebro" en *La música como proceso humano* de Patxi del Campo (coord.). Salamanca: Amarú.
PRIGOGINE, Ilya (1983). *¿Tan sólo una ilusión? Una exploración del caos al orden*. Madrid: Alianza.
— (1990). *La Nueva Alianza*. Madrid: Alianza.
PROUST, Marcel (1954). *Swann's Way*. Nueva York: Heritage Press.
PRUD'HOMME. J.G. (1912). *Ecrits de musiciens*. París: Mercure de France.
PUIG, Antonio; SERRAT, Francisco (1973). *Taller de formas musicales. Música y dramatización*. Barcelona: Vicens-Vives.
PUIG, Josep Maria; TRILLA, Jaume (1987). *La pedagogía del ocio*. Barcelona: Laertes.
PUIG, Josep Maria; MARTÍNEZ, Miquel (1989). *Educación moral y democracia*, Barcelona: Laertes.
PUJADO, Miquel (2000). *Diccionari de la cançó*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana.
— (2000). "Cançó: paraula. música i veu". *Revista Musical Catalana* (189-190). Págs 35-39.
PUJOL, Francesc (1929). "El vol d'una cançó" (conferencia). *Revista Musical Catalana* (314). Págs. 49-56.
PUJOL, Maria Antònia; BUSQUÉ, Montserrat (1996). "Jocs tradicionals infantils que usen la música". *Comunicacions del II Congrés de Cultura Popular i Tradicional Catalana*. Págs. 270-272.
PURCE, Jill (1998). *The Healing Voice.* Documento en Internet: www.jillpurce.com
QUANTZ, Johann Joachim (1953). *Versuch einer Anweisung die Flote traversiere zu spielen*. Kassel: Bärenreiter.
QUINTANA, Gerard (2001). "El rock, sons de llibertat?" en FEIXA, Carles; SAURA, Joan R.; DE CASTRO, Javier (eds). *Música i ideologies*. Lleida: Secretaria de Joventut/Universitat de Lleida.
QUINTANA, José María (1980). "Llenguatge contornual o icònic". *Orientamenti pedagogici* (5).
— (1990). "Implicació social i consideració pública dels educadors" en *Identilat i reconeixemeni públic del mestre*, AA. VV. Págs. 67-88. Barcelona: Cruïlla.
— (1993). *Pedagogía estética*. Madrid: Dykinson.
— (1993). *Ámbitos profesionales de la educación*. Madrid: Narcea.
— (1995). *Pedagogía moral*. Madrid: Dykinson.
— (1997). *Por una pedagogía humanista. Homenaje al profesor José María Quintana Cabanas*. Madrid: Dykinson/Narcea.
QUINTILIANO, Marco Fabio (1893). *Instituciones Oratorias*. Barcelona: Francisco Barjau.
QUITTNER, A.L. (1980). *The Facilitative Effects of Music on Visual Imagery: A Multiple Measures Approach*. Florida: Florida University.
RACIONERO, Luís (1993). *El arte de vivir*. Madrid: Temas de Hoy.

RADIGALES, Jaume (ed) (2000). *Música per a la mort. Els réquiems de Victoria, Mozart, Verdi, Brahms y Britten.* Barcelona: Cruïlla.
— (2003). *Victòria dels Àngels. Una vida pel cant. Un cant a la vida*. Barcelona: Pòrtic.
RAHN, John (comp.) (1994). *Perspectives in Musical Aesthetics*. Nueva York: Norton.
RAIMON (Raimon Pelejero) (1983). "Opina Raimon" en *Pueblo que canta* de Víctor CLAUDÍN (ed). Madrid: Asociación de la Canción Popular/Grupo Cultural Zero.
RAUSCHER, Frances H. y otros (1993). "Music and Spatial Task Performance". *Nature* (365). Pág. 611.
RAUSCHER, Frances H.; GORDON, L. Shaw; N. KY, Katherine (1995). "Listening to Mozart Enhances Spatial-Temporal Reasoning: Toward a Nerophysiological Bakis". *Neuroscience Letters* (185). Págs. 44-47.
REDACCIÓN DE LA REVISTA (2000). "La fuerza de la música". *Cuerpomente* (100). Pág. 75.
REGUILLO, Rossana (2001). "El lloc dels marges. Música i identitats juvenils" en FEIXA, Carles; SAURA, Joan R.; DE CASTRO, Javier, (eds). *Música i ideologies*. Lleida: Secretaria de Joventut/Universitat de Lleida.
REIMER, B. (1989). *A Philosophy of Music Education*. Englewood Cliff, NJ: Prentice.
RÉVÉSZ, Geza (1953). *Introduction to the Psychology of Music*. Londres: Longman.
REYES, Pepesito (2002). "La verdadera historia de la guajira Guantanamera" en *Vasos Comunicantes* de Bruno GALINDO. Madrid: Libros Zona de Obras/SGAE.
RIBALTA, Xavier; IBÁÑEZ, Paco (1996). *La cançó d'avui i de sempre*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona.
RICE, T. (1997). "Toward a mediation offield methods and field experience in ethnomusicology" en
BARZ, G.F. & COOLEY , T.J. (eds). *Shadows in the Field. News Perspectivesfor Fieldwork in Ethnomusicology*. Nueva York: Oxford University Press. Págs. 101-120.
RICHMAN, Bruce (1993). "On the Evolution of Speech: Singing in the Middie Term". *Current Anthropology* (34). Págs. 721-722.
RICOEUR, Paul (1996). *Du texte a 1'action: essai d'hermeneutique*. París: Éditions du Soleil.
R1COEUR, Paul; THOMPSON. J.B. (eds.) (1981). *Hermeneutics and the Human Sciences: Essays on Language, Action and Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press.
RIERA, Jordi (1998). "Elogi dels mèrits del professor Joan Triadú" en *Acte d'investidura de doctor Honoris Causa*. Barcelona: Universitat Ramon Llull.
RIERA, Ticià (1986). *Pedagogia de la història de la música*. Barcelona: Clivis.
RIVIÈRE, Margarita (1996). "Entrevista a Lorin Maazel" *La Vanguardia*, 21-II-1996.
ROBERTSON, Paul (1996). *Music and the Mind*. Londres: Channel Four Television.
ROBINSON, Litle W. (1958). *The Great Pyramid and its builders: a study of the Edgar Layce Readings*. Virginia Beach: A.R.E. Press.
RODRÍGUEZ, Carmen (2002). *Prontuario de musicología*. Barcelona: Clivis.
RODRÍGUEZ, Nora (1998). *El niño positivo*. Barcelona: Robinbook.
RODRÍGUEZ, Silvio (2002). "¿Cómo se escribe una canción?" en *Vasos Comunicantes* de Bruno GALINDO. Madrid: Libros Zona de Obras/Sgae.
ROGLAN, Joaquim (2006). "El llenguatge de l'ànima". *La Revista de Blanquerna* (14). Pàgs. 31-35.
ROHMER, Eric (2000). *De Mozart en Beethoven. Ensayos sobre la noción de profundidad en la música*. Madrid: Árdora.
ROMÁN, Manuel (1994). *Canciones de nuestra vida*. Madrid: Alianza editorial.
ROMANÍ, Oriol (1998). *La música, font de salut*. Berga: Amalgama.
— (2004). *Trobades amb Joaquim Homs*. Berga: Amalgama.

ROMIA, Carme (1990). "Ètica i estètica de 1'Escola del Mar". *Butlletí de la Societat Catalana de Pedagogia* (3). Págs. 5-22.
ROMILLY, Jacqueline de (1999). *El tresor dels sabers oblidats*. Barcelona: Edicions 62.
ROSET, Jaume; OLIVERAS, Axel (1995). "Predispuestos a la música". *Especial Ciencia y vida de La Vanguardia*, 25-III-1995. Págs. 10-13. Barcelona.
ROSS, M. (1984). *A Model of development musical. The Aesthetic impulse*. Oxford: Pergamont Press.
ROSELLÓ, Jaume (1987). "Música, aprendizaje y comunicación". *Integral* (90). Pág. 86.
ROVIRA, Bru (1983). "Xesco Boix, una guitarra per a aprendre a viure". *Avui del jovent (Avui*, 3-IV-83).
ROUGET, Gilbert (1990). *La musique et la transe*. París: Gallimard.
ROUSSEAU, Jean-Jacques (1969). *Oeuvres Complètes*. París: Bibliothèque La Pléiade.
ROWELL, Lewis (1981). *Thinking about Music*. Amherst: University of Massachusetts Press.
— (1985). *Introducción a la filosofía de la Música*. Buenos Aires: Gedisa.
ROZADA, Rosario N. (1996). "Singing lullabies to unborn children: experiences in village.Vilamarxant, Valencia. Spain". *Prenatal and perinatal psychology journal* (11-1). Págs 9-16.
RUBIES, Maria (1990). "Identitat i tasca específica del mestre" en *Identitat i reconeixement públic del mestre*, AA. VV. Págs. 15-46. Barcelona: Cruïlla.
RUEGER, Christoph (1998). *El botiquín musical*. Barcelona: RBA.
RUIZ, Ana (1998). "Todos los métodos para aprender a tocar". *Muy especial* (36). Págs. 40-44.
RUMI (1995). *The Essential Rumi*. San Francisco: Harper.
RUSSELL, Bertrand (1969). *La meva concepció del món*. Barcelona: Edicions 62.
SABBATIELLO, Mónica (2001). "Energuiofonía. La armonía del alma. Entrevista con Leonardo Bottaioli". *Vital*. (36). Págs 80-83.
SABINA, Joaquín (1992). "Palabras de Sabina". *La Vanguardia*, 2-6-1992. Pág. 53.
SACHS, Curt (1937). *World History of the Dance*. Nueva York: W.W. Norton.
— (1944). *Historia universal de la danza*. Buenos Aires: Centurión
— (1966). *Musicología comparada. La música de las culturas exóticas*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
SÁEZ, Albert (1996). "Educar al hombre mediático". *Ars Brevis* (2). Págs. 279-288. Barcelona: Universitat Ramon Llull.
SAGAN, Carl (2000). *Miles de millones*. Barcelona: Ediciones B.
SAINT-EXUPÉRY, Antoine de (1959). *El petit príncep*. Barcelona: Estela.
SALA Toni (2001). *Petita crònica d'un professor de secundària*. Barcelona: Edicions 62.
SALAZAR, A. (1950). *La música como proceso histórico de su invención*. México/Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
SALGADO, Gema (1999). "El efecto Mozart. ¿Por qué la música nos hace mejores?". *Cuerpomente* (86). Págs 60-65.
SALINAS, Francisco (1983). *Siete libros sobre la Música*. Madrid: Alpuerto.
SALINAS, Nuria (1995). "Visualización: el poder curativo de la imaginación". *Integral* (191). Págs. 44-48.
SAMPLES, Bob (1976). *The Metaphonic Mind*. Reading (Massachusetts): Addisom-Wesley.
SAN AGUSTÍN (1988). *Obras completas*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
— (2001). *Confesiones*. Madrid: Alianza.
SAN BERNARDO (1990). *Obras completas de san Bernardo*. Madrid: BAC.
SANDINO, Amparo (2002). "Cómo decirle algo a alguien sin tener que pasar vergüenza" en *Vasos Comunicantes* de Bruno GALINDO. Madrid: Libros Zona de Obras/SGAE.
SANMARTÍN, R. (1993). *Identidad y creación. Horizontes culturales e interpretación antropológica*. Barcelona: Humanitas.
SANTANDER, Ignacio Q. (1984). *Quilapayún*. Madrid: Júcar.
SANUY, Montse y Conchita (1982). *Música, maestro. Bases para una educación musical. 2-7 años*. Madrid: Cincel.
SANUY, Montse (1994). *Aula sonora (hacia una educación musical en primaria)*. Madrid: Morata.
— (1999). "La música como elemento integral en la educación escolar". *Música y educación* (37). Págs 41-48.
SARGANT, W. (1957). *Battle for the mind*. Londres: Pan.
SARRAMONA, Jaume (2000). *Teoría de la educación*. Barcelona: Ariel.
SARTORI, Giovanni (1998). *Homo videns: La sociedad teledirigida*. Madrid: Taurus.
SARTRE, Jean-Paul (1950). *The Psychology of Imagination*. Londres: Rider.
SAVATER, Fernando (1997). *El valor de educar*. Barcelona: Ariel.
— (1999). *Las preguntas de la vida*. Barcelona: Ariel.
SAVATER, Fernando; PARDO, José Luis (2003). *Palabras cruzadas*. Valencia: Pre-Textos.
SCHARNECCHIA, Paolo (1998). *Música popular y música culta*. Barcelona: Cidob/Icaria.
SCHENEIDER, Geneviève (2000). "A l'hospital, acollir 1'infant d'origen estranger". *Infància* (116). Págs. 39-41.
SCHLANG, G.; JANCHE, L.; HUANG, Y.; HAIGER, J. F.; STEINMETZ, H. (1995). "Increased Corpus Callosus size in Musicians". *Neuropsychologia* (33). Págs. 1047-1055.
SCHELLING, Wilheim Joseph von (1999). *Filosofía del arte*. Madrid: Tecnos.
SCHMITT, Thomas (1998). "El oyente simétrico. Ideas sobre la melodía en la enseñanza". *Música y educación* (35). Págs. 103-112.

SCHNEIDER, Marius (1957). "Primitive Music" en *New Oxford History of Music*. Londres: Oxford University Press.
— (1981). *Il significato della musica*. Milano: Rusconi.
— (1998). *El origen animal de los animales-símbolo en la musicología y en la escultura antiguas*. Madrid: Siruela.
SCHÖNBERG, Arnold (1990). *Tratado de armonía*. Madrid: Real Musical.
SCHOPENHAUER, Arthur (1863). *Von ihm. Über ihn, von Lindner; Memorabilien, von Frauenstädt*. Berlín.
— (1864). *Aus Schopenhauer's handschriften Nachalass*. Leipzig.
— (1874). *Lichtsrahien ans seinen werken*. Leipzig.
— (1960). *El mundo como voluntad y representación*. Buenos Aires: Aguilar.
— (1972). *El amor, las mujeres y la muerte*. Madrid: Edaf.
— (1987). *Die Weit ais Wille und Vorstellung. Sämtliche Werke*. Berlín.
— (1998). *Pensamiento, palabras y música*. Madrid: Edaf.
SCOT, M.; ODELL, H.; JOHN, D. (1986). *Music Therapy and mental Health*. Cambridge: AMPT Publication.
SCHUMANN, Robert (1918). *Escritos sobre Música y los Músicos*. Barcelona: Hijos de Paluzie, editores.
SCHWARTZ, Fred J. (1997). "Perinatal stress Reduction, Music and Medical Costsaving". *Journal of prenatal and perinatal psychology and Health* (12). Págs 19-29.
SEEGER, A. (1992). "Celebrating the American Music Mosaic". *Music Educators Journal* (9). Págs 26-29.
SEGARRA, Ireneu (1997). *La veu del noi cantor*. Berga: Amalgama.
— (1998). *Mig segle de mestratge musical*. Barcelona: Publicacions de 1'Abadia de Montserrat.
SEGUÍ, Salvador (1990). *Cançons valencianes per a l'escola*. Valencia: Piles.
SELDEN, S. (1960). *La escena en acción*. Buenos Aires: Eudeba.
SERRAT, Joan Manuel (1998). "Entrevista a Joan Manuel Serrat" per Lluís Bonet. *Magazine de La Vanguardia*, 6-IX-1998. Págs. 31-42.
SESÉ, Frederic (1998). "El pop-rock en el aula de música". *Eufonía* (12). Págs. 47-52.
SHAGGY. (2002). "Que se te entienda" en *Vasos Comunicantes* de Bruno GALINDO. Madrid: Libros Zona de Obras/SGAE.
SHAW, Gordon L. y otros (1995). "Listening to Mozart Enhances Spatial/Temporal Reasoning: Toward a Neuropyhsiological Basis". *Neurosdence Letters* (185). Págs. 44-47.
SHELDRAKE, Rupert (1976). *A new science of life*. California: Celestial Arts.
SHETLER, Donaid J. (1989). "The Inquiry into Prenatal Music Experience: a Report of the Eastman Project 1980-1987". *Prenatal and Perinatal Psychology Journal* (3-3-). Págs 171-189.
SIN AUTORÍA (1990). *El temps i res més*. Alella: Pleniluni.
SIANKOPE, Joseph; VILLA, Olga (2004). *Música e interculturalidad*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia/Catarata.

SIERRA, Jordi (1999). *Víctor Jara. Rebentant els silencis*. Barcelona: Cruïlla.
SIGERIST, Henry E. (1962). *Civilisations and Disease*. Chicago: University of Chicago Press/Phoenix Books.
SIMONSEN, Michèle (1981). *Le conte populaire français*. París: PUF.
SISA, Jaume. (2002). "Regalitos del Señor" en *Vasos Comunicantes* de Bruno GALINDO. Madrid: Libros Zona de Obras/SGAE.
SITJÀ, Francesc (1926). Prólogo al cancionero *Cancons d'infants* de NARCISA FREIXAS. Barcelona (ed. limitada).
SKILLE, Olav (1991). "Vibroacustic Research, 1980-1991" en SPINTGE, Ralph y DROH, R. (eds.). *Music Medecine*. Sant Louis: MMB Music.
SKILLE, Olav; WIGRAM, Tony (1995). "The effects of music, vocalisation and vibration on brain and muscle tissue: Studies in vibroacustic therapy" en WIGRAM, T. y otros (eds.) *The Art and Science of Music Therapy: A Handbook*. Suiza: Harwood Academic Publishers GmbH.
SLOBODA, John A. (1985). *The Musical Mind: The Cognitive Psychology of Music*. Oxford: Clarendon Press.
SMALL, Christopher (1989). *Música, sociedad, educación*. Madrid: Alianza.
— (1997). "El musicar. Un ritual en el espacio social". Conferencia pronunciada en el *III Congreso de la Sociedad Iberoamericana de Etnomusicología. Benicàssim, 25-V-97*. Documento en Intemet: www2.uji.es/trans/trans4/Small.html.
SMALL, M. (1962). *El niño actor y el juego de libre expresión*. Buenos Aires: Kapelusz.
SMEIJSTERS, H. (1995). "The functions in music therapy" en WIGRAM. T. y otros (eds.). *The Art and Science of Music Therapy: A Handbook*. Suiza: Harwood Academic Publishers GmbH.
SOLEDAD, María (1999). "Musicoterapia en la tercera edad". *Música y educación* (38). Págs. 45-63.
— (2001). "Sonoterapia". *Revista Interuniversitaria de Formación del Profesorado* (42). Págs. 33-48.
SOLER, Joan (1997). "Música coral". *Ponències del II Congrés de Cultura Popular i Tradicional Catalana*. Págs. 129-136.
— (1998). *Enciclopedia de la fantasía popular catalana*. Barcelona: Barcanova.
SOLLIER, Pierre (1996). *Introduction to Method Tomatis*. Lafayette (California): Tomatis Center.
SOLOMON, Maynard (1995). *Mozart*. Nueva York: Harper Collins.
SOSA, Marcedes (1976). "Cantor de oficio" en su disco *En dirección del viento*. Madrid: Philips.
SOUTHERN, Eiken (2001). *Historia de la música negra norteamericana*. Madrid: Akal.
SPEECH (2002). "Ser realmente real" en *Vasos Comunicantes* de Bruno GALINDO. Madrid: Libros Zona de Obras/SGAE.
SPENCER, Herbart (1914). *La ciencia social. Fundamentos de sociología*. Barcelona: Atlante.
STANLEY, Jane (1995). "Music as a therapeutic intervention in medical and dental treatment: research and clinical applications" en WIGRAM, T y otros. (eds.). *The Art and Science of Music Therapy: A Handbook*. Suiza: Harwood Academic Publishers GmbH.
STAUM, Myra J.; BROTONS, Melissa (1992). "The Influence of Auditory Subliminals on Behavior: a Series of Investigation". *Journal of Music Therapy* (29). Págs 149-160.
STEFANI, Gino (1987). *Comprender la música*. Barcelona: Paidós.
STEINER, Rudolf (1991). *La educación del niño desde el punto de vista de la antroposofía*. Madrid: Rudolf Steiner.
— (1991). *La educación del niño. Metodología de la enseñanza*. Madrid: Rudolf Steiner.
STEINPACH, Richard (1992). *Por qué vivimos después de la muerte*. Salamanca: Publicaciones Hispanas del Grial.
STERBA. Richard (1946) "Aproximación al proceso del problema musical". *Revista de Psicoanálisis* (4). Pág. 22.
STEVEN, Denis (ed.) (1990). *Historia de la canción*. Madrid: Taurus.
STEWART, David; MIKUNAS, Algis (1990). *Exploring Phenomenology*. Athens: Ohio University Press.
STEWART, RJ. (1991). *Música, poder y armonía*. Madrid: Mandala.
STILMAN, Eduardo (1972). *Antología crítica de la canción de protesta*. Buenos Aires: Corregidor.
STITH BENNET. H. (1988). "Sociología de la música". *Papers* (29). Págs. 199-203.
STORR, Anthony (2002). *La música y la mente*. Barcelona: Paidós.
STOKOWSKI, Leopold (1945). *Música para todos nosotros*. Buenos Aires: Espasa-Calpe.
STRAVINSKI. Igor (1974). *Poetics of Music*. Nueva York: Vmtage Books.
— (1987). *Poética musical*. Madrid: Taurus.
STRUMMER. Joe (2002). "La diferencia está en la voz" en *Vasos Comunicantes* de Bruno GALINDO. Madrid: Libros Zona de Obras/Sgae.
SUESA, Susanna (1995). *Xesco Boix i la seva aportació a la Pedagogia*. Proyecto de licenciatura.
SWANWICK, Keith (1991). *Música, pensamiento y educación*. Madrid: Morata.
TAFURI. Johannella (2000). "El origen de la experiencia musical". *Eufonía* (20). Págs 81-92.
TAGORE, Rabindranath (1975). *Obra selecta*. Barcelona: Publicacions de 1'Abadia de Montserrat.
TAME, David (1984). *The Secret Power of Music*. Rochester, Vermont: Destiny Books.

TAYLOR, S.J. (1998). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*. Buenos Aires: Paidós.
TEPLOV, B.M. (1966). *Psychologie des aptitudes musicales*. París: Presses Universitaires de France.
TERÁN, J. Daniel (1976). *Música de fondo y rendimiento*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
— (2001). "La música al son de las terapias" en DOMÈNECH, Josep Lluís y LÓPEZ. Higinio. (coord.). *V y VI Jornadas Interdisciplinarías de Educación Especial*, 1999-2000. Alcoy: Marfil.
— (2000). "La música, recurso terapéutico desde fuera de la musicoterapia" en BÉTÉS DE TORO, Mariano. (comp.). *Fundamentos de musicoterapia*. Madrid: Morata.
THOMPKINS, Peter; BIRD, Christopher (1973). *The Secret Live of Plants*. Nueva York: Harper and Row.
TITON, J.T. (1995). "Meaninngful action considered as music. A reply to Roger Savage" (conferencia). Los Ángeles: S.E.M.
— (1997). "Knowing Fieldwork" en BARZ, G.F. & COOLEY. T.J. (eds.). *Shadows in the Field. New Perspectives ford Fielwork in Ethnomusicology.* Nueva York: Oxford University Press.
TOET, Barend (1996). "Música para mostrar". *Integral* (204). Págs 60-61.
TOMATIS, Alfred (1977). *L'oreille et la vie*. París: Robert Laffont.
— (1991). *Pourquoi Mozart?* París: Fixot.
— (1996). *El fracaso escolar*. Barcelona: Biblària.
TONUCCI, Francesco (1989). *L'infant i nosaltres*. Vic: Eumo.
TORRALBA, Francesc (1990). *Cercles infernals. Sobre el pensament del jove Nietzsche*. Barcelona: Edicions 62.
— (1993). *Geografía de 1'absurd*. Lleida: Pagès.
— (1994). *L'eternitat de 1'instant. Lectura de Nitezsche*. Lleida: Pagès.
— (1995) "Vers una pedagogia del sentit" en *Donar sentit a la vida. III Seminari proposta-espai de pedagogia.* Barcelona: Cruïlla.
— (1996). *Blanquerna: l'herència d'un estil*. Barcelona: Fundació Blanquema.
— (1996). "El jo en la modernitat. Del titanisme a la descomposició". *Ars Brevis* (2). Págs. 83-106.
— (1997). *Pedagogía del sentido*. Madrid: PPC.
— (1998). *La construcció de 1'esperanca: edificació i receptivitat*. Barcelona: Edimurtra.
— (2000). *Explorar el sentido de la realidad*. Barcelona: Edebé.
— (2000). *Per què creure? La raonabilitat de la fe*. Barcelona: Edebé.
— (2002). *Vint-i-cinc catalans i Déu*. Barcelona: Planeta.
— (2005). *Cartes al fill que encara no té nom*. Barcelona: Planeta.
TORRAS i BAGES, Josep (1901). *La Música, educadora del sentiment*. Vic: Impremta Anglada.
TORREBADELLA, Pablo (1991). "Los diálogos entre música y cerebro siguen en voz baja". *La Vanguardia* (12-IV-1991), especial Medicina. Págs. 4-8.
— (1992). "Placeres musicales, un bien para la salud". *La Vanguardia* (14-II-1992), suplemento Medicina y calidad de vida. Págs 6 y 7.
— (1993). "Mozart nos hace más inteligentes". *La Vanguardia* (3-XII-1993), especial Medicina y calidad de vida. Barcelona. Pág. 11.
TORROJA, Ana (1997). "Entrevista con Ana Torroja". *Magazine de La Vanguardia* (6-VII-1997). Pág. 25
TORRENTS, Mercè (1988). *Aprendre a ensenyar a aprendre*. Vic: Eumo.
TORRENTS, Mercè; TORRENTS, Maria Carme (1991). *Per una escola sobre mínims*. Vic: Eumo.
TRIADÚ, Joan (1999). "Entrevista a Joan Triadú". *Biec* (27). Págs 6-7.
TRILLA, Jaume (1985). *La educación fuera de la escuela*. Barcelona: Planeta.
— (1986). *La educación informal*. Barcelona: PPU.
— (1991). *Pedagogía de 1'oci*. Barcelona: CEAC.
— (1993). *Otras educaciones*. Barcelona: Anthropos.
— (2000). *Pedagogía del grup i del projecte. Una aproximació a l'obra de Joaquim Franch*. Barcelona: Edicions 62/Eumo.
— (2002). *La aborrecida escuela*. Barcelona: Laertes.
TUR, Pío (1992). *Reflexiones sobre la educación musical*. Barcelona: Universitat de Barcelona.
TURNBULL, Walter (1995). *Lift Every Voice*. Nueva York: Hypericon.
TYSON. F. (1981). *Psyquiatric Music Therapy*. Nueva York: Creative Arts Rehabilitation Center.
UCAR, Xavier (1992). *La animación sociocultural*. Barcelona: Ceac.
UDO DE HAES, Dan (1984). *El niño y los cuentos*. Madrid: Rudolf Steiner.
UNAMUNO, Miguel de (1940). *Amor y pedagogía*. Madrid: Espasa-Calpe.
UREÑA, Antonio (2002). "Una reflexión crítica sobre los modelos musicales utilizados en la educación infantil". *Kikirikí* (62-63). Págs 88-90.
URPÍ, Jordi (1996a). "El canto del lama". *Integral* (194). Págs. 62-66.
— (1996). "La sanación musical". *Integral* (197). Pág. 81.
VALLBONA, Rafael (2005). *Els nens (i les nenes) del rock*. Barcelona: Edicions 62.
VALERA, Augusto (1988). *El músico «in situ»*. Madrid: Alpuerto.
VALLEJO NÁJERA, J. A. (1971). *Locos egregios*. Barcelona: Planeta.
VALLS, Manuel (1971). *La música en el món d'avui i altres assaigs*. Mallorca: Molí.
— (1985). *Diccionario de la Música*. Madrid: Alianza editorial.
— (1980) *Para entender la música*. Madrid: Alianza editorial.

VALLS, Manuel; PADROL, Joan (1990). *Música y cine*. Barcelona: Ultramar.
VAN DEER MEER, Ron; BERKELY, Michael (1994). *Carpeta de música. Un recorrido único y tridimensional por la creación de la música*. Barcelona: Destino.
VARELA, José (1985). *Influencia de los familiares en la personalidad del niño*. Madrid: Narcea.
VARGAS, Chavela (1997). "Antes de que me falle una nota, me retiro". *Integral* (216). Pág. 80.
VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel. (1968). *Antología de la «Nova Cançó» Catalana*. Barcelona: Ediciones de cultura popular.
— (2000). *Cancionero general del franquismo. 1939-1975*. Barcelona: Crítica.
VENTOSA, Víctor J. (1999). *Expresión musical, educación y tiempo libre*. Madrid: CCS.
VEGA, Antonio (2002). "Anamotía de un cosmonauta frustado" en *Vasos Comunicantes* de Bruno GALINDO. Madrid: Libros Zona de Obras/SGAE.
VERA, Ana (2000). "Introducción a la psicología de la música" en BÉTÉS DE TORO, Mariano (comp.). *Fundamentos de musicoterapia*. Madrid: Morata.
VERDAGUER, Jacint (1865). *Dos màrtirs de ma pàtria*. Vic: Gazeta Montanyesa.
VERDEAU-PAILLES, Jacqueline; GUIRAUD-CALADOU, Jean-Marie (1979). *Las técnicas psicomusicales activas de grupo y su aplicación en psiquiatría*. Barcelona: Científico Médica.
VERNY, Thomas; WEINTRAUB, Pamela (1992). *El vínculo afectivo con el niño que va a nacer*. Barcelona: Urano.
VERNY, Thomas; KELLY, John (1996). *La vida secreta del niño antes de nacer*. Barcelona: Urano.
VIDAL, Ana María (2001). "Nos hemos olvidado de cantar". *Vital* (36). Págs 60-63.
VILA, Pablo (1999). "Identidades narrativas y música. Una primera propuesta teórica para entender sus relaciones". Documento en Internet: www2.uji.es/trans/trans2/Vila.html.
VILÀ, Nuria (2002). Prólogo del libro *Dites i cançons interpretades per als més petits* de Teresa MALAGARRIGA. Berga: Amalgama.
VILAR, Josep Maria (1998). "La utilización de las músicas del entorno del alumnado en el aula y algunos parámetros de la etnomusicología". *Eufonía* (6). Págs. 101-109.
WAGNER, Christian (1966). *Aprenguem a fer cantar*. Barcelona: Hogar del Libro.
WALKER, Melissa (2000). *Cómo escribir trabajos de investigación*. Barcelona: Gedisa.
WALLASCHEK, Richard (1893). *Primitive Music*. Londres: Longman.
WATTS, Alan (1971). *El gran Mandala*. Barcelona: Kairós.
— (1975). *El camino del Zen*. Buenos Aires: Sudamericana.
— (1980). *El arte de ser Dios*. Madrid: Júcar.
— (1981). *Om. La sílaba sagrada*. Barcelona: Kairós.
WEBER, Max (1964). "Los fundamentos raciales y sociológicos de la música" en *Economía y Sociedad*. México: Fondo de Cultura Económica.
— (1998). *Sociologie de la musique*. París: Métailié.
WEBBER, Frances (1969). *Music and Young children*. Nueva York: Holt Reinehart and Winston.
WEIR, Louise E. (1952). *Music Therapy*. Lawrence (Kansas): The Alien Press.
WEYER, Van der R. (1997). *Hildegard in a Nutshell*. Londres: Hodder and Stoughton.
WIGRAM. Tony (1995). "Music therapy in the education service: research with autistic children and their mothers" en WIGRAM. Tony y otros (eds.). *The Art and Science of Music Therapy: A Handbook*. Suiza: Harwood Academic Publishers GmbH.
— (1997). "Musicoterapia: estructura y flexibilidad en el proceso de musicoterapia" en *La música como proceso humano* de Patxi del CAMPO (coord.). Salamanca: Amarú.
WILKEN, Arden; WILKEN, Jack (2004). "Liberarse con la música". *Cuerpomente* (149). Págs. 72-75.
WILLEMS, Edgar (1961). *Bases psicológicas de la educación musical*. Buenos Aires: Eudeba.
WILLEMS, Edgar (1962). *La preparación musical de los más pequeños*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
— (1976). *Musicoterapia*. Buenos Aires: Sociedad Argentina de Educación Musical.
— (1981). *El valor humano de la educación musical*. Madrid: Paidós.
— (2001). *El oído musical*. Barcelona: Paidós.
WILLS, Peter; PETER, Melanie (2000). *Música para todos*. Madrid: Akal.
WILSON, Edward O. (1988). *Sociobiología*. Barcelona: Omega.
WITTGENSTEIN, Ludwig (1996). *Aforismos, cultura y valor*. Madrid: Espasa-Calpe.
WHITEHEAD, Alfred North (1984). *Modos de pensamiento*. Buenos Aires: Losada.
WOLTERSTORFF, Nicholas (1987). "El trabajo de hacer una obra de música" en *What is Music? An Introdution to the Philosophy of Music*. ALPERSON. P. A. (ed.). Nueva York: Haven Publications.
YINPLING, R.W. (1962). "Classification ofreaction patterns in listening to music". *Journal of Research in Music* Education (10). Págs 105-120.
YORKE. Thom (2002). "La propaganda y el dolor" en *Vasos Comunicantes* de Bruno GALINDO. Madrid: Libros Zona de Obras/SGAE.
ZARLINO, Gioseffo (1573). *Le institutioni harmoniche*. Venecia. Reeditado en Nueva York: Broude (1965).
ZAUNER, Ruth; OLIVARES, Javier (2006). "250 anys de geni". Boletín dominical de *El Periódico*, 1-I-2006.

ZAVALA, Iris M. (1992). *La posmodernidad y Mijail Bajtin.* Madrid: Espasa Calpe.
ZWERLING. I. (1979). "The Creative Arts Therapies as a Real Therapies". *Hospital and Community Psychiatry* (vol. 30. núm 12). Pág 843.
ZUCKERKANDL, Víctor (1959). *The Sense of Music*. Princeton: Princeton University Press.

CITAS Y REFERENCIAS

Para no cansar al lector hemos agrupado todas las citas al final del libro, para quien desee consultarlas, en lugar de hacerlo a pie de página. Son, asimismo, una recomendación del autor para conocer a estos autores y sus obras.

---

[1] Palabras de la cantante lírica Victòria dels Àngels en boca de su biógrafo Jaume Comellas. *Victòria dels Àngels. Memòries de viva veu*. 2005: 121.
[2] Salvador Seguí. *Cançons valencianes per a l'escola*. 1990: 16.
[3] Joan Amades. *Folklore de Catalunya III. Cançoner*. 1951: 33.
[4] Jordi García-Soler. *La Nova Cançó*. 1976: 17.
[5] John Neubauer. *La emancipación de la música. El alejamiento de la mimesis en la estética del siglo XVIII*. 1992: 103.
[6] Joan Barril. "Qui ens cantarà?". El Periódico, 27-6-2000.
[7] Joan Amades. *Folklore de Catalunya III. Cançoner*. 1951: 67.
[8] Joan Amades. *Folklore de Catalunya III. Cançoner*. 1951: 30.
[9] Joan Amades. *Folklore de Catalunya III. Cançoner*. 1951: 31.
[10] F. M. Feng. *The Dinka and their Songs*. 1973: 79.
[11] Ruth Finnegan. *¿Por qué estudiar música?* 1998: 11.
[12] Joan Amades. *Folklore de Catalunya III. Cançoner*. 1951: 15.
[13] Jean-Jacques Rousseau , citado por Pío Tur. *Reflexiones sobre la educación musical*. 1992: 324.
[14] Carmen Rodríguez. *Prontuario de musicología*. 2002: 34.
[15] Maria Cateura. *Por una educación musical en España*. 1992: 32.
[16] Núria Vilà. Prólogo al libro *Dites i cançons interpretades per als més petits*, de Teresa Malagarriga. 2002: 11.
[17] Lluís Folch. Prólogo al libro *Si-fa-sol. Contes infantils cantats*, de Antonia Abante. 1985: 1.
[18] Joan Amades. *Folklore de Catalunya III. Cançoner*. 1951: 19.
[19] Pilar Fuentes y Juan Cervera. *Pedagogía y Didáctica para músicos*. 1989: 141.
[20] Pilar Fuentes y Juan Cervera. *Pedagogía y Didáctica para músicos*. 1989: 140.
[21] Ireneu Segarra. *La veu del noi cantor*. 1997.
[22] Arnoldo Liberman. *De la música, el amor y el inconsciente*. 1993: 26.
[23] Luís M. Pérez, monje de Silos y de Leyre (Navarra) en conversación con Maria Teresa Pous. *El cant gregorià. L'esperit en la veu*. 1994: 24-25.
[24] Arthur Schopenhauer. *Pensamientos, palabras y música*. 1998: 179.
[25] Valentí Brisa. Prólogo al cancionero *30 cançons populars catalanes*, de Adolf Carrera. 1916: 18.
[26] Josep Crivillé. "La cançó tradicional i/o popular". 2001: 14.
[27] *El mestre us convida a un concert*. 2002: 31.
[28] Bartomeu J. Barceló. *La gènesi de la intel·ligència musical en l'infant*. 2003: 206.
[29] Como defiende Claudio Naranjo en el prólogo del libro *Música transpersonal*, de Carlos Fregtman.
[30] R. Van der Weyer. *Hildegard in a Nutshell*. 1997: 79.
[31] *Folklore de Catalunya III. Cançoner*. 1951: 14-15.
[32] Joaquim Maideu. "El cant a les etapes d'educació obligatòria". 1996: 52.
[33] Antonio Donosita EN "La canción de la madre basca". 1934.
[34] Arnoldo Liberman. *De la música, el amor y el inconsciente*. 1993: 74.
[35] Arnoldo Liberman. *De la música, el amor y el inconsciente*. 1993: 74.
[36] Joan Amades. *Folklore de Catalunya III. Cançoner*. 1951: 67.
[37] Roser Busquets. "La música a l'especialitat de l'Educació Infantil". 1994: 86.
[38] Josep Crivillé. *Historia de la música española 7. El folklore musical*. 1983: 168.
[39] Ignasi Campos. *Educació Musical de la Primària a l'ESO*. 1995: 156.
[40] Berta Gil. "La canción en la escuela. Fundamentos y orientaciones didácticas". 1994: 39.
[41] Jules Combarieu, citado por Joan Amades. *Folklore de Catalunya III. Cançoner*. 1951: 41.
[42] *Obras completas de San Bernardo*. 1990: 1136.
[43] Bruce Chatwin. *Los trazos de la canción*. 1988: 72.
[44] Jordi García-Soler. *La Nova Cançó*. 1976: 12.
[45] Víctor Pliego. "El fenómeno musical". 2000: 234.
[46] Emilio Barracal; José Gutiérrez. "Los roles sociales y el género en las canciones populares". 2002: 101.
[47] Según Maurice Martenot. *Principios fundamentales de formación musical y su aplicación*. 1993: 45-50.
[48] Miquel Pujadó. *Diccionari de la cançó*. 2000: 13; "Cançó: paraula, música i veu". 2000: 37.
[49] Miquel Pujadó. *Diccionari de la cançó*. 2000: 14.
[50] Bruno Galindo. *Vasos comunicantes*. 2002: 10.
[51] Miquel Pujadó. *Diccionari de la cançó*. 2000: 14-15.
[52] Charles D. Isacson. *Cara a cara con los grandes maestros. 2ª serie*. 1941: 128.

[53] Miquel Pujadó. *Diccionari de la cançó*. 2000: 24.
[54] Miquel Pujadó. "Cançó: paraula, música i veu". 2000: 36.
[55] Miquel Pujadó. "Cançó: paraula, música i veu". 2000: 36.
[56] Miquel Pujadó. "Cançó: paraula, música i veu". 2000: 37.
[57] Josep Maria Vila, "La veu, eina d'identitat i de relació", 2000: 13.
[58] Josep Maria Vila, "La veu, eina d'identitat i de relació", 2000: 14.
[59] Según Henry Wadsworth.
[60] Miquel Pujadó. "Cançó: paraula, música i veu". 2000: 39.
[61] Manuel Vázquez Montalbán. *Cancionero general del franquismo*. 2000: XII.
[62] Youssou N´Dour. "Complicada distinción entre realidad y modernidad". 2002: 47.
[63] J. Lluís Guzmán. "De la nostra cançonística i del nostre cant coral infantil". 2001: 18.
[64] Miquel Pujadó. *Diccionari de la Cançó*. 2000: 16.
[65] Maxwell. "Niños que nunca dejan de crecer". 2002: 304.
[66] Boy George. "Bowie y el sexo". 2002: 393.
[67] Paddy McAloon. "La eternidad es una canción de estrellas". 2002: 323.
[68] Natacha Atlas. "Teoría de la canción impura". 2002: 123.
[69] Mark Knoplfer. "Echar la vista atrás". 2002: 337.
[70] Najwa Nimri. "Tirar de diccionario". 2002: 355.
[71] Joan Coromines. *Diccionari etimològic i complementari de la llengua catalana*. 1992: 480.
[72] *Diccionari de la Llengua catalana,* de l'Institut d'Estudis Catalans. 1998.
[73] Pompeu Fabra. *Diccionari general de la llengua catalana*. 1932.
[74] Josefa Lacárcel. *Psicología de la música y educación musical*. 1995: 67.
[75] Joaquim Maideu. "El cant a les etapes de l'educació obligatòria". 1996: 49.
[76] Joaquim Maideu. "El cant a les etapes de l'educació obligatòria". 1996: 49-50.
[77] John Lennon, citado por Bruno Galindo. *Vasos comunicantes*. 2002: 9.
[78] Manolo García. "Un disparate para soportar la vida". 2002: 41.
[79] Tom Yorke. "La propaganda y el dolor". 2002: 45.
[80] Perry Farell. "El fluir tranquilo del chamán punk". 2002: 50.
[81] Fito Páez. "De la heladera al living". 2002: 54.
[82] Maxwell. "Niños que nunca dejan de crecer". 2002: 319.
[83] Mariano Antonio Barrenechea. *Historia estética de la música*. 1944: 305.
[84] Fernando González. *20 años de canción en España. 1963-1983*. 1984: 178.
[85] Antonio Curiel. "Rompe ya voz el silencio". 1977.
[86] Ángel Parra. "Porque mañana se abrirán las alamedas". 1976.
[87] Pete Seeger en boca de su biógrafo David King. *Una canción sin fin: Pete Seeger*. 1993: 318.
[88] Carlos Cano. "Entrevista a Carlos Cano". 1983: 21.
[89] Willi Gohl. *La educación musical hoy*. 19871: 81.
[90] Torras i Bages. *La Música, educadora del sentiment*. 1901.
[91] Jacint Verdaguer. *Dos màrtirs de ma pàtria*. 1865.
[92] Lluís Millet. *De la cançó popular catalana* (conferencia). 1917.
[93] Jaume Sisa. "Regalitos del Señor". 2002: 475.
[94] Joaquim Maideu. "El cant a les etapes de l'educació obligatòria". 1996: 51.
[95] Willi Gohl. *La educación musical hoy*. 1971: 79.
[96] Fernando González. *Música, canción y pedagogía*. 1980.
[97] Joaquim Maideu. "El cant a les etapes d'educació obligatòria". 1996: 50-51.
[98] Francesc Baldelló. *Cançons de tot arreu*. 1936: 9.
[99] Platón. *Las Leyes, II, 659e/II, 660a*. También citado por Pío Tur, 1992: 142.
[100] Charles Hartshorne. *Born to sing*. 1973: 56.
[101] *Introduction to the Psychology of Music*. 1953: 224.
[102] *Lo crudo y lo cocido*. 1996: 19.
[103] *Poética musical*. 1987: 23.
[104] *Fins a quin punt l'home és músic?* 1994: 7.
[105] *Arte, mente y cerebro*. 1999: 150.
[106] *Introduction to the Psychology of Music*. 1953: 229.
[107] Don Campbell. *El efecto Mozart*. 1998: 119.
[108] Edgar Willems. *El valor humano de la educación musical*. 198: 138.
[109] Josefa Lacárcel. *Psicología de la música y educación musical*. 1995: 67.
[110] Gino Stefani. *Comprender la música*. 1987: 19.
[111] Gino Stefani. *Comprender la música*. 1987: 20.
[112] Silvia Nakkach. "Estar creativos, estar conectados". 1997: 114.
[113] Carlos Daniel Fregtman. *Música transpersonal*. 1990: 61.
[114] Juan David García Bacca. *Filosofía de la música*. 1990: 702.
[115] Anna Maria Vidal. "Nos hemos olvidado de cantar". 2001: 62.

[116] Hazrat Inayat. *La música de la vida*. 1995.
[117] Hazrat Inayat. *La música de la vida*. 1995: 105.
[118] Hazrat Inayat. *La música de la vida*. 1995: 105.
[119] Daniel Codina. *Qui canta sos mals espanta*. 1989: 5.
[120] Victòria dels Àngels en voz de su biógrafo Jaume Comellas. *Victòria dels Àngels*. 2005: 276.
[121] José Antonio Martín. *Manual de antropología de la música*. 1997: 127.
[122] Xesco Boix en una entrevista realizada por Joaquim Carbó: "Xerra que xerraràs". 1984: 6.
[123] Josep Martí. "La idea de 'relevancia social' aplicada al estudio del fenómeno musical". 1999: 6.
[124] Joaquim Maideu. "El cant a les etapes de l'educació obligatòria". 1996: 53.
[125] Gino Stefani. *Comprender la música*. 1987: 19.
[126] Fernando González. *Música, canción y pedagogía*. 1980: 41.
[127] Fernando González. *Música, canción y pedagogía*. 1980: 64-65.
[128] Joan Manuel Serrat. "Entrevista a Joan Manuel Serrat". 1998: 35.
[129] Enrique Gil. "La música. Organización del tiempo y división social". 1985: 135.
[130] "El vol d'una cançó". (Conferencia). 1929: 7.
[131] "La canción es un ámbito donde te proteges, te defiendes y te escondes de muchas cosas". 1977. Para el cantante Pedro Guerra, por poner un ejemplo, fue importante escribir la canción Dibujos animados, para que la gente se metiera menos con él en relación con sus dientes rotos o mal colocados.
[132] Artur Martorell en el II Congrés Litúrgic de Montserrat, en 1965. Citado por su hijo Oriol Martorell, catedrático de música del Conservatorio de Barcelona y fundador de una de las corales más prestigiosas de Cataluña, la Coral Sant Jordi. 1995: 92.
[133] Joan Amades. *Folklore de Catalunya III. Cançoner*. 1951: 37.
[134] Joan Manuel Serrat. "Entrevista a Joan Manuel Serrat". 1998: 36.
[135] Como decía Valentí Brisa: "Oíd la canción venida de la montaña. Ella sola, con felonía, ha ido bajando hacia abajo como el agua, trayendo el exquisito perfume de las cosas santas. Oídla y después cantadla de manera suave o a pleno pulmón, pues en ella encontraréis el aroma de los pinos, de los bosques encantados; es la canción que florece, la de los amores y la de los sueños: todo belleza". Prólogo al cancionero *30 cançons populars catalanes*, de Adolf Carrera. 1916: 15.
[136] Fernando González. *Música, canción y pedagogía*. 1980: 48.
[137] Manuel Vázquez Montalbán. *Cancionero general del franquismo*. 2000: XII.
[138] Manuel Vázquez Montalbán. *Antología de la "Nova Cançó" catalana*. 1968: 18.
[139] Luís M. Pérez en Maria Teresa Pous. *El cant gregorià. L'esperit en la veu*. 1994: 30.
[140] Christian Wagner hace referencia a este hecho en su libro *Aprenguem a fer cantar*. 1966: 27-28.
[141] José Antonio Martín. *Manual de antropología de la música*. 1997: 265.
[142] Maureen McCarthy. *La naturaleza de la música*. 2002: 52.
[143] Maureen McCarthy. *La naturaleza de la música*. 2002: 79.
[144] Violeta Hemsy de Gainza. *La iniciación musical del niño*. 1964: 210.
[145] José Carreras. *Autobiografía. Cantar con el alma*. 1989: 122.
[146] Institucions harmòniques. Venecia. 1573
[147] "La voz y el canto en la educación infantil". 2001: 49.
[148] Fernando González. *Música, canción y pedagogía*. 1980: 39.
[149] Pío Tur. *Reflexiones sobre la educación musical*. 1992: 282.
[150] Pío Tur. *Reflexiones sobre la educación musical*. 1992: 48.
[151] Carlos Daniel Fregtman. *Música transpersonal*. 1990: 31.
[152] Frances Desmore. "The Use of Music by American Indian". 1891: 25.
[153] Willi Gohl. *La educación musical hoy*. 1971: 42.
[154] Susanne K. Langer. *Nueva clase de filosofía. Un estudio acerca del simbolismo de la razón, del rito y del arte*. 1958.
[155] Joan Amades. *Folklore de Catalunya III. Cançoner*. 1951: 30.
[156] Lorenzo Amaro. *Las propiedades terapéuticas y educativas de la música*. 1993: 29-30.
[157] Pío Tur. *Reflexiones sobre la educación musical*. 1992: 405.
[158] Maria Àngels Anglada. "A l'entorn de la poesia. Notes sobre Inspiració i Techné". 1996: 292.
[159] Ticià Riera. *Pedagogia de la història de la música*. 1986: 20.
[160] Eulàlia Polls. "Plató i la música". 1998: 208.
[161] Pío Tur. *Reflexiones sobre la educación musical*. 1992: 283.
[162] Pío Tur. *Reflexiones sobre la educación musical*. 1992: 30.
[163] Las Leyes. VII, 802b.
[164] Maria Cateura. *Por una educación musical en España*. 1992: 32.
[165] Pablo Torrebadella. "Los diálogos entre música y cerebro siguen en voz baja". 1991.
[166] Hugues Panassié. *Historia del verdadero jazz*. 1961.
[167] Pío Tur. *Reflexiones sobre la educación musical*. 1992: 233.
[168] Pep Alsina y Frederic Sesé. *La música i la seva evolució*. 1994: 17.
[169] "El canto gregoriano, un camino hacia la madurez humana". 1997: 281.

[170] Carlos Daniel Fregtman. *Música transpersonal*. 19990: 25.
[171] Francesc Pujol. "El vol d'una cançó". 1929: 7.
[172] Joan Amades. *Folklore de Catalunya III. Cançoner*. 1951 : 26.
[173] Apel·les Mestres. "La cançó popular". 1913.
[174] Josep Crivillé. *Historia de la música española - 7: El folklore musical*. 1983: 39-41.
[175] Jordi García-Soler. *La Nova Cançó*. 1976: 15.
[176] Montserrat Albet. *Mil anys de música catalana*. 1991: 87.
[177] Patxi del Campo en el artículo de David Domingo. "Doctora música". 1998: 40.
[178] Christian Wagner. *Aprenguem a fer cantar*. 1966: 41.
[179] Victòria dels Àngels en voz de su biógrafo Jaume Comellas. *Victòria dels Àngels*. 2005: 295.
[180] Christoph Drösser. *La seducción de la música*. 2012: 151.
[181] Christoph Drösser. *La seducción de la música*. 2012: 152-153.
[182] Christoph Drösser. *La seducción de la música*. 2012: 155-157.
[183] Mónica Sabbatiello. "Energuiofonía. Entrevista con Leonardo Bottaoli". 2001: 83.
[184] Pep Alsina y Frederic Sesé. *La música i la seva evolució*. 1994: 16.
[185] Como en el caso de la cantante Chavela Vargas, a quien cantar le dio la fuerza para salir de los peores momentos de su vida y mantener viva su fuerza para vivir. "Antes de que me falle una nota". 1997.
[186] Edgar Willems. *El valor humano de la educación musical*. 1981: 194.
[187] Maria Dolors Bonal en el libro *L'Oriol Martorell i la coral Sant Jordi*. 1991: 95.
[188] Francesc Sitjà en el prólogo al cancionero *Cançons d'infants*, de Narcisa Freixas. 1926: 30.
[189] Francesc Baldelló. "La cançó popular catalana". 1923: 7.
[190] Josefa Lacárcel. *Psicología de la música y educación musical*. 1995: 67.
[191] David J. Hargreaves. *Música y desarrollo psicológico*. 1998: 81.
[192] Carlos Daniel Fregtman. *Holomúsica. Un camino de evolución transpersonal*. 1989: 27-28.
[193] El compositor y director de orquesta Leonard Bernstein se refirió a ello como a una realidad que nos trasciende.
[194] Estudios realizados por Leonard Bernstein y el profesor de Harvard, Howard Gardner (que después se haría tan conocido por su teoría sobre las inteligencias múltiples), citados por Don G. Campbell en "Una historia de sanar con música". 1997: 39.
[195] Christopher Small. *Música, sociedad, educación*. 1989: 59.
[196] Alan P. Merriam. "African Music". 1959.
[197] Manuel Román. *Canciones de nuestra vida*. 1994: 13-14.
[198] Manuel Román. *Canciones de nuestra vida*. 1994: 11.
[199] Como decía Huexotzincatzin, príncipe de Texoco, en 1484: "De mi nombre no quedará nada, mi fama no la recordará nadie pero mis canciones se continuarán cantando".
[200] Jaume Aiats. "Canta, la gent, a ciutat?". 1994: 1.000.
[201] Daniel Codina. *Qui canta sos mals espanta*. 1989: 6.
[202] Joaquim Maideu. *Llibre de Cançons. Crestomatia de cançons tradicionals catalanes*. 1992:12.
[203] Serafina Poch. *Compendio de Musicoterapia I*. 1999: 167.
[204] Anthony Storr. *La música y la mente*. 2002: 95.
[205] Fernando González. *Música, canción y pedagogía*. 1980: 48-49.
[206] Fernando González. *Música, canción y pedagogía*. 1980: 52.
[207] Salvador Seguí. *Cançons valencianes per a l'escola*. 1990: 13.
[208] Salvador Seguí. *Cançons valencianes per a l'escola*. 1990: 13.
[209] Simon Frith. "Towards an aesthetic of Popular Music". 1987: 142; Joan-Elies Adell. *Música i simulacre a l'era digital*. 1997: 48.
[210] Simon Frith. "Towards an aesthetic of Popular Music". 1987: 142; Joan-Elies Adell. *Música i simulacre a l'era digital*. 1997: 48.
[211] Víctor Jara, en voz de Jordi Sierra. *Víctor Jara. Rebentant els silencis*. 1999: 114.
[212] Llamadas así por Fernando González. "Nuestros más hermosos sueños a la luz de la palabra". 1983: 44.
[213] Jordi García-Soler. *La Nova Cançó*. 1976: 17.
[214] Estudio realizado por David Hargreaves y citado por Pablo Torrebadella en "Los diálogos entre música y cerebro siguen en voz baja". 1991.
[215] Teresa Malagarriga, Assumpta Valls y Mercè Vilar. "Música a l'escola? Ara, potser sí". 1994: 13-14.
[216] Violeta Hemsy de Gainza. *La iniciación musical del niño*. 1964: 113.
[217] *Carta a Senfl*. Siglo XVI.
[218] Según Oriol Martorell, de su conferencia sobre la figura de este músico y profesor que se realizó el 12 de marzo de 1997 en la sala de actos de la Facultat de Psicología y Ciencias de l'Educació Blanquerna, de la Universitat Ramon Llull.
[219] Joaquim Maideu. Assaig. *Cançons i exercicis*. 1988: 9.
[220] Edgar Willems. *El oído musical*. 2001: 33.
[221] Antonio Hernández. *Música para niños*. 1993: 9.
[222] Maurice Martenot. *Principios fundamentales de la formación musical y su aplicación*. 1993: 35.

[223] Teresa Malagarriga; Isabel Gómez; Marcè Parés. "Lenguaje musical, lenguaje verbal en la etapa de educación infantil". 1999: 40.
[224] Yehudi Menuhin. *Lecciones de vida*. 1997: 150.
[225] Frans Calgren. *Una educación hacia la libertad*. 1989: 373.
[226] Bernardo-Recaredo García. "El canto gregoriano, un camino hacia la madurez humana". 1997: 283.
[227] Bernardo-Recaredo García. "El canto gregoriano, un camino hacia la madurez humana". 1997: 285.
[228] Bernardo-Recaredo García. "El canto gregoriano, un camino hacia la madurez humana". 1997: 293.
[229] Javier Jurado. "La canción en la educación musical primaria". 1993: 28.
[230] Berta Gil. "La canción en la escuela. Fundamentos y orientaciones didácticas". 1994: 37.
[231] Montse y Conchita Sanuy. *Música, maestro. Bases para una educación musical 2-7 años*. 1982: 31-32.
[232] Montse y Conchita Sanuy. *Aula sonora. Hacia una educación musical en primaria*. 1994: 66.
[233] Joan Amades. *Danses de la Terra I*. 1997: 24.
[234] Bruno Nettl. *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales*. 1985: 56-57.
[235] Bruno Nettl. *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales*. 1985: 57.
[236] *The English and Scottish Popular Ballads*. 1956.
[237] Bruno Nettl. *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales*. 1985: 69.
[238] Bruno Nettl. *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales*. 1985: 122-140. Este autor también clasifica diferentes tipos de canciones en esta comunidad española.
[239] Bruno Nettl. *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales*. 1985: 82.
[240] *Historia de la música española 7: El folklore musical*. 1983: 128-129.
[241] Según el folklorista Joaquín Díaz. *Palabras ocultas en la canción folklórica*. 1971.
[242] Fernando González. *Música, canción y pedagogía*. 1980: 39-40.
[243] Jonathan Goldman. *Sonidos que sanan*. 1996: 147-148.
[244] Carlos Daniel Fregtman. *El Tao de la Música*. 1985: 90-91.
[245] Don Campbell. *El efecto Mozart*. 1998: 118.
[246] Redacción de la revista Integral. "El canto del Lama". 1996: 63.
[247] Carlos Daniel Fregtman. *Holomúsica. Un camino de evolución transpersonal*. 1989: 42.
[248] Carlos Daniel Fregtman. *Holomúsica. Un camino de evolución transpersonal*. 1989: 43.
[249] Maureen McCarthy. *La naturaleza de la música*. 2002: 115-116.
[250] Maureen McCarthy. *La naturaleza de la música*. 2002: 119.
[251] Alan Watts. *Om, la sílaba sagrada*. 1981: 43.
[252] Montserrat Albet nos cuenta en su libro *Mil anys de música catalana* que el músico y director Josep Anselm Clavé era hijo de un carpintero que se arruinó y que iba cantando con su guitarra por tabernas y cafés.
[253] Maria Mercè Argüelles. "El cant coral en la formació completa dels infants". 1997.
[254] Un ejemplo de ello es el artículo de Joan Soler: "Música coral". 1997.
[255] Maria Mercè Argüelles. "El cant coral en la formació completa dels infants". 1997: 951.
[256] Bruno Nettl. *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales*. 1985: 79.
[257] Joan Auladell. "Hem d'aconseguir que l'excursionista conegui i canti el nostre cant". 1985: 79.
[258] Oriol Martorell. *Paraules i escrits*. 1996: 45.
[259] Oriol Martorell. *Paraules i escrits*. 1996: 116.
[260] Oriol Martorell. *Paraules i escrits*. 1996: 143-144.
[261] Pere Artís. *El cant coral a Catalunya*. 1980: 253.
[262] Oriol Martorell. "La relació amb les arts: la música". 1995: 97.
[263] Esto ha recibido críticas a los largo de los años y sobre todo a mediados del siglo XX. Agustí Espriu. *Coral Sant Jordi. 50è aniversari (1947-1997)*. 1997: 17.
[264] Para la etnia maorí es difícil traducir canciones debido a que la eufonía provoca alteración en las palabras. E. Best. *The Maori*. 1924: 139.
[265] Prólogo de Luis M. Pérez al libro: *El cant gregorià. L'esperit en la veu*, de Maria Teresa Pous. 1994: 26.
[266] Kurth Palen. *La música en la educación moderna*. 1961: 33.
[267] Jordi García-Soler. *La Nova Cançó*. 1976: 11.
[268] Francesc Baldelló. "La cançó popular catalana". 1923: 6.
[269] Sinèad O'Connor dice que compone canciones porque no cree en la violencia, sino en la expresión. "El mundo s un lugar aterrador". 2002: 111.
[270] Antonio Vega. "Anatomía de un cosmonauta frustrado". 2002: 21.
[271] Miquel Pujadó. "Cançó: paraula, música i veu". 2000: 39.
[272] Sabino Méndez. "Artesanía, verdad y fábulas morales". 2002: 95.
[273] John Neubauer. *La emancipación de la música*. 1992: 133.
[274] Ana Torroja. "Entrevista con Ana Torroja". 1997: 25.
[275] Salvador Seguí. Cançons valencianes per a l'escola. 1990: 24-25.
[276] Joan Manuel Serrat. "Entrevista a Joan Manuel Serrat". 1998: 37.
[277] Luis Eduardo Aute. "Melodía atrae texto, atrae melodía atrae texto". 2002: 295.
[278] Luis Eduardo Aute. "Melodía atrae texto, atrae melodía atrae texto". 2002: 293.
[279] Para Silvio Rodríguez, escribir una canción es algo que se sufre. "¿Cómo se escribe una canción?". 2002: 445.

[280] Franco Battiato. “El vuelo libre del samurai siciliano”. 2002: 424.
[281] Apel·les Mestres citado por el folclorista Joan Amades. *Folklore de Catalunya III. Cançoner*. 1951: 22.
[282] Pepesito Reyes. “La verdadera historia de la guajira Guantanamera”. 2002: 345.
[283] Andrés Calamaro. “Rock ‘n’ roll o Bullshit”. 2002: 495.
[284] Shaggy. “Que se te entienda”. 2002: 348.
[285] Iggy Pop. “Sinatreando”. 2002: 17.
[286] David Byrne. “Reinventar la rueda”. 2002: 37.
[287] Noel Gallagher. “La magia y el suceso”. 2002: 38.
[288] Laurent Garnier. “Párrafos y capítulos del libro electrónico”. 2002: 59.
[289] Manu Chao. “Canción triste de Babylon”. 2002: 89.
[290] Antonio Vega. “Anatomía de un cosmonauta frustrado”. 2002: 21.
[291] George Herzog. “Music in the Thinking of American Indian”. 1936: 333.
[292] Alan P. Merriam. *The Anthropology of Music*. 1964: 177.
[293] Manu Chao. “Canción triste de Babylon”. 2002: 92.
[294] Paddy McAloon. “La eternidad es una canción de estrellas”. 2002: 326.
[295] Charly García. “Sobre la posibilidad de manipular la realidad”. 2002: 274.
[296] Charly García. “Sobre la posibilidad de manipular la realidad”. 2002: 271.
[297] Julian Lennon. “¿Vocación o inercia?”. 2002: 278.
[298] Paddy McAloon. “La eternidad es una canción de estrellas”. 2002: 321.
[299] Raymond Firth. *Elements of Social Organization*. 1961: 171.
[300] Que como dice Fermín Muguruza: “para hacer canciones aprendí más del Che Guevara que de los Rolling Stones”. “Rock ‘n’ roll de cinco puntas”. 2002: 89.
[301] Chris Martin. “Palabras del mar”. 2002: 286.
[302] Gustavo Cordera. “Jugar a que pasan las cosas”. 2002: 291.
[303] Charly García. “Sobre la posibilidad de manipular la realidad”. 2002: 273.
[304] Silvio Rodríguez. “¿Cómo se escribe una canción?”. 2002: 445.
[305] Pete Seeger en boca de su biógrafo David King. *Una canción sin fin: Pete Seeger*. 1993: 114.
[306] Victòria dels Àngels en boca de su biógrafo Jaume Comellas. *Victòria dels Àngels*. 2005: 298.
[307] Violeta Hemsy de Gainza. *La iniciación musical del niño*. 1964:112.
[308] Pablo Guerrero. “Apuntes para una biografía”. 1972.
[309] Mercedes Sosa. “Cantor de oficio”. 1976.
[310] Andrés Calamaro. “Rock ‘n’ roll o Bullshit”. 2002: 496.
[311] Robert Palmer. “Simplemente ecléctico”. 2002: 380.
[312] Arnolfo de San Pilles. *La música en la época de san Luis*.
[313] Por ejemplo, para Joe Strummer. “La diferencia está en la voz”. 2002: 379.
[314] Alan P. Merriam. *Ethnomusicology and the Flathead Indians*. 1967: 45.
[315] Alan Lomax. *Folksong Style and Culture*. 1968.
[316] Alan P. Merriam. “African Music”. 1959: 50.
[317] Bruno Nettl. *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales*. 1985: 15.
[318] George Herzog. “Music in the Thinking of American Indian”. 1933: 1-6.
[319] Johann Gottfried, citado por Isaiah Berlin, *Vico and Herder*. 1976: 171.
[320] Rise Kagona. “Canciones de vida o muerte”. 2002: 177.
[321] Bruno Nettl. *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales*. 1985: 17.
[322] Jaume Aiats. “Dos situaciones de experiencia sonora colectiva: las manifestaciones en la calle y en los estadios deportivos”. 1994b: 4-5.
[323] June Boyce-Tillman. *La música como medicina del alma*. 2003: 46.
[324] Jaume Aiats. “Dos situaciones de experiencia sonora colectiva: las manifestaciones en la calle y en los estadios deportivos”. 1994b: 5-11.
[325] K. Blaukopf. *Sociología de la música*. 1988.
[326] Denis Stevens. *Historia de la canción*. 1990.
[327] Vicenç Maria de Gubert. *De la cançó popular catalana*. 1921.
[328] Fernando González. *20 años de canción en España. 1963-1983*. 1984: 177-178.
[329] Augusto Valera. *El músico “in situ”*. 1988: 160.
[330] Fernando González. “Nuestros más hermosos sueños a la luz de la palabra”. 1983: 44.
[331] “Canción a Víctor”. 1976.
[332] “Pobre del cantor”. 1974.
[333] Luis Díaz. *Música y culturas: una nueva aproximación a la etnomúsica*. 1993: 50.
[334] Núria Vilà. Prólogo al libro *Dites i cançons interpretades per als més petits*, de Teresa Malagarriga. 2002: 11-12.
[335] John A. Sloboda. *The Musical Mind*. 1985: 267.
[336] Guido Demicheli y Mariano Muñoz. “Canción y lenguaje: modos de vehiculación ideológica”. 1988: 3.
[337] Fernando González. *Música, canción y pedagogía*. 1980: 46-48.
[338] Oriol Martorell. Prólogo al libro *Aprenguem a fer cantar*, de Christian Wagner. 1966.
[339] AA. VV. *La música a l’escola*. 1983: 11.

[340] Yehudi Menuhin. *Lecciones de vida*. 1997: 109.
[341] Pete Seeger en voz de su biógrafo David King, en *Una canción sin fin: Pete Seeger*. 1993: 397.
[342] Salvador Seguí. *Cançons valencianes per a l'escola*. 1990: 13.
[343] Alan P. Merriam. *The Anthropology of Music*. 1964.
[344] L. Freeman. "The changing functions of a folksong". 1957: 220.
[345] José Antonio Martín. *Manual de antropología de la música*. 1997: 152.
[346] Joan Amades. *Folklore de Catalunya III. Cançoner*. 1951 : 15.
[347] Joan Barril. "L'harmonia de la raó" en el libro de Agustí Epriu: *Coral Sant Jordi. 50è aniversari (1947-1997).* 1997: 96.
[348] Francesc Baldelló. "La cançó popular catalana". 1923: 7.
[349] Jaume Arnella. "Cantants-animadors parlen de la professió". 1996: 10.
[350] J. H. Nketia. "Yoruba musicians in Accra". 1958: 43.
[351] Albert Jané. Presentación del libro: *Cançons per al poble-4: d'excursió*, de Josep Soler. 1979: 5.
[352] Albert Jané. Presentación del libro: *Cançons per al poble-4: d'excursió*, de Josep Soler. 1979: 5-6.
[353] Rosario Lorente. *Expresión musical en preescolar y ciclo preparatorio*. 1981: 90.
[354] Yehudi Menuhin. *Lecciones de vida*. 1997: 144.
[355] Murray Schafer. *El rinoceronte en el aula*. 1975: 32.
[356] Cristina Agospi y Christina Rapp. *El niño, el mundo sonoro y la música*. 1988: 95-96.
[357] Montserrat Figueres y Marta Fiol. *Experiència musical amb nens petits: enfoc i realització*. 1991: 106.
[358] Miquel Pujadó. *Diccionari de la cançó*. 2000: 23.
[359] Fernando González. *20 años de canción en España, 1963-1983*. 1984: 186.
[360] D. J. Bushong. (2002). "Good music/Bad music: Extant Literature on popular music media and antisocial behaviour", en *Music Therapy Perspectives* vol. 20 (2), págs. 69-79.
[361] Sebastià Serrano, *Signes, llengua i cultura*, 1995: 32-33.
[362] Carlos Cano. "Entrevista a Carlos Cano". 1996.
[363] Daniel Viglietti en boca de su biógrafo Mario Benedetti. *Daniel Viglietti*. 1974: 52.
[364] Inés Giner. "La música transforma la vida de menores con delitos". 2006: 16.
[365] Quilapayún, en boca del biógrafo de este grupo chileno, Ignacio Q. Santander. 1984: 58.
[366] Copla de Manuel Gerena. *Cantes andaluces de ahora*. 1975.
[367] Quilapayún, en boca del biógrafo de este grupo chileno, Ignacio Q. Santander. 1984: 61.
[368] Quilapayún, en boca del biógrafo de este grupo chileno, Ignacio Q. Santander. 1984: 63.
[369] Agermanament. *Hemos dicho: ¡Basta!* 1977: 7.
[370] Jordi Sierra. *Víctor Jara. Rebentant els silencis*. 1999: 154.
[371] Pete Seeger en voz de su biógrafo David King en *Una canción sin fin: Pete Seeger*. 1993: 447.
[372] Víctor Jara. "Canto libre". 1978.
[373] Álvaro Feito. *Música popular consciente: defensa del pasado, aliento del futuro*. 1983: 10.
[374] Fernando González. "Nuestros más hermosos sueños a la luz de la palabra". 1983: 44.
[375] Fernando González. "Nuestros más hermosos sueños a la luz de la palabra". 1983: 45.
[376] Eduardo Stilman. *Antología crítica de la canción protesta*. 1972: 9.
[377] Eduardo Stilman. *Antología crítica de la canción protesta*. 1972: 10.
[378] "Entrevista a Manolo Escobar". 1999: 31.
[379] *La naturaleza política de la educación*. 1985: 47.
[380] "Opina Raimon", en *Pueblo que canta*, de Víctor Claudín. 1983: 55.
[381] En su disco de 1975.
[382] Álvaro Feito. *Música popular consciente: defensa del pasado, aliento del futuro*. 1983: 10.
[383] Jordi García-Soler. *La Nova Cançó*. 1976: 13-14.
[384] Joaquim Maideu. *Llibre de cançons. Crestomatia de cançons tradicionals catalanes*. 1992.
[385] Según Béla Bártok, en voz de Josep Crivillé. *Música tradicional catalana I. Infants*. 1981: I.
[386] *Cançons de tot arreu*. 1936: 10.
[387] Joaquín Díaz. *Palabras ocultas en la canción folklórica*. 1971: 23.
[388] Joaquín Díaz. *Palabras ocultas en la canción folklórica*. 1971: 24.
[389] Joaquín Díaz. *Palabras ocultas en la canción folklórica*. 1971: 136.
[390] Mariano Antonio Barrenechea. *Historia estética de la música*. 1944: 463.
[391] AA.VV. *Tocar totes les tecles*. 1998 : 91.
[392] Enriqueta Anglada. "La cançó tradicional i/o popular. Opinions". 2001: 24.
[393] Joan Casals, en voz de Enriqueta Anglada. "La cançó tradicional i/o popular. Opinions". 2001: 25.
[394] Maria Teresa Giménez. "La cançó tradicional i/o popular. Opinions". 2001: 26.
[395] Manuel Oltra. "La cançó tradicional i/o popular. Opinions". 2001: 27.
[396] Josep Crivillé. "La cançó tradicional i/o popular. Opinions". 2001: 15.
[397] Josep Crivillé. "La cançó tradicional i/o popular. Opinions". 2001: 15.
[398] J. Lluís Guzmán. *De la nostra cançonística i del cant coral infantil*. 2001: 17.
[399] Apel·les Mestres citado por Joan Amades. *Folklore de Catalunya III. Cançoner*. 1951: 35.
[400] Manuel Vázquez Montalbán. *Cancionero general del franquismo*. 2000: XII.

[401] Manuel Vázquez Montalbán. *Cancionero general del franquismo*. 2000: XIII.
[402] Núra Vilà en el prólogo al libro *Dites i cançons interpretades per als més petits*, de Teresa Malagarriga. 2002: 11.
[403] Camile Mauclair. *Los héroes de la orquesta*. 1942: 133.
[404] Maria Jesús Martín. "Folklore y folklore musical: los conceptos". 2000.
[405] Eduard López-Chavarri. *Música popular española*. 1927.
[406] Apel·les Mestres. "La cançó popular". 1913: 5.
[407] Jordi García-Soler. *La Nova Cançó*. 1976: 17.
[408] María Dolores Pradera. José María Fillol. "Entrevista a María Dolores Pradera". 2003: 8.
[409] Jordi García-Soler. *La Nova Cançó*. 1976: 18.
[410] Lluís Millet. *De la cançó popular catalana*. 1917: 6.
[411] Francesc Pujol. "El vol d'una cançó". 1929: 8.
[412] Raimon Pellegero "Opina Raimon", en *Pueblo que canta*, de Víctor Claudín. 1983: 55.
[413] Joan Amades. *Folklore de Catalunya III. Cançoner*. 1951: 19.
[414] Joan Amades. *Folklore de Catalunya III. Cançoner*. 1951: 34.
[415] Joan Amades. *Folklore de Catalunya III. Cançoner*. 1951: 34.
[416] "Parlem de la cançó popular". Excursions". 1923.
[417] Joan Amades. *Folklore de Catalunya III. Cançoner*. 1951: 39.
[418] Joan Amades. *Folklore de Catalunya III. Cançoner*. 1951: 41.
[419] Josep Crivillé. *Historia de la música española 7. El folklore musical*. 1983: 126.
[420] Ramón Padilla. *Canciones de protesta del pueblo norteamericano*. 1968: 12.
[421] Joan Amades. *Folklore de Catalunya III. Cançoner*. 1951: 37.
[422] Joan Amades. *Folklore de Catalunya III. Cançoner*. 1951: 39.
[423] Joan Amades. *Folklore de Catalunya III. Cançoner*. 1951: 19.
[424] Ernest Moliner, citado por Joan Amades. *Folklore de Catalunya III. Cançoner*. 1951: 21.
[425] Teresa Malagarriga. "El lenguaje musical materno". 1999: 39.
[426] Bruno Nettl. *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales*. 1985: 18.
[427] Fernando González. *Música, canción y pedagogía*. 1980: 39.
[428] M. J. Herskovits fue quien sugirió este término. *Man and his work.* 1948: 39.
[429] M. J. Herskovits. *Man and his work.* 1948: 39.
[430] José Antonio Martín. *Manual de antropología de la música*. 1997: 150-151.
[431] José Antonio Martín. *Manual de antropología de la música*. 1997: 151.
[432] A. Pelegrín. *Cada cual atienda su juego*. 1984: 11.
[433] Clasificación realizada por F. Giannasttasio. *Il concetto di musica. Contributi e prospettive della recerca etnomusicologica*. 1992: 218-230.
[434] Josep Maria Espinàs. *Temps afegit*. 2001: 79.
[435] El folclorista Joaquín Díaz nos da buen detalle de ello. *El ciego y sus coplas*. 1996.
[436] *Man and his works*. 1948: 283.
[437] Joaquim Maideu. *Música, societat i educació*. 1997.
[438] Maria Teresa Malagarriga y Montserrat Busqué. *La música al parvulari i al jardí d'infància*. 1982: 27.
[439] Josep Crivillé. *Música tradicional catalana I. Infants*. 1981: 1.
[440] De ello nos dan constancia letras de canciones machistas: "Arroz con leche, me quiero casar con una señorita de la capital que sepa coser, que sepa planchar…"; de violencia de género: "Manolo Pirolo mató a su mujer, la hizo picadillo y la llevó a moler…"; de castigos físicos: "a, e, o, u, i, cuatro azotes para ti"; o las que utilizan insultos. Emilio Berrocal de Luna; José Gutiérrez. "Los roles sociales y el género en las canciones populares". 2002: 100-108.
[441] Muestra de ello es la aportación de Rodrigo Caro en su libro *Días geniales o lúdicos*. 1978.
[442] Generalitat de Catalunya. *Cançons populars i tradicionals per al cicle inicial d'EGB*. 1983: 5-6.
[443] Pasqual Pastor. Prólogo al libro *Cançons valencianes per a l'escola*, de Salvador Seguí. 1990: 10.
[444] Joaquim Maideu. "El cant a les etapes de l'educació obligatòria". 1996: 50.
[445] San Bernardo. *Obras completas de San Bernardo*. 1990.
[446] Luís M. Pérez en boca de su entrevistadora, Maria Teresa Pous, en su libro *El cant gregorià. L'esperit en la veu*. 1994: 28.
[447] Luís M. Pérez en boca de su entrevistadora, Maria Teresa Pous, en su libro *El cant gregorià. L'esperit en la veu*. 1994: 29.
[448] F. Devereux y W. Labarre. "Art and Mythology". 1961: 369.
[449] Joan Amades. *Les cent millors cançons populars*. 1948: 13.
[450] Montserrat Figueres y Marta Fiol. *Experiència musical amb nens petits: enfoc i realització*. 1991: 37.
[451] Así lo afirmaba el filósofo de la música Marius Schneider: Claudio Naranjo. "Música y conciencia". 1997: 192.
[452] Seydu Jalloh. "El alma de las notas". 2002: 245.
[453] Joan Barril. "L'harmonia de la raó". 1997: 96.
[454] Seydu Jalloh. "El alma de las notas". 2002: 247.
[455] Hazrat Inayat. "La música de la vida". 1995: 121.
[456] Arnoldo Liberman. *De la música, el amor y el inconsciente*. 1993: 64.

[457] Joaquim Maideu. *Música, societat i educació*. 1997: 59.
[458] Carlos Daniel Fregtman. *Holomúsica. Un camino de evolución transpersonal*. 1989: 23.
[459] Kurt Pahlen. *La música en la educación moderna*. 1961: 38.
[460] Johann Heinrich Pestalozzi. *Cartas sobre educación infantil*. 1988: 22.
[461] George Balan. *El camino musical hacia el espíritu*. 1992: 48.
[462] Así se refería san Agustín cuando deseaba con fervoroso placer escuchar las arias que cantaban los salmos más que los propios salmos. *Confesiones*. 2001.
[463] San Basilio. *Homilía a los salmos 1 y 2*.
[464] Marius Schneider citado por Pío Tur en su libro *Reflexiones sobre la educación musical*. 1992: 56.
[465] Claudio Naranjo. "Música y conciencia". 1997: 194.
[466] Enrique Bunbury. "Electro-mantra-rock 'n' roll-latino". 2002: 439.
[467] Rafael Vallbona. *Els nens (i les nenes) del rock*. 2005 : 141.
[468] "Thoughts about Musical Development". 1995: 35-38.
[469] Don Campbell. *El efecto Mozart para niños*. 2001: 157.
[470] Don Campbell. *El efecto Mozart para niños*. 2001: 206.
[471] Rosario N. Rozada. "Singing lullabies to unborn children: experiences in village Vilamarxant, Valencia, Spain". 1996: 9-16.
[472] F. Argueda Carmona. *Musicoterapia aplicada al niño deficiente*. 1984.
[473] Daniel Goleman. *Inteligencia emocional*. 1995: 43.
[474] J. Le Doux, citado por Daniel Goleman en *Inteligencia emocional*. 1995: 51.
[475] J. Le Doux, citado por Daniel Goleman en *Inteligencia emocional*. 1995: 48-53.
[476] A. Michel. *La psychoanalyse de la Musique*. 1951: 156-163
[477] Fernando Jiménez del Oso; Francisco Ruiz; Andrea Pastor. *Música para aprender*. 1996: 18.
[478] Silvia Moore en el libro *Nuevas perspectivas de la educación musical*, de Violeta Hemsy de Gainza. 1990: 123.
[479] Violeta Hemsy de Gainza. *Ocho estudios de psicopedagogía musical*. 1982: 59.
[480] Howard Gardner. "Multiple Intelligences go to School". 1989: 8.
[481] Arnoldo Liberman. *De la música, el amor y el inconsciente*. 1993: 139.
[482] Kate E. Gfeller. La música: un fenómeno humano y un medio terapéutico". 2000: 49.
[483] Alan P. Merriam. *The Anthropology of Music*. 1964.
[484] Arnoldo Liberman. *De la música, el amor y el inconsciente*. 1993: 40.
[485] Arnoldo Liberman. *De la música, el amor y el inconsciente*. 1993: 116.
[486] Susan Langer en su libro *Sentimiento y forma*. 1967.
[487] John Neubauer. *La emancipación de la música. El alejamiento de la mimesis en la estética del siglo XVIII*. 1992: 93.
[488] Edward O. Wilson. *Sociobiología*. 1988: 564.
[489] Palabras de María Dolores Pradera en boca de José María Fillol. "Entrevista a María Dolores Pradera". 2003: 9.
[490] Silvia Nakkach. "Estar creativos, estar conectados". 1997: 107-108.
[491] Edgar Willems. *El valor humano de la educación musical*. 1981: 138.
[492] Xesco Boix. *Bon vent ve*. 1975: 131.
[493] Xesco Boix. *Bon vent ve*. 1975: 131.
[494] Cristina Agospi y Christina Rapp. *El niño, el mundo sonoro y la música*. 1988.
[495] Bartomeu J. Barceló. *La gènesi de la intel·ligència musical en l'infant*. 2003: 248.
[496] June Boyce-Tillman. *La música como medicina del alma*. 2003 : 67.
[497] Norbert Bilbeny en *Vint-i-cinc-catalans i Déu*, de Francesc Torralba. 2000 : 44.
[498] Mick Hucknall. "El don y el dinero". 2002: 395.
[499] Victòria dels Àngels en boca de su biógrafo Jaume Comellas. *Victòria dels Àngels*. 2005: 280.
[500] Amparo Sandino. "Cómo decirle algo a alguien sin tener que pasar vergüenza". 2002: 401.
[501] Iggy Pop. "Sinatreando". 2002: 19.
[502] José Carreras. *Autobiografía. Cantar con el alma*. 1989: 123.
[503] Du Bos, citado por Julian Marrades en "Música y filosofía". 1999.
[504] Nora Rodríguez. *El niño positivo*. 1998: 22.
[505] Decía Oscar Wilde.
[506] Chavela Vargas. "Antes de que me falle una nota, me retiro". 1996.
[507] Camile Mauclair. *Los héroes de la orquesta*. 1942.
[508] Camile Mauclair. *Los héroes de la orquesta*. 1942: 137.
[509] Camile Mauclair. *Los héroes de la orquesta*. 1942: 138.
[510] Como decía Henrich Heine.
[511] Franz Abt en boca de Charles D. Isacson. *Cara a cara con los grandes maestros. 2ª serie*. 1941: 176.
[512] Franz Abt en boca de Charles D. Isacson. *Cara a cara con los grandes maestros. 2ª serie*. 1941: 177.
[513] June Boyce-Tillman. *La música como medicina del alma*. 2003: 326.
[514] Manuel López, *Camino a la libertad*, 2009: 7.
[515] Manuel López, *Camino a la libertad*, 2009: 8.
[516] Manuel López, *Camino a la libertad*, 2009: 11.

[517] Manuel López, *Camino a la libertad*, 2009: 187.
[518] Manuel López, *Camino a la libertad*, 2009: 38.
[519] Jordi García- Soler. *La Nova Cançó*. 1976: 15.
[520] Álvaro Feito. *Música popular consciente: defensa del pasado, aliento del futuro*. 1983: 9.
[521] Álvaro Feito. *Música popular consciente: defensa del pasado, aliento del futuro*. 1983:10.
[522] Jaume Aiats. "Canta, la gent, a ciutat?" 1994: 999.
[523] Simon Frith en boca de Francisco Cruces. *Las culturas musicales*. 2001: 425.
[524] Reflexionando a partir del artículo "L'ànim de cantar". AA.VV. 1999.
[525] Jaume Aiats. "Canta, la gent, a ciutat?". 1994: 1.000.
[526] Olivea Dewhurst-Maddock. *El libro de la terapia del sonido*. 1993: 57.
[527] Betty Isern en *Tratado de Musicoterapia* de E. Thayer Gaston y otros. 1993: 73.
[528] Silvia Nakkach. "Estar creativos, estar conectados". 1997: 114.
[529] El monje lama tibetano Khen Rimpoche dirige el monasterio y el coro de monjes de Gyoto, en la India, y observa que el impacto del sonido en el sistema nervioso. Silvia Nakkach. "Estar creativos, estar conectados". 1997: 110.
[530] Carlos Daniel Fregtman. *Holomúsica. Un camino de evolución transpersonal*. 1989: 42.
[531] Montse Sanuy. "La música como elemento integral en la educación escolar". 1999: 43.
[532] Serafina Poch. *Compendio de Musicoterapia I*. 1999: 16.
[533] A partir de la propuesta realizada por Serafina Poch. *Compendio de Musicoterapia I*. 1999: 168-171.
[534] Olivea Dewhurst-Maddock. *El libro de la terapia del sonido*. 1993: 67.
[535] Don Campbell. *El efecto Mozart*. 1998: 223.
[536] Kate E. Gfeller. "Musicoterapia en el tratamiento de problemas médicos". 2000: 220.
[537] Richard Browne. *Medicina Musica*. 1729: 28-29.
[538] Serafina Poch. *Compendio de Musicoterapia I*. 1999: 167.
[539] Josefa Lacárcel. *Psicología de la música y educación musical*. 1995: 61.
[540] Corinne Heline. *Color y música en la Nueva Era*. 1992: 116.
[541] José Antonio Martín nos habla de ello en su *Manual de antropología de la música*. 1997: 144.
[542] Javier Jurado. "La canción en la educación musical primaria". 1993: 27.
[543] Violeta Hemsy de Gainza. *La iniciación musical del niño*. 1964: 118.
[544] Violeta Hemsy de Gainza. *La iniciación musical del niño*. 1964: 119.
[545] Violeta Hemsy de Gainza. *La iniciación musical del niño*. 1964: 120.
[546] Violeta Hemsy de Gainza. *La iniciación musical del niño*. 1964: 122.
[547] Según Maurice Martenot, en voz de Violeta Hemsy de Gainza. *La iniciación musical del niño*. 1964: 209.
[548] Violeta Hemsy de Gainza. *La iniciación musical del niño*. 1964: 113.
[549] Arturo Menéndez en boca de Manuel Borgunyó. *Educación musical escolar y popular*. 1946: 25.
[550] Isabel Morales y Teresa Rotchés. *La lluna, la pruna*. 1992: 9.
[551] Isabel Morales y Teresa Rotchés. *La lluna, la pruna*. 1992: 10.
[552] Joaquim Maideu. "El cant a les etapes d'educació obligatòria". 1996: 52; Giuseppe Lombardo-Radice. *Lecciones de didáctica y recuerdos de experiencia docente*. 1933: 217.
[553] Víctor del Río. *Seis niños autistas, la música y yo*. 1998: 36.
[554] Xesco Boix. *Bon vent ve*. 1975: 131.
[555] Violeta Hemsy de Gainza. *La iniciación musical del niño*. 1964.
[556] Ramon Folch i Camarasa. Presentación del cancionero *Cançons per al poble 2*, de Manuel Oltra. 1975: 5.
[557] Geneviève Schneider. "A l'hospital, acollir l'infant d'origen estranger". 2000: 39-41.
[558] J. Barrickman. "A developmental music therapy approach for preschool hospitalized children". 1989: 10-16.
[559] J. Barrickman. "A developmental music therapy approach for preschool hospitalized children". 1989: 10-16.
[560] Equipo directivo de la revista *Eufonía*. "La música en la escuela infantil". 1999: 5.
[561] Javier Jurado. "La canción en la educación musical primaria". 1993: 28.
[562] Edgar Willems. *La preparación musical de los más pequeños*. 1962: 28.
[563] José Antonio Martín. *Manual de antropología de la música*. 1997: 183.
[564] Richard M. Graham en *Tratado de Musicoterapia*, de E. Thayer Gaston y otros. 1993: 99.
[565] Olga Aguirre y Ana de Mena. *Educación musical. Manual para el profesorado*. 1992: 97.
[566] Violeta Hemsy de Gainza. *Música: amor y conflicto*. 2002: 63.
[567] Violeta Hemsy de Gainza. *La iniciación musical del niño*. 1964: 113.
[568] Javier Jurado. "La canción en la educación musical primaria". 1993: 27.
[569] Zoltán Kodály. *Educación musical en Hungría*. 1981.
[570] *El valor humano de la educación musical*. 1981: 137.
[571] Judith Faller. "La educación musical en Hungría". 1994: 197.
[572] Montserrat Busqué. "L'inici de l'educació musical". 1994: 333.
[573] Tal como decía Confucio en boca de Montserrat Busqué. "L'inici de l'educació musical". 1994: 333.
[574] Rosario Lorente. *Expresión musical en preescolar y ciclo preparatorio*. 1981: 33.
[575] Joaquim Maideu. "El cant a les etapes de l'educació obligatòria". 1996: 66.

[576] Roser Busquets habla más detalladamente de estos actos en su artículo "La música a l'especialitat de l'Educació Infantil". 1994: 86.
[577] Berta Gil. "La canción en la escuela. Fundamentos y orientaciones didácticas". 1994: 38.
[578] Violeta Hemsy de Gainza. *La iniciación musical del niño*. 1964: 229.
[579] Kurt Pahlen. *La música en la educación moderna*. 1961: 51-72.
[580] Kurt Pahlen. *La música en la educación moderna*. 1961: 43-51.
[581] Kurt Pahlen. *La música en la educación moderna*. 1961: 51.
[582] Palabras del insigne pedagogo catalán Artur Martorell pronunciadas en la conferencia "La relació amb les arts: la música", sobre las repercusiones del movimiento de la Escuela Nueva, el año 1963, y recopiladas por su hijo, el catedrático de música Oriol Martorell. 1995: 89.
[583] Kurt Pahlen. *La música en la educación moderna*. 1961: 12-14.
[584] Kurt Pahlen. *La música en la educación moderna*. 1961: 39-43.
[585] Kurt Pahlen. *La música en la educación moderna*. 1961: 11.
[586] Carme y Maria Aymerich. *Expresión y arte en la escuela 3. La expresión musical*. 1971: 15-16.
[587] AA. VV. *La música a l'escola*. 1983: 11.
[588] AA. VV. *La música a l'escola*. 1983: 11.
[589] Fernando González. *Música, canción y pedagogía*. 1980: 109.
[590] Judith Faller. "La educación musical en Hungría". 1994: 197.
[591] Roberto Pla en la introducción al libro *Canciones populares e infantiles españolas*, de Montserrat Sanuy. 1983: 16.
[592] Cristina Agospi y Christina Rapp. *El niño, el mundo sonoro y la música*. 1988: 61.
[593] Cristina Agospi y Christina Rapp. *El niño, el mundo sonoro y la música*. 1988: 67.
[594] Josefa Lacárcel. *Psicología de la música y educación musical*. 1995: 59.
[595] June Boyce-Tillman. *La música como medicina del alma*. 2003: 67.
[596] Josefa Lacárcel. *Psicología de la música y educación musical*. 1995: 60.
[597] José Antonio Martín. *Antropología de la música*. 1997: 180.
[598] Según Pérez Vidal, en boca de José Antonio Martín. *Antropología de la música*. 1997: 180.
[599] E. Thayer Gaston. *Tratado de Musicoterapia*. 1993: 37.
[600] Dorothée Kreusch-Jacob. *La música en la educación preescolar*. 1982: 92.
[601] Maurice Martenot. *Principios fundamentales de formación musical y su aplicación*. 1993: 33.
[602] Carmen Bravo-Villasante. *Antología de la literatura infantil española 3: Folklore*. 1979: 7.
[603] Carlos Daniel Fregtman. *Música transpersonal*. 1990: 49.
[604] Ellen Dissanayake. *Music as a Human Behaviour*. 1990.
[605] Jorge Alcalde. "Cómo nos transforma la música". 2004: 58.
[606] H. Moog. *The musical experience of the pre-school child*. 1976
[607] Josefa Lacárcel. *Psicología de la música y educación musical*. 1995: 68.
[608] Ruth Fridman. *Los comienzos de la conducta musical*. 1974: 25.
[609] Cristina Agospi y Christina Rapp. *El niño, el mundo sonoro y la música*. 1988: 62.
[610] Edgar Willems. *El valor humano de la educación musical*. 1981: 37.
[611] Edgar Willems. *La preparación musical de los más pequeños*. 1962: 26.
[612] Josefa Lacárcel. *Psicología de la música y educación musical*. 1995: 69.
[613] Josefa Lacárcel. *Psicología de la música y educación musical*. 1995: 69.
[614] Pepa Òdena y Pilar Figueras. *L'educació musical a la llar d'infants*. 1979: 8.
[615] Pepa Òdena y Pilar Figueras. *L'educació musical a la llar d'infants*. 1979: 30.
[616] Montserrat Figueres y Marta Fiol. *Experiència musical amb nens petits: enfoc i realització*. 1991: 36
[617] Maurice Martenot. *Principios fundamentales de formación musical y su aplicación*. 1993: 35.
[618] El concepto *comptine* también se ha aceptado en lengua catalana (comptina), introducido por Gabriel Janer Manila. Teresa Duran y Roser Ros. *Primeres literatures. Llegir abans de saber llegir*. 1995: 68.
[619] José Antonio Martín. *Manual de antropología de la música*. 1997: 158.
[620] David J. Hargreaves. *Música y desarrollo psicológico*. 1998: 82.
[621] Don Campbell. *El efecto Mozart para niños*. 2001: 60.
[622] Don Campbell. *El efecto Mozart para niños*. 2001: 116.
[623] Paul Fraisse. *Psicología del ritmo*. 1976: 157.
[624] Josefa Lacárcel. *Psicología de la música y educación musical*. 1995: 68.
[625] John Blacking. *Venda Children's Songs: a Study of Tehnomusicholgy Análisis*. 1967: 29.
[626] José Antonio Martín. *Manual de antropología de la música*. 1997: 178.
[627] Josefa Lacárcel. *Psicología de la música y educación musical*. 1995: 70.
[628] José Antonio Martín. *Manual de antropología de la música*. 1997: 179.
[629] L. Davidson y W. J. Dowling citados por Josefa Lacárcel. *Psicología de la música y educación musical*. 1995: 70-71.
[630] Josefa Lacárcel. *Psicología de la música y educación musical*. 1995: 75.
[631] Don Campbell. *El efecto Mozart para niños*. 2001: 117.
[632] Frans Calgren. *Una educación hacia la libertad*. 1989: 117.

[633] Juan Rafael Muñoz. "La voz y el canto en la educación infantil". 2001: 53-54.
[634] Ana Grumberg. *Música en zapatillas*. 2001: 108.
[635] Xavier Ucar. *La animación sociocultural*. 1992: 30.
[636] Jaume Trilla en sus libros *La educación fuera de la escuela*, 1985: 65, y *Otras educaciones*, 1993.
[637] José María Quintana. *Por una pedagogía humanista. Homenaje al profesor José María Quintana Cabanas*. 1997.
[638] Franco Passatore y otros. *Yo soy el árbol (tú el caballo)*. 1984: 35-36.
[639] José María Quintana. *Ámbitos profesionales de la animación*. 1993: 172.
[640] José María Quintana. *Por una pedagogía humanista. Homenaje al profesor José María Quintana Cabanas*. 1997: 257.
[641] Libro teórico-práctico con indicaciones y recomendaciones para cantar y animar con canciones, acompañado de un CD con 35 canciones infantiles y para adultos, editado por la editorial CCS.
[642] Libro teórico-práctico con indicaciones y recomendaciones para cantar y animar con canciones, acompañado de un CD con 25 canciones infantiles y para adultos, editado por la editorial Dinsic.
[643] Nietzsche decía que acostumbramos a pensar con las orejas.
[644] Así lo cree Hill Purce. *The Healing Voice*. 1998.

Cantar es innato y una de las mejores formas de expresión y comunicación, El canto es una categoría epistemológica, una forma de conocimiento y sabiduría (cantosofía), a la vez que una forma de terapia que realiza la función de catarsis de nuestra dimensión emocional (cantoterapia). Quien bien te quiere, te hará cantar: procurará que puedas expresar y comunicar tus sentimientos. La canción es un espejo humano.

Este libro está pensado tanto para los profesionales y técnicos de la música como para los aficionados a ella, melómanos, estudiantes y público en general. No hace falta tener ningún conocimiento musical para leerlo; entenderlo, está al alcance de cualquier persona.