

**“Taking the ‘art’ of music for granted: a critical sociology of the
aesthetic philosophy of music”¹ (excerpts)**

**(Dando por sentado el ‘arte’ de la música: una sociología crítica de la
filosofía estética de la música) (fragmentos)**

Thomas A. Regelski
Univ. de Helsinki
Prof. emérito Univ. de New York

Si la música es la actividad intelectual cognitiva y profunda que afirma el paradigma estético, podríamos preguntarnos por qué describimos su práctica y producción como *juego*.²

Los músicos y los profesores se equivocan al tomar como garantía de “arte” la naturaleza, función y valor de la música, es decir, como un asunto de placer estético, expresión metacognitiva o gran “cultura intelectual”. Cuando tales asunciones se identifican con lo que es la música, sobre lo que es ésta y sobre lo buena que es, tenemos un tipo de elitismo o esnobismo (Lynes, 1966) que deja a los estetas en un limbo socioeconómico o intelectual quejándose de que lo que ellos disfrutaban y valoraban garantiza la prominencia educativa y económica. Pero si la música como arte fuera tan valiosa de forma evidente y clara para otras personas inteligentes como para los músicos y educadores musicales, su importancia para la educación y la sociedad no tendría que ser continuamente defendida.

La clasificación de la música de acuerdo a cualidades estéticas ha transmitido además un efecto evaluativo que clasifica el arte musical en lo más alto de la jerarquía, distribuyendo arbitrariamente la música popular, funcional y étnica (multicultural) en posiciones por debajo de ella. La profundidad que se alega para distinguir la música "seria" de la menos recóndita es un asunto del enfoque y las sutilidades de las ideas

¹ Fragmentos traducidos al castellano por Jesús Tejada Giménez de la ponencia de Thomas Regelski -En Lee R. Bartel & David J. Elliott (1996) *Critical Reflections on Music Education*. (Proceedings of the Second International Symposium on the Philosophy of Music Education). Toronto: Canadian Music Education Research Centre-University of Toronto-.

² (play, en el original).

estéticas que supuestamente requieren análisis y son necesarias para una respuesta estética.

No obstante, diversos autores fuera de este paradigma (Zolberg, 1991; Berland, 1982; Stigler, Shweder y Herbert, 1990; Shweder y Levine, 1984; Wals-Asante, 1993; Blaukopf, 1992) han establecido claramente "la naturaleza socialmente construida del arte, de las instituciones culturales, los artistas y los públicos (Zolberg, 1991: ix). En lugar de buscar un *esencialismo* o definir las propiedades estéticas internas, entienden la música (y el arte) más ampliamente en términos de praxis social y agente social (Shepherd, 1991, 1992). Dentro de esta perspectiva, hay tantas "músicas" como instituciones sociales, que definen particulares culturas y sub-culturas (Kaemmer, 1993).

En Grecia, la música tiene una función social y lúdica (Huizinga, 1960). Pero también posee significación moral, ética, metafísica y práctica. Es un arte práctico relacionado con la *mímesis* (teoría del etos). La *poiesis* está asociada con la *fronesis* (el conocimiento racional de la acción adecuada necesaria para obtener unos buenos resultados) pero no con propósitos estéticos.

Existen dos venas en Grecia: una asociada con el presunto origen divino de la música, que conduce a su uso como terapia y que tiene implicaciones intelectuales y filosóficas. Otra fuente está asociada con la metafísica de Pitágoras, es decir, con sus bases matemáticas. Esta orientación es la que se incluye en la educación general. Es metafísica o matemáticas especulativas, pero no lo que llamamos arte (Alperson, 1994). Durante el siglo VI hasta el Renacimiento la transmisión de la metafísica pitagórica sigue en Europa. Con ella se acentúa la razón y el poder analítico. Para esta tendencia, los teóricos son superiores a los músicos.

En el Renacimiento existe un interés por los griegos. Los artistas buscan a la música un lugar entre las disciplinas humanísticas. Surge la monodía u ópera: la música y la teoría musical está relacionada con las palabras, pero no es independiente: la música imita a la palabra. En este contexto, la música instrumental es de menor importancia, pues carece de esta *mímesis*. Sólo en el s. XVIII llegará a ser ilustrativa o representativa de temas literarios o pictóricos.

A comienzos del siglo XVIII surge la teoría de los afectos o *affektenlehre*, la *mímesis* del gesto musical para expresar ciertos afectos, que se basa en la retórica clásica. A mediados del siglo surge la escuela de Mannheim, que favorece la creación de recursos orquestales basados en las imágenes visuales y gestuales para expresar efectos "dramáticos". En Francia, mientras tanto, tiene éxito el sentimentalismo fácil del Estilo Galante. A finales de siglo, surge el *Empfindsamer Stil*, que imita la subjetividad, la expresión de cambios de afectos, mediante un cambio constante de

dinámicas, tempi, textura y orquestación.

El tránsito del barroco al clasicismo es un problema de transformar o abstraer las figuras retóricas musicales asociadas a la palabra de la ópera en figuras que se puedan adaptar a la música instrumental. La racionalización de los afectos (Lang, 1941) fue la aportación de la Ilustración a la *Affektenlehre*. En el barroco, cada movimiento expresaba un sólo afecto. En la Ilustración existe un contraste de temas y una polarización de la tonalidad entre tónica y dominante para expresar el cambio de afectos. La singularidad de los afectos se basan en efectos naturales mediante sutiles cambios y desarrollos melódicos y rítmicos. La música instrumental se considera "imitativa", pero no en el sentido de representar, sino en el de traducir los afectos naturales en sonidos. La música es parecida al diálogo y proporciona su "drama" (Dalhaus, 1989).

La legitimación del Buen Gusto como Estética

La teoría de la actitud estética reemplazó la "belleza" con la noción de "objeto estético" (Dickie, 1970: 82). Fue más un caso de institucionalización de la praxis sociomusical de la clase alta de esa época que una imposición de criterios estéticos.

El ideal de la Ilustración fue el hombre galante, universalmente culto. La teoría de la música ya no estaba preocupada con la legitimación del presente en términos del pasado, sino con permitir a las personas educadas "formar sus gustos, entender los términos teóricos, con el fin de discutir sobre música con entendimiento" (Lang, 1941).

La clase emergente, la clase media, huía de la pompa y afectación de la corte. Le agrada la simplicidad, la seriedad de propósito que caracterizaba a la burguesía.

Kant no pudo decir cosas buenas de la música, dado que servía a fines de entretenimiento, una música ocasional que proporcionaba una oportunidad para presumir de clase: la música ocupa el lugar más bajo entre las bellas artes, sólo juega con sensaciones (Kant, 1952). Kant utiliza "estética" para referirse a las experiencias perceptuales placenteras, más que la apreciación desinteresada de los teóricos de la actitud estética (Dickie, 1974: 73).

Para Baumgarten, la estética implica un tipo de cognición sensorial, donde el gusto (la belleza) es un acto de percepción pura. La teoría estética llegó a ser la ciencia de la sensibilidad: el conocimiento del contenido del mundo sensible.

La estética sistemática buscaba el conocimiento "distintivo" de Leibnitz: resolver un fenómeno en los componentes que lo determinan y condicionan; se mantiene que estas partes son inseparables de la totalidad, confinando una unidad indisoluble de multiplicidad. Así pues, la unidad no es una síntesis de conceptos lógicos; para Baumgarten se resuelve mediante fuerzas intelectuales, preconceptuales, inferiores, una facultades cognitivas inferiores. El objetivo de la estética "es la perfección de la cognición sensorial como tal" (Cassirer, 1968). La nueva ciencia estética se basa en el inmediato contenido de la apariencia. No busca ir más allá de la apariencia sensorial con el fin de encontrar conceptos, símbolos, ideas, imitaciones... Sólo busca la contemplación estética pura. La cognición sensorial se justifica por sí misma, algo que está en el reino de los noúmenos, donde el conocimiento es una cosa en sí misma.

Baumgarten facilita la racionalización y, por tanto, la humanización de la sensibilidad. La estética es la contraparte de la lógica que explora las leyes del pensamiento que gobiernan el uso no discursivo de símbolos, análogamente a como lo hace la lógica en el pensamiento discursivo. La contemplación y el refinamiento intelectual fue legitimado como parangón y epítome de la ideología estética.

En Francia, existen intentos de sistematizar el conocimiento. Hay una teorización sobre la música; se crean instituciones (por ejemplo, el Conservatorio de Paris); se institucionaliza la tendencia a cientifizar todo conocimiento. Los modos de hacerlo en el XVIII son:

1. Analizar, es decir, reducir a sus partes.
2. Agrupar estas partes de acuerdo a sus similitudes.
3. Etiquetar los grupos formados, pues nombrar es conocer (Gillispie, 1960: 172).

Los dos primeros se agruparon en un solo procedimiento.

Hasta el Renacimiento, la música instrumental era propia de las clases bajas. La música vocal y coral, la ópera es la música de las clases altas. En el XVIII la moda por la música de danza la hace popular como práctica musical. Al final del XVIII las clases altas habían hecho una transición hacia las formas instrumentales puras como música práctica, aunque nunca consiguió el formalismo estético puro. Pero esta elevación a la práctica legitimó la música instrumental.

Poco a poco se da una tensión entre los ideales clásicos y los románticos. En el XIX, se nombra por primera vez la expresión "el arte por el arte", que permitirá su legitimación institucional. Una interpretación inexacta del pensamiento kantiano en Francia provocan la aparición de 4 palabras en la teoría y la crítica: "estética, desinterés, libre y puro". A los que se añaden "artes, belleza, gusto, forma y sublime". La música instrumental llega a ser considerada la más autónoma y soberana de las artes debido a su relativa abstracción de la naturaleza y libertad de los conceptos

definidos. Es el epítome de la música, su esencia (Dalhaus, 1989).

Los formalistas ignoran convenientemente el hecho histórico de que incluso tan tarde como en el período clásico las personas conversaban, se movían y mantenían relaciones sociales durante los conciertos. Quedarse quieto y en silencio, concentrándose sólo en la música, los inicios de la etiqueta de los conciertos públicos tal y como la conocemos hoy, fueron avanzando poco a poco entre el mundo de los intérpretes profesionales. Estos signos de culturización no llegarán a ser institucionalizados hasta pasada la mitad del s. XIX, cuando los conciertos públicos de aficionados fueron suplantados por grupos profesionales y virtuosos. He aquí como el ser culturizado que desde el Renacimiento había implicado considerables destrezas en la interpretación *amateur*, de aquí en adelante el interés aficionado a la música fue relegado al salón de la clase media y a un rol como oyente. El paradigma de la "percepción desinteresada" es por tanto algo socialmente construido. Su objetivación y práctica es el resultado del devenir histórico y no una condición o criterio estético.

Formalismo estético, análisis y exclusividad cultural

La asociación de una obra anotada en partitura con el status ontológico de la música se mantiene con dificultad filosófica y ha sido contundentemente rebatida (Goodman, 1981; Nattiez, 1990; Alperson, 1984; 1987; Webster, 1971).

Aunque se puedan reconocer ciertos beneficios prácticos en el estudio de una partitura en las prácticas interpretativas, existen también algunos "mensajes" negativos que una aproximación analítica-racional a la ontología musical que se enseña a los neófitos institucionalizados en cualquier nivel. En una concepción de la música como obra de arte da la impresión de que sólo cuenta una reducción analítica. Esto crea una comprensión dicotómica, por tanto falsa, de que atender estéticamente a la música es una acción analítica, esto es, que el grado o profundidad del significado musical o profundidad estética es proporcional al grado de claridad racional del análisis.

El paradigma de la forma es en sí el resultado de la tendencia racional de la Ilustración a analizar la música en sus supuestos elementos constituyentes. Por ello, la melodía, armonía, ritmo, metro de compás, timbre, forma... son llevados como elementos independientes y cuyo conocimiento y percepción se proponen como necesarios para una respuesta estética inteligente. La forma en el Barroco fue una consecuencia del temperamento psicológico, no un principio-guía estético. En el Clasicismo, la evolución del tipo de forma modelado por la sonata llegó a ser el paradigma institucional, una norma absoluta de la música occidental (Lang, 1941). Pero esta concepción de forma no es aplicable ni a las músicas del mundo ni a la música contemporánea occidental y no puede ser considerada como una esencia ontológica, estética o epistemológica de la música.

La idea de las clases acomodadas acerca de la música fue la de arte de obras apreciadas en sus propios términos: cualidades estéticas y elementos. Esto conlleva la legitimización de tendencias, asunciones y prácticas. La ideología estética de arte como búsqueda pretende la erudición y el elitismo; por tanto, la sacralización de la cultura (Levine, 1981). Pero la institucionalización de arte ha asegurado su separación de la vida (Wolterstorff, 1980). Para este último autor, las obras de alta calidad artística son utilizadas por la élite cultural. Otras obras, las del "arte popular", son utilizadas por personas fuera de la élite cultural. Mientras que las "obras de la tribu" son utilizadas y compartidas por la élite y por la no élite. El arte tribal y popular sólo es arte en el sentido de destrezas (ars) organizadas con el fin de realizar algo práctico. Son devaluadas porque son populares y pueden ser compartidas sin necesidad de condicionamientos intelectuales. La inaccesibilidad de la música para la "tribu" es al menos un criterio que la élite cultural aplica a los juicios de buena música. Desde esta perspectiva, la música se mantiene dependiendo de su experiencia estética, que resulta sólo de una "percepción desinteresada". Las obras de arte musical proporcionan los objetos estéticos que ocasionan la respuesta estética. Como "bella arte", la música es dirigida específicamente hacia la apreciación estética y requiere el gusto cultivado y la comprensión del conocedor.

No obstante, todo esto es una benigna preocupación de una porción muy pequeña de la sociedad. Pero, como cualquier ideología, el paradigma estético se proclama inherentemente superior y más valioso que otras prácticas musicales y por tanto se propone como fundamentación que legitima la música en la educación general. Para esta ideología, las obras de arte son manifiestamente superiores a otras obras, particularmente a las populares y a las artes prácticas. Esta cultura consistente en un corpus de obras de arte debería ser mantenida por la sociedad y fomentar su apreciación; pero sólo una élite puede hacerlo, dado que requiere sensibilidad y entendimiento disciplinado y requiere la "apreciación real", una condición de exclusividad.

La democratización del ocio no ha democratizado el consumo de la alta cultura (Lasch, 1984: 44). Los padres pueden sentir que se perdieron la "cultura" en su educación y creen de forma vaga que "ser culturizado" puede ser útil para la promoción social de sus hijos. Pero, al igual que los "educadores estéticos", la mayoría de padres no tienen idea de qué significa, qué comprende o qué requiere.

REFERENCIAS COMPLETAS (formato según el original)

- Alperson, Philip. 1984. "On Musical Improvisation." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 63, no. 1: 17.
- 1987. "Aristotle on Jazz." *Council for Research in Music Education Bulletin*, no. 85: 39.
- 1992. "The Arts of Music." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 50 (Summer 1992): 218.
- 1994 "Introduction: The Philosophy of Music." In *What is Music? An introduction to the philosophy of music*, ed. Philip Alperson. Pennsylvania State University Press.
- Arnold, Matthew. 1932 [1869]. *Culture and Anarchy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Appiah, Kwame Anthony. 1992. *In my Father's House: Africa in the Philosophy of Culture*. Oxford: Oxford University Press.
- Baker, Russell. 1991. "Hear America Listening." *The New York Ems* (Saturday, November 2): 23.
- Barrow, Robin and Ronald Woods. 1989. *Introduction to Philosophy of Education*. 3d Edition. London: Routledge.
- Beardsley, Monroe C. 1967. "History of Aesthetics." In *The Encyclopedia of Philosophy*, vol. 1, 18-35. New York: Macmillan/Free Press.
- Berland, J. C. 1982. *No Five Fingers are Alike: Cognitive Amplifiers in Social Context*. Cambridge, MA: Harvard.
- Berger, Peter L. and Thomas Luckmann. 1967. *The Social Construction of Reality: a Treatise in the Sociology of Knowledge*. New York: Anchor/Doubleday.
- Blacking, John. 1970. *How Musical is Man*. Seattle: University of Washington.
- 1990. *A Common-Sense View of All Music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Blaukopf, Kurt. 1992. *Musical Life in a Changing Society*. Trad. D. Marinelli. Amadeus Press.
- Blocker, H. Gene. 1991. "Is Primitive Art Art?" *Journal of Aesthetic Education* 25 (Winter): 87.
- Blume, Friedrich. 1970. *Classic and Romantic: a Comprehensive Survey*. Trad. M. D. Herter Norton. New York: Norton [1958].
- Bowman, Wayne. 1994. Unpublished; read at the philosophy SRIG, MENC Conference, Cincinnati.
- Brissett, D., and C. Edgely, eds. 1975. *Life as Theater*. Chicago: Aldine.
- Bruner, Jerome. 1991. "Self-Making and World-Making." *Journal of Aesthetic Education* 25 (Spring 1991): 68 [drawing upon Roman Jakobson, selected writings, vol. 8 (Berlin: Mouton de Gruyter, 1988), 92fl.
- Cage, John. 1961. *Silence*. Wesleyan University Press.
- Cassirer, Ernst. 1968 [1951]. *The Philosophy of the Enlightenment*. Trad. F. C. A. Koelln and J. P. Pettegrove. Princeton.
- Caswell, Austin B. 1991. "Canonicity in Academia: A Music Historian's View." *Journal of Aesthetic Education* 25 (Fall): 129.
- Cohen, Albert. 1981. *Music in the French Royal Academy of Sciences*. Princeton.
- Cohen, Amy Simowitz. 1983. *Theory of Art in the Encyclopedic*. Ann Arbor, MI: UMI Research Press.
- Coleman, Francis J. 1971. "Is Aesthetic Pleasure a Myth?" *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 29 (Spring 1971): 320.
- Colles, H. C. 1956. *The Growth of Music: Part 11. The Age of the Sonata*. 2d ed. Rev. Eric Blom. London: Oxford University Press.
- Cone, Edward. 1994. "Music and Form." In *What is Music?* Ed. P. Alperson. New York: Haven Publications,
- Cook, Nicholas. 1990. *Music, Imagination and Culture*. Oxford: Oxford University Press.
- Craft, Robert. 1976. "Record Review." *The New York Review of Books* (July 15).
- Cutietta, Robert A. 1993. "The Music Elements: Who Said They're Right." *Music Educators Journal* 79 (May): 48.
- Dahlhaus, Carl. 1989. *The Idea of Absolute Music*. Trad. R. Lustig. Chicago University Press.

- Dickie, George. 1974. *Art and the Aesthetic: an Institutional Analysis*. Cornell.
- Dipert, Randall. 1993. *Artifacts, Art Works, and Agency*. Philadelphia: Temple University.
- Eliot, T. S. 1948. *Notes Towards the Definition of Culture*. London: Faber & Faber [rev. ed. 1962].
- Elliott, David I. 1991. Music as Knowledge. *Journal of Aesthetic Education* 25 (Fall): 21.
- 1993. "Musicing, Listening, and Musical Understanding." *Contributions to Music Education* 20 (1993): 78.
- Ford, Julianne. 1975. *Paradigms & Fairy Tales: An Introduction to the Science of Meanings*. London: Routledge.
- Fowler, Charles, ed. 1988. *The Crane Symposium: Toward an Understanding of the Teaching and Learning of Music Performance*. Potsdam, NY: State University College.
- Frith, Simon. 1990. "Towards an Aesthetic of Popular Music." In *Music and Society: the Politics of Composition, Performance and Reception*. Eds. R. Leppert and S. McClary. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gillispie, Charles Coulton. 1960. *The Edge of Objectivity: an Essay in the History of Scientific Ideas*. Princeton University Press.
- Goehr, Lydia. 1992. *The Imaginary Museum of Musical Works*. Oxford: Oxford University Press.
- Goodman, Nelson. 1981. *Ways of Worldmaking*. Indianapolis: Hackett.
- Hamoncourt, Nicholas. 1988. *Baroque Music Today: Music as Speech*. Trad. M. O'Neil. Portland: Amadeus Press Music als Klangrede, Residenz Verlag, 19821.
- Hauser, Arnold. 1951. *The Social History of Art*, vol. III. Trad. S. Godman. Alfred A. Knopf/Random House (Vintage).
- Hawakaya, S. I. 1978. *Language in Thought and Action*. 4th. ed. New York: Harcourt BraceJovanovich.
- Huizinga, Johan. 1960. *Homo ludens*. Boston: Beacon Press [1950].
- Kadish, Mortimer R. 1968. *Reason and Controversy in the Arts*. Cleveland: Case Western Reserve.
- Kaemmer, John E. 1993. *Music in Human Life*. Austin: University of Texas Press.
- Kant, Immanuel. 1952. *The Critique of Judgement*. Trad. J. C. Meredith. In *Great Books of the Western World*, vol. 42, ed. R. M. Hutchins. Encyclopaedia Britannica [1790].
- Kharasch, Robert N. 1973. *The Institutional Imperative*. New York: Charterhouse Books.
- Kingsbury, Henry. 1988. *Music, Talent, and Performance: a Conservatory Cultural System*. Philadelphia: Temple University Press.
- Kivy, Peter. 1991. "Is Music an Art?" *The Journal of Philosophy* 88 (October 1991): 544.
- Kristeller, P. O. 1965. "The Modern System of the Arts." In *Renaissance Thought 11*. New York: Harper Torchbook, 163-227.
- Kühn, Thomas. 1975. *The Structure of Scientific Revolutions*. Chicago: University of Chicago Press.
- Kupfer, Joseph H. 1983. *Experience as Art: Aesthetics in Everyday Life*. Albany: SUNY Press.
- Lag, Henry. 1941. *Music in Western Civilization*. New York: Norton.
- Lasch, Christopher. 1984. "The Degradation of Work and The Apotheosis of Art." *Harper's* 268 (February): 42-43.
- Lash, S. 1990. *The Sociology of Postmodernism*. London: Routledge.
- Levine, Lawrence W. 1988. *Highbrow Lowbrow: The Emergence of Cultural Hierarchy in America*. Cambridge: Harvard University Press.
- Lumley, Robert, ed. 1988. *The Museum Time Machine*. London: Comedia Boo/Routledge.
- Lynes, Russell. 1966. *Confessions of a Dilettante*. New York: Harper & Row.
- Mattheson, J. 1839. *Der vollkommene Capellmeister*.
- McEvelley, Thomas. 1991. *Art and Discontent*. Kingston, NY: McPherson & Co.
- . 1992. *Art and Otherness*. Kingston, NY: McPherson & Co.
- McWilliam, Neil. 1993. *Dreams of Happiness: Social Art and the French kft 1830-1820*. Princeton University Press.
- M.E.N.C. 1991. *Music Educators Journal* 77, no. 8 (April): theme issue, "Popular music and Music Education."

- 1992. *Music Educators Journal* 78, no. 9 (May): theme issue, "Multicultural Music Education."
- Nattiez, Jean-Jacques. 1990. *Music and Discourse*. Trad. C. Abbate. Princeton.
- Nelson, Robert B. 1994. "Aesthetics in the Band Room." *Music Educators Journal* 80 (January): 24.
- Onions, C. T., ed. 1966. *The word Dictionary of English Etymology*. Oxford: Oxford University Press.
- Passmore, John. 1992. *Serious Art*. LaSalle, IL: Open Court.
- Paynter, John. 1992. *Sound and Structure*. London: Cambridge University Press.
- Phillips, Kenneth H. 1993. "A Stronger Rational for Music Education." *Music Educators Journal* 80 (September): 17.
- Price, Sally. 1989. *Primitive Art in Civilized Places*. University of Chicago Press.
- Rice, Danielle. 1991. "Art in the Museum Setting." *Journal of Aesthetic Education* 25 (Winter): 127.
- Regelski, Thomas A. 1970. Music and Painting in the Paragon of Eugene Delacroix. Unpublished Ph.D. dissertation, Ohio University.
- 1981. *Teaching General Music: Action Learning for Middle and Secondary Schools*. New York: Schirmer.
- 1986. "Concept-learning and Action Learning in Music Education." *British Journal of Music Education* 3 (July): 185.
- 1992. "The Action Value of Musical Experience and Learning." In *Companion to Contemporary Musical Thought*, vol. 1. ed. J. Paynter et al. (105-29). London: Routledge.
- Reimer, Bennett. 1993. "Music Education in Our Multimusal Culture." *Music Educators Journal* 79 (March): 21.
- Rosen, Charles. 1971. *The Classical Style*. New York: Viking.
- 1991. "Radical, Conventional Mozart." *The New York Review of Books* (December 19, 1991), 51-59. [Véase también la carte de Leo Treitler y la réplica de Rosen, 9 abril 1992, 54.]
- Said, Edward. 1983. "Opponents, Audiences, Constituencies, and Community." In *The Anti-Aesthetic*. Ed. Hal Foster. Port Townsend, WA: Bay Press.
- Said, Edward. 1991. *Musical Elaborations*, New York: Columbia University.
- Sessions, Roger. *My Musical Experience of Composer, Performer, Listener*. Princeton University Press.
- Shepherd, John, et al. 1977. *Whose Music? A Sociology of Musical Languages*. London: Latimer New Dimensions.
- 1991. *Music as Social Text*. Cambridge: Polity Press.
- 1991a "Music and the Last Intellectuals." *Journal of Aesthetic Education* 25 (Fall): 95.
- 1992. "Music as Cultural Text." In *Companion to Contemporary Musical Thought*, vol. 1, Ed. John Paynter, et al., 128-55. London: Routledge.
- 1993. "Value and Power in Music." In *Relocating Cultural Studies: Developments in Theory and Research*. Ed. Valda Bherdall, John Shepherd and Ian Taylor. London: Routledge, 1993.
- Stebbins, Robert. 1975. "Role Distance, Role Distance Behavior and Jazz Musicians." In *Life as Theater*. Ed. Brissett and C. Edgley, 133-41. Chicago: Aldine.
- Stigler, J. W., R. A. Schweder, and G. Herdt, eds. 1990. *Cultural Psychology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Stolnitz, Jerome. 1961. "Of the Origins of 'Aesthetic Disinterestedness.'" *The Journal of Aesthetic and Art Criticism* XX (1961): 131-43.
- Sparshott, Francis. 1994. "Aesthetics of Music-Limits and Grounds." In *What is Music?* Ed. P. Alperson, 35-98. Haven Publications.
- Spring, Joel. 1976. *The Sorting Machine*. New York: Longman.
- 1993. *American Education*. 6th ed. New York: Longman.
- Sumki, Takao. 1973. *Japanese and the Japanese: Words in Culture*. Trad. A. Miura. Tokyo: Kodansha.
- Swanwick, Keith. 1992. "What Makes Music Music?" In *Companion to Contemporary Musical Thought*, vol. 1. Ed. J. Paynter, et al., 82-104. London: Routledge.
- Schweder, R. A., R. A. Le Vine, eds. *Culture Theory: Essays on Mind, Self, and Emtion*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Tawa, Nicholas E. 1987. *Art Music in American Society*. London: Scarecrow Press.
- Taylor, Roger L. 1978. *Art, an Enemy of the People*. Atlantic Highlands, NJ: Humanities Press.
- T.I.M.E. December 27, 1993. "Angels Among Us." *TIME*: 56-65.
- Valery, Paul. 1945. "Leçon inaugurale du cours de pédagogie au Collège de France." *Variétés* 5 (1945): 297.
- Verba, Cynthia. 1993. *Music and the French Enlightenment: Reconstruction of a Dialogue, 1750-1764*. Oxford: Clarendon Press.
- Vogel, Susan. 1990. In *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*. Ed. Ivan Karp and Steven D. Lavine. Washington, D.C.: Smithsonian.
- Webster, William E. 1971. "Music Is Not a 'Notational System'." *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 29, no. 4.
- Welsh-Asanti, Kariamu, ed. 1993. *The African Aesthetic*. London: Greenwood Press.
- Werckmeister, A. 1702. *Harmonologia Musica*.
- Wilcox, John. 1953. "The Beginnings of 'Art Pour l'Art.'" *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 11 (1953): 360.
- Wilson, Frank R. and Franz L. Roehmann, eds. 1990. *Music and Child Development*. St. Louis: MMB Music, Inc.
- Wolterstorff, Nicholas. 1980. *Works and World of Art*. Oxford: Clarendon Press.
- 1980a. *Art in Action*. Grand Rapids, MI: Eerdmans.
- Wright, F.A. 1969. *The Arts in Greece*. London: Kennicat [1923].
- Wuthnow, Robert, et al. 1987. *Cultural Analysis: the Work of Berger, Douglas, Foucault and Habermas*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Zolberg, Vera L. 1991. *Constructing a Sociology of the Arts*. Cambridge: Cambridge University Press