

Una aproximación al estudio de las motivaciones culturales de la práctica musical

Fecha de recepción: 13 de abril de 2005. Fecha de aprobación: 12 de mayo de 2005.

*Jaime Cornelio Chaparro**

RESUMEN

Este trabajo pretende ser una aproximación al estudio de las motivaciones dentro del marco de las nuevas tendencias del campo de la etnomusicología en cuanto al reconocimiento de la importancia de abordar la experiencia individual en el "hacer musical". El ejercicio se realiza desde la fenomenología de Schutz, como marco interpretativo de la dimensión subjetiva de las prácticas musicales indígenas.

INTRODUCCIÓN

Tomada en sus inicios como sinónimo de etnología musical la etnomusicología ha tenido que ver principalmente con el estudio de la música viva de las tradiciones orales, incluidos los instrumentos musicales y danzas, más allá de los límites de la música de arte europea u occidental: la música de los pueblos ágrafos, el folklore rural. El estudio de los procesos por los que los sistemas sociales influyen en la música, e inversamente cómo la música influye sobre estos sistemas, ha sido una de las áreas más fructíferas de investigación en los últimos veinte años, ya sea expresado en términos de contexto, de relaciones causales, de homología o de relaciones estructurales profundas. Sin embargo, posturas más recientes como la de Jeff Todd Titon (1992), que define a la etnomusicología como el "estudio de la gente que hace música", muestran que hoy las investigaciones dan gran énfasis al estudio del hacer musical y a la creación que de ahí surge, independientemente del origen, del lugar geográfico y de la relación del producto sonoro con la cultura del investigador.

* Profesor de tiempo completo de la Facultad de Ciencias Políticas y Administración Pública de la UAEM. Maestro en Comunicación y doctorante en Ciencias Sociales

Mientras que el estudio de los compositores y los actos individuales de creación está bien afianzado en la musicología histórica, en etnomusicología el estudio de los procesos individuales de la práctica musical es muy reciente por lo que hay un largo camino por recorrer.

Si se da el caso de que siga aumentando el interés por el individuo y por la experiencia individual, entonces la etnomusicología se podría interpretar como un desplazamiento sucesivo a través de las tres etapas de este modelo: desde el interés por las cuestiones históricas y de evolución en su primera etapa de 'musicología comparada', pasando por un interés por la música en la vida social tras *The Anthropology of Music*, hasta un interés por el individuo en la historia y la sociedad en la fase más reciente (Rice, 2001: 167).

Este giro en la etnomusicología no es más que el reflejo del desarrollo de concepciones en el terreno de las ciencias humanas y sociales que privilegian la figura del sujeto, del individuo. Efectivamente, a partir de 1980 las ciencias sociales radicalizan el proceso iniciado desde los años 60, que no es otro que el cuestionamiento del esquema positivista y la aceptación creciente de los paradigmas cultural, historicista o interpretativo. Así mismo, en el campo de estudios de la música de tradición oral, Ramón Pelinski (1997) en su artículo *Etnomusicología en la edad posmoderna* señala que la etnomusicología desde mediados de los años ochenta comenzó a abandonar la insularidad de sus estudios positivistas para abrirse a debates corrientes en las ciencias sociales y humanísticas sobre la experiencia humana, la construc-

ción de la subjetividad, las políticas de la identidad, de la representación y el poder, el papel de la música en la construcción de realidades sociales, etc.

El acercamiento a las distintas realidades que componen lo musical desde la subjetividad implica ubicarse en los valores, las creencias, ideas, motivaciones, el ethos,¹ el conocimiento ordinario, en vez de limitarse a lo que se exterioriza en las prácticas musicales; conduce hacia el conocimiento de las distintas formas en que se llevan a cabo, dentro del entramado de sentidos y significados en los cuales surge. Es por ello que autores como Rice (2001), han señalado que algunos temas que se podrían debatir bajo el prisma de la creatividad y experiencia individual son la composición, improvisación e interpretación de piezas concretas, repertorios y estilos; la percepción de la forma musical y su estructura; la experiencia emocional, física, espiritual y multisensorial que la música produce; y las estructuras individuales de conocimiento que organizan la experiencia musical y la asocian con otras experiencias.

Bajo este esquema, en el trabajo que se presenta a continuación intentaremos aproximarnos a uno de los temas que han sido poco tratados en los estudios etnomusicológicos: las motivaciones individuales de la práctica musical.

En la búsqueda de posibles investigaciones sobre este tema, hemos encontrado dos referencias que nos abren el camino para generar nuevas ideas de cómo abordar el tema. La primera corresponde a los trabajos de Arturo Chamorro (1996), quien me-

dian­te una serie de entrevistas etno­grá­fi­cas ha identi­fi­ca­do los com­ponen­tes y moti­va­cio­nes por las que se crea e inter­pre­ta la mú­si­ca purhé­pe­cha actual. Chamorro se­ña­la que los moti­vos por los que un na­ti­vo com­pone se ba­san en la tra­di­ción de la mú­si­ca escri­ta, sin em­bar­go, las moti­va­cio­nes tie­nen un pa­pel más rele­van­te que las téc­ni­cas in­stru­men­tales en el tra­ba­jo crea­ti­vo. A­gre­ga que los moti­vos in­spi­ra­dores de los com­po­si­tores na­ti­vos son parte de un pro­ce­so en el cual in­ter­viene tan­to los es­tí­mu­los ex­ter­nos como la ex­pe­riencia de es­tados emo­cio­nales.

Por otra parte, Mar­tí­nez Ulloa (2002) en su tesis docto­ral sobre la mú­si­ca de los ma­pu­ches ur­ba­nos, me­diante la elabo­ra­ción de un mo­de­lo tri­par­ti­to de or­den se­mió­ti­co com­pues­to por tres ele­men­tos: tex­to, con­tex­to y pre­tex­to, se ha re­fe­ri­do a este úl­ti­mo como el con­jun­to de moti­va­cio­nes y fun­cio­nes so­ciales del ha­cer mu­si­cal. Aun­que no son con­si­de­ra­das las moti­va­cio­nes in­di­vi­duales, el mo­de­lo se pre­sen­ta como un ma­rco in­ter­pre­ta­ti­vo de gran uti­li­dad para com­pren­der el pa­pel de la mú­si­ca en la re­pro­duc­ción de las cul­tu­ras in­dí­ge­nas.

Para este tra­ba­jo, y con el fin de mos­trar el ori­gen desde el cual sur­gen las moti­va­cio­nes in­di­vi­duales de la prác­ti­ca mu­si­cal en una cul­tu­ra da­da, ha­re­mos re­fe­ren­cia a nues­tro tra­ba­jo de in­ves­ti­ga­ción sobre la mú­si­ca in­dí­ge­na matlatzinca de la cual ya he­mos ha­blado en un nú­me­ro an­te­rior de esta re­vi­sta (Cor­nelio, 2005). Se in­cluyen al­gunos frag­men­tos de las en­tre­vis­tas etno­grá­fi­cas apli­ca­das a los mú­si­cos don­de se de­tec­ta la pre­sen­cia de cier­tos tér­mi­nos lo­cales que con­fluyen es­pon­tá­nea­mente en el dis­curso

acerca de la mú­si­ca matlatzinca con­tem­po­rá­nea siguien­do un po­co los lí­nea­mien­tos de Arturo Chamorro, quien ba­sa­do en los escri­tos de Ellen Basso y Joel Sheze (1990), para exa­mi­nar la rele­van­cia del dis­curso como fuente de cono­ci­mien­to de las cul­tu­ras na­ti­vas, pro­pone el con­cep­to de "dis­curso meta­mu­si­cal" que da a en­ten­der una forma de meta­comu­ni­ca­ción re­fe­ren­te a la de­scripción ha­blada de los com­ponen­tes, las moti­va­cio­nes, acti­tudes y atri­bu­tos aso­cia­dos con las ma­ne­ras de con­ce­bir la mú­si­ca en una cul­tu­ra da­da.

En ne­ce­sa­rio acla­rar, que al cen­trar la aten­ción en los su­je­tos que lle­van a cabo la prác­ti­ca mu­si­cal no se pre­ten­de por ello caer en un in­di­vi­du­al­is­mo ex­tre­mo, ya que el mú­si­co (como cual­quier otro in­di­vi­duo) se en­cuen­tra his­tó­ri­ca­mente si­tuado y so­cial­mente con­di­cio­na­do. Es decir, que las prác­ti­cas mu­si­cales no se ven re­ducidas al li­bre ar­bitrio sur­gi­do de las es­pon­ta­neidades in­di­vi­duales, sino que es­tán re­gladas por el sis­te­ma de dis­po­si­cio­nes (cos­tu­mbres, tra­di­cio­nes, etc.) que ri­gen las prác­ti­cas de los ac­tores mu­si­cales y el uso de los ob­je­tos so­no­ros, pues como se­ña­la Jar­dow: "La pro­duc­ción y re­pro­duc­ción (de la mú­si­ca) se efec­túan en su gran ma­yo­ría, den­tro de in­sti­tu­cio­nes so­ciales y no sólo como una sa­tis­fac­ción per­so­nal" (1999: 55).

MARCO METODOLÓGICO

De­bi­do a que la temá­ti­ca y el ob­je­ti­vo pro­pues­tos es­tán cen­tra­dos en el sig­ni­fi­ca­do de la ex­pe­riencia hu­ma­na, el en­fo­que que ad­optamos para este en­sa­yo es el de la fe­no­me­no­lo­gía. En sen­ti­do ge­ne­ral y

etimológico, fenomenología significa la descripción de lo que aparece a la conciencia, el fenómeno. En su orientación clásica, tal como la entiende Husserl (Véase Husserl, 1949) que la llama fenomenología trascendental, es el método que permite describir el sentido de las cosas viviéndolas como fenómenos de conciencia. Lo concibe como una tarea de clarificación para poder llegar a las cosas mismas partiendo de la propia subjetividad, en cuanto las cosas se experimentan primariamente como hechos de conciencia, cuya característica fundamental es la intencionalidad. Afirma que los supuestos corrientes del mundo en que se vive deben ser eliminados para poder así revelar la *subjetividad pura*; apprehendiendo esta subjetividad, entonces podemos conocer el mundo en sus esencialidades.

En esta línea de pensamiento, Alfred Schutz (1974), dirige su atención hacia *el mundo del sentido común*, y postula que el acto de observar no es neutro sino que presupone una interpretación de la acción; plantea que es imposible conocer hechos o cosas sociales sin reflexionar sobre las actividades humanas que les dieron origen; estas actividades están originadas necesariamente en motivaciones.

Schutz distingue entre dos categorías de motivos: para y por qué. Los primeros se caracterizan por ser los objetivos que el actor se propone con su acción; se refieren a un tiempo futuro; son aquellos por los cuales un actor actúa como lo hace; en conjunto, representan el proyecto, éste está presente en la acción misma. Estos motivos se encuentran integrados en sistemas

subjetivos de planificación: planes de vida, de trabajo, de ocio, horarios, etcétera. Los motivos por qué se refieren al pasado y pueden ser denominados también *razón o causa*, exigen un acto de reflexión sobre el pasado que el actor llevará a cabo si hay suficientes razones pragmáticas para hacerlo; son aquellos sobre los cuales basan su actuación. Estos motivos están agrupados en sistemas a los cuales algunos autores norteamericanos denominan personalidad social: son las experiencias que tienen los actores de sus propias actitudes en el pasado, tal como se condensan en forma de principios, máximas, hábitos, gustos, afectos, entre otros.

MOTIVACIONES Y FUNCIONES CULTURALES DE LA PRÁCTICA MUSICAL

De acuerdo con nuestra investigación en el terreno, las motivaciones que llevaron a la formación de la *Banda Matlatzincá*² estuvieron dadas en función de continuar con la tradición musical de la comunidad:

De hecho esto de lo de la banda, ya desde que murió Don Baltasar, se venía, vamos, fomentando esto ¿no? Pero pues no se le daba importancia, y después si por ahí los muchachos, el este Juan una vez platicando —oye canijo hay que formar una bandita ojálá y pegara— sí, dice, —pus(sic) ¡órale!— Ya empezamos a investigar con los aparatos (instrumentos), igual con los muchachos a invitarlos; unos igual ya tenían la esa idea, esa inquietud, pero no había alguien que ¿vamos a reunirnos, no? Y ahí nació.³

En este plano de las motivaciones, estaríamos ubicados en lo que Martínez Ulloa llama *pre-texto*, es decir, las motivaciones y

funciones sociales del hacer musical generadas por la necesidad de una reproducción social, de una identidad socio-cultural:

Desde el momento en que la música cumple una función en la reproducción de la cultura, ya sea en sus aspectos simbólicos, como en aquellos típicos de la pragmatis social,⁴ es evidente que existen fuertes motivaciones para la presencia de ciertas conformaciones de lo musical en lugar de otras, ciertas manifestaciones musicales hechas en una forma dada en vez de otras (Martínez, 2002).

En este sentido, *la banda de viento* está constituida por clarinetes, trompetas, trombones, tuba, saxhorn, tarola redoblante, platillos y bombo o tambora.

La banda matltzinca no tiene un repertorio propio, los temas han sido tomados de la música popular mestiza a excepción de la *Marcha matltzinca*, única pieza que puede considerarse de su propiedad y cuya autoría se atribuye a Don Baltazar Rodríguez, ya fallecido. Los géneros interpretados son principalmente la marcha, los sones y cumbias, en donde pueden reconocerse las estructuras musicales típicas de las bandas de aliento, como los contrapunteos en trombones, tuba y saxhorn. Una gran parte de los sones poseen el tema principal que es generalmente en el cual resalta el sonido de trompetas y trombones sin mucho movimiento percusivo. Esto contrasta con la sección del *tutti*⁵ en la que intervienen todos los sonidos de la banda mediante una vigorosa sección percusiva de platillos, tarola y tambora.

En las fiestas comunales, la banda se encarga de ejecutar alabanzas en los atrios de las iglesias, tocar sones para la quema de fuegos artificiales, amenizar la comida y los bailes, y para acompañar el paso de las procesiones. De esta manera, los matlatzincas extraen de su experiencia particular determinados materiales sonoros y los van ordenando hasta construir modelos propios, patrones originales de organización de los sonidos y a la vez, conductas particulares relacionadas con la música. Así se van ideando maneras expresivas, formas, especies, estilos. En fin, un todo, corpus sonoro y simbólico pleno de sentido que se constituye en factor fundamental para la reproducción de su cultura.

LAS MOTIVACIONES INDIVIDUALES DEL HACER MUSICAL

Pero volviendo al plano de la individualidad y retomando a Schutz, las motivaciones centrales están representadas por las necesidades que los músicos tienen (materiales y espirituales). El músico indígena se dedica principalmente a las labores del campo y la música representa un medio importante para aumentar sus ingresos y satisfacer sus necesidades básicas:

Hablando un poquito de que se sostenga uno en sus gastos tantito, porque no, pus también t'a duro (sic). Aquí la ventaja que tenemos que, bueno, la renta, el agua no se paga. Como le decía al rato, una yerbita y eso vamos al campo; ¡vamos! no cuesta nada, pero no se crea, también se necesita lo económico. Sólo para sembrar nuestro terreno, por ejemplo, de "maisito", tenemos, aseguramos hasta para un año, hasta para dos más de tor-

tillas. Pero seguro cosecha uno, pero también para un cachito de carne, algo de eso. Enton's (sic) si se necesita.⁶

Además de las necesidades básicas, la música representa también la obtención de prestigio, buena suerte o éxito por medio de promesas religiosas:

*Nosotros sabemos, tenemos en mente que esto si, se batalla mucho, se pierde tiempo y dinero, pero primero Dios. Ojalá y con las ganas que le estemos hechando también nosotros, eso va a ayudar mucho para sobresalir tantito...*⁷

*Cuando hay una promesa así, tocamos Alabanzas...*⁸

Las motivaciones que se juegan para decidir entrar en la acción con otros y las propias instituciones (léase, delegados y mayordomías), están también relacionadas con la retribución que los músicos esperan recibir al participar en el evento musical, pero aún más importante es la valoración del compromiso con la comunidad y con sus santos:

*Cuando no hay compromiso aquí, se alquilan de otro lado. Y ahí ya sacan su lanita. Porque ya ve que 'orita (sic) 'ta (sic) difícil la situación, 'orita(sic) como estamos. Nomás cuando los necesitan aquí les dicen: nomás nos acompañan tal día...*⁹

*Si, luego por ahí nos ocupan, hora, cuando el 16 vamos a estar en la escuela, el día del padre*¹⁰

En cuanto al compromiso con los santos, nos remitimos a la siguiente nota de campo:

Casi al término de la premiación a los mejores disfraces y yuntas adornadas (amenizada por la Banda de San Miguel), llegó la

Banda Matlatzinca. Venían de la misma celebración en el poblado vecino de Mesón Viejo, donde fueron contratados. Al término de la premiación, y cuando la gente de la comunidad hacía una larga fila para recibir la comida ofrecida por los mayordomos, de forma discreta los músicos bajaron sus instrumentos y entraron a la iglesia, interpretaron las "mañanitas" y dos alabanzas. Posteriormente salieron al jardín de la iglesia y amenizaron la comida ofrecida a las autoridades e invitados especiales¹¹

Hasta aquí hemos hablado de lo que Schutz denomina los motivos para. Pero los motivos de la acción tienen que ver también con el mundo de sus predecesores (motivos por qué). En este sentido, esta nueva generación de músicos de la Banda Matlatzinca ha rechazado las bebidas embriagantes que tradicionalmente constituían la única retribución a su participación en las fiestas comunales. En términos de Schutz, la razón o causa de esta valoración que se juega para decidir entrar en la acción con los otros y con sus instituciones se desprende de un acto de reflexión sobre el pasado que el actor lleva a cabo:

Existía una mala costumbre, antes los músicos no les pagaban ni siquiera para un refresco; la costumbre de antes cuando había una procesión o eso, o el rosario, los mayordomos llevaban un litrito de alcohol, y el día de la procesión, pulque, otro pulque y otros alcoholitos. Era esa su paga —¡ánde le máistro! (sic), otro vasito de pulque—, y no'mbre (sic), ya acababan ahí tiraditos, borrachos... últimamente ya yo sí desde que inicié la banda, yo ya le dije a la mayordomía, le digo al fiscal más que nada que es el que encabeza todo: no, la verdad, la verdad, yo con todo respeto, yo siento que la gente

para eso coopera en la comunidad, y yo no le voy a cobrar como están pagando otro lado... Ya la gente, la mayordomía sí ha ido entendiendo. Pero antes no ¡imagínese! con esas cosas hay que tener cuidado.¹²

Lo que pasa que antes la banda que existía, cada tocada puro tomar, puro tomar y hay partes que ya no salen. Y aquí nosotros nomás uno, la mayoría casi no toma; si se hecha una, dos, pero no habiendo también compromiso. Pero habiendo compromiso, terminando entonces sí, mientras no. Y es que así pues también, pues se ve uno bien, a la gente... porque de eso de críticas en todos lados debe de haber, pero "píor" (sic) andando (tomado).¹³

Con lo anotado hasta aquí, podemos reconocer que para el músico indígena la subjetividad son los ojos con los cuales ve el mundo, lo interpreta, y en consecuencia, actúa en él, pues como lo ha expresado Frith (1996): *Hacer música no es una forma de expresar ideas, es una forma de vivirlas.*

CONCLUSIONES

A partir de estos ejemplos podemos reconocer que las motivaciones aparecen como un aspecto constante y como el origen de los músicos como actores sociales. Las motivaciones que generan la práctica musical se desprenden, por un lado, de las necesidades de una reproducción social, de una identidad socio-cultural, donde el músico con la carga cultural a cuestas será el hacedor de los objetos sonoros propuestos para la práctica, el empleo y la creación musical. Por el otro, de las necesidades de producción y reproducción de sus condiciones de vida (materiales y espiri-

tuales), las cuales deben renovarse constantemente para asegurar su mantenimiento como parte de la sociedad a la que pertenece.

Podemos reconocer también que las motivaciones se reflejan no sólo en unos productos musicales concretos (los géneros musicales y su función en el entramado social), sino que también implica la actualización de una determinada componente ideacional en los usos que se hacen de la música. Es decir, implica también unas actitudes que pueden llegar a condicionar ciertos usos de los diferentes códigos musicales. Centrar nuestra atención en las funciones sociales del hacer musical resulta sin duda alguna de interés, pero también lo es el buscar los impulsos, deseos y necesidades que dan sentido a esas prácticas culturales.

Para el etnomusicólogo, para el investigador de la música de tradición oral, el estudio de las motivaciones trae consigo la consideración de que la práctica individual del hacer musical está basada en una gran cantidad de experiencias previas, toda la vida del sujeto, todas las experiencias culturales, semiológicas y musicales, todos los códigos aprehendidos. Un acercamiento a la realidad musical desde este punto de vista permite, además, una mayor comprensión de los motivos de la acción característicos de las relaciones e interacciones que se establecen entre actores involucrados, de manera que se puede reconstruir el mundo musical en forma más acertada basándose en aquellas personas que forman parte de él.

NOTAS

- ¹ El *ethos* de un pueblo es el tono, el carácter y la calidad de vida, su estilo moral y estético, la disposición de su ánimo; se trata de la actitud subyacente que un pueblo tiene ante sí mismo y ante el mundo que la vida refleja. (Geertz, 1996: 118).
- ² La *Banda Matlatzinca* se formó el 18 de noviembre del 2000. La agrupación anterior se disolvió en 1997, debido al fallecimiento de su director, Don Baltazar Rodríguez.
- ³ Armando Salazar, tarola redoblante y director de la Banda Matlatzinca, entrevista 1° de noviembre del 2002, en casa del entrevistado.
- ⁴ El autor se refiere a las distintas formas en que la música es utilizada en la sociedad, a la práctica habitual o al ejercicio corriente de la música, ya sea por sí misma o en conjunción con otras actividades.
- ⁵ *Tutti*: término italiano con que se alude a los instrumentos o las voces de una composición en el momento en que todos suenan al unísono.
- ⁶ Armando Salazar, tarola redoblante y director de la Banda Matlatzinca, entrevista 7 de junio 2003, criadero de truchas.
- ⁷ Armando Salazar, tarola redoblante y director de la Banda Matlatzinca, entrevista 7 de junio 2003, criadero de truchas.
- ⁸ Alfredo Molina, Tuba. Entrevista 7 de junio 2003, criadero de truchas.
- ⁹ Roberto Fitero, entrevista 4 de octubre del 2002, frente a su casa.
- ¹⁰ Alfredo Molina, Tuba. Entrevista 7 de junio 2003, criadero de truchas.
- ¹¹ Fiesta de San Isidro Labrador, 15 de mayo, 2003, nota de campo.
- ¹² Armando Salazar, tarola redoblante y director de la Banda Matlatzinca, entrevista 1° de noviembre del 2002, en casa del entrevistado.
- ¹³ Luis Pineda, saxhorn, entrevista 7 de junio del 2003, criadero de truchas.

FUENTES CONSULTADAS

- Basso, Ellen y Joel Sherzer (1990), *Las culturas nativas latinoamericanas a través de su discurso*, Quito, ABYA-YALA.
- Cornelio Chaparro, Jaime (2005), "La religiosidad popular entre los matlatzincas" en *Revista Espacios Públicos*, año 8, núm. 15, Toluca, UAEM, Facultad de Ciencias Políticas y Administración Pública, pp 254-261.
- Chamorro, Arturo (1996), "El discurso metamusical en el español de los compositores y ejecutantes purhépecha", en Jesús Jáuregui, Ma Eugenia Olvarría y Victor Franco (coordinadores), *Cultura y comunicación. Edmund Leach, in memoriam*, México, UAM-Iztapalapa.
- Frith, Simon (1996), *Performing rites: On the value of popular music*, Cambridge, MA. Harvard University Press.
- Geertz, Clifford (1996), *La interpretación de las culturas*, col. Antropología, Barcelona, Gedisa.
- Husserl, Edmund (1949), *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*, México, FCE.
- Jardow, Max, (1999), *La música divina de la selva yucateca*, México, CONACULTA.
- Martínez Ulloa, Jorge, "La música indígena y la identidad: los espacios musicales de las comunidades de mapuche urbanos" en *Revista music. chil.* vol.56, núm.198, pp.21-44 [en

línea], julio 2002 [consultado el 01 abril 2005]. Disponible en <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-27902002019800002&lng=es&nrm=iso>. ISSN 0716-2790

Pelinski, Ramón (1997), *Etnomusicología en la edad posmoderna* [en línea] s/f [consultado el 01 abril 2005]. Disponible en <http://www.txistulari.com/teknika/pelinski.htm>.

Rice, Timoyhy (2001), "Hacia la remodelación de la etnomusicología" en Cruces, Francisco y otros, *Las culturas musicales*, España, Trotta.

Schutz, Alfred (1974), *Estudios sobre teoría social*, Buenos Aires, Amorrortu.

Todd Titon, Jeff (1992), *Worlds of Music. An Introduction to the Music of the World's People*, New York, Shirmer.