

# «MENTRE LA MÚSICA DURA...». SOBRE LA RELACIÓ DE MÚSICA I DEMÈNCIA. PROCESSOS D'APRENTATGE MÉS ENLLÀ DELS ARRANJAMENTS CLÀSSICS<sup>1</sup>

PETER ALHEIT

UNIVERSITAT DE GÖTTINGEN

## INTRODUCCIÓ

La idea que la música apel·la a altres dimensions en nosaltres que no només als aspectes cognitius de la nostra percepció ha sigut expressada pels poetes de manera sensible. Shakespeare diu: «Si la música és aliment de l'amor, que sone...» (Dotzena nit 1601, Acte 1, Escena 1). En el llarg tercer poema de la col·lecció «Quatre quartets» —The Dry Salvages (1941)— de T. S. Eliot, al final d'un pronòstic més bé pessimista sobre el futur, la música irromp com a «moment inesperat», com un «llamp en l'hivern», com una «cascada» en la realitat: «...música escoltada tan profundament/ Que no s'escolta en absolut, però sou la música / mentre dura la música».

I la música té encara una altra qualitat. També apel·la aquells que aparentment ja no són apel·lables, és a dir, a les persones que viuen amb demència. Les següents consideracions faran referència a un projecte que utilitza aquesta qualitat per a processos d'aprenentatge poc habituals: el projecte Music for Life, que ha sigut realitzat des del 1993 per l'educadora musical Linda Rose junt amb el London Wigmore Hall d'Anglaterra (cf. Smilde/Page/Alheit 2014:292 i ss.). Tres músics professionals col·laboren amb vuit pacients amb demència i el seu personal d'infermeria en tallers de música creativa durant un cicle de vuit setmanes. Des de la perspectiva de l'equip de recerca que ha seguit científicament

aquest cicle a Londres el 2010, presentaré els nostres resultats, que també són interessants per als processos pedagògics.

La relació entre compromís musical i l'autopercepció profunda està investigada de manera excel·lent en l'estudi de Sacks sobre música i cervell (SACKS 2008). Sacks no només parla d'una millora de les funcions cognitives, sinó, abans de res, de l'estat d'ànim i el comportament en pacients amb demència, que —després d'haver estat activats per música— poden estar així durant hores o fins i tot dies. Afirmar:

La percepció de la música i dels sentiments que ella pot desencadenar no depèn del record, o del fet que la música no siga familiar, per desplegar el seu poder emocional [...] Crec que ells [els pacients amb demència] poden experimentar tota la gamma d'emocions com la resta de nosaltres, i que, almenys en aquestes situacions, la demència no està de cap manera desvinculada de la profunditat emocional. Si s'han vist reaccions d'aquest tipus, se sap que, encara que es pot apel·lar a un mateix, també és la música —i només la música— la que pot realitzar aquesta apel·lació. (Sacks 2008:385).

Sacks fa referència ací al potencial d'improvisació musical, que pot arribar a persones amb demència. Aquest potencial és, segons el pianista i educador musical nord-americà Christopher Azzarra, «l'art de pensar i interpretar música simultàniament»

<sup>1</sup> Traducció: Francesc J. Hernández (Universitat de València)

(Azzarra 1999:22), -música creada en temps real i que està literalment «imprevista» (Benson 2003:24) fins que es realitza.

Precisament aquesta improvisació constitueix la base de la comunicació musical en la pràctica de Music for Life. Com que la música és essencialment un llenguatge social, el procés creatiu de la improvisació musical és també social i interactiu. És el producte d'un actiu procés comunicatiu, que consisteix en una experiència mútua. Per tant, una creació musical no es pot reduir a la inspiració d'una sola persona. Desplega la seua pròpia identitat, en cert sentit de manera connectada i separada del seu creador, i més bé com una possessió compartida que pertany a una comunitat (cf. Sawyer 2000).

Quan fem servir la improvisació com a metàfora d'una comunicació social plenament significativa, és crucial que cada moment d'improvisació es caracteritzi per una certa espontaneïtat de la reacció i una obertura al diàleg, a la cooperació i a la sinceritat (Peters 2009:17). Igual que la improvisació, el desenvolupament de relacions socials entre persones és un procés interactiu. Les relacions necessiten temps per desenvolupar-se i créixer de forma orgànica, no lineal. Pressuposen un diàleg i una negociació autèntica i constant entre individus. Per tant, l'autenticitat i la sensació de connexió en la comunicació musical són un valor essencial en la pràctica. Fiona, una de les tres músiques que acompanya en el projecte, ho expressa així: «Sé que freqüentment tinc les ganes de tocar alguna cosa que siga correcta per a la persona amb la qual estic tocant. I em pregunte una i altra vegada: “Com puc entendre qui ets ‘tu’ i què et passa a ‘tu’ amb la música que estic tocant per a ‘tu’? Com puc reproduir una música perquè ‘tu’ pugues fer-la teua?”» (Alheit/Page/Smilde 2015:28 i s.).

La resposta a aquestes preguntes centrals no és mai una resposta rutinària. Sempre és molt concreta i individual i sempre s'ha de posar de nou en qüestió. Requereix un procés d'aprenentatge entre tots els actors implicats en el projecte. La següent exposició se centra en aquest procés d'aprenentatge. S'inicia per la interessant reinterpretació d'un text clàssic sobre la teoria moderna de la identitat (2). Tot seguit hi ha una breu presentació dels resultats més im-

portants de l'anàlisi qualitativa i empírica del cicle observat del projecte Music for Life (3). La conclusió és una reflexió crítica sobre les conseqüències de les observacions (4).

## DEMÈNCIA I IDENTITAT. UNA PROVOCACIÓ TEÒRICA

«Papà, saps qui sóc jo?» La pregunta li va fer vergonya, es va girar cap a Katharina i va dir en broma (...): “Com si això fos tan interessant.”» (Geiger 2011:74). Aquesta declaració d'«el vell rei en el seu exili» —el títol del meravellós llibre que Arno Geiger va escriure sobre el seu pare amb demència— és un dels problemes més difícils que es planteja en relació amb la demència: És la «identitat» realment tan interessant? I què és realment la «identitat»?

Potser ací està justificat un recurs a allò clàssic de la concepció sociològica d'identitat, a George Herbert Mead. En la seua interessantíssima teoria de la identitat, Mead ha convertit en tema el canvi qualitatiu entre dos «estats de consciència». Ell distingeix «consciència com experiència del dolor o alegria» d'una «autoconsciència com a coneixement o presència d'una identitat com a objecte» (Mead 1973:212). Primer de tot és important ressaltar que l'«essència de la identitat» és cognitiva (ibíd., 216) i que s'ha d'entendre com un procés social: «Ser conscient de si mateix, ser conscient de la identitat significa bàsicament convertir-se en un objecte per a la pròpia identitat, gràcies a les relacions socials amb els altres» (ibíd., 215). En poques paraules, necessitem que la mirada dels altres sobre nosaltres, la presa de possessió de les seues «actituds» per convertir-nos en «objecte» de nosaltres mateixos. Només aquest Me, com diu Mead en el text original nord-americà, permet un contingent I, un «jo» que (re)acciona, que jo «sóc», però que mai «tinc»:

«Si hom pregunta on ingressa directament el “jo” [el I] en la pròpia experiència, la resposta és: com a figura històrica. Allò que hom fou un segon abans és el “jo” del “JO” [el Me]. És un altre “JO” que ha d'assumir aquest paper. Hom no pot obtenir la reacció immediata del “jo” en aquest procés. El “jo” és, en cert sentit, allò amb què ens identifiquem; aprofundir en la nostra experiència és un dels pro-

blesmes de quasi tota la nostra experiència conscient; no està donat directament en l'experiència.» (Mead 1973:218)

Allò que resulta fascinant d'aquesta posició per al problema de la relació entre la demència i la identitat són dues idees igualment «ocultes» que es poden utilitzar per a una reinterpretació de la demència:

(a) Segons Mead, hom continua sent un «jo» quan la competència cognitiva de «convertir-se en un objecte per a un mateix» està limitada. «Les emocions no esdevenen demencials», afirma la científica de la salut Annelie Keil (2014).

(b) Fins i tot quan el «Me» —la capacitat de «veure'm a través dels ulls dels altres»— ha desaparegut, els ulls dels altres encara s'adrecen a mi, substituint les meues competències reflexives per «concedir-me' la meua dignitat» de viure un «jo mateix» conscient. «Jo» ja no puc acceptar-me a mi mateix, però «jo» puc sentir i gaudir de l'acceptació dels altres. I la dignitat que «em» concedeixen els altres té la seua base en la «meua» biografia, en la «meua» història de vida. Ja que és una història de relacions que no s'aturen quan la «meua» capacitat conscient de donar forma a aquestes relacions està restringida o disminuïda. El «jo» hi roman, tal com deixen clar les reflexions de Mead, però també ho són els records vius del «jo-en-relació», que ara he d'entendre de nou mitjançant els altres.

Aquestes consideracions van, fins i tot, més enllà del concepte avançat d'atenció centrada en la persona del psicòleg social i psicogerontòleg anglès Tom Kitwood (1997), que ha desencadenat un canvi de paradigma en la consideració de la demència. D'una opció ètica sens dubte notable per a l'atenció a les demències resulta una visió sociològicament il·lustrada del context biogràfic-social dels pacients amb la demència concreta. El plantejament centrat en la persona es converteix en una resignificació sociopolítica a través del pont d'històries de vida concretes. Des d'una tasca gairebé aclaparadora per a totes les persones que tenen a veure amb la malaltia mental, es converteix en un repte social que afecta a cadascun de nosaltres. No és d'estranyar que la música tinga un paper central en aquesta redefinició important i indispensable de la dignitat humana.

Els projectes com el que es presenta ací estan interessats a trobar «la persona que hi ha darrere de la demència» (cf. Kitwood 1997:10 i ss.). Els músics que treballen amb pacients amb demència i els seus cuidadors ho fan a través de la música. Per als músics freqüentment és un procés d'aprenentatge biogràfic. Daniel, una de les persones que participen en Music for Life, que es va interessar pel començament de la investigació, ho resumeix de la manera següent: «Quan vaig fer aquest treball, va ser una manera per a mi, de vincular la meua existència com a músic amb l'aprofundiment d'un sentiment de qui sóc jo en aquest món, condicionat per trobades extraordinàries amb persones extraordinàries [...] Aquest treball m'ensenya una i altra vegada qui sóc i és un correctiu contra les decisions que em dissuadien d'això. És increïble com treballar amb persones, la versió de la realitat de les quals no es clara, pot ser realment una revisió definitiva de la realitat!» (Alheit/Page/Smilde 2015:25)

És a dir, així com el nostre «jo» ja ens pot irritar quan estem desperts i posar en desordre la nostra imatge conscient de nosaltres mateixos, precisament aquest «Me» (cf. Mead 1973:216 i ss.), així ens pertorba que l'estrany «jo» dels malalts de demència perquè no el «tenim», perquè no calculem, i freqüentment ni tan sols podem abordar, perquè qüestiona les nostres autoconstruccions conscients, ja siguem fills o filles, metges o infermeres, músics o investigadors. Però és per això precisament que una «identitat» és un codi clau de les recerques de Music for Life, potser la categoria més important que ens ha ocupat en les nostres interpretacions (cf. Alheit/Page/Smilde 2015:61 i ss.). La identitat centra només l'interès de la investigació en les persones que viuen amb demència, sinó també, amb la mateixa intensitat, en totes aquelles altres que s'ocupen d'elles: infermeres, organitzadors, investigadors i sobretot els músics. Especialment en el cas d'ells, es van iniciar processos d'aprenentatge que ningú no s'esperava abans i que van tenir una forta influència en el seu desenvolupament professional. El projecte ha canviat la comprensió dels músics de la importància de la música en la vida de les persones; ha afectat la seua personalitat i ha inspirat reflexions profundes sobre la seua pròpia imatge.

**EL DESCOBRIMENT D'UNA «ESPIRAL D'APRENTATGE»**

Com van sorgir aquests efectes? Primer, vam identificar quatre «categories nuclears» en les nostres dades qualitatives que van aprofundir les reflexions anteriors sobre «identitat»: a més de la identitat, tractàrem de la «comunicació», la «participació» i el «desenvolupament» (Alheit/Page/Smilde 2015). Com es relacionen aquestes quatre dimensions entre elles i quina és la perspectiva s'associa a la seua connexió?

La identitat, podríem dir, «existeix tant a nivell personal com a nivell del grup. El procés d'aprenentatge dels músics i, finalment, el seu desenvolupament cap a aquesta «acceptació» de la vida amb demència, tal com és, condueix a una identitat que es podria qualificar de «pertinença» activament apropiada mitjançant l'aprenentatge — o en termes més senzills: hem pogut observar com precisament els músics s'han familiaritzat amb una situació que abans no coneixien » (Alheit/Page/Smilde 2015:113). La identitat, segons la afirmació «clàssica» de George Herbert Mead, es desenvolupa, «ella està inicialment absent al néixer, però sorgeix dins del procés d'experiència i activitat social, és a dir, sorgeix en l'individu com a resultat de la seua relació amb el procés en el seu conjunt i amb altres individus dins d'aquest procés» (Mead 1973:168). En les seues declaracions, Mead crida l'atenció, per una banda, sobre l'índole processual del desenvolupament de la identitat i, per altra banda, apunta l'entorn social, que és important en el procés de formació de la identitat. Aquest aspecte social del desenvolupament ha motivat Mead a concebre la part crucial —cognitiva— de la nostra identitat com a «construcció del Me» (ibid., 173 i ss.).

Els músics semblen ser especialment sensibles a aquesta construcció. La seua interpretació és «pública» en un sentit concret, fins i tot si ocorre en privat. La identitat professional com a músic és sempre la mirada del «professor» musical, la mirada del públic (fictici) i la reacció immediata d'aquells amb els quals un treballa precisament com a músic. Això vincula la identitat musical amb el context, convertint-la en un fenomen social. Però també confirma la seua fragilitat i l'amenaça una

i altra vegada. L'ansietat escènica que tot músic coneix, el difícil experiment d'improvisar amb èxit i la inseguretat de tractar-se amb un públic com ara els pacients amb demència, demostren que cal reelaborar de nou la identitat. La identitat musical és una lluita per a l'autoseguretat i el desenvolupament personal. I aquesta lluita, malgrat la seua dependència del context concret, és un procés molt individual i íntim.

De manera que, quan la identitat juga un paper clau en les dades de la nostra investigació, el punt principal és que quan la música i la demència es reuneixen, moltes expectatives evidents queden fora de control. Aquesta experiència és un repte individual per a cadascun dels músics implicats, i per descomptat per a l'equip d'infermeria, i requereix que totes les persones implicades estiguen preparades per a un procés d'aprenentatge. El «treball d'identitat» és, per tant, un requisit previ per a l'activitat conjunta iniciada pel projecte Music for Life, no com un arranjament rutinari, sinó com un procés obert d'experiència que acompanya tot el projecte.

Amb tot i això, aquest procés d'aprenentatge es basa en la comunicació, la segona categoria bàsica que ofereix el nostre material de dades de la investigació. De la mateixa manera que ens mirem amb els ulls dels altres quan intentem construir la nostra identitat, també necessitem l'intercanvi amb altres per desenvolupar-la més. Això és especialment cert quan nosaltres, com a músics, ens enfrontem a persones que ja no tenen de forma natural allò que anomenem «identitat», i la reacció dels quals a la nostra interpretació és d'alguna manera imprevisible.

És lògica i natural la necessitat d'entendre's amb els altres, d'interpretar i comprendre situacions difícils, de proposar solucions i, amb sensibilitat musical, precisament posar-se en contacte amb persones que viuen amb demència. La complexitat que caracteritza la comunicació en el projecte Music for Life s'ha descrit en detall en els extensos estudis: Es tracta dels diferents nivells del llenguatge, verbal i no verbal, especialment sobre el(s) llenguatge(s) de la música; es tracta d'interacció i interpretació, es tracta d'espais de comunicació i mitjans de comunicació, i de vegades es tracta de superar malentesos.

La comunicació és una activitat social que es basa tant en l'autoseguretat com en la sensibilitat social, que es mou entre els pols de la «personalitat» i la «socialitat».

La dimensió de la comunicació analitzada per nosaltres té poc a veure amb les definicions convencionals de la teoria de les senyals, per exemple, de «remitents», «receptors» i «filtres», fins i tot amb conceptes de teoria d'acció clàssica que assumeixen objectius clars i propòsits clars de comunicació. El més probable és que el concepte de comunicació utilitzat ací es pugui resumir en allò que George Herbert Mead volia expressar en la seua metàfora del joc (cf. Mead, 1973:152 i ss.). Una anticipació intuïtivament reglada de «jugadors» respecte dels comportaments d'altres «jugadors». Quan els músics improvisen amb una gran sensibilitat per a les persones amb demència i participen en el «joc», es genera la situació d'un joc en què tothom reacciona sensiblement a l'altre i el fa servir per tornar a «entrar en joc». La comunicació musical és complexa i és recíproca. Però té poc a veure amb els càlculs racionals. És una comunicació basada en intuïcions que segueixen regles, que connecten allò íntim de les persones amb allò que és sensible del social.

En aquesta comprensió de la comunicació, ja es troba la nostra tercera categoria bàsica, la participació. La connexió entre l'individu i el social té un focus concret: el grup viu en el qual participa tothom. Tanmateix, la pertinença al grup no és un «estatus», ni un títol legal que sempre ha existit. La pertinença és un procés que s'ha d'iniciar activament. Per tant, la participació no significa només sensibilitat social, ja que és característica de la comunicació, sinó que pressuposa alhora una activitat social: la voluntat d'introduir-se en el grup amb les seues possibilitats i la voluntat de tolerància, d'admetre i respectar les idees de disseny de tots els altres.

La participació al projecte Music for Life adopta moltes formes: creativitat i intuïció, consideració i empatia, responsabilitat i diligència deguda. I compta amb actors molt diferents: els músics que creen un nou ambient de participació, els cuidadors que poden utilitzar aquest ambient per a la seua tasca d'atenció quotidiana, els membres del grup

amb papers de lideratge que veuen i desenvolupen perspectives pràctiques innovadores i les persones amb demència, que són estimulades a aportar les pròpies possibilitats al grup.

Aquest procés no flueix linealment. És interromput per conflictes i problemes. Els plans i les idees de disseny s'han de reflexionar i, si cal, ser revisades. Però aquestes reflexions solen ser el punt de partida d'oportunitats ampliades de participació que abans no es veien. Un exemple simptomàtic és l'escena angoixant en què Rosamund, una pacient de demència, és aixecada d'una cadira de rodes a una butaca amb un aparell mecànic d'elevació. El procés tècnic irromp de manera «brutal» en una escena de comunicació musical. Els músics es veuen afectats. Però, en la reflexió posterior, se n'adonen que és exactament la realitat de Rosamund. I reconeixent això, restitueixen una dignitat que al principi semblava destruïda per l'escena: una dignitat que reforça la seua participació en el grup.

Amb aquest exemple, s'ha construït un pont significatiu cap a la quarta i última categoria bàsica, cap al desenvolupament. De fet, el projecte Music for Life no tracta només d'un grup en el que participen membres diferents. Més bé, com podem aprendre de Lave i Wenger (1991), es tracta d'una comunitat de pràctica. I això es caracteritza per la participació, és a dir, per un desenvolupament des de la «participació perifèrica legítima» fins a la «participació completa» (Lave/Wenger 1991:35 i ss.).

Hauríem de tornar a imaginar aquest procés de manera molt concreta i visualitzar la idea empàtica i humana del «desenvolupament» que hi ha al darrere. Algú es troba a la vora d'un grup, simbòlicament o realment, i pot estar-hi, per la qual cosa ja és acceptat com a membre perifèric. A través de la pràctica comuna amb altres membres del grup, aquesta persona aprèn gradualment a convertir-se en un membre complet. Una vegada més, el requisit de ser un membre no és un «estatut», sinó el procés d'aprenentatge en el qual ha participat la persona i que l'ha canviada personalment.

Music for Life no és un «grup» en el sentit convencional, en realitat és una comunitat de pràctica. I la transició de grup a comunitat és un procés d'aprenentatge transitori. L'actor individual –ja

siga un músic, un membre de l'equip d'infermeria, el gestor d'atenció d'infermeria o una persona amb demència— passa a formar part d'una pràctica que només poden compartir tots junts. L'individu, per tant, es converteix en un «altre» en aquest procés, evoluciona, s'experimenta de nou. La nostra categoria fonamental de desenvolupament es troba, per tant, entre el pol de l'activitat social i el pol del desenvolupament personal. I aquesta categoria inclou el desenvolupament col·lectiu i individual.

És a dir, les quatre categories bàsiques descobertes estan interrelacionades. Descriuen un procés d'aprenentatge únic que involucra a la vegada els actors i la comunitat emergent. Ja la dimensió de la identitat mostra desenvolupament. La identitat no és una condició estàtica, sinó un procés. Aquest procés necessita contacte amb els altres, necessita comunicació i reflexió. I aquesta connexió és activa i participativa. El desenvolupament, que és per això necessàriament reconoscible, condueix a un nou nivell d'identitat dels actors. Aquest no és el final d'un cercle, ací s'acaba una «espiral d'aprenentatge» i s'inicia un nou procés d'aprenentatge en un altre nivell, potser superior.

Naturalment, aquesta espiral d'aprenentatge desencadena fantasies que fomenten una presentació més general del procés d'aprenentatge descrit, sense pretendre descobrir una «teoria d'aprenentatge» pedagògica o psicològica que hauria de ser vàlida per a qualsevol procés d'aprenentatge concebible. La grounded theory, el nostre marc metodològic, l'anomena teoria relacionada amb l'objecte, una teoria que s'aplica a l'àmbit de treball estudiada i, sobretot, que ha de ser acceptada per aquells que actuen en aquest àmbit.

Ara hom podria situar el procés d'aprenentatge, que caracteritzàvem amb les quatre categories fonamentals d'identitat, comunicació, participació i desenvolupament, en un espai simbòlic que es pot estendre entre experiències individuals i socials: entre autoseguretat i activitat social i entre desenvolupament personal i sensibilitat social. El primer contrast fa referència a la polaritat d'introversió i extraversió, el segon a dimensions internes i externes de reflexivitat. Això crea un interessant marc d'apre-

nentatge social característic del projecte Music for Life: Un model d'aprenentatge social

#### NOTES CONCLUSIVES DE CARÀCTER CRÍTIC

El subtítol de l'article anuncia «Processos d'aprenentatge més enllà dels arranjaments clàssics». La relació entre la demència i la música aconsegueix sens dubte aquest anunci. Però l'experiència amb aquest projecte també provoca. El repte de la demència afecta les societats modernes de manera prou fonamental. És possible concebre l'aprenentatge en tot moment? És realment possible el progrés perpetu? O, fins i tot, de manera més clara: el progrés il·limitat és realment útil?

El fenomen de la demència, que davant del canvi demogràfic augmentarà de manera que ja no puga ser desplaçat per les famílies mitjanes de la vida quotidiana, demana altres solucions. Necessitem temps, «desacceleració», tranquil·litat per a reflexionar. I necessitem noves formes de cooperació, condicions civils i humanes per a una vida digna i també per a les persones que pateixen demència i sobretot per a elles.

Music for Life ha marcat fites. La combinació de música, infermeria i demència ha fet visibles aspectes d'aquesta nova cooperació. La impressionant reflexió de totes les persones implicades en aquest projecte ha presentat tant dificultats com grans oportunitats, animant projectes semblants a altres llocs, a altres ciutats. Hi ha alternatives respecte a la demència.

El fenomen de l'aturada irreversible del desenvolupament humà, que sembla indicar una demència, ens pot ensenyar alguna cosa: ens obliga a pensar en el món modern amb la seua cada cop més absurda il·lusió d'acceleració (cf. Rosa 2004). Dona lloc a la modesta constatació que no hi ha cap solució palesa, per dir-ho així, a la demència, sinó que necessitem noves formes de treball solidàries, creatives, tal vegada necessitem efectivament una nova ètica per fer front a un problema que afecta tothom. Music for Life ha tingut un paper pioner ací. El seu exemple pot ser encoratjador.

**BIBLIOGRAFIA**

- ALHEIT, Peter/Page, Kate/Smilde, Rineke (2015), Musik und Demenz. Das Modellprojekt „Music for Life“ als innovativer Ansatz der Arbeit mit Demenzkranken. Giessen: Psychosozial-Verlag.
- AZZARRA, Christopher D. (1999), An aural approach to improvisation. En: Music Education Journal, 86 (3), 21-25.
- BENSON, Bruce E. (2003), The Improvisation of Musical Dialogue – A Phenomenology of Music. Cambridge: Cambridge University Press.
- GEIGER, Arnold (2011). Der alte König in seinem Exil. Múnic: Hanser.
- KEIL, Annelie (2014), Wenn die Organe ihr Schweigen brechen und die Seele streikt. Múnic: Scorpio.
- KITWOOD, Tom (1997), Dementia reconsidered: The person comes first. Berkshire: Open University Press.
- LAVE, Jean/Wenger, Etienne (1991), Situated Learning: legitimate peripheral participation. Cambridge: Cambridge University Press.
- MEAD, George Herbert (1973), Geist, Identität und Gesellschaft. Frankfurt del Main: Suhrkamp.
- PETERS, Gay (2009), The Philosophy of Improvisation. Chicago: University of Chicago Press.
- ROSA, Hartmut (2004), Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne. Frankfurt del Main: Suhrkamp.
- SACKS, Oliver (2008), Musicophilia. Tales of Music and the Brain. Londres: Picador.
- SAWYER, Keith (2000), Improvisation and the Creative Process: Dewey, Collingwood and the Aesthetics of Spontaneity. In: The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 58 (2), 149-161.
- SMILDE, Rineke/Page, Kate/Alheit, Peter (2014), While the Music Lasts. On Music and Dementia. Delft: Eburon Academic Publishers.