

Tema 22. Sociología de la música. Relación música-sociedad. Función social de la música. El entorno sociocultural y su influencia en el desarrollo de la sensibilidad musical. Música y consumo. La música en el mundo de hoy. Aportaciones y posibilidades de los medios audiovisuales en el desarrollo de la percepción y apreciación musical.

1 INTRODUCCIÓN

"El arte es una actividad tan vital como la ciencia, y de hecho penetra en ámbitos de la actividad humana que la ciencia es incapaz de tocar. El objetivo del arte es capacitarnos para vivir en el mundo, en tanto que el de la ciencia es capacitarnos para dominarlo. Por eso es tan importante el proceso artístico ya que el instrumento esencial del arte es la experiencia irrepetible" (Small, 1989).

Está claro que la música forma parte del arte, es una de sus manifestaciones más completas, ya que se nutre y evoluciona al mismo ritmo que el mundo que la rodea. Desde el área de Educación Artística se contribuye a la adquisición de distintas competencias básicas, entre ellas; la *competencia cultural y artística*, donde se pone especial énfasis *"en el conocimiento de diferentes códigos artísticos y en la utilización de técnicas y recursos que les son propios, ayudando al alumnado a iniciarse en la percepción y la comprensión del mundo que le rodea y a ampliar sus posibilidades de expresión y comunicación con los demás"* (RD 1513/2006).

En la Ley de Orgánica de Educación, Capítulo II, Artículo 17, se recoge como objetivo de la Educación Primaria, *"utilizar diferentes representaciones y expresiones artísticas e iniciarse en la construcción de propuestas visuales"* (LOE 2/2006).

A su vez, la enseñanza de la Educación Artística tiene entre otros objetivo, *"conocer y valorar diferentes manifestaciones artísticas del patrimonio cultural propio y de otros pueblos, colaborando en la conservación y renovación de las formas de expresión locales y estimando el enriquecimiento que supone el intercambio con personas de diferentes culturas que comparten un mismo entorno"* (RD 1513/2006).

Las palabras de **Small** (1989), que dan comienzo a esta introducción, hacen

hincapié en la idea de que la música, en cuanto **arte**. Es algo más que la producción de objetos bellos o expresivos. El arte, en general, es esencialmente un proceso a través del cual exploramos nuestro medio (tanto el interior como el exterior) y aprendemos a vivir en él. La **ciencia**, por el contrario, se mueve en otro ámbito de la actividad humana. En cualquier caso, *arte y ciencia son un indicador de la naturaleza y de las preocupaciones de la sociedad que las vio nacer.*

Small (1989), habla de las artes como metáforas de las actitudes y supuestos de una cultura. Por ejemplo, el período de la armonía funcional tonal (1600-1910), para muchos, ocupa la totalidad de su percepción musical. **Partch** (1974), señala que este aspecto (la armonía funcional tonal) no pasa de ser una convención no universal. Otras culturas hacen otros supuestos, se interesan por otros aspectos.

Las tres palabras que forman el título del libro "*Música. Sociedad. Educación*" de **Small**, nos dan la clave para profundizar en los que van a ser pilares fundamentales a desarrollar en el presente tema:

I.- La Música, desde una visión puramente musical trataremos el epígrafe: 2. *Sociología de la música.*

II.- La Sociedad, los epígrafes tratados desde un enfoque sociológico serán: 3. *Relación música-sociedad*, 4. *Función social de la música*, 5. *El entorno sociocultural y su influencia en el desarrollo de la sensibilidad musical*. Y por último, el epígrafe 6. *Música y consumo*, que cambiamos de orden respecto al epígrafe inicial por considerar que es más apropiado trabajarlo desde una perspectiva más social.

III.- La Educación será el eje central para profundizar en los epígrafes: 7. *La música en el mundo de hoy* y 8. *Aportaciones y posibilidades de los medios audiovisuales en el desarrollo de la percepción y apreciación musical*.

Para finalizar la exposición del tema que nos acontece, recurriremos a unas valoraciones finales a modo de conclusión, y a las imprescindibles referencias bibliográficas de las que nos hemos servido para su realización.

Dicho esto, comenzamos con el desarrollo del tema, situándonos en el pilar **I.- La música**, que contiene el epígrafe titulado, *Sociología de la música*.

2 SOCIOLOGIA DE LA MÚSICA

El primer problema que se plantea, por no decir el único, al tratar la **Sociología de la**

música es el de “determinar el alcance y contenido que debe asignarse a esta rama de la ciencia moderna, aplicada al cometido musical (...) la cuestión que inmediatamente surge es la de si los presupuestos contemplados son válidos para las manifestaciones musicales de las múltiples culturas actualmente vigentes (...). Es decir, la pregunta que se formula es ésta: ¿son las premisas sociológicas de carácter universal y, aplicables a todos los géneros musicales y a la variedad de públicos existentes?” (Valls Gorina, 1991).

La respuesta de Valls, a ésta y otras cuestiones es que no. Resulta evidente que las motivaciones son distintas en cada caso. **La historia de la música no consiste solamente en el estudio de sus formas y estilos, sino también en la descripción de su relación funcional con un medio, con las estructuras y hábitos de consumo.** Puede decirse que la historia de la música occidental en los últimos cincuenta años es la historia de su integración en una sociedad formada por la difusión de la cultura, que se ha ido identificando con los medios de comunicación de masas. Excluyendo el cine, (cuya misma existencia depende de los hallazgos de la tecnología moderna), puede afirmarse que la aparición de los "mass media" (las técnicas de reproducción múltiple de un mensaje), no ha provocado en ningún otro sector artístico efectos tan amplios y profundos, como en la música. A la introducción de nuevos lenguajes, a la alteración de los hábitos de comunicación y escucha, a la consiguiente crisis de los cánones estéticos tradicionales y de la noción misma de obra de arte, se suman fenómenos de gran importancia sociológica, como el desmesurado aumento del área del "consumo musical" y la consolidación de la dicotomía entre consumo de masas y producción de vanguardia, que inevitablemente es ya un dato estable, en la vida musical contemporánea (Blaukopf, 1988).

El propio papel del compositor, se ha visto profundamente marcado en su relación con la sociedad. Si en épocas anteriores había existido un tipo de relación directa entre autor y público desde un punto de vista funcional o ideológico, en la sociedad de los *mass media* esta relación ha sido sustituida por un complejo aparato de comunicación gobernado por mecanismos autónomos y dotado de sus propios códigos estéticos, íntimamente ligados a la utilización misma del medio técnico. La producción de lo nuevo y su asimilación por un vasto público se han convertido en dos aspectos cada vez mas diferenciados en el interior de un sistema tendente a una creciente especialización

de papeles y orientado hacia una búsqueda de nuevas formas para la que se necesitan aparatos y técnicas cada vez más sofisticados (**Blaukopf**, 1988).

En los años treinta, se definieron los primeros conceptos en torno al debate de "sociedad de masas" que se prolongaría hasta los últimos años sesenta, en la *sociología* y materias afines a ella. Fue en esa época donde se perfiló los primeros atisbos de los *mass media* y su gran poder. A partir de aquel momento, ninguna teoría sobre la sociedad de masas pudo prescindir de la noción de "cultura" que, entendida en su significado amplio de "sistema general de vida, material, e intelectual", asumió entonces entidad de categoría sociológica. De este modo, la discusión acerca de la "sociedad de masas" se convirtió ante todo en discusión sobre la "cultura de masas" (**Blaukopf**, 1988).

Dicho esto, entramos en el pilar **II.- La Sociedad**, que abarca como decíamos en la introducción del tema, los aspectos más sociales.

3 RELACIÓN MÚSICA-SOCIEDAD

“Las diferentes manifestaciones artísticas tienen una presencia constante en el entorno y en la vida de las personas. Desde esta perspectiva, el área de Educación artística tiene el propósito de favorecer la percepción y la expresión estética del alumnado y de posibilitar la apropiación de contenidos imprescindibles para su formación general y cultural” (RD 1513/2006).

Por lo tanto, no podemos cuestionar que la música forma parte de la vida de las personas. Existe desde siempre y está en todas partes. Pero, **¿cómo se establece la relación música y sociedad?, ¿condiciona la sociedad a la música o es la música quien dicta los impulsos de la sociedad?**

Raynor (1986) describe una historia de la música dentro de su marco social. Él observa como la historia influye, y muchas veces determina, los cambios musicales. Pero, es obvio, que el ver como la economía, la política y las ideologías determinan el devenir de la creación musical, no tiene nada que ver con el interrogante sobre cuál es la función asignada a la música en esas sociedades. **Small** (1989) aboga por una visión diferente. Para él, la mentalidad social sobre la música es una “metáfora” de la mentalidad global de esa sociedad. En su libro defiende cómo los cambios de mentalidad ideológica se corresponden con cambios en los impulsos y las técnicas

musicales. Así, la función de la música sería la de aspecto visible, sonoro, de una mentalidad social determinada.

La idea de “progreso” es imposible defenderla en las artes, basadas en la experiencia peculiar del individuo y renovada en cada generación. Por ejemplo, en el Renacimiento, la visión teocrática de la sociedad medieval dará paso a una visión personal, en relación con el antropocentrismo humanista. **Tovey** llega a defender que la armonía tonal y sus sucesiones de tensión y relajación expresa la experiencia del individuo aislado.

Es difícil alcanzar a comprender una sociedad sin saber cómo se expresaba musicalmente, ni entenderemos el por qué de una música, sin conocer sus condicionantes sociales. “*La circunstancia decisiva para la determinación de la imagen que del mundo tiene un artista, no es el partido que abraza y con el que se declara solidario, en principio, sino los ojos con que ve el mundo*” (**Hauser, 1977**).

Vamos a realizar ahora, **un recorrido histórico** muy breve que nos ayude a entender todo esto:

El mundo de la **Edad Media** lo concebimos por y para la religión. Todo estaba influenciado por la religión católica. El *gregoriano* es una manifestación clara de esa concepción. La crisis religiosa que se desencadena con la reforma luterana en el **Renacimiento**, tiene como consecuencia la aparición del coral en alemán. Su función paideútica queda patente en el estilo claro, la comprensibilidad del texto y la sencillez melódico-rítmica. El **periodo del Barroco** va a caracterizarse por una crisis a nivel económico, político y religioso. Por eso, la música de esta época va a ser expresiva, caracterizándose por los grandes contrastes, acentuando de esta manera el dramatismo musical. Durante el **Clasicismo**, la mayoría de los músicos eran “compositores-artesanos” que escribían según la demanda del momento y por encargo de sus mecenas. Un gran ejemplo lo constituye *Haydn*, que estuvo durante toda su vida al servicio de los *Esterhazy*. El compositor era un sirviente de nivel superior que ocupaba un lugar reconocido pero poco elevado dentro del esquema social. Pero la difusión de la imprenta y los conciertos de suscripción van a permitir que el compositor se libere. *Mozart* fue un ejemplo de rebeldía al romper con su mecenas, el conde de *Colloredo*. En el **Romanticismo** surge un nuevo concepto de artista. **Raynor** (1986) contempla un cambio de actitud de la sociedad hacia el músico. Según él, la consideración del músico

post-beethoveniano como profeta no se debe tanto a una actitud abiertamente rupturista sino a una nueva dimensión que a su trabajo otorga la naciente sociedad industrial. Ya en el siglo XX, la revolución del arte es una revuelta contra la visión científica del mundo y contra su ética de la dominación. La música “clásica” refleja la visión del mundo que dio origen a la ciencia. La destrucción de aquella tradición refleja un rechazo de esa visión del mundo. Así, si en el Romanticismo el cambio es básicamente de ánimo, no de lenguaje (véase el caso de *Wagner*), en el siglo XX cambiará el propio medio de expresión, el lenguaje. *Debussy*, por ejemplo, liberará a la música europea de la lógica secuencial, del racionalismo de la música armónico-tonal. *Stravinsky* será otro nuevo eslabón en el proceso de revolución del lenguaje occidental. *Schönberg* y su sistema dodecafónico minará definitivamente los pilares del sistema tonal tradicional. Fuera del marco europeo, el *Jazz* reflejará las huellas de los Estados esclavistas de Norteamérica. Nacerá del *gospel*, el *blues* y el *espiritual negro*. Todos van a ser manifestaciones musicales de un pueblo que se siente oprimido.

Hemos visto como **cada periodo musical se puede identificar con un momento histórico concreto. En nuestra sociedad, la música que nos definirá será una música marcada por los avances tecnológicos, el consumo y el espectáculo.** Todo esto se refleja en los instrumentos eléctricos o electrónicos. La grabación es ya un hecho incuestionable ligado a la música, con la aparición de nuevas profesiones (técnico de grabación, productor...), nuevos sistemas (sistema MIDI...) y nuevas industrias (industria discográfica,...). De hecho, uno de los objetivos (el número nueve), de nuestro currículo es el de conocer a los profesionales del mundo musical y dice así: “*Conocer algunas de las profesiones de los ámbitos artísticos, interesándose por las características del trabajo de los artistas y disfrutando como público en la observación de sus producciones*” (RD 1513/2006).

Entre la relación Música y Sociedad podemos ligar perfectamente la palabra Educación. La sociedad actual, tiene más que nunca toda la información a su alcance pero debemos encontrar las herramientas válidas para poder diferenciar lo que es educativo de lo que no. Debemos ofrecer a la música el escenario idóneo, para que adquiera el papel principal que merece como instrumento para el desarrollo íntegro de la personalidad del niño.

4 FUNCIÓN SOCIAL DE LA MÚSICA

“La música, como construcción social y cultural que es, no puede ser entendida en su totalidad mientras no se permita al alumnado la experiencia directa mediante la producción, la audición musical y su contextualización” (Small, 1989).

Sin embargo, como señala **Travé** (2003), la música enseñada en la escuela, olvida frecuentemente este aspecto social. Presiden los enfoques formalistas maquillados a veces por actividades lúdicas, olvidando lo social y cultural del hecho sonoro. Desde esta perspectiva descontextualizada y desculturalizada, el alumnado recibe una instrucción musical que debe memorizar pero que no despierta interés, aunque paradójicamente está motivado para escuchar y practicar la música que, por ejemplo aparece en los medios de comunicación.

Enseñar música desde *enfoques transdisciplinares*, supone partir de la música a través del estudio de problemas socialmente relevantes, entendiendo por problema, una temática determinada que interesa realmente al alumno, que estimula actitudes de curiosidad y búsqueda y que tiene potencialidad para desencadenar procesos de construcción de nuevos conocimientos. Posee, además, el calificativo de *socialmente relevantes*, lo que supone que las demandas, necesidades e interrogantes de la sociedad se convierten en eje central que organiza los contenidos de la etapa. En este sentido, las unidades didácticas deberán estructurarse entre otros objetos de estudio, en función de los problemas reales y cotidianos, cercanos afectivamente a los estudiantes en el tiempo o en el espacio, pero que despiertan interés tanto en los alumnos y los profesores como en el ámbito científico (**García y Merchán**, 1998).

Como afirma **Swanwick** (1991:130): *“La finalidad última de un currículo musical no es la transmisión de una serie arbitraria o limitada de valores idiomáticos, sino la ruptura con unos mundos restringidos de realidad cultural definida y la promoción de una crítica imaginativa, analizando distintos métodos y criterios”*. Y para ello, siguiendo en la línea de **Travé** (2003), el alumnado debe interiorizar, relacionar, investigar, contextualizar y vivenciar las distintas prácticas musicales, de tal forma que al finalizar la etapa obligatoria, el alumnado posea un mapa cognitivo de la música del mundo, que tenga nociones acerca de los lugares donde se desarrolla y que conozca cuáles son las formas musicales que utiliza.

A continuación y como colofón a este epígrafe, presentamos un cuadro resumen de algunas de las **funciones que ha tenido la música a lo largo de la historia:**

ÉPOCAS HISTÓRICAS	FUNCIONES DE LA MÚSICA	EJEMPLOS
GRECIA	Recreativa. Música utilitaria; visión hedonista.	Época homérica. <i>La Ilíada</i> , <i>La Odisea</i> .
	Ético-cognoscitiva. Música como catarsis, como ideal educativo.	Damón. Platón, “ <i>Las Leyes</i> ”. Aristóteles, “ <i>La Política</i> ”.
	Terapéutico-religioso Música como medicina.	Época homérica.
EDAD MEDIA	Litúrgica. Canto como oración.	La Iglesia Católica controla la cultura.
	Hedonista. Trovadores	El amor cortés.
RENACIMIENTO	Propagandística. Religión católica.	Desarrollo de la polifonía.
	Paideútica. Religión Protestante	Música comprensible para todos.
	Hedonista. Música profana	El músico busca el placer del oyente.
BARROCO	Propagandística. Símbolo del poder de las monarquías absolutas y de la Iglesia.	Música teatral: Ópera
		Música de cámara
		Música eclesiástica

Cuadro: Resumen de algunas de las funciones de la música a lo largo de la historia.

Nos gustaría terminar este epígrafe del tema, haciendo referencia a las músicas existentes fuera del marco europeo. Uno de los aspectos más importantes de la **música no occidental** es su dimensión social. Para oír realmente esta música hay que despojarse de los supuestos de la música occidental. Entre los supuestos que hay que rechazar se encuentran (Small, 1989):

1. La idea de que la música es un arte completo y cerrado en sí mismo.
2. La idea de que una composición tiene una existencia abstracta que el intérprete aspira a presentar de manera tan aproximada como le sea posible; e igualmente, que el compositor es alguien aparte, un hombre que tiene algo propio que comunicar.
3. La idea de que las técnicas de la armonía y del contrapunto son los recursos musicales supremos.
4. La primordial atención que se presta a las relaciones de altura y la relativa falta de interés por el color tonal, la textura y el timbre, por lo menos, en cuanto elementos estructurales.

5. La aceptación del empobrecimiento del elemento rítmico.
6. La idea de la música como una progresión lineal en el tiempo.

Fuera de Europa, la música es considerada una de las habilidades necesarias para sobrevivir. Según **Mellers** (1950) “*su propósito no es expresar, sino revelar. No hay un público con quien haya que comunicarse pues el músico y los oyentes participan de su rito en actividad común*”.

5 EL ENTORNO SOCIOCULTURAL Y SU INFLUENCIA EN EL DESARROLLO DE LA SENSIBILIDAD MUSICAL

“*Que hoy y siempre el niño sea en cualquier lugar un ser respetado, admirado, querido y sobre todo estimulado a un crecimiento seguro y armonioso*” (**Huerta**, 1995).

Para trabajar este epígrafe del tema, tomaremos las reflexiones de **Rodríguez-Quiles y García** (2004), el cual comienza haciendo una reflexión sobre el hecho incuestionable de que la música rodea nuestras vidas allí donde estemos. Es lo que el autor llama “*nuestro paisaje sonoro*” y dentro de él las personas hemos aprendido a **diferenciar entre oír y escuchar**; entre aguzar el oído cuando algo nos interesa y no prestar atención a lo que no nos interesa.

Con la pregunta: “*¿Debe ser la música en la escuela lo mismo que esta música de la vida diaria?*”, el autor nos aclara que: “*desde los años '70 del pasado siglo el tratamiento del paisaje sonoro se ha convertido en un contenido habitual del currículo musical*”, cuyo máximo defensor sea quizá el canadiense **Schafer** (1985). Pero, claro está, esto sólo tiene sentido educativo si va acompañado de una reflexión crítica que permita tomar consciencia de la polución sonora que preside nuestras vidas, para intentar cambiar los hábitos acústicos desde pequeños.

Una clase de Música permite mucho más: “*prácticamente ninguna otra materia escolar es más apropiada que la Música para construir una escuela más humana, para posibilitar una vida social en el seno de esta institución, lo que constituye por sí mismo todo un enriquecimiento formativo para alumnos, profesores y colectivo de padres y madres*” (**Rodríguez-Quiles y García**, 2004).

Weber (1986) distingue dos tipos de actuación para la música en la escuela. Una de ellas recoge lo que él denomina, *intervenciones escolares internas* mientras que la

otra, haría referencia a las *intervenciones externas*. Las primeras acontecen en el aula, entre varios cursos, en la comunidad escolar, junto a padres y amigos..., a veces de forma aislada y otras en conjunción interdisciplinar con otras materias curriculares. Esto no quiere decir que la clase de Música se convierta en un ensayo continuo de representaciones musicales de cara al público, olvidando los objetivos y contenidos inmanentes a la materia que se recojan en el respectivo Proyecto Educativo de cada centro, sino al contrario, que los resultados naturales que cada clase consiga son susceptibles de formar parte de las actividades normales de la vida escolar sin olvidar que, recíprocamente, estas experiencias (coro escolar, agrupación musical, grupo de baile, construcción de instrumentos musicales...) revierten de nuevo en la clase de música. Es por ello que la vivencia de la música tiene un peso especial que nunca puede ser valorado lo suficiente, tanto por el alumno que participa activamente como por los oyentes/espectadores a los que nos dirigimos (compañeros, pero también padres, madres, familiares, amigos...) y a quienes se le puede motivar mucho de esta forma.

Las *intervenciones musicales externas*, pueden derivarse igualmente de los resultados de la clase de Música y de las actividades internas de la escuela. Así, las canciones y obras instrumentales trabajadas con no demasiado coste temporal pueden utilizarse, por ejemplo, para una actuación en una residencia de ancianos, o para hacer arreglos aptos para personas con necesidades educativas especiales o enfermos ingresados en hospitales. Es decir, poner en relación la actividad escolar con toda su complejidad y problemática intrínseca a la misma con los no menos complejos asuntos de la vida social en la que la institución escolar se inserta, debiera ser un objetivo prioritario del Proyecto Educativo de todo centro, ya que, como nos recuerdan **Liston y Zeichner** (1993), "*es simplemente imposible aislar la vida del aula de la dinámica institucional de la escuela, de las tensiones que siempre existen en la comunidad y de las fuerzas sociales en general*". En efecto, sólo a través de una apertura hacia la problemática pedagógico-social, será posible extender las fronteras de la Didáctica de la Música, ahora limitada — en el mejor de los casos — a los procesos *intra* y *extraescolares*, lo que a su vez pasa por superar los obstáculos existentes entre teoría y praxis musical, entre docente y discente, entre aprendizaje formal y aprendizaje no-formal de la Música (**Rodríguez-Quiles y García**, 2004).

Pero *¿está la formación del profesorado de Música orientada hacia la realidad musical de la actual sociedad española?* Parece ser que no hemos llegado a un entendimiento entre el proceso de enseñanza-aprendizaje musical.

Como nos recuerda **Benner** (1998:202), *"la ampliación positiva de la escuela y de la pedagogía escolar depende de que, por medio de una teoría y una praxis política, se les abra a la teoría pedagógica y a la actividad educativa la posibilidad de una concreción práctica en la que ya no se interpreten a ciegas los imperativos sistémicos de la sociedad industrial como presupuestos y límites naturales de la teoría y la práctica políticas, sino que los vuelvan a someter a la voluntad política. Sólo en el marco de una política así resultaría viable una política educativa que mantuviera una relación práctica, y no técnica, con la pedagogía y la educación"*.

6 MÚSICA Y CONSUMO

A lo largo de la historia de la Humanidad, la música ha sido probablemente el arte con mayor presencia en la vida diaria de las personas. Pero, hoy, más que nunca, la música está presente en todos los momentos de nuestras vidas. Reflexionemos sobre ello. Hoy en día, casi en cualquier localidad, por pequeña que sea, podemos asistir a conciertos y actuaciones musicales. Diariamente, se programan tipos de música muy variados en auditorios o salas de concierto. En grandes ciudades, además, podemos asistir a temporadas de ópera, ballet, festivales especializados, conferencias, congresos, actuaciones de grandes figuras internacionales... Y todo ello, con gran congregación de público.

Pero, además, gracias a los reproductores de sonido y a la variedad de soportes musicales existentes en la actualidad podemos escuchar música a cualquier hora y en cualquier lugar. Pensemos que fue en 1888 cuando **Berliner** inventa el disco. A partir de este momento se inicia la época de la reproducción técnica de la música. Grandes hitos en esta nueva era serán la aparición de la radio en 1919, del cine sonoro en 1929, de la televisión en 1936 o del disco de larga duración (LP) en 1948. Más recientemente, en 1982 la comercialización de los CDs y el desarrollo del gran mercado en que se ha convertido la "red de redes", han transformado el panorama de la industria, consumo y difusión musical.

La *estandarización, sincreción y homogeneización* de los diversos estilos del

mercado de la cultura está caracterizado por un extremado fraccionamiento de la oferta y del público, pero lo que se refleja en realidad es un sistema sustancialmente unitario de valores y modelos culturales, cuyas diferencias reales no provienen de una diferencia de contenidos, sino que muestran destinos sociales diferentes, es decir, *identifican un nivel y no un "valor" cultural autónomo*.

Se podría afirmar que la destrucción realizada por la industria de los *mass media*, ha sido mucho más amplia y completa desde el punto de vista de las tradiciones y de la cultura popular que desde la cultura "elevada"; -como demuestra claramente la progresiva especialización a la que el arte moderno parece irremediablemente destinado-, especialización que impide implícitamente a las masas la posibilidad de elaborar lo nuevo, de producir autónomamente valores culturales. Según estas consideraciones, es decir, teniendo en cuenta tal proceso de expropiación cultural, será posible comprender mejor los mecanismos a través de los cuales se ha ido formando, en sus contenidos y lenguajes, la cultura de masas de la moderna sociedad industrial. Paradójicamente, esta cultura de masas no surge de modelos originados desde abajo, sino que, gracias a los grandes medios de comunicación, la misma se impone desde arriba en forma de mensajes formulados siguiendo el código de la clase hegemónica y en base a modelos elaborados en el ámbito "culto". De este modo se ha creado la singular situación de una cultura y música de masas en cuyo entorno las clases bajas consumen modelos culturales burgueses, considerándolos, eso sí, expresión autónoma propia (**Weber, 1986**).

En la actualidad se detectan consecuencias de gran relevancia sociológica causadas por la difusión masiva de los productos de la industria musical. Entre ellas se encuentra la enorme extensión del área de recepción sonora. Las fuentes sonoras de nuestro medio ambiente acústico se están multiplicando, exponiendo a nuestros oídos a una constante acumulación de sonidos de todo tipo. Por otro lado, la concepción tradicional que considera la obra de arte como algo fijo con valores que permanecen inalterables, va siendo sustituida por una perspectiva distinta en la que el producto musical adquiere significado en el momento de su comunicación.

6.1 MÚSICA Y MEDIOS DE COMUNICACIÓN

Los medios de comunicación han sabido sacar provecho del valor añadido que entrega la música. Las herramientas aplicadas para crear emociones específicas en relación con la situación mostrada surgen de los *efectos empático y anempático*. En el **efecto empático**, la música expresa directamente su participación en la emoción de una escena determinada, adaptando el ritmo, al tono y al fraseo, y eso, evidentemente, en función de códigos culturales de la tristeza, la alegría, de la emoción y del movimiento. Por otra parte, el **efecto anempático** muestra una indiferencia marcada ante la situación, progresando de manera regular e ineluctable, como un texto escrito. Y sobre el fondo mismo de esta indiferencia se desarrolla la escena, lo que tiene por efecto, no la congelación de la emoción, sino por el contrario, su intensificación, su inscripción en un "fondo cósmico" (Chion, 1993).

La **televisión**, con relación a la música, comparte características con el cine y con la radio. Como la radio, es un poderoso medio de difusión, acercando el arte de la música a millones de usuarios. Pero como arte visual, el cine y la televisión comparten características formales y funcionales (Casares, 2008).

La música de **cine** tiene diversas misiones:

1. Como elemento estructural, aporta o modifica el ritmo de la imagen y afecta a la continuidad de la narración.
2. Como elemento expresivo, completa la evocación de un lugar, época o período; construye el suspense en una escena; nos prepara para un cambio en el discurso de la narración, enfatiza una emoción; describe a un personaje...

En el caso de la pequeña pantalla, podríamos hablar de funciones estructurales como:

1. Llenar con un fondo musical los momentos neutros o muertos de las pausas.
2. Separar y enlazar los diversos programas.
3. Anunciar, encuadrar y definir cada programa con una música que lo identifique y distinga del resto.
4. Anunciar un producto.

La **radio**, por su lado, no ha incidido en la historia de la creación musical con tanta fuerza como el cine, pero sí ha modificado la función social de la música:

1. Ha llevado la música a millones de personas que no tenían acceso a ella.
2. Ha generado obras musicales concebidas para la radio.

Podemos recordar que uno de los objetivos de la Educación Artística se encuentra el de “*Conocer algunas de las posibilidades de los medios audiovisuales y las tecnologías de la información y la comunicación en los que intervienen la imagen y el sonido, y utilizarlos como recursos para la observación, la búsqueda de información y la elaboración de producciones propias, ya sea de forma autónoma o en combinación con otros medios y materiales*” (RD 1513/2006).

6.2 MÚSICA Y CINE

Desde la invención del cine por los hermanos **Lumière** en 1895 hasta la llegada del sonoro en 1927, el cine contó con la colaboración de pianistas que acompañaban las proyecciones. Con “*El cantante de jazz*” nació lo que hoy llamamos banda sonora. Desde ese momento, el cine sonoro fue una excelente oportunidad para los compositores clásicos como *Prokofiev, Shostakovich...* Pero la labor de crear un lenguaje musical específico para el mundo del cine correspondió a una generación de compositores que trabajaron en Hollywood desde la década de los 30: *Steiner, Korngold, Rózsa...* El primero basaba su estilo en el uso de los *leitmotives wagnerianos*, componiendo música para películas como “*King Kong*” o “*Lo que el viento se llevó*”.

La música de los años 50 cambió el estilo sinfónico-romántico por los nuevos sonidos del jazz. **Alex North** mezclaría lo sinfónico y el jazz en “*Un tranvía llamado deseo*”. Mientras tanto, compositores de la primera generación como **Bernard Hermann**, tendrán ahora su etapa dorada en colaboración con el director **Alfred Hitchcock**. Ya en los años 60, la música pop irrumpirá en el cine con compositores como **Henry Mancini**, autor de la archiconocida banda sonora de “*La pantera rosa*”. Años después, la colaboración **John Williams**-**Steven Spielberg**, producirá grandes bandas sonoras.

En el cine de hoy podemos escuchar todo tipo de música, desde la clásica, pasando por el jazz, el pop o música electrónica, de acuerdo a las necesidades del film.

Desde que empezó a utilizarse la música en las películas, los cineastas interesaron a los músicos en la idea de crear un ambiente específico por encargo. Esto ha contribuido sustancialmente a que la música cinematográfica se convierta en una

forma de mensaje emocional altamente codificado, y las convenciones han resultado notablemente perdurables. La relación de los músicos que habitan en el campo “música popular” con el cine, la televisión y los medios ha sido siempre muy estrecha, y los hábitos compositivos cinematográficos han impregnado a infinidad de músicos compositores que ven la posibilidad concreta de explotar las asociaciones musical-emotivas tácitas del público (Tagg, 1989).

Antes de dar un ejemplo musical con el que cerrar este apartado, “música y cine”, señalaremos su vinculación con el currículo, ya que uno de los objetivos de la Educación Artística es, precisamente, el de “indagar en las posibilidades del sonido, la imagen y el movimiento como elementos de representación y comunicación y utilizarlas para expresar ideas y sentimientos, contribuyendo con ello al equilibrio afectivo y a la relación con los demás” (RD 1513/2006).

Ejemplo musical de una adaptación para flauta o violín I, del tema principal de la banda sonora de la película “El Padrino”:

Violin

Godfather Waltz

Nino Rota



6.3 MÚSICA, TELEVISIÓN E INTERNET

Desde el área de Educación artística se contribuye a la adquisición de distintas **competencias básicas**, entre ellas, **al tratamiento de la información y la competencia digital** “a través del uso de la tecnología como herramienta para mostrar procesos relacionados con la música y las artes visuales y para acercar al alumnado a la creación de producciones artísticas y al análisis de la imagen y el sonido y de los

mensajes que éstos transmiten” (RD 1513/2006).

Más que cualquier innovación desde la creación de la radio, las **cadena de televisión** con contenido únicamente musical, como puede ser la MTV creada en 1980 por la *Warner Communications Corporation*, han influido de forma decisiva en el gusto y por ende en las ventas de música pop. Esta realidad nos hace reflexionar sobre la gran repercusión social de estas cadenas musicales.

A **Beethoven** se le atribuye la frase (o la profecía): *“Debería haber un gran almacén de arte en el mundo al que el artista pudiera llevar sus obras y desde el cual el mundo pudiera tomar lo que necesitara”*. Hoy, gracias a Internet, esto es posible.

La **música en Internet** se mueve más que en cualquier otro medio de una forma rápida y en continuo cambio, sin olvidar que es el medio informático más cómodo ya que permite consumir música de cualquier estilo, partituras, documentos, archivos, información de todo tipo... todo ello sin necesidad de moverse del propio domicilio.

El panorama se presenta ambiguo al mismo tiempo. Por un lado, tenemos una continua conformación del gusto colectivo a manos de una industria de música, que crea a sus ídolos, y que gracias a estos genera también los modelos de comportamiento que posteriormente se imponen. Por otra parte, se da el hecho de que, en la moderna sociedad urbanizada, no existe otra fuente de modelos, o al menos otra fuente de modelos que sea igualmente enérgica y dotada de capacidad de penetración. Además, hay que considerar que la industria musical, incluso en su forma más aberrante, influye y satisface algunas tendencias auténticas de los grupos sociales a los que se dirige.

En los últimos años, ha habido una serie de avances tecnológicos que han transformado y están transformando las formas de producción y distribución musical y, con ellas, la industria discográfica en general. A grandes rasgos, pueden distinguirse tres etapas, con distintos impactos cada una de ellas. La primera etapa corresponde a la **década del ochenta** y refiere a la aparición de la tecnología digital, que permitió la reproducción de ondas de sonido a través de ceros y unos. Esta tecnología impactó tanto en la elaboración de los productos musicales (mejorando, por ejemplo, su calidad) como en su consumo (con la aparición de nuevos aparatos reproductores).

La segunda etapa corresponde a los **inicios de la década de los noventa**, cuando

la empresa alemana *Fraunhofer Gesellschaft* creó el formato MP3, que permitía reducir entre diez y veinte veces las necesidades de almacenamiento de un archivo musical sin que hubiera una pérdida sensible en la calidad de reproducción de dicho archivo. Por ejemplo, una canción de una duración de 3 minutos ocupaba en 1997 unos 50 MB de espacio en el disco duro y requería una considerable cantidad de tiempo para ser transmitida a través de Internet. Por lo que fue con el MP3 cuando realmente se produjo una integración entre la industria discográfica y la industria informática.

Esta integración se superó a así misma y produjo una nueva etapa cuando se combinó con la masificación de la banda ancha y la aparición de la Web 2.0. Fue entonces cuando se revolucionó la industria de la música y los archivos de música comenzaron a circular en Internet en una escala nunca antes pensada; ya sea a través de tecnología streaming (como en el caso de YouTube, MySpace o Last.fm), redes de usuarios Peer-to-Peer (como Kaaza, eMule, LimeWare e eDonkey), buscadores (como RedFerret) o wikis (como Netlabel Catalogue). Los internautas del mundo entero comenzaron a publicar, descargar e intercambiar entre sí archivos musicales (Varsavsky, 2007).

Todas estas consideraciones introducen un elemento nuevo en el tema: el hecho de que **los productos de la música de masas son** además de **mercancías** (cuya finalidad última es la rentabilidad), **una respuesta industrializada a necesidades reales**. Por encima del hecho musical específico se puede observar una carencia generalizada de valores sociales, una crisis de la cultura, la atrofia de los sistemas culturales en las sociedades occidentales, en los cuales ha adquirido una función extremadamente importante la aparición de movimientos sociales de nuevo cuño en el ámbito de los estratos juveniles.

La presencia juvenil creciente, e imparable, constituye un dato nuevo del consumo musical actual. Entre las diversas causas que se pueden encontrar a este fenómeno, es el progresivo alargamiento del período de la adolescencia social, a causa, por ejemplo, del incremento en la duración de la escolaridad.

Para abordar el tercer y último pilar del desarrollo del tema, **III. La Educación**, nos centraremos en los avances de la música actual y en su repercusión en el desarrollo musical. Comenzamos pues, con la música de hoy.

7 LA MÚSICA EN EL MUNDO DE HOY

El panorama musical del siglo XX es muy diferente al de otra épocas. Los reproductores de música y los *mass media* han supuesto un cambio fundamental en nuestro tiempo. La facilidad con la que accedemos a todo tipo de música (clásica, popular, música de otras culturas...) definen nuestra época como la “*era de la diversidad musical*”.

Para hablar de la música de hoy, tenemos que situarnos en sus fuentes, aquellas que emanaron de **Liverpool** (lugar de origen de *los Beatles*), inundando en pocos años de *pop music* a todos los grandes centros urbanos occidentales, siguiendo las migraciones estacionales de jóvenes y también gracias a los circuitos mercantiles. El fetichismo de masas y las velocidades contestatarias son un terreno fértil para la difusión de un idioma musical destinado a convertirse en lenguaje internacional, casi idéntico en cada país y frecuentemente asimilado de forma total y acrítica. La **industria musical**, que se ha transformado en experta psicología juvenil de masas, se ha apropiado del *pop*, tratando de conservar su primitivo carácter de rebeldía y espontaneidad como garantía necesaria de calidad del producto, (en esta operación publicitaria puede inscribirse, por ejemplo, la ficticia oposición entre un pop consensual como el intimista de **Pink Floyd**, y un *pop* o rock conflictivo y airado como el *hard rock* de **Deep Purple**).

La música de hoy, sigue un esquema parecido a la música de los **años setenta**. La vulgarización comercial de la música pop es un hecho general; se asiste entonces a una rápida mutación de fórmulas, desde el *acid rock*, *al progressive rock* y *al punk rock*, que son el reflejo progresivo del estancamiento de ideas. Hoy en día contamos con otras manifestaciones que parten de la intertextualidad, fragmentación, hibridaciones del *sampler* (teclado musical informatizado, permite grabar en la memoria del teclado cualquier sonido para reproducirlo después durante el concierto. Destacamos su gran perfeccionamiento, economía y posibilidades). Como ejemplo de estas manifestaciones, tomamos la música llamada *New Age*, el **tecno pop** y el **pop sintético**. La *cultura hip-hop*: el **funk** y el **rap** (los primeros *rappers* fueron *disk-jockeys*). El **Electrofunk**, el *rock modernista*... el **Cibertpunk**: Bruce Bethke en los ochenta inventó este término que hace referencia a la cibernética y al punk. También podemos hablar de la *cultura*

rave. El Dance: el *bacalao*, que supuso un claro adelanto de la sustitución de los intérpretes por máquinas. El **grunge**, **world-music**... todos ellos siguen, hasta nuestros días, alimentando esa mutación.

Para clarificar el panorama musical del último siglo, desarrollaremos una clasificación basada en criterios cronológicos. No es perfecta, ya que resulta muy complicado establecer una periodización en un panorama tan variado y complejo como es el rock. Sin embargo, la utilizaremos para facilitar el estudio (**Paraire**, 1992):

FASES DEL ROCK	ESTILOS/CARACTERÍSTICAS	REPRESENTANTES
ORÍGENES	<i>Blues.</i> <i>Country.</i> <i>Rhythm and blues.</i>	Mammie Smith. Charley Patton. John Lee Hooker. B. B. King.
PRIMER ROCK'N'ROLL (1954-1962)	Fruto de triple conflicto en sociedad americana: 1. <i>conflicto racial.</i> 2. <i>conflicto moral.</i> 3. <i>conflicto comercial.</i>	Chuck Berry. Fats Domino. The Everly Brothers. Jerry Lee Lewis. Elvis Presley.
SONIDOS INGLESES (1962-1970)	<i>Skiffle.</i>	Lonnie Donegan.
	<i>Sonido beat.</i>	The Beatles.
	<i>Mods.</i>	The Who.
	<i>Rock.</i>	Rolling Stones.
	<i>Blues-Rock.</i>	Eric Clapton.
CONTRACULTURA AMERICANA (1962-1970)	<i>Folk-Rock.</i>	Joan Baez. Bob Dylan. The Byrds.
	<i>Psicodelia.</i>	Manis Joplin.
	<i>Blues-Rock.</i>	Jimi Hendrix.
	<i>Rock Progresivo.</i>	Frank Zappa.
	<i>Sonido Garage.</i>	The Sonics.
	<i>Intérpretes del surf.</i>	Beach Boys.
	<i>Soul.</i>	Ray Charles, Otis Redding, Aretha Franklin.
AÑOS DE TRANSICIÓN	<i>Sonido Motortown.</i>	Stevie Wonder, Diane Ross, Lionel Ritchie.
	<i>Rock progresivo.</i>	Pink Floyd, Genesis.
	<i>Glam Rock.</i>	David Bowie, Elton John, Rod Stewart.
	<i>Heavy metal.</i>	AC/DC, Led Zeppelin, Deep Purple.
	<i>Reggae.</i>	Bob Marley.
NUEVAS CORRIENTES (1977-1994)	<i>Música disco.</i>	Donna Summer, Bee Gees.
	<i>Punk.</i>	Sex Pistols, Clash.
	<i>La New Wave.</i>	Pretenders, Police.
	<i>Humanismo de los 80.</i>	U2, The Cure, Simple Minds.
	<i>Tecno-Pop.</i>	Jean Michel Jarre.
	<i>Nuevos románticos.</i>	Duran-Duran. Spandau Ballet.
	<i>Break dance, Rap, Funk...</i>	Superestrellas como: Madonna, Michael Jackson, Prince.

A medida que el tiempo libre, símbolo muy apreciado por la sociedad contemporánea, se confunde, las necesidades y la búsqueda de identidad, adquieren una dimensión real, que los sectores específicos creados por la industria de la subcultura y

del consumo canalizan con la creciente dificultad. Por este motivo, la ideología consumista pasa de ser un instrumento de normalización a convertirse en factor de tensión y desequilibrio social.

8 APORTACIONES Y POSIBILIDADES DE LOS MEDIOS AUDIOVISUALES EN EL DESARROLLO DE LA PERCEPCION Y APRECIACIÓN MUSICAL

La educación española carece de una asignatura que podría considerarse como fundamental en nuestro currículo; **la asignatura del lenguaje audiovisual**. Sabemos que este lenguaje, esta forma de comunicación es la que más transcendencia tiene sobre nuestros niños, ya sea por medio de la televisión, los anuncios o el cine. Mucha gente que ha estudiado literatura y lengua, pueden considerarse analfabetos en el lenguaje utilizado en los medios audiovisuales, cuando el hecho está en que se ven más imágenes que leen libros¹ o periódicos.

Partiendo del análisis por descriptores que plantea el Proyecto Atlántida (VVAA, 2007) en su documento “*Las CCBB: Cultura Imprescindible para la Ciudadanía*”, recogemos los elementos de trabajo que en forma de “competencias específicas” (Escamilla, 2008) proponen (Pérez Pueyo y Casanova, 2009, 2010) para el desarrollo de la competencia del tratamiento de la información y competencia digital en la etapa de primaria:

1. Hacer uso habitual de los recursos tecnológicos disponibles.
2. Evaluar y seleccionar nuevas fuentes de información e innovaciones tecnológicas.
3. Buscar, analizar, seleccionar, registrar, tratar, transmitir, utilizar y comunicar la información utilizando técnicas y estrategias específicas para informarse, aprender y comunicarse

¹ Los lectores frecuentes dedican a la lectura unas 6,2 horas semanales; en el polo opuesto, el 44% de la población se confiesa no lectora y, de ellos, **el 28,6% asegura que no lee nunca**. La media de libros leídos por ciudadano en el último año en España fue de once títulos, según el último “*Barómetro de hábitos de lectura y compra de libros*” realizado por la Federación de Gremios de Editores de España (FGEE).

Ambrós y Breu (2007) reflejan la idea de que en el mundo actual se debe educar en el lenguaje de la imagen: *"Hay que educar para hacer posible ver películas en toda la extensión de la palabra. Se trata de luchar por romper con el hábito de tragarse películas sin pensarlas, sin acercarse tranquilamente a ellas, de manera sosegada, y disfrutar de sus imágenes y de sus propuestas visuales, de sus ideas y de sus advertencias."* Sin olvidar, que el profesorado, también tendría que recibir con mayor peso este tipo de formación.

Cuando hablamos de medios de comunicación, tenemos que dar una mayor relevancia a la televisión, *"ya que es sin lugar a dudas el medio de comunicación de masas con mayor presencia e influencia en la vida de los escolares. El 95% de los niños entre 11 y 13 años ven a diario la televisión. En los últimos años ha aumentado de forma significativa el número de canales sintonizables así como el número de receptores por hogar; lo cual ha contribuido a incrementar la cantidad de horas diarias que tanto adultos como niños pasan delante de las pantallas (estadísticamente los niños ven de media 150 minutos de TV al día. Por otra parte, es fácilmente observable cómo la publicidad emplea la música a través de los anuncios publicitarios, llegando de esta manera de forma directa y sistemática a los espectadores"* (**Casanova y Durán**, 2008).

Esta realidad no puede ser obviada desde el ámbito educativo, puesto que, en opinión de **Martínez** (1994), *"el docente tiene la responsabilidad de educar a sus alumnos para hacer un uso crítico de los medios de comunicación utilizándolos como instrumentos didácticos"*, más si cabe cuando la filosofía que sustenta desde hace diez y siete diecisiete años el Sistema Educativo se fundamenta metodológicamente para la etapa de la EPO en la significatividad de los aprendizajes y en la globalidad de los planteamientos docentes. *¿Cómo podemos sacar partido de todo lo que emite la TV en el área de Educación Artística?* Pues debemos aprovechar todos los elementos artístico-musicales para proponer actividades que permitan alcanzar sus intenciones educativas en los términos descritos (**Casanova y Durán**, 2008).

8.1 RELACIÓN CON LAS FINALIDADES EDUCATIVAS

En el art. 16. 2. de la **LOE** (2006) se establece que *"la finalidad de la educación primaria es proporcionar a todos los niños y niñas una educación que permita afianzar*

su desarrollo personal y su propio bienestar, adquirir las habilidades culturales básicas relativas a la expresión y comprensión oral, a la lectura, a la escritura y al cálculo, así como desarrollar las habilidades sociales, los hábitos de trabajo y estudio, el sentido artístico, la creatividad y la afectividad”.

Por otra parte, ya desde el primer párrafo de la introducción al área de Educación Artística del **RD 1513/2006**, por el que se establecen las enseñanzas mínimas para la Educación Primaria, se dice que “*las manifestaciones artísticas tienen una presencia constante en el entorno y en la vida de las personas*” (Casanova y Durán, 2008).

8.2 CONTEXTO SOCIOEDUCATIVO

Como hemos visto a lo largo de este epígrafe, los medios audiovisuales (cine, televisión, internet...) cada vez están más presentes en el **contexto educativo** de nuestro alumnado. A pesar de todos los dispositivos que tienen a su alcance, la televisión sigue siendo uno de los medios favoritos.

De hecho, “*según el Estudio General de Medios elaborado por la AIMC en marzo de 2007, el promedio de receptores de televisión en España es de 1,9 TV por hogar, siendo asimismo elevado el número de menores que poseen una TV en su propia habitación. Esto, unido al dato expuesto en la justificación, por el que se establece una media diaria de 150 minutos de visionado de TV en los niños y niñas de edades comprendidas entre los 11 y 13 años, pone de manifiesto unas características contextuales generales de la población escolar que deben tenerse en cuenta de cara a llevar a cabo la intervención educativa*” (Casanova y Durán, 2008).

9 CONCLUSIÓN

Hemos desarrollado este tema haciendo un recorrido sobre la influencia de la música en los distintos escenarios que la rodean, teniendo como referencia la contribución de la música en el desarrollo de las personas (*en sus dimensiones biológica, psicológica y sociológica*). Por tanto, para concluir, reflexionemos sobre esta pregunta: “*¿enseñamos música teniendo en cuenta la sociedad actual?*”(Riaño Galán, 2008).

La educación tiene que darnos la opción de ser mejores. Debe contribuir al mejor disfrute y uso de las vías de la sociedad, de la democracia, por ello los griegos

desarrollaron la *paidea*. El viejo lema de **Píndaro**, *llega a ser lo que eres*, define la educación. **No queremos transformar a los seres humanos en lo que no son sino hacerlos lo mejor que puedan ser.** Pero cada época tiene sus exigencias. Hoy la educación es más universal que nunca, y mucho más compleja porque estamos ante una sociedad *hiperinformatizada*. Por lo tanto, lo que hace falta es alguien que le oriente en ese laberinto de informaciones desordenadas en las que se mezcla lo falso con lo verdadero, y lo irrelevante con lo importante. El educador tiene que reflexionar sobre lo que es esencial y lo que es accesorio, sobre cuáles son los contenidos que no van a venir por otra vía que no sea la educativa, que son todos los referidos a la información humana, porque ésta, como todas las cosas importantes de la vida se hace cuerpo a cuerpo. Debemos buscar para la escuela lo esencial (Savater, 2007).

10 BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, T.W. (1966). *Filosofía de la nueva música*. Buenos Aires: Sur.
- ADORNO, T.W. (1973). *Impromptus*. Milán: Feltrinelli.
- AMBRÓS, A. y BREU, R. (2007). *Cine y Educación. El cine en el aula de primaria y secundaria*. Barcelona: Graò.
- APEL, W. (1979). *The Harvard Dictionary of music*. Massachussets: Apel.
- BEAUD-ALFRED WILLENER, P. (1973). *Musique et vie quotidienne. essai de sociologie d'une nouvelle culture*. París: Mame.
- BENNER, D. (1998). *La Pedagogía como ciencia. Teoría reflexiva de la acción y reforma de la praxis*. Barcelona: Pomares-Corredor.
- BENJAMIN, W. (1989). *La obra de arte en la época de su reproductividad técnica*. Buenos Aires: Taurus.
- BORNOFF, J. (1972). *La musique et les moyens techniques du XX siecle*. Florencia: Olschki.
- BLAUKOPF, K. (1988). *Sociología de la música*. Madrid: Real Musical.
- CASANOVA VEGA P. y DURÁN RODRÍGUEZ F. (2008). *¡Mamá, no cambies de canal en los anuncios!*, Junio N° 173. Artículo de la Revista: Aula de innovación educativa, Barcelona: Graó.
- CASANOVA VEGA P. y DURÁN RODRÍGUEZ F. (2008). *Papá, ¿te explico*

la música de este anuncio? Junio N° 174. Artículo de la Revista: Aula de innovación educativ. Barcelona: Graó.

- CHION, M. (1993). *La Audiovisión*. Barcelona: Paidós.
- EISLER Y T.W. ADORNO (1976). *El cine y la música*. Madrid: Fundamentos.
- ESCAMILLA, A. (2008). *Las CCBB: Claves y Propuestas para su desarrollo en los Centros*. Graó: Barcelona.
- HAUSER, A. (1977). *Fundamentos de la sociología del arte*. Barcelona: Ediciones Guadarrama, S.A.
- HORMIGOS RUIZ, J. (2008). *Música y sociedad. Análisis sociológico de la cultura musical de la pormodernidad*. Madrid: Fundación Autor-SGAE.
- HUERTA, T. (1995). *El niño y su destino: Reflexión filosófica. En Lenguajes Artísticos*. Méjico: Dirección General de Culturas populares.
- GARCÍA PEREZ, F.; MERCHÁN J. (1998). Sobre constructivismo y propuestas de enseñanza de las ciencias sociales. Una perspectiva didáctica, nº2, (pp.45-90). *Artículo en Conciencia Social*.
- KURT, E. (1931). *Psicología musical*. Berlín: Kantfort.
- LISTON, D.P. y ZEICHNER, K.M. (1993). *Formación del profesorado y condiciones sociales de la escolarización*, Madrid: Morata.
- MARTÍNEZ, E. (1994). La publicidad y su integración en las aulas. nº 3, (pp. 65-73). *Revista comunicar*.
- MELLERS, W. (1950). *Music and society*. Londres.
- MEYER, L.B. (1967). *Music, the arts, and ideas*. Chicago: University of Chicago Press.
- PARAIRE, P. (1992). *50 años de música Rock*. Madrid: Ediciones del Prado.
- PARTCH, H. (1974). *Genesis of a Music*. Nueva York: Dalapo Press.
- PÉREZ PUEYO, A. y CASANOVA VEGA, P. (coord.) (2009): *Las Competencias Básicas en los Centros Educativos: programación y secuenciación*. Editorial CEP, Madrid.
- PÉREZ PUEYO, A. y CASANOVA VEGA, P. (coord.) (2010): *La Programación de las Competencias Básicas en la Educación Infantil y Primaria: propuesta de secuenciación por ciclos*. Edita ALPE S.L., León.

- RAYNOR, H. (1986). *Una historia social de la música, desde la Edad Media has Beethoven*. Madrid: Siglo XXI.
- RIAÑO GALÁN, M. E. (2008). La educación musical en la sociedad de hoy. *Artículo en: www.educaweb.com*
- RODRÍGUEZ-QUILES Y GARCÍA, J. A. (2004). Competencias del profesor y experiencias previas del alumno: Puntos de encuentro para el cambio en el Aula de Música, nº13. *Revista electrónica Leeme (Lista Electrónica Europea de Música en la Educación)*.
- TAGG, P. (1989). *An anthropology of stereotypes in TV music*”, (pp.19-42). Göteborg: Svensk tidskrift för musikforskning.
- TRAVÉ GONZÁLEZ, G. (2003). Música y problemas sociales. nº 328. (pp. 48-50). *Revista Cuadernos de pedagogía*.
- SAVATER, F. (2007). Entrevista en la revista del sindicato de educación ANPE.
- SCHAFER, M. (1985). *Limpieza de oídos*. Buenos Aires: Ricordi Americana.
- SILBERMANN, A. (1962). *La estructura social de la música*. Madrid: Taurus.
- SMALL, C. (1989). *Música, sociedad, educación*. Madrid: Alianza Editorial.
- SWANWICK, K. (1991). *Música, pensamiento y educación*. Madrid: MEC.
- Varsavsky, M (2007). *La historia de la música por internet y la piratería*. <http://spanish.martinvarsavsky.net/tecnologaa-e-internet-/la-historia-de-la-masica-por-internet-y-la-pirateraa.html>. [Consulta: 21/03/10].
- WEBER, H. (1986). *Musik im Schulleben*. Düsseldorf: Handbuch Musikunterricht Grundschule.
- VVAA (2007). *Las CCBB: Cultura Imprescindible para la Ciudadanía*. Madrid: Edita Proyecto Atlántida.