

## Sección 1

---

# IDEOLOGÍA Y POLÍTICA EDUCATIVA EN RELACIÓN AL ARTE Y LA LITERATURA



---

# ESTÉTICA ILUSTRADA MUSICAL E INTERESES IDEOLÓGICOS.<sup>1</sup> PRESERVACIÓN DE LA IDEA DE MÚSICA CULTA A COMIENZOS DEL SIGLO XX, CLASES SOCIALES Y EDUCACIÓN

**María Eugenia Bolaño Amigo<sup>2</sup>**

Universidade de Santiago de Compostela

## Introducción

En el período de la Ilustración comienza a entenderse la cultura como un proceso de perfeccionamiento intelectual vinculado a la formación del espíritu, ligado también a aquellas actividades asociadas a un estatus social elevado. El concepto de «cultura» se vincula así al de «cultura de élite», y no será hasta bien avanzado el siglo XIX cuando comiencen las reacciones frente a esta concepción y empiece a hablarse de «cultura popular» y de la «pluralidad de culturas» frente a los valores elitistas. Esta tesis es igualmente aplicable al campo de la cultura musical y a su enseñanza. Y hoy, en el ámbito musical académico, sigue prevaleciendo la idea ilustrada de «música culta», de modo que trasciende a muchos de los escenarios donde la interpretación puede tener lugar.

Tomando en consideración lo señalado aquí, me propongo indagar, reflexionar y presentar un recorrido que —atendiendo a las indicaciones procedentes de la Historia Social, de la Historia Cultural, de la Sociología de la Música y de la Historia de la Estética Musical— nos aproxime a una mejor comprensión de algunos de los procesos que ya desde finales del siglo XIX y a comienzos del siglo XX en Europa optaron por preservar esta idea de «música», con su específica incidencia en la historia educativa, contrariando otras posibilidades de educación musical. Mediante esta indagación y examen crítico procuraremos responder a la siguiente cuestión: ¿reiteramos ritos anacrónicos o tiene esto algo que ver con nuestro tiempo?

1. El concepto de «estética ilustrada musical» apela a la dimensión cultural de la música como «cultura de élites». Se trata de una concepción de «cultura» restringida y vinculada a ciertos grupos sociales que se encuadraría en la denominada «perspectiva humanista o ilustrada», noción jerárquica mediante la cual se estratifica a los diversos segmentos sociales de acuerdo con la distribución de los bienes culturales o simbólicos. Esta conceptualización sería opuesta a la «perspectiva romántico-antropológica», que englobaría a todas las expresiones materiales y simbólicas de un grupo humano.

2. Rúa Vicente Fraíz Andón, s/n, Campus Vida, 15782, Santiago de Compostela. Teléfono: 881 811 000. Dirección de correo electrónico: mariaeugenia.bolano@usc.es

## Música, clases sociales e ideologías

La Música, como el más universal de los lenguajes, ha sido utilizada en todas las épocas y contextos para «legitimar racionalmente un orden social, que es, en definitiva, el objetivo de la ideología»,<sup>3</sup> quizás debido a su carácter universal y a su amplia capacidad comunicativa, que facilita su extensión a muy diversos públicos. En este sentido, ya tanto Platón como su discípulo Aristóteles se encargaron de describir los usos apropiados para la música dentro de la «sociedad ideal». Los deseos de Carlomagno de lograr la unificación de un gran imperio cristiano llevaron a la codificación del canto gregoriano. El llamado «Rey Sol», Luis XIV, ejerció un importante control sobre la danza y la ópera que marcó toda una época y sus influencias posteriores. E incluso podríamos aludir a la interpretación de la ópera que con otros factores, en 1830, desencadenó la revolución que acarreó la independencia de Bélgica<sup>4</sup> y aun influenció más tarde la de Italia.

La composición musical estuvo cada vez más ligada, «o quizás lo estuvo sólo de manera más patente»,<sup>5</sup> a las preocupaciones políticas y a las ideologías, en sus intentos de buscar soluciones o alternativas individuales para encontrar un lugar en el tan explotado panorama del repertorio clásico. Fue de tal modo como la música de tradición clásica continuó diversificando su concepto y su estilo durante el siglo XX en el período de entreguerras. Tanto en la Alemania nazi como en la Unión Soviética, la regulación que los gobiernos disponían de la música era tan fuerte y las presiones sociales, políticas y económicas eran tales, que llevaron a muchos compositores de tradición clásica a reaccionar intentando volver a conectar con el público a gran escala, mientras que otros buscaron nuevas alternativas sin preocuparse demasiado por su popularidad.

Disponemos actualmente de variados estudios que ponen su centro de interés en la capacidad de la música para ser en sí misma transmisora de determinadas ideologías al servicio de intereses políticos y morales; se trata de trabajos fundamentalmente centrados en períodos históricos o en compositores concretos, y enfocados desde muy diversas perspectivas.<sup>6</sup> Tomándolos en consideración podemos afirmar que el lenguaje musical y, con él, toda clase de prácticas ligadas a la interpretación, no son neutros; bajo el velo de la obra artística subyacen una serie de imágenes, de representaciones sociales, que son transmitidas y sobre las cuales elaboramos, divulgamos y/o asumimos —de forma más o menos consciente— categorías y sistemas de valores.<sup>7</sup> Estas representaciones sociales de

3. CAPEL, H., LÓPEZ PIÑEIRO, J.M. & PARDO, J.: Ciencia e ideología en la ciudad (vol. II), *I Coloquio interdepartamental*, Valencia, Generalitat valenciana, Conselleria d'Obres Públiques, Urbanisme i Transports, 1992, 139-150.

4. BURKHOLDER, J. P.; GROUT, D. J.; PALISCA, C. V.: *Historia de la música occidental*, Madrid, Alianza Editorial, 2008.

5. *Ibid.*, p. 961.

6. Entre todos ellos quizás destaquen hoy los comprendidos en la obra de Theodor Wiesengrund Adorno (1903- 1969), pues como bien señala Fubini «para valorar en plenitud la importancia histórica de su extensa obra hace falta previamente valorar el hecho de que ningún musicólogo había intentado jamás captar, con tanta profundidad y agudeza como lo hizo él, los nexos que ligan estrecha y dialécticamente la música con el mundo de la ideología» (FUBINI, E.: *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Madrid, Editorial Alianza Música, 2010, p. 437). Comprendemos pues que, a pesar de las críticas que su pensamiento ha recibido, actualmente resulta difícil proyectar una mirada alrededor de la problemática ideológica, filosófica y estética que gira en torno a la música del siglo XX sin tener presentes sus tesis.

7. Efectuamos esta afirmación siendo conscientes de que los propios músicos (intérpretes y compositores)

las que hablamos han sido utilizadas a lo largo de la historia para diferenciar «tipologías musicales» y vincular las mismas a distintos grupos sociales.<sup>8</sup> Y esto es así porque «encontramos en la música una síntesis de los procesos cognitivos propios de una cultura y, también, del resultado de sus interacciones sociales»,<sup>9</sup> siendo conscientes, como bien señala Hormigos Ruiz, de que:

«La expresión musical es una constante en la especie humana y, entendiéndola de este modo, hay algunos elementos y comportamientos universales en ella. Ahora bien, una determinada música sólo puede entenderse en un contexto social que le confiere un valor y que genera un abanico de emociones inseparables de las vinculaciones sociales (...). Ningún estilo musical se construye con características exclusivas, sus dimensiones son las que quiera darle su sociedad y su cultura».<sup>10</sup>

Sin embargo, no podemos dejar de señalar que durante el siglo XIX y comienzos del XX, diversos escritores reivindicaron la trascendencia de la música clásica como arte autónomo con respecto a las ideologías y a la política y que, por lo tanto, ésta debía componerse, interpretarse y apreciarse en sí misma, ajena a las preocupaciones políticas y sociales. Esta perspectiva sería reforzada con la llegada de la Musicología, durante el siglo XIX, que centró su estudio inicialmente en los diferentes estilos y procedimientos musicales del pasado, más que en sus funciones sociales.<sup>11</sup> De este modo «hasta cierto punto, el hecho de tratar a la música en sus propios términos era un ideal admirable que permitió a muchos oyentes disfrutar de la música por sí misma y como un alivio a los desvelos cotidianos. Pero en otros aspectos, desde su cultivo por parte de la elite económica y social hasta su asociación con los nacionalismos, la música clásica nunca escapó del todo de las redes de la política».<sup>12</sup>

Fue, sobre todo, con el nacimiento de la Sociología de la Música como disciplina (en la segunda mitad del siglo XIX) cuando comenzó a hacerse hincapié en las cuestiones

---

evitaron, fundamentalmente después de la Segunda Guerra Mundial, el sometimiento de su creación artística a la instrumentalización política, aunque no siempre fue posible. Muchos otros músicos fueron conscientes del papel que la música podía desempeñar como transmisora de ideas y la utilizaron apoyando determinadas ideologías o concepciones políticas y sociales de su tiempo.

8. Es el caso aludir, como ejemplo, a la parcela musical conocida como «Gran Música», dirigida a públicos de la burguesía supuestamente cultos; al Canto Coral, vehículo de ideas moralizadoras destinadas a clases medias, o a la Zarzuela, expresión o representación de segmentos sociales populares españoles (Capel, López Piñeiro y Pardo: *op. cit.*, p. 1).

9. HORMIGOS RUIZ, J.: *Música y sociedad. Análisis sociológico de la cultura musical de la posmodernidad*, Madrid, Fundación Autor, 2008.

10. *Ibid.*, pp. 20-21. 10.

Aún podríamos añadir, en concordancia con Dufour, que es imposible atribuir un fenómeno estético únicamente a sus orígenes sociales, pero tampoco podremos conocerlo en todas sus dimensiones si no analizamos sus condicionantes sociales e históricos, pues contribuyen a «arrojar luz y sentido sobre los motivos —conscientes o inconscientes— que le dieron sentido, y abrir posibles vías reflexivas sobre la renovación de los términos de esta experiencia estética» (DUFOUR, M.: El idioma romántico de la música absoluta. En torno a Beethoven, en Noya, Val & Pérez Colman (Coords.), *Musyca. Música, sociedad y creatividad artística.*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2010, p. 193).

11. BURKHOLDER, J. P.; GROUT, D. J.; PALISCA, C. V.: *op. cit.*

12. *Ibid.*, p. 962

sociales e ideológicas,<sup>13</sup> y es con Theodor Adorno y con su *Sociología Dialéctica* cuando empiezan a cuestionarse con fuerza y en profundidad los vínculos entre música e ideología.

Fue precisamente también a lo largo del siglo XIX cuando aparecieron instituciones e industrias que centraron su labor en el desarrollo de funciones comerciales en torno a la música, y los cambios en la forma de crear y de percibir música se incrementaron hasta llegar al diverso y amplio panorama musical que se fue enriqueciendo durante todo el siglo XX. Según el reconocido filósofo italiano Baricco es esta industria cultural que paulatinamente va surgiendo a partir del XIX la que moldea, bajo las leyes del mercado, unos límites funcionales para él arraigados en los iconos decimonónicos y que perfilan la división de los consumidores.<sup>14</sup> Una segmentación que defiende una supuesta mayor importancia, complejidad, superior articulación y huella cultural que supone la denominada «música culta». Estos argumentos beben de la concepción nacida con Beethoven en el Romanticismo más incipiente, que otorga a la música aspiraciones cara un significado espiritual y filosófico, que llevan al músico a escapar de la óptica comercial de su trabajo y que logran la complejidad en la gramática y sintaxis musical que puede desafiar las capacidades receptivas de un público «normal». Una matriz ideológica que se traslada desde las concepciones de la burguesía romántica hasta nuestros días.

La distinción entre «música culta» y «música popular» es heredera, pues, de dichas concepciones y de la diferenciación que se establece entre «cultura de élites» y «cultura popular», la cual vivió a lo largo de la historia un profundo desarrollo y evolución. En el siglo XVI, una época de fuerte expresividad de la cultura popular, su relación con la cultura de élites es estrecha «aunque planteada de forma asimétrica».<sup>15</sup> Un siglo después, debido fundamentalmente a las consecuencias de las reformas religiosas, pues tanto la reforma protestante como la católica tacharon a la cultura popular de pagana e inmoral, la presencia de la cultura popular retrocede; pero la escisión entre los dos tipos de cultura será aún mayor a medida que avanza el siglo XVIII, desde el momento en que las clases altas renunciaron a participar en la cultura popular. No será hasta bien entrado el siglo XIX cuando se redescubren formas propias de música popular que impactan en otras artes. A pesar de un creciente diálogo entre la cultura tradicional popular y la «alta cultura», habrá determinados sectores sociales interesados en preservar esa idea de cultura, y por extensión, de música para élites.

Esta idea de «música culta» se perpetuó luego a través de los lugares donde la comunicación musical puede tener lugar, entre ellos, las aulas de música;<sup>16</sup> un lugar privilegiado donde un currículum muchas veces carente de crítica sigue en ocasiones transmitiendo contenidos con una carga ideológica y de valores que no responde a las demandas de la formación actual. ¿Tiene sentido hoy que hablemos de música culta? ¿Dónde están las

13. Comprendemos la Sociología de la Música de acuerdo con los planteamientos de FUBINI, E.: *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Madrid, Editorial Alianza Música, 2010; como una modalidad de pensamiento estético que se ha desarrollado en torno a la música y por la que se entiende «toda forma de pensamiento que pone en relación la música con los hechos sociales» (Fubini, *op. cit.*, p. 407).

14. BARICCO, A.: *El alma de Hegel y las vacas de Wisconsin*, Madrid, Siruela, 1999.

15. HORMIGOS RUIZ, *op. cit.*, p. 124.

16. Cabe destacar que las músicas tradicionales y «populares» van cada vez logrando una más notable presencia en las aulas, pero no en las mismas dimensiones que otros estilos.

fronteras que la determinan?<sup>17</sup> Es necesario que antes de indagar en posibles respuestas a estas preguntas, realicemos un breve recorrido que nos aproxime a la situación de la educación musical en Europa durante el período que abordamos.

### **Una aproximación al panorama de la educación musical en Europa entre finales del siglo XIX y comienzos del XX.**

Hasta la llegada del siglo XIX la situación de la educación musical en el territorio europeo venía marcada en buena medida por las directrices de la Iglesia, siendo las capillas de música las instituciones que ostentaban de forma predominante la instrucción musical. En España la infraestructura educativa musical la constituyen, hasta ese momento, monasterios, abadías, capillas catedralicias, colegiadas y santuarios.<sup>18</sup>

Con la irrupción del siglo XIX, la Iglesia (y con ella la música religiosa) pierde incidencia en la vida musical. A esta situación se une también el ascenso de una burguesía que promueve una música profana ligada a óperas y teatros, aspecto que fortalece el desarrollo institucional educativo privado. Destaca una considerable afición a la ópera y también la multiplicación de veladas y reuniones musicales en las que tanto aficionados como profesionales cultivan el baile y la música de salón,<sup>19</sup> se crean coros, sociedades de conciertos, orquestas, conservatorios y academias de música.<sup>20</sup> Dicha proliferación de instituciones privadas directamente desvinculadas del ámbito eclesiástico, no impedirá que la música sea fomentada como una «enseñanza de adorno», sobre todo entre las niñas.<sup>21</sup> La creación de Sociedades Ateneos y Liceos, dependiente del mecenazgo, impulsará la actividad musical, sin procurar, en todo caso, una formación profesional.

La música instrumental va ganando protagonismo a la música vocal y la música de cámara llenará salones burgueses; además, la asistencia a la interpretación de sinfonías y de óperas será objeto de ostentación entre los segmentos más elevados de la sociedad. Ante el creciente interés por acceder al conocimiento y a la profesionalización musical, la burguesía promoverá la creación de conservatorios durante el siglo XIX.<sup>22</sup>

17. Son múltiples los trabajos que se han desarrollado en torno a esta cuestión, procedentes de ámbitos como la filosofía o la sociología musical, entre otros. Queremos citar aquí, a este respecto, las obras de Baricco (1999) y de Hormigos Ruiz (2008).

18. SARGET ROS, M. A.: Perspectiva histórica de la educación musical, *Ensayos: Revista de la Facultad de Educación de Albacete*, 15, 2000, pp. 117-132.

19. HORMIGOS RUIZ, *op. cit.*

20. Esta realidad, visible en buena parte del territorio europeo, no fue tan notable en la Península Ibérica. Concretamente, en Galicia, destacará la labor ejercida por diversas asociaciones musicales a las que van ligadas casi siempre bandas de música populares y orfeones, que ejercieron y continúan desarrollando una importante labor cultural, didáctica y lúdica.

21. SARGET ROS, *op. cit.*

Hecho que contribuirá a la pervivencia de marcados sesgos de género aún a día de hoy latentes. Atendiendo a aspectos relacionados con esta cuestión podemos anotar los textos de: GREEN, L.: *Música, género y educación*, Madrid, Morata, 2001; LAMB, DOLLOF y HOWE (2002). Feminism, Feminist Research and Gender Research in Music Education, en Colwell & Richardson (eds.). *The new handbook of research for music teaching and learning*, New York y Oxford University Press, 2002, pp. 648-674; LOIZAGA CANO, M.: Los estudios de Género en la Educación Musical, *Revisión Crítica. Musiker*, 14, 2005, pp. 159-172. Bilbao; DIGÓN REGUEIRO, P.: Género y música. Música y Educación, *Revista trimestral de educación musical*, 2000, pp. 29-54.

22. Los primeros conservatorios datan su origen en la Italia del siglo XVI, pero no será hasta tres



Ya a comienzos del siglo XX, los avances que se vienen desarrollando desde la psicología y en torno a los estudios sobre el niño, así como la filosofía de la Escuela Nueva, generan un clima de renovación pedagógica que se extiende al ámbito musical, donde asistimos al auge del pensamiento y de la investigación educativa.<sup>23</sup> Es en este momento cuando se desarrollan múltiples sistemas de educación musical dirigidos a la educación general.<sup>24</sup> Siguiendo a Valles del Pozo,<sup>25</sup> existe una clara conexión entre las propuestas educativas presentadas en los métodos clásicos de enseñanza musical y las directrices de la nueva pedagogía, que se manifiestan en algunos de los aspectos que muestran en común, tales como los objetivos encaminados a la formación integral del niño y a su papel activo como alumno, o la puesta en valor de los procesos de socialización que acontecen en la primera infancia.

Los avances en los sistemas de educación, la creciente programación y realización de conciertos para niños (que se venían realizando desde 1890 en Inglaterra), así como otros progresos de tipo técnico, tales como el uso del gramófono o de la radio (con la extensión de los programas didáctico-musicales) propiciaron la paulatina extensión de una cultura musical a la población, antes restringida a unos determinados sectores sociales. Las escuelas públicas incluyeron cada vez más música en sus programas de estudios (en muchas ocasiones debido a los intereses políticos de los gobiernos, que patrocinaron directamente actividades musicales sumiéndolas en un claro carácter ideológico), y el método de enseñar música concebido por Zoltán Kodály mediante el uso de canciones folclóricas, juegos musicales y ejercicios con distintos grados de dificultad, fue adoptado por buena parte de las escuelas europeas y norteamericanas.

Durante el período de entreguerras, la música en parte de Europa será «manipulada» y utilizada por los gobiernos totalitarios dentro y fuera del ámbito educativo, que intentarán, con débiles criterios y argumentos, situar determinadas composiciones ya existentes o de nueva creación como apoyos a sus regímenes e ideologías.<sup>26</sup> Sólo la despolitización posterior a la guerra de la música culta compuesta en el período de entreguerras, que «fue en parte resultado de la idea de que la música clásica es algo aparte, un arte autónomo e idealizado, una noción que pervive hoy, aunque haya sido puesta cada vez más en tela de juicio por parte de músicos e historiadores».<sup>27</sup>

### «Música culta» y cultura musical. Ayer y hoy

La delimitación de las fronteras entre lo considerado «música culta» y «otras músicas», fundamentalmente entre «música culta» y «música popular», ha sido un tema muy presente en los estudios procedentes de la filosofía y de la sociología de la música y, según Hormigos Ruiz,:

---

siglos más tarde cuando comiencen a adquirir una dimensión europea notable. En España el primer conservatorio se funda en Madrid en el año 1830 (Sarget Ros, *op. cit.*)

23. VALLES DEL POZO, M. J.: La educación musical en la historia de occidente: Apuntes para la reflexión, *Neuma: Revista de Música y Docencia Musical*, 1, 2009, pp. 218- 232.

24. Tales como los métodos de Dalcroze, Ward, Kodály, Willems, Orff o Martenot.

25. VALLES DEL POZO, *op. cit.*

26. Burkholder, Grout & Palisca, *op. cit.*

27. *Ibid.*, p. 987.



«Pese a todos los esfuerzos, aún hoy seguimos encontrando los mismos problemas a la hora de establecer esta separación, ya que, más allá de lo que siempre se consideró música culta, estamos rodeados de formas musicales populares, comerciales, que muchos de nosotros hemos aprendido a apreciar casi tanto como, o más que, las grandes melodías artísticas de épocas pasadas. Además, la distinción entre culto y popular va mucho más allá del mundo estrictamente sonoro. De hecho, son contenidos sociales que hallan su expresión en el ámbito musical, como los encontramos asimismo en muchos otros ámbitos de la cultura».<sup>28</sup>

En conexión con lo anteriormente citado, cabe recoger también las reflexiones que Baricco nos ofrece en tono irónico a este respecto:

«Las fronteras de la música culta tienen algo de hipotético y a la vez de muy cierto. Nadie sabe muy bien dónde están, pero está claro que en algún sitio están (...). A Brahms y a The Beatles les competen paisajes e idiomas diferentes. Pero los mapas de un mundo tal resultan vagamente fantásticos, intencionadamente imprecisos y siempre provisionales. Con imperturbable y eficaz torpeza los utiliza la industria cultural, haciéndolos pasar por verdaderos y dibujando sobre ellos una división de mercados que ya ha revelado para sí una feliz funcionalidad. En cuanto al público, se adecua de buen grado, amparado por un sistema que proporciona a sus necesidades un orden útil, en nada diferente al ya experimentado en las agradables visitas a los supermercados.»<sup>29</sup>

Por eso hoy vale la pena reflexionar en torno a los usos del concepto de «música culta»,<sup>30</sup> que nace en el período romántico musical, y más concretamente, como señalamos, con Ludwig van Beethoven y su obra. Con tal noción se aludía a los siguientes fenómenos que fueron alcanzados por vez primera en esa época (Hormigos Ruiz, 2008): el músico aspira a escapar de una concepción puramente económica o comercial de su trabajo; la música aspira, incluso explícitamente, a un significado espiritual y filosófico; la gramática y la sintaxis de esa música son de una complejidad que desafía las capacidades perceptivas de un público desconocedor de dichos procesos.

Esta clase de música denominada «culta» se coloca así por encima de todas las demás, reservándose un primado social, cultural e incluso espiritual.

Pero las delimitaciones de este concepto de «música culta» y sus diferenciaciones frente a la «música popular» se alteran en las sociedades posmodernas, «donde los importantes cambios radicales en lo referente a las formas y a los contenidos del arte producen un nuevo debate sobre qué tipo de música incluir o excluir de estas categorías».<sup>31</sup> Podemos apreciar la música en su dimensión estética, centrándonos en los aspectos formales y estilísticos; pero también en su dimensión social, atendiendo a los usos, significados y funciones que cumple en las distintas sociedades. En este sentido nos recuerda Martí que:

28. HORMINGOS RUIZ, *op. cit.*, p. 95

29. BARRICO, *op. cit.*, p. 17

30. Que en múltiples y variadas publicaciones se subsume o se utiliza indistintamente con otras denominaciones como «música clásica», «música seria» o «música artística».

31. HORMINGOS RUIZ, *op. cit.* p. 94

«La música está por doquier, es omnipresente. Su espacio natural no se limita ni mucho menos a las convencionales salas de conciertos. Su presencia invade nuestras casas, los largos corredores del metro, el interior de nuestro automóvil, las iglesias, los grandes almacenes... y la música —cualquier tipo de música— es portadora de mensajes, a pesar de que no siempre vaya acompañada de palabras. Y con ello, la música no es tan sólo estética, sino que también es ética».<sup>32</sup>

En la sociedad actual, donde impera la perspectiva consumista sobre la artística y contrariamente a lo que sucedía en épocas pasadas, es imposible la rígida adscripción de un estilo musical a una determinada clase social, las músicas y los estilos se fusionan, se convierten en mercancía destinada a satisfacer las demandas del mercado, un mercado en el que los avanzados medios de difusión ponen a nuestro alcance todo tipo de sonidos que generan variedad de gustos, logrando incluso imponerlos. Quizás sea hoy más adecuado educar en y para una cultura musical en lugar de educar a merced de las fronteras de una «música culta» hoy paradigmáticas e inadecuadas;<sup>33</sup> se hace necesario formar en una perspectiva crítica que rompa los estereotipos y hegemonías que no sólo son de clase social, sino también de género.<sup>34</sup>

Para esto es preciso conocer el pasado, la historia social y la historia de la música, pues en virtud de la distancia histórica aumenta la concentración en los parámetros estéticos más subjetivos y se debilita el conocimiento de los motivos y circunstancias en los que nació y se desarrolló la música.

32. MARTÍ, J.: *Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales*, Barcelona, Deriva, 2000, p. 13

33. Señala Blacking en este sentido que «las divisiones al uso entre música culta y música popular son inadecuadas. Carecen de sentido y precisión como indicadores de diferencias musicales» (BLACKING, J.: *¿Hay música en el hombre?*, Madrid, Alianza, 2006, p. 31.)

34. SHEPHERD, J.: Music consumption and cultural self- identities: some theoretical and methodological reflections, *Media, Culture and Society*, 8, 1986, pp. 305-330; LEPPERT, R. y McCLARY, S.: *Music and Society. The politics of composition, performance and reception*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.