Universidad de Huelva

Departamento de Educación

El aprendizaje de la música popular urbana en contextos de educación no-formal e informal : estudio de casos en una sociedad multicultural

Memoria para optar al grado de doctor
presentada por:

Emilio Luis Domínguez Moreno

Fecha de lectura: 18 de enero de 2016

Bajo la dirección de los doctores:

Juan Ramón Jiménez Vicioso

Juan Carlos González Faraco

Huelva, 2016

BY NC ND

Emilio Domínguez Moreno

El aprendizaje de la música popular urbana en contextos de educación no-formal e informal. Estudio de casos en una sociedad multicultural.

DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN

Directores

Dr. Juan Carlos González Faraco; Dr. Juan Ramón Jiménez Vicioso

Huelva, noviembre 2015

A la pasión, motor de la vida.

ÍNDICE Pág.

Presentación…….……. 15

I. Parte primera. Marco teórico……..… 19

1.- Las músicas populares urbanas. Importancia del estudio.… 19

1.1.- Definición de música popular…….…..... 33

1.2.- Aprendizaje de las músicas populares urbanas en contextos de educación no formal e informal…….…… 48

1.3.- Las competencias de los músicos…….…… 62

1.4.- Análisis de las necesidades formativas de las músicas populares urbanas…….…..... 69

1.5.- Métodos de aprendizaje de las músicas populares urbanas en contextos formales, informales y no formales de aprendizaje……..…… 77

1.6.- La educación musical reglada en Andalucía…….…..…… 80

1.7.- La educación musical en los conservatorios…….…….. 83

1.8.- Procesos de aprendizaje de la música popular urbana…….…… 96

1.9.- La importancia de la improvisación en la música popular……..… 105

1.10.- Música popular y modas…….…..... 118

2.- Recursos y materiales para el aprendizaje de las músicas populares urbanas……..…….. 127

3.- Enfoque del estudio…….…….…… 159

3.1.- La cultura de las músicas populares urbanas…….……... 167

3.2.- ¿Qué es ser músico popular?……. 175

3.3.- Músicos populares urbanos y sociedad…… 185

3.4.- Motivaciones sociales para el aprendizaje de las músicas populares...…… 191

3.5.- Música popular y ocio…… 197

3.6.- Concepciones de la música popular…….. 202

4.- Habilidades, creatividad, conocimiento y autoconcepciones de la música popular en el desarrollo formativo profesional de los músico…… 208

5.- Comienzos de los músicos…….. 213

5.1.- Profesionalización…… 222

5.2.- Posicionamiento y percepciones de los músicos en torno a la música popular…… 229

5.3.- Aprendizaje musical, actitudes y valores para la música *Pop* y *Rock*…… 241

5.4.- Estimación de la habilidad musical y valoraciones personales…… 246

6.- El Rock y el Pop, evolución y diferencias…… 250

7.- Música Rock y Pop e interculturalidad…… 264

8.- La tecnología y la música popular…… 270

II. Parte segunda Diseño y desarrollo de la investigación 278

9.- A modo de introducción de la investigación…… 278

9.1- Planteamiento de objetivos de la investigación…… 281

10.- Metodología de investigación…… 287

10.1.- Población y muestra…… 292

10.2- Instrumentos de investigación: la entrevista, el relato autobiográfico y grupo de discusión…… 295

10.3.- Categorías del estudio…… 311

Análisis de la información…….…….. 313

11.- Análisis de datos……..……..…… 313

11.1.- Músicos participantes, breve descripción y relatos autobiográficos……. 316

11.2.- Cuadrante de abreviaturas de los músicos…….……. 361

Resultados de la investigación……..…… 363

12.- Categoría primera. Aprendizaje del instrumento: modelos, recursos, logros y desilusiones…….…… 363

12.1.-Modelos……..……...……... 364

12.2.- Recursos…….…….……..…. 372

12.2.1.- Las TIC (tecnologías de la información y la comunicación)…..……... 373

12.2.2.- El aprendizaje colaborativo……..…… 385

12.2.3.- Métodos en papel……..……..…… 395

12.2.4.- La formación reglada……..…….. 403

12.2.5.- La improvisación……..…… 415

12.2.6.- Tocar en grupo…….…….…… 421

12.2.7.- Otros…… 436

12.3- Logros y desilusiones……..……..…… 430

12.3.1.- Logros……..…….. 430

12.3.2.- Desilusiones……..…… 439

A modo de conclusión de la primera categoría……..... 451

13.- Segunda categoría. El modelo formativo ideal, muestra de las necesidades y carencias para el aprendizaje; cualidades y habilidades deseables para el aprendizaje musical 458

13.1.- El modelo formativo ideal 459

13.2.- Necesidades y carencias 466

13.3.- Cualidades y habilidades 476

A modo de conclusión de la segunda categoría 487

14.- Tercera categoría. Orígenes, trayectorias y relaciones personales para el aprendizaje 489

14.1.- Orígenes 490

14.2.- Trayectorias 505

14.3.- Relaciones personales 514

A modo de conclusión de la tercera categoría 522

15.- El grupo de discusión 524

15.1.- Desarrollo y participantes del grupo de discusión 528

15.2.- Exposición de los datos obtenidos del grupo de discusión 538

16.- Proceso de triangulación de los datos: entrevistas, relatos autobiográficos y grupo de discusión 551

Conclusiones del estudio: discusión, evaluación, propuestas de investigación e informe narrativo 553

17.- Conclusiones del estudio 553

18.- Discusión, limitaciones y propuestas de investigación 555

19.- Informe narrativo final a modo de resumen…….. 559

20.- Bibliografía…… 569

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES Pág

Ilustración 1.- Tipos de definiciones de la música popular……. 38

Ilustración 2.- Retención de la información……. 51

Ilustración 3.- Ejemplo de aplicación para el aprendizaje musical instrumental a través de los dispositivos portátiles *(lick of a day)*…… 73

Ilustración 4.- Resumen de los intereses formativos de los músicos…….. 75

Ilustración 5.- Modalidades de aprendizaje en las músicas populares urbanas……... 79

Ilustración 6.- Escuela Tradicional frente a Escuela Activa……. 98

Ilustración 7.- Modalidades de aprendizaje…… 101

Ilustración 8.- Ejemplo de escritura no convencional, acordes guitarra…. 134

Ilustración 9.- Ejemplo de escritura no convencional, secuencia armónica…… 135

Ilustración10.- Ejemplo de escritura no convencional, tabulado de guitarra…… 136

Ilustración 11.- Ejemplo de escritura de Jazz, compleja……... 138

Ilustración 12.- Recursos más usuales utilizados por los músicos para el aprendizaje de las músicas populares…… 153

Ilustración 13.- Enfoques en las definiciones de la música popular……. 179

Ilustración 14.- Juguetes musicales y videojuegos……. 180

Ilustración 15.- Aplicaciones musicales para dispositivos móviles de la compañía Apple, composición y aprendizaje……..…… 181

Ilustración 16.- Aplicaciones musicales para dispositivos móviles de la compañía Apple para aprender rudimentos de batería…….. 182

Ilustración 17.- Imágenes de *gadgets* musicales a la venta en internet…. 182

Ilustración 18.- Música popular, difusión y características…… 203

Ilustración 19.- Ingredientes para la creatividad…….……. 209

Ilustración 20.- Posicionamiento de los músicos frente a la música basado en Faulkner (1973)…….…….. 230

Ilustración 21.- Reglas para definir un estilo musical……..... 255

Ilustración 22.- Resumen de las características de la investigación…… 284

Ilustración 23.- Porcentaje de participantes en los diferentes sistemas de recogida de datos …… 294

Ilustración 24.- Ventajas y desventajas del uso de las TIC…… 384

ÍNDICE DE TABLAS

Pág.

Tabla 1.- Obras clásicas usadas en el cine……. 41

Tabla 2.- Resumen características entre Escuela Tradicional frente a Escuela Nueva…… 89

Tabla 3.- Selección de temas desarrollados sobre los cuatro acordes del *Pop*…….. 117

Tabla 4.- Precio de las entradas de conciertos…… 206

Tabla 5.- Resumen estilos de Rock…… 267

Tabla 6.- Páginas y plataformas web de aprendizaje instrumental por instrumentos…….. 273

Tabla 7.- Resumen del guión seguido en la entrevista…… 303

Tabla 8.- Resumen de objetivos, categorías y preguntas de la entrevista..... 311

Tabla 9.- Resumen abreviaturas de los músicos participantes…… 361

Tabla 10.- Guión sugerido para el desarrollo del grupo de discusión…… 526

Tabla 11.- Resumen abreviaturas de los músicos participantes en el grupo de discusión…….. 538

Presentación.

La música me ha acompañado desde que nací. Algunas veces de manera consciente y otras no tanto. Ésta me ha dado grandes satisfacciones además de una profesión, pero el proceso de aprendizaje, en ocasiones, se ha tornado en desilusiones. Soy gran parte de lo que soy gracias a ella.

Desde la adolescencia, y junto a mi hermano y amigos, me sentí atraído por hacer música. Recuerdo gratamente aquellas horas tocando junto a ellos, a pesar de suponer en muchas ocasiones disgustos en mi casa. Las horas se pasaban volando aunque abandonaba las responsabilidades que se entendían por mi edad. Este proceso de aprendizaje musical surgió de manera natural y casi sin esfuerzo. Aún recuerdo aquellos largos momentos entre canciones de los Beatles y Sabina.

Cuando llegó la hora de decidir cuál sería mi profesión no lo dudé, quise formarme como músico. Los conservatorios de música no supieron entusiasmarme cuando niño y ya era demasiado tarde para retomarlo, al menos de manera profesional. De esta manera decidí aunar dos de mis pasiones para el desarrollo de mi carrera profesional: la música y la enseñanza.

A pesar de mi edad, diecinueve años, retomé mis estudios en el conservatorio de Huelva en la especialidad de contrabajo. En paralelo seguí tocando junto con mis amigos, mi hermano y otros músicos cercanos en diferentes grupos de *Pop* y *Rock*. Además formé parte de varias orquestas y grupos de cámara de música clásica poniendo en práctica aquellos conocimientos que iba adquiriendo a través de la formación reglada. Junto a estas experiencias musicales estudié magisterio en la especialidad de educación musical en la Universidad de Huelva. Soy maestro de educación musical en una escuela de infantil y primaria de la capital onubense desde hace doce cursos.

Siempre me cuestioné cómo algunos de los grandes músicos populares contemporáneos han llegado a ser lo que son. La genialidad o el estar en el

sitio adecuado son factores importantes, entre muchos otros, pero no dudo que la formación también es primordial, entendiéndola como aquella que se desarrolla incluso fuera de las cuatro paredes de una institución.

No todas las estrellas de la música popular de nuestros días han ido a conservatorios o han participado de la formación reglada, es más, creo que sus escalas de valores son totalmente opuestas a la idea de conservar las tradiciones y más cercanas a la ruptura con éstas. Estos músicos se han formado como músicos prácticos, desarrollando el ejercicio profesional con resultados muy positivos. Pero muchos otros músicos se han formado en dichas músicas con una finalidad lúdica y con unos niveles de competencias altos. Durante mi camino musical también me he encontrado con numerosos músicos no profesionales o de prestigio que han afrontado su aprendizaje musical en contextos relacionados con el ocio. En ellos he encontrado grandes capacidades, destrezas, inquietudes y motivaciones.

Es importante el valor del mercado musical comercial, que ha movido durante muchos años el desarrollo de carreras profesionales, así como la fabricación de modelos de aprendizaje y definido las músicas de moda.

No en pocas ocasiones la creación musical estaba dirigida por los intereses comerciales, lejos de finalidades creativas y como si de música a medida se tratase. La reciente ruptura de los sistemas de comercialización musical está creando nuevos perfiles de músicos y haciendo desaparecer otros.

Con la presente investigación, y a través de varios estudios de casos, quisimos dar conocer algunas realidades formativas de los músicos populares urbanos. Mostraremos sus necesidades, las circunstancias, cómo son sus entornos, cuáles son sus motivaciones, qué perciben como desilusiones; además conoceremos sus intereses, así como sus motivaciones personales y colectivas y cómo todos estos factores han influido en el diseño de sus personales procesos de aprendizajes.

Estos músicos han diseñado modalidades formativas adaptadas a sus contextos específicos, a sus necesidades individuales y con el acceso a unos recursos concretos.

A través del presente estudio de casos quisimos mostrar cómo la emoción y el aprendizaje se entrelaza en todo proceso formativo. Este hecho se hace especialmente presente en los procesos de aprendizaje en el terreno artístico y cobrando un carisma muy especial en el terreno del aprendizaje de las músicas populares urbanas más actuales.

Como recoge Albert Einstein:

> *"Sería posible describir todo científicamente, pero no tendría ningún sentido; carecería de significado el que usted describiera a la sinfonía de Beethoven como una variación de la presión de la onda auditiva*".
>
> Einstein, A.

I. Parte primera. Marco teórico

1.- Las músicas populares urbanas. Importancia del estudio.

La realidad sonora actual está altamente influenciada por las músicas populares urbanas. La educación musical reglada, entendiéndola en su sentido más amplio, desdeña su valor y, como consecuencia, la demanda formativa que surge alrededor de dichas músicas.

Es difícil que pensemos, en un modelo estructurado de formación para aquellos músicos que quieren aprender a tocar este tipo de músicas. A pesar de ello, encontramos entornos de aprendizaje guiado que, aunque carecen de homologación, estructura o acreditación en muchos casos, surgen con el fin de resolver la carencia de dichas instituciones regladas. Encontramos pues, academias de música moderna de carácter privado, docentes-músicos que diseñan modelos formativos y que están condicionados por el entorno que les rodea así como por sus propias vivencias y necesidades y otras múltiples instituciones que pretenden dar una respuesta al aprendizaje de manera guiada para dichas músicas.

Con la presente investigación pretendemos conocer los procesos de aprendizaje que se desarrollan en contextos formativos no formales e informales. Conocerlos nos abrió un amplio abanico acerca de los nuevos sistemas de aprendizaje dentro de la sociedad del conocimiento
(Mateo, 2006)

. Estos contextos de aprendizaje están presentes en otros muchos ámbitos de la vida profesional y del aprendizaje por y para el ocio. (Tubella y Requena, 2005).

Creímos importante conocer los procesos de aprendizaje que en dichos entornos específicos se desarrollan. Estos entornos concretos cobran especial valor en crear y mantener vocaciones. Además se nos abren las puertas para conocer cómo los individuos accederán, por medio de nuevos cauces, a los

recursos de aprendizaje. Resolver dichas cuestiones se nos presentan como reveladoras para afrontar los procesos de enseñanza aprendizaje de los individuos del hoy y del mañana. (Morín, 2001).

Como ya se ha demostrado, haciéndose especialmente evidente tras la reciente crisis económica, los modelos pedagógicos que estamos desarrollando en los entornos formales de aprendizaje, ya desde la ilustración, no son efectivos ni definitorios para el éxito. La formación superior no garantiza éxito laboral en la actualidad, por lo que plantear una educación para el mañana atendiendo a un modelo de enculturación, con un enfoque cuyo fin es puramente económico, no garantiza el éxito de sus individuos a medio- largo plazo, ni tan siquiera a corto plazo. (Brunner, 1990).

Los individuos del futuro trabajarán en profesiones que aún ni existen ni se han ideado, lo que nos hace dudar que los entornos escolares y la formación reglada, así como los valores heredados que transmiten, desemboquen en una garantía de éxito profesional y personal. La formación reglada, como actualmente se concibe, debe plantearse como una ruptura de los sistemas tradicionales. (Puelles y Frago ,2009).

Los docentes tendrán que prever las capacidades que serán necesarias para el mañana, no manteniendo las que fueron útiles en el pasado. En muchas ocasiones los docentes truncamos vocaciones, capacidades e intereses del alumnado, en favor de unos valores culturales y que tradicionalmente son bien valorados, incluso a costa de que muchos individuos se vean frustrados al participar en dichos procesos de aprendizaje guiado. (Kliksberg, 1999).

Es cierto que frente a esto vivimos en una cultura determinada y cada vez más globalizada que demanda estándares. Además se solicita a la educación el desarrollo de identidades personales y que éstas a su vez estén inmersas en la colectividad. (Madera, 2005). La formación pretende la integración de los individuos en un sistema. (Carenzo, 2007). Las artes, y concretamente las músicas, poseen un gran valor para el desarrollo de esta

encomienda, pero a su vez el mercado comercial y globalizado tamiza los sonidos bajo los intereses comerciales y a través de la audición de unos determinados géneros musicales. (Calvi, 2011).

Surgen aquí una serie de dudas que cualquier docente del presente debería plantearse, ¿Qué es realmente importante para formar ciudadanos y ciudadanas del futuro?, ¿Cómo las instituciones pueden canalizar estos intereses personales sin omitir lo que es realmente importante y conjugarlo con la demanda de los mercados?, ¿Qué actitudes y aptitudes deben desarrollarse a través de la educación formal? ¿Cómo se pueden aprovechar los medios que tenemos a nuestro alcance para desarrollar vocaciones e intereses?, ¿Por qué cuando no existe la respuesta institucional los individuos resuelven sus inquietudes formativas, y en muchas ocasiones con éxito? ¿Por qué no aprovechar los intereses de los individuos como motor de sus aprendizajes? Por supuesto que resolver dichas cuestiones es complejo, ya que éstas se presentan como molestas para un sistema con unos intereses definidos que, en ocasiones, no caminan en paralelo a los intereses sociales y ni mucho menos cercanos a los propios de cada individuo.

La presente investigación pretende exponer lo que acontece en torno a los procesos de aprendizaje en un contexto de aprendizaje concreto, el de las músicas populares urbanas actuales. Dicho contexto y su relación con estas músicas posee unas características especiales, entre las que destacamos: la falta de tradición reglada, la velocidad con que se difunden, las características de su consumo, la incidencia social masiva de las mismas y un largo etc. Todas estas cualidades, además de otras que iremos desvelando a lo largo de la investigación, dotan a dicho estilo musical de un especial interés de estudio.

Destacamos el papel de los medios de comunicación, que presentan un paisaje sonoro que desemboca en diversos intereses y encauzan los procesos de aprendizaje práctico en dichas músicas. La música se presenta como medio de expresión artística y ésta es dominante en la cultura popular contemporánea, con un idioma propio: el *Pop* y el *Rock*. (Britto. 1991).

La misma sociedad de mercado genera la necesidad de crear procesos identitarios y las músicas populares urbanas desempeñan un papel determinante para ello. Frente a esto el mercado comercial se empeña en canalizarlas en su propio beneficio, el económico. (Martín-Barbero, 2002).

Los individuos que encaminan el aprendizaje en dichas músicas deben recorrer sus propios itinerarios formativos, que se desarrollan en contextos no formales e informales de aprendizaje, con la finalidad de dar respuesta a la falta de cobertura institucional (Fernández, 2007).

La sociedad incrementa el consumo musical de manera exponencial y en paralelo aumenta su demanda formativa. Destacamos no solo aquella formación que tiene una finalidad profesional, sino también aquella que atiende a la función ocupacional y que es tan demandada en la sociedad actual. (Ruiz, 2010)

Las nuevas tecnologías de la comunicación también se han convertido en las tecnologías de la difusión. Se han creado nuevos sistemas de consumo musical, que en ocasiones cabalgan en dirección opuesta al de los intereses comerciales. Además dichos medios de difusión han pasado a ser nuevas herramientas informales para el aprendizaje.

El consumo musical es hoy el mayor de la historia; mientras, se nos presenta una supuesta crisis del mercado de la música. Por supuesto que es cuantificable cómo esta crisis afecta al mercado comercial, guiado bajo los intereses económicos de las productoras y discográficas musicales; y como consecuencia del pirateo; pero frente a esta supuesta crisis nos encontramos numerosos músicos que cuelgan sus obras en la red, para ser difundidas y consumidas de manera gratuita. (Fouce, 2010).

Muchos músicos se han formado en este tipo de música, a veces de manera consciente y planificada y otras de manera aleatoria. Existen numerosas finalidades que van desde la puramente lucrativa hasta la simplemente lúdica. Una característica común para la mayoría de ellos es que

muchos de ellos han sido los propios diseñadores de su formación. Este hecho da pie a tantos contextos de aprendizaje personales, como necesidades, y recursos propios para cada uno de los músicos.

Es muy difícil hablar de música popular urbana sin pensar en interculturalidad; los grupos, los instrumentos, los métodos, las técnicas, los estilos, los ritmos, las armonías…son importadas y exportadas a una velocidad vertiginosa. Este hecho da paso a un proceso de intercambio cultural acelerado por las nuevas tecnologías de la información y la comunicación. Es de gran valor, como veremos, la relevancia que cobra Internet. (Pelinski, 2000).

Dichos aprendizajes dependerán del contexto social, económico y cultural en el que se desarrollen. El acceso a los recursos también mediatiza los resultados.

A través de un análisis textual y discursivo pretendimos conocer las diferentes modalidades, circunstancias, necesidades, los recursos usados, las motivaciones e intereses (Lozano, Peña-Marín, Abril, 1982). . Procuramos conocer cómo estos rasgos propios han influido en los procesos formativos individuales para cada uno de los músicos populares seleccionados y en un determinado contexto de estudio. Cada una de estas particularidades estará estrechamente ligada a una casuística individual y concreta.

La elección del *Rock* y el *Pop* se debe a que son estilos musicales altamente influyentes en la sociedad globalizada actual. La participación de manera activa en la actividad musical está valorada de manera positiva. Ambos estilos son los exponentes más claros de las músicas populares urbanas actuales y están claramente influenciados por la sociedad de mercado.

La música ha evolucionado a lo largo de los siglos con lentitud. Con la invención de la grabadora de cinta magnética este hecho cambió para siempre y con el uso de este medio de difusión musical nacieron muchas de las nuevas estrellas populares. Este proceso ha continuado hasta nuestros días. En paralelo, y ligado a la invención de la cinta magnética de grabación, se

desarrolló la radiodifusión de estos artistas; se posibilitó el acercamiento de estas estrellas al gran público, dotando no sólo a los intérpretes de grandes posibilidades para difundir sus creaciones artísticas, sino que acercó las grabaciones a aquellas personas que no podían acceder a música en vivo, aumentando el acceso a estas músicas a un mayor número de oyentes, convirtiéndose en un producto valiosísimo para el amplio mercado comercial de consumo. (Pitarch, 2004).

Este hecho ha pasado a percibirse como negativo. Determinados consumidores detectan una alienación de los medios de difusión, que manipulan, de manera premeditada, el consumo y la caducidad de sus productos musicales; Valdés, (1999). El consumidor en ocasiones se encuentra con un abanico excesivamente amplio para consumir:

> *"la música no sólo prolifera en los diferentes aspectos de nuestra vida, sino en ocasiones nos enfrentamos a ella de forma invasiva, por lo que en ocasiones es un bien valioso que se derrocha con facilidad. Lo que sí es evidente es que aquellas personas que son modelos sociales y que además sus hechos y acciones son recompensados socialmente rápidamente se convierten en modelos a seguir. "*
>
> George Martin[1](citado en Heatley, 2007)

La primera intención sería atribuir connotaciones negativas a la expansión en el estilo musical y renegar de los nuevos estilos musicales populares actuales frente a los tradicionales, folklóricos, e incluso de tradición comercial o aquellos que asociamos con la tradición musical culta.

Con los nuevos procesos de comunicación y de difusión, las músicas populares así como su consumo y su difusión se suceden cada vez a mayor velocidad. En ocasiones nos sumimos en un proceso de nostalgia hacia estilos pasados:

[1]Sir George Henry Martin. Inglés, productor de grabación, arreglista, compositor, ingeniero de sonido y músico. Conocido por ser el productor de los Beatles.

> *"No podemos escapar de la cultura que nosotros mismos hemos edificado. Pero ver y sopesar la diferencia entre dos mundos musicales podría contribuir a que nos diéramos cuenta de que nuestra ganancia es nuestra pérdida, de que nuestro crecimiento es nuestra mengua. Podría ayudarnos a entender en qué hemos progresado; apenas sí hemos cambiado."*
>
> (Sachs, 1962; 162)

Hemos pasado de un consumo casi elitista musical a través de los discos, que antes eran caros, de difícil acceso y convertidos en objetos de culto, a las grandes colecciones de música que almacenamos en los dispositivos portátiles y discos duros. Quizás este hecho se deba a que durante mucho tiempo la música estuvo asociada al soporte (vinilos, casetes, cd). En un proceso avaro y a la vez nostálgico, asociamos el almacenamiento masivo de música (material sonoro) a la posesión de los antiguos objetos de valor (soportes fonográficos); los mercados comerciales se encargaron de rentabilizar este hecho. (Adell, 2008).

En la actualidad, y en muchas ocasiones, a no ser que compremos obra original, no hemos pagado más que la conexión a Internet y el soporte para reproducirla (inclúyase la radio y los derechos de autor que se pagan en los soportes de grabación, con sus cánones).

Aunque parezca obvio, el valor de la música debería asociarse a lo puramente musical. La música almacenada pasa a ser un producto sonoro que jamás llegaremos a consumir. Las músicas son difundidas, distribuidas, consumidas y desechadas en nuevos formatos. Estas músicas ya no se perciben con la misma intensidad que con los anteriores soportes fonográficos, donde no sólo lo puramente musical era comercializado. En los anteriores formatos de difusión cobraba valor el soporte, su precio, su diseño, la cultura, los iconos, etc., incluso a veces perdiéndose el valor intrínseco de lo musical.

Las nuevas generaciones están consumiendo música no asociada al soporte. Han pasado a consumir música por su valor musical. Los nuevos formatos de consumo separan ambos valores: el formato y la calidad musical. El soporte se entiende en la actualidad como un valor añadido.

Los que hemos crecido musicalmente con discos, cd y casetes seguimos pensando que los nuevos formatos de difusión, como los mp3, deben ser custodiados como reliquias. Seguimos recopilándolos, copando nuestros sistemas de almacenamiento con miles de canciones.

El actual ritmo del consumo compulsivo nos ha enseñado a consumir rápido, para luego tirarlo a la papelera de reciclaje de nuestra memoria u olvidarlo en una carpeta en el ordenador como si de algo carente de valor se tratase. (Calvi, 2011).

Dichas músicas, a priori, pierden rápidamente el valor musical, aunque ganan en valor comercial y valores asociados al consumo. El problema real es que ya las grandes compañías discográficas y sus músicos seleccionados no son rentables, al menos ni lucrativa ni comercialmente hablando. (García, 2005).

Es altamente valorado, en una sociedad educada para el consumo, la creación de productos de uso rápido y que sean fáciles de tirar, aunque jamás lleguen a garantizarse ni su calidad ni su valor. En dicho proceso hay un transvase de valores. Las músicas pierden valor musical (ya no hay ídolos persistentes en el tiempo, por ejemplo como los *Beatles*[2]) pero ganan en valor en una sociedad de consumo. Baudrillard, J. (2009).

La dicotomía se presenta cuando a causa de las copias ilegales (pirateo) las redes comerciales de difusión y comercialización ya no se lucran, aunque sí los músicos por la mayor difusión de sus trabajos.

La evolución que han sufrido las músicas populares comerciales camina en paralelo a su ruptura comercial. Como ejemplo véase cómo actualmente las

[2] Banda de *Rock* inglesa de la década de los 60, conocida como la más exitosa banda comercialmente y críticamente aclamada en la historia de la música popular. La naturaleza de su enorme popularidad emergida con la «Beatlemanía». Llegaron a ser percibidos como la encarnación de los ideales progresistas, extendiendo su influencia en las revoluciones sociales y culturales.

músicas de moda se encaminan hacia el género *Indie*[3]. La libertad para consumir estas músicas ha hecho que los "escuchantes", más que los oyentes, valoren este tipo de músicas por su valor musical y no por los formatos de difusión manipulados por los mercados. El actual problema es que aún conviven ambos sistemas, el comercial y el independiente, creándose conflictos de valores. (Calvi, 2014).

El sentido de progreso en las expresiones artísticas no debe confundirse con el sentido de progreso puramente científico. El progreso artístico no se refiere a un conocimiento abstracto y carente de personalidad, sino que se basa en una expresión personal y debe ser renovada cada generación sucesiva. Por ello es importante también educar en relación a los nuevos sistemas de consumo musical.

El valor de las músicas populares urbanas en la actualidad no debe simplemente medirse por lo que produce económicamente. Su trascendencia está unida a otros valores entre los que destacamos la incidencia que estas músicas tiene sobre la sociedad y cómo ésta interacciona con dichas músicas. En el caso de otras músicas, como la culta o la folklórica, no son los valores económicos ni los de impacto social los que determinan su valor.

Por supuesto que lo artístico, desde hace ya mucho tiempo, "no se hace por amor al arte". Son los propios músicos, además de otros interesados, los que en la actualidad están gestionando los nuevos medios para rentabilizar sus obras. Véase como ejemplo el reportaje "Perdidos en la carretera"[4]. En dicho documental los diferentes sectores implicados presentan sus puntos de vista

[3] Sinónimo de música independiente y asociado a ciertas características de producción composición, promoción y difusión.

[4]Difundido en la segunda cadena de televisión española el 28 noviembre 2011, presentó los conflictos entre mercados, músicos, intereses y valores que mueven la música comercial en la actualidad en nuestro país.

Para ampliar la información consultar: (http://www.rtve.es/alacarta/videos/el-documental/documental-perdidos-carretera/1259626/) 01/12/2011.

sobre la crisis de los mercados y sus posibles alternativas. Es fácil dilucidar que aparecen múltiples paradojas. La solución se enfrenta a complejos conflictos de intereses, por lo que desde los diferentes sectores musicales, han de plantearse una nueva orientación del negocio musical donde las alternativas sean ventajosas para todos, para los músicos, para los comerciantes e intermediarios de la música. Por supuesto que dichos valores influyen directamente en cómo los músicos afrontan su proceso de aprendizaje.

Los músicos en la actualidad conviven cara a cara con el público. Los audios grabados sirven para anteceder lo que el público va a oír en la actuación en directo o recordar aquello que les conmovió en el concierto. La música grabada convive con las actuaciones en vivo.

Las músicas populares actuales se desarrollan en un caldo de cultivo complejo. Las músicas comerciales y más populares son cada vez menos rentables, al menos desde el punto de vista empresarial (aunque sí son cada vez más comerciales y populares). Su consumo aumenta gracias a los nuevos procesos y medios de difusión. Encontramos que cada vez existe una mayor demanda formativa hacia las mismas. Debido a la falta de institucionalización, en relación a sus procesos de enseñanza, los músicos crean nuevos canales de aprendizaje. Estos van desde las iniciativas privadas hasta contextos de aprendizajes no formales e informales. (Lorenzo y Gualda, 2015).

La presente investigación pretende mostrar las diferentes posibilidades formativas por las que han optado diversos músicos para el aprendizaje de la música popular urbana y más concretamente las que se enmarcan dentro del estilo *Rock y Pop* y determinados subgéneros derivados de éstos.

La investigación se mueve en el plano educativo musical, y éste está determinado por unos estilos y modelos de aprendizajes propios. Estos estilos peculiares están condicionados por las características únicas de las músicas populares urbanas. Las músicas del estudio presentan unos sistemas de aprendizajes únicos y diferentes a otros estilos y géneros musicales. Las diferencias se deben a diversos aspectos, entre los que destacamos: que

dichas músicas no estén más institucionalizadas, que se desarrollen en contextos de aprendizaje propios, que usen unos recursos personales y materiales específicos, que no posean antecedentes formativos históricos, no haber sido estudiadas por pedagogos musicales, que usen diferentes sistemas de difusión, entre otros muchos aspectos. Debido a este cúmulo de circunstancias propias, el aprendizaje de estas músicas se nos presenta como un caso único que se mueve en contextos específicos, especialmente dentro del ámbito de los aprendizajes no formales e informales.

Al desarrollarse generalmente en contextos no formales e informales el aprendizaje de dichas músicas presenta unos rasgos especiales que influirán a su vez en las características musicales de dicho estilo. Entre los rasgos que influyen en su aprendizaje entran en juego las características individuales y contextuales que rodean a cada músico y cómo cada uno de ellos aborda el aprendizaje de las mismas, así como las motivaciones propias de cada uno de los músicos.

Entre las motivaciones e intereses que empujaron a emprender el presente proceso de estudio destacamos:

- Tener buen acceso al campo de investigación. Desde hace bastante tiempo he formado parte de agrupaciones musicales de este tipo y de otros estilos de manera recreativa y semiprofesional, además de haberme formado en el conservatorio profesional de música durante diez años. Tras estas experiencias hemos encontrado que estos contextos y sistemas formativos presentan rasgos muy dispares, así como niveles de motivación muy diferentes.

- Haber estudiado educación musical. Actualmente trabajo en un Centro de educación infantil y primaria de la capital onubense. He detectado que muchos de los recursos que incluyen los materiales educativos están fuera de los paisajes sonoros e intereses del alumnado, creciendo bastante la motivación cuando se trabajan músicas populares urbanas

de moda (*Pop y Rock*). Estas son más cercanas, atractivas y motivadoras para el alumnado.

Además algunos de los recursos de aprendizaje usados por los músicos populares pueden aplicarse en las escuelas, conservatorios u otras instituciones de formación reglada, desarrollando diferentes competencias y creemos que aumentando los niveles de satisfacción y motivación del alumnado, destacando entre ellos el desarrollo del aprendizaje colaborativo en el aula y el aprendizaje significativo entre otros.

- Dar a conocer los procesos de aprendizaje que se desarrollan en contextos no formales e informales de aprendizaje, así como las relaciones y capacidades que a través de este tipo de tareas se desarrollan, en torno a un estilo musical específico.

- Situar el estado de los procesos de aprendizaje para dichas músicas, que se impregnan de las características del entorno en que se desarrollan, dando pie a contextos de aprendizaje particulares. En el contexto seleccionado para el análisis no existe una formación reglada institucionalizada. El estudio podría plantearse como punto de partida para una futura planificación de la formación guiada institucionalizada para este tipo de músicas en dicho contexto. Dicho tipo de instituciones se han desarrollado y puesto en práctica en otras localizaciones. Además es importante conocer qué rasgos culturales e identitarios hacen únicos los procesos de aprendizaje de dichas músicas en el contexto de estudio.

- Con la investigación pretendimos conocer los recursos, motivaciones, la planificación de la formación, así como los niveles de competencias de estos músicos, pudiendo extrapolarse determinados datos obtenidos a la formación en otros campos formativos o contextos educativos.

- Conocer el impacto de las músicas populares urbanas en los procesos de motivación para su aprendizaje, que a su vez se encuentran supeditados a las características especiales de difusión, comercialización, así como uso y aplicaciones de las mismas.

- Dar a conocer la importancia del papel que ocupan dichas músicas actualmente para el desarrollo profesional y ocupacional.

- Haber realizado estudios previos sobre la temática. Destacamos la investigación previa y enmarcada en los estudios fin de máster de educación intercultural en la Universidad de Huelva. Atendía al título de*"El bajo eléctrico: modalidades formativas a través de un estudio de casos en la sociedad multicultural".* Entendimos la presente tesis como una ampliación de la anterior investigación en diferentes aspectos, entre los que podemos destacar: el número de sujetos investigados y la modalidad de instrumentistas, las técnicas de investigación y los procesos de triangulación usados, los objetivos propuestos y los contextos de estudio, entre otros. Debido a la breve extensión de la investigación anterior detectamos, tras su evaluación, determinados campos que fueron susceptibles de haber sido tratados con mayor profundidad. La presente investigación pretende cumplir una triple función; por un lado validar los resultados obtenidos anteriormente, concretar aún más en la temática tratada y contrastar con otros sujetos y modalidades instrumentales dichos procesos de aprendizaje.

Por supuesto que desgranar lo acontecido en la cultura de masas[5] en el ámbito musical no será nuestra labor en la presente investigación, pero sería imposible conocer cuáles son los motores que movilizan sus aprendizajes y motivaciones y sus recursos, sin conocer determinadas pinceladas de sus características y realidades, que van más allá de lo puramente educativo.

[5]Se conoce como cultura de masas el proceso de fabricar a gran escala, con técnicas y procedimientos industriales, ideas, sueños e ilusiones, estilos personales, y estilos de vida privada a través del desarrollo de una técnica, con el fin de producir una rentabilidad. Está enfocada para poder ser asimilada por el ciudadano de clase media. (Martel, F.; 2011)

Entendimos necesario conocer determinados aspectos relevantes, asociados e influyentes en los procesos que surgen en torno al aprendizaje de unas determinadas músicas: la historia, algunas características de la industria musical, definir las características del estilo, la incidencia de las nuevas tecnologías, sus motivaciones, las concepciones de los músicos, conocer sus contextos de difusión, etc.

A continuación, a través de una revisión de determinadas definiciones de las músicas populares urbanas, intentaremos posicionarnos sobre qué entendemos por dicho término. Este proceso se presenta como complejo debido a la multitud de acepciones y concepciones.

1.1.- Definición de música popular.

El término "popular" en la música, al igual que en otras artes, aglutina un conjunto amplísimo de concepciones. Éste suele definirse por oposición a lo culto o lo folklórico. La cultura popular ha evolucionado a lo largo de los siglos y entenderla como el conjunto de músicas que impregnan el panorama sonoro de las actividades cotidianas no es novedoso. Definir dicho tipo de músicas se presenta en la actualidad como complejo. Nos enfrentamos a definir un estilo musical cambiante, amplio, extenso y caleidoscópico. (Hesmondhalgh,1998).

La música popular puede ir desde aquella tan espontánea como la que surge cuando un grupo de amigos adolescentes realizan maquetas de sus temas de *Rap*[6], hasta una superproducción perfectamente diseñada como las creadas para *Lady Gaga*[7], pasando por aquellas creaciones de grupos desconocidos y que pasan a generar ingentes cantidades de dinero al escucharse en un anuncio de televisión, entre otras muchísimas realidades y casuísticas. Pero de todas ellas se desprenden numerosas connotaciones que influyen en el ámbito social y educativo.

El término que engloba a las músicas populares urbanas es amplio y complejo de enmarcar. En la actualidad, debido a la de gran cantidad de movimientos culturales asociados a dichas músicas, resulta una tarea prácticamente imposible de delimitar, por lo que una vez expuestas las diversas definiciones del término y bajo diferentes puntos de vista, intentaremos acotarla, delimitarla y posicionarnos para enmarcar qué concepción sobre estas músicas guiará la presente investigación. Músicas que, a priori, tienen como rasgo incidir socialmente de manera masiva. (Penalva-Verdú, 2014).

Para ser breves, el origen de dichas músicas en su contexto histórico surgió en el siglo XVIII y principios del XIX y estuvo asociado a la revolución

[6]El rap (también conocido en inglés como *emceeing*) es un tipo de recitación rítmica de rimas y juegos de palabras surgido a mediados del siglo XX entre la comunidad afroamericana de los Estados Unidos.

[7]Stefani Joanne Angelina Germanotta (Manhattan, Nueva York, 28 de marzo de 1986), más conocida por su nombre artístico, Lady Gaga, cantante, compositora, productora, bailarina, activista y diseñadora de moda estadounidense.

industrial. Su desarrollo está ligado a la gran velocidad con la que la tecnología facilitó la construcción de instrumentos musicales en serie, abaratándose el coste de éstos. El interés por dichas músicas se asentó en las clases medias, asociado al crecimiento económico de dichas clases. Se desarrollaron a gran velocidad sus procesos de comercialización, de fabricación, y difusión, incrementándose notoriamente el consumo asociado a dichas músicas. Como consecuencia, se desarrolló el interés de la burguesía por su aprendizaje. Ya desde sus orígenes el desarrollo de la música popular urbana moderna se convirtió en un centro de interés y directamente relacionado con sus procesos de aprendizaje. (Santayana, 2000).

En paralelo a la aparición de las músicas populares urbanas modernas se fueron desarrollando los medios de difusión. Destacamos el gramófono, la radio y, posteriormente, la televisión. De esta manera ya la ejecución musical en directo en conciertos públicos o interpretaciones privadas dejaron de ser los únicos medios para disfrutar de dichas músicas, apareciendo además una nueva visión del aprendizaje con una finalidad lúdica y ya no sólo con un enfoque profesional.

En la década de los años 50 y con la aparición del *Rock and Roll,* la música popular inició la participación activa en los medios de comunicación. Ésta se acercó a las características masivas de divulgación tal y como las conocemos hoy en día, copando los medios de comunicación.

Los acontecimientos surgidos en los procesos de grabación fonográfica abrieron nuevos campos de análisis históricos, donde participan factores como lo económico, la creación de mercados, la estética, la difusión, el consumo y la historia del gusto entre otros aspectos que se hacen susceptibles de estudio.

Frente al amplio espectro de concepciones, consideramos necesario enmarcar qué entendemos por música popular. Una primera definición atendería a un carácter estético y puramente musical, donde podemos decir que la música popular se opone a la música docta; a diferencia de la folklórica o tradicional, no se identifica con etnias ni naciones; es de fácil ejecución y

entendimiento y no necesita poseer grandes conocimientos musicales para ejecutarla y además usa los medios de masas para su difusión y por extensión para su aprendizaje. (Frith, 2001).

Un segundo tipo de definiciones de la música popular se centraría en los aspectos sociológicos. Como citaba Klaus Blaukopf existe la imposibilidad de disociar lo musical de lo social:

> *«se puede demostrar que Sancta Santorum de la música, que plasma e influencia a los materiales, que concurre a la construcción del sistema tonal, determina la modalidad técnica de su utilización, formas y conceptos de consonancia y disonancia [...] La separación ideal de la historia del estilo de la historia universal de la música deja incomprensibles transformaciones estilísticas, la historia del concepto de armonía se convierte en un enigma si se hace abstracción de lo que es el uso concreto de los sonidos, y la mutación del juicio estético permanece sin explicación si no se consideran los factores políticos, sociales y económicos»*
>
> Klaus Blaukopf (Citado por Lamanna, 1980, p.12)

Es imposible entender la evolución musical sin conocer el contexto social donde se sumerge. El contexto influye directamente en la propia estética, dándole sentido en su entorno. Las músicas populares urbanas que conocemos hoy en día se presentan como reflejo y consecuencia de la evolución social, además de una evolución propia de los antecedentes musicales, culturales y sociales. (Garay Sánchez, 1993)

La música no es un simple reflejo pasivo de la sociedad, sino que también vale como tribunal público donde se ponen en juicio los diferentes modelos ideológicos y éstos son afirmados, desmentidos, adoptados, contentados y negociados ante la sociedad.

Definir qué se entiende por música popular también estará supeditado al prisma personal que cada individuo le conceda. Es necesario entender que su definición y significado dependerá del posicionamiento que cada sujeto le

otorgue. Dependerá de sus vivencias propias y únicas, modelando su propia concepción sobre éstas. En palabras de Swanwick, K.:

> *«La música tiene un "significado" que puede ser influido por un conjunto de aspectos sociales pero, en un nivel mucho más profundo, opera a través de las características biológicas y psicológicas de los seres humanos»*
>
> (Swanwick, 1979, p.113)

En un tercer tipo de definiciones encontramos aquellas en las que el concepto de cultura asume un papel primordial. Para Frith[8], S. definir la música popular urbana no puede omitir el término de cultura popular. Por lo tanto es imposible afrontar el proceso de definición de dicho término sin imprimirle una visión cultural, donde cada individuo además le proporcione un significado propio:

> *"La cuestión que debemos responder no es qué revela la música popular sobre los individuos sino como esta música los construye. Si partimos de la premisa de que el Pop siempre expresa algo, nos quedaremos bloqueados en la búsqueda del artista, la emoción o la creencia «reales» que se ocultan tras él. Pero la música popular no es popular porque refleje algo, o porque articule auténticamente algún tipo de gusto o experiencia popular, sino porque crea nuestra comprensión de lo que es la popularidad. El término más equívoco en la teoría cultural es, en efecto, el de «autenticidad». Lo que debemos examinar no es cuán verdadera es una pieza musical para alguien, sino cómo se establece a priori esa idea de «verdad»: la música pop de éxito es aquella que logra definir su propio estándar estético".*
>
> (Frith, 1987; p. 6)

Para dicho autor la música popular no se definiría en base a aspectos puramente estéticos, también entra en juego el aspecto simbólico, que no puede ser separado de los procesos identitarios. Éste toma sentido y significado bajo el punto de visión propio de cada uno de los oyentes. Por ello

[8]Simon Frith, sociólogo británico especializado en el estudio de las relaciones entre música, cultura e identidad.

no es una simple definición estética, ni sociológica sino que aúna ambas visiones.

Existen también definiciones de la música popular urbanas asociadas a su funcionalidad. Para Frith, S., las cuatro funciones principales de dichas músicas serían:

- Crear una respuesta frente a cuestiones identitarias, pues une o separa a los individuos de determinados grupos.

- Proporcionarnos una vía para administrar la relación entre nuestra vida emocional pública y la privada. Nos ayuda a dar forma a nuestras emociones. Por esta razón una de las temáticas de mayor incidencia en este género son las canciones de amor.

- Dar forma a la memoria colectiva y organizar nuestro sentido del tiempo.

- Desarrollar las identidades personales. A través del fenómeno *fans* se le conceden el valor de posesión a las músicas favoritas, que de algún modo se conciben como intenso y trascendente. Esto modela la propia autopercepción, haciéndose especialmente intenso en las músicas populares urbanas y con los géneros del *Pop* y *Rock*.

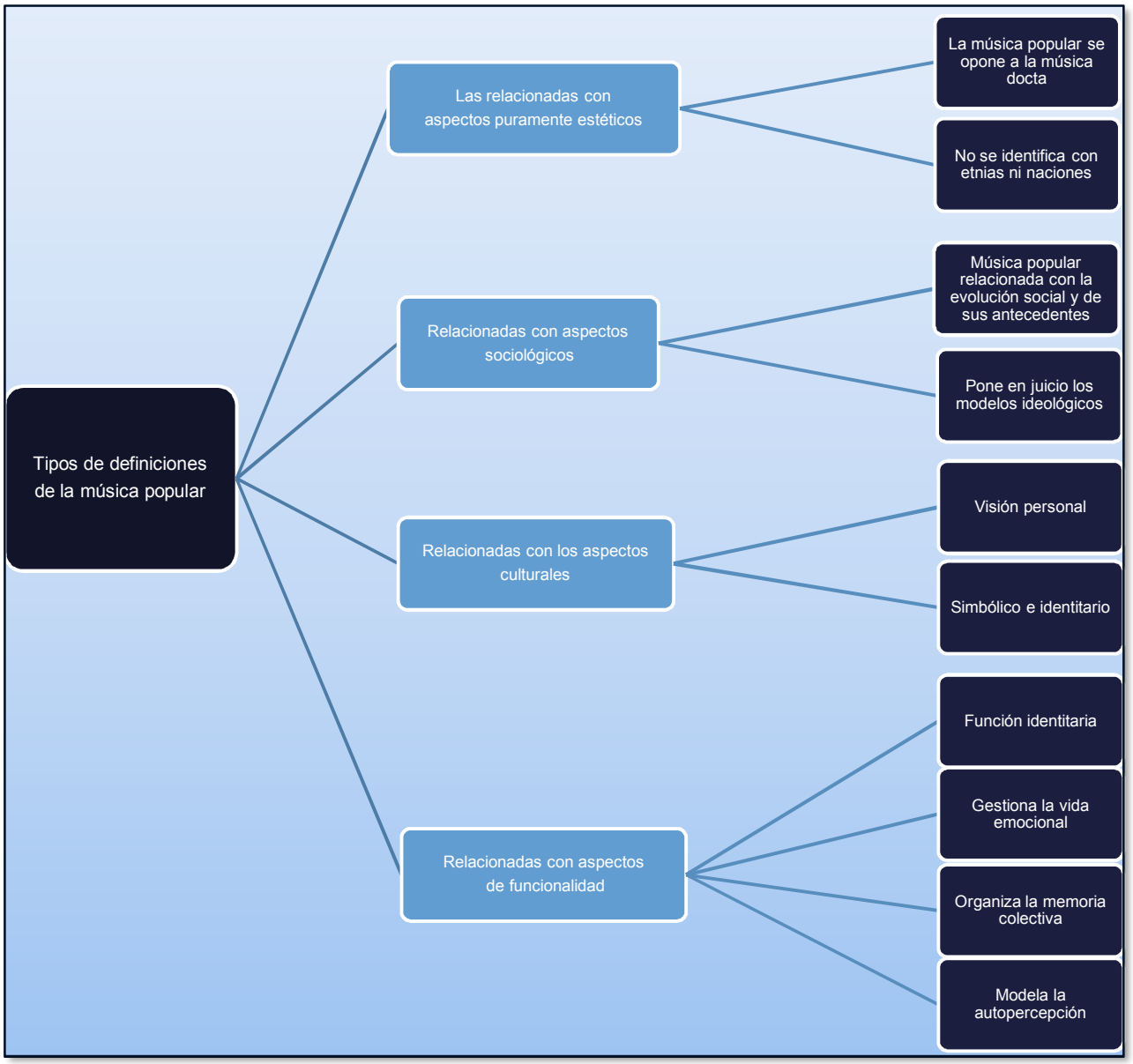

Ilustración 1.- Tipos de definiciones de la música popular.

Fuente: elaboración propia a partir de los tipos de definiciones de la música popular.

Existen una serie de definiciones más académicas y, a priori, insustanciales en una investigación de este tipo; es necesario exponerlas con el fin de enmarcar el estilo concreto en el que se desarrollan musicalmente los sujetos que se investigarán.

La música popular abarcaría cualquier estilo musical que tenga seguidores. En principio esta definición sería muy extensa e incluiría muchísimos estilos y géneros musicales. Además el propio término género

musical está abierto a debate. Un buen indicador de qué géneros o estilos se incluirían dentro de esta definición serían los indicadores cuantificables de popularidad, entre los que podemos destacar la venta de discos, la asistencia a conciertos, la difusión por la radio, televisión e Internet.

El problema con estos indicadores reside en ciertos estilos musicales, como el *Jazz* o la música culta, que participan de la popularidad que el mercado comercial les brinda, pudiendo en ocasiones enmarcarse dentro de las músicas populares debido a los indicadores de difusión, aunque no son de origen popular. Por ello una definición atendiendo a la simple incidencia comercial en el mercado no nos sería válida, además algunos estilos populares urbanos tampoco gozan de notoria popularidad y no por ello dejan de estar enmarcados dentro del estilo y del género. (Frith, 2007).

Con el desarrollo de la música grabada comenzaron a producirse controversias en cuanto a qué músicas son o no populares. En los orígenes de la producción de discos, la música culta, clásica o "seria" estaba asociada al público de élite, no obstante se presentó como susceptible de ser comercializada en el mercado de masas y, en consecuencia, generar consumo. Originalmente hubo muchos detractores que pensaban que esto conllevaría la adulteración del género e incluso pensaron que podría suponer la destrucción de este tipo de músicas, al considerarse propias de un público elitista frente al popular. Escuchar de forma equivocada era peor que la destrucción. (Timothy, 2000)

No obstante dichas músicas que a priori fueron creadas para el público culto, elitista y minoritario pasaron con facilidad al ámbito de lo popular, ayudadas por los medios de comunicación y difusión en masas. (Argenta, F. 1997).

En la actualidad este hecho sigue vigente, véase como ejemplo esclarecedor el fenómeno musical de los *tres tenores*. Dicho grupo musical ocupó en la década de los noventa los primeros puestos en las listas de mercado del *Pop*; o como *Andrea Bocelli*, que ha grabado en la actualidad ocho

óperas completas y ha vendido la friolera de setenta millones de discos en todo el mundo. Lo que en sus orígenes fue pensado para llegar a un público minoritario con el paso del tiempo y ayudado por los avances tecnológicos, los cambios sociales, usando como vehículo principal la grabación, tras una distribución planificada y un intencionado marketing enfocado a las masas, ha pasado a ser música de lo más popular.

Otro ejemplo lo encontramos con el grupo musical *il divo*. Fue creado por el productor musical Simon Crowell, explícitamente para la productora internacional Sony BMG. Han vendido más de dieciocho millones de discos en la actualidad. (Clawson, 2010). .

La mayoría de las piezas musicales que se seleccionan e interpretan han sido usadas en numerosas ocasiones en los diferentes medios de comunicación. Éstas han pasado de ser melodías clásicas, enmarcadas dentro de las músicas cultas, a ser melodías populares y cercanas. Ya no suenan en nuestro subconsciente como obras cultas creadas para un público de élite o para un contexto histórico y cultural lejano al actual.

Este fenómeno no es nuevo; un ejemplo de ello es la artista María Callas, *la divina*, que llegó a ser una de las actrices cantantes más famosas de su tiempo. Gracias a intérpretes como ella, creció la difusión popular de la música clásica. No sólo los procesos de grabación sonora sino también medios de masas como el cine y la televisión acercaron las piezas clásicas a la difusión popular.

Importar piezas clásicas al estilo popular no acontece únicamente a la ópera. Muchas obras de música culta han pasado a convertirse en clásicos populares gracias a la participación de éstas en los medios de comunicación. Ya desde los orígenes del cine y en concreto del denominado cine mudo, las piezas eran acompañadas por obras clásicas a petición popular del público; de esta manera es difícil no escuchar piezas de *Beethoven o Chopin* al recordar escenas de este tipo de cine. Por ejemplificar este hecho escúchese nocturno nº 2 de *Chopin* en mi menor Op. 9 nº 2.

En 1908 se crearon las primeras piezas musicales destinadas para tal fin, es decir, las primeras bandas sonoras, siendo compositores clásicos de la época como *Mihail Ippolitov-Ivanov o Camille Saint-Saëns* algunos de los que realizaron estas composiciones.Posteriormente se fue desarrollando una profesionalización de las composiciones para la música de cine y en ocasiones se entrelazan los términos bandas sonoras y música clásica, con compositores como John Williams, Elmer Bernstein, Georges Delerue, Ernest Gold, Maurice Jarre, Henry Mancini, Alex North, entre otros.

Hoy en día se siguen utilizando composiciones clásicas en el cine, pasando éstas al reconocimiento de popular, o precisamente por lo contrario, por ser ya tan populares funcionan como reminiscencias sonoras susceptibles de ser reconocidas por el público, como ocurre en los siguientes ejemplos:

Obras clásicas usadas en el cine.
- Bach: *Chronik der Anna-Magdalena Bach* (1967) de Jean-Marie Sraub y Daniéle Huillet. - Beethoven: *Un grand amour de Beethoven* (1936) de Abel Gance, *Amor inmortal* (1994) de Bemard Rose; *Copying Beethoven* (2006). - Berlioz: *Sinfonía fantástica* (1942) de Christian-Jaque;Chopin: *Canción inolvidable* (1945) de Charles Vidor y *Un invierno en Mallorca* (1969). - Haendel: *The Great Mr. Handel* (1942) de Norman Walker;Liszt: *Sueño de amor* (1960) de Charles Vidor y *Lisztomania* (1975) de Ken Russell. - Mahler: *Una sombra en el pasado* (1974) de Ken Rusell;Mozart: *Amadeus* (1984) de Milos Forman. - Rimsky-Korsakov: *Canción de Scheherezade* (1947). - Schubert: *Vuelan mis canciones* (1933) de Willi Forst y *La casa de las tres muchachas* (1956). - Schumann: *Pasión inmortal* (1947) de Clarence. Brown - *Tchaikovsky* (1971) de Igor Talánkine; *La pasión de vivir (The MusicLovers)* (1970) de Ken Russell, entre otros.

Tabla 1.- Obras clásicas usadas en el cine Información.

Fuente: extraída de Olarte (2008) de su artículo Mozart y el clasicismo vienés en el cine[9].

[9]Consultado en (http://arvo.net/la-musica-en-el-cine/la-musica-en-el-cine/gmx-niv421-con16347.htm) el 30/11/2010, escrito por Matilde Olarte de la Universidad de Salamanca para Arvo.net el 27 abril 2008.

La historia de la música culta occidental no puede entenderse como un hecho aislado y ajeno a otro tipo de música. La música culta (clásica) ha estado afectada, sobre todo desde la segunda mitad del siglo XX, por las músicas populares, ya que utilizaban como medio de difusión principal de las mismas sus grabaciones (Wortman, A. 2001). De esta manera encontramos influencias claras en este tipo de músicas del *Jazz*, las músicas populares o músicas tradicionales entre otras.

Retomando la idea inicial de que la difusión de las piezas musicales estaría directamente relacionada con la definición del término popular, debemos decir que, este hecho no siempre es determinante a la hora de definir qué músicas estarían enmarcadas dentro del estilo popular. En ciertas ocasiones algunos subgéneros de las músicas populares no repercuten en los medios de manera alguna, por ser bastante exclusivas o marginales, cítese entre otros estilos el *Trash metal* o el *Doom*.

Como hemos podido comprobar dar una definición única y válida de lo que es la música popular es una tarea casi imposible, porque está supeditada a las diferentes concepciones que se derivan de dicho término. Por ello será necesario acotar el estilo musical popular a determinados géneros musicales, sobre el que se realiza la investigación.

Será necesario parcelar el estudio a causa de la gran variedad de estilos y subestilos que se incluyen dentro del género, así como por su complejidad para definirlos y delimitarlos. Por ello la investigación se centrará en aquellos estilos mayoritarios. Hemos de entender que es un factor decisorio su amplitud, atendiendo a su difusión, a su influencia social; nos centraremos en los estilos *Pop* y *Rock* así como en algunas de sus variantes. Estos términos engloban muchísimos estilos, pero también excluyen otros muchos que están más cercanos a lo folklórico, a lo culto, o de menor difusión.

De esta manera se presenta una primera limitación del estudio, no poder incluir todos los géneros que ocupan las músicas populares urbanas actuales.

Frente a este hecho entendemos que la presente investigaciónpueda ganar en profundidad y concreción. Tomaremos la determinación, a partir de este punto, de excluir algunas concepciones y acepciones de la música popular entre las que destacamos la exclusión de dos grandes géneros como, el *Jazz*[10] o el *Blues* entre otros notorios estilos musicales específicos de las músicas populares urbanas

Se incluirán, en la medida de lo posible, estilos derivados y fusionados con el *Pop* y el *Rock*, u otros con destacada importancia social y cultural como por ejemplo el *Rap* o el *Reggae*[11].

A pesar de ser términos comúnmente usados es necesario concretar, definir y situar de la manera más concisa posible los géneros musicales enmarcados como *Pop y Rock.* Ambos son estilos concretos y con unas características estéticas y culturales propias.

A menudo se considera que el *Rock* tiene más peso que el *Pop*, por connotaciones que le otorgan mayor autenticidad, sinceridad e integridad, así como una fuerte carga estilística y cultural:

> *"El predominio de la guitarra, un ritmo sustancial, la orientación hacia los jóvenes, la sexualidad patente de las canciones y los intérpretes fueron, y todavía son, alguno de los pilares fundamentales del Rock and Roll. Desde los años cincuenta, la frase ha pasado a significar muchas cosas distintas y abarca un amplio surtido de géneros: el Rock Progresivo, el Punk Rock, el Acid Rock, el Heavy Metal, el Country Rock, el Glitter Rock, la New Wave, el Rock Alternativo (….) todas variaciones de un viejo tema de hace cuarenta años".*
>
> (Roy Shuker; 2009; p. 267)

[10] "*El Jazz es una forma de arte musical que se originó en los Estados Unidos mediante la confrontación de los negros con la música europea. La instrumentación, melodía y armonía del jazz se derivan principalmente de la tradición musical de Occidente. El ritmo, el fraseo y la producción de sonido, y los elementos de armonía de blues se derivan de la música africana y del concepto musical de los afroamericanos*". Berendt, J en su obra clásica *El Jazz: De Nueva Orleans al Jazz Rock*

[11]El *Regga*e es un género musical que se desarrolló por primera vez en Jamaica hacia mediados de los años 1960. Está influenciado por la música africana tradicional, el jazz estadounidense y el primer rhythm and blues.

El *Rock* históricamente se presenta como una evolución natural del *Rock and Roll*, que fue un género de música popular que nació cuando el *Rhythm & Blues.* En sus inicios era interpretado por individuos afroamericanos; empezó a difundirse por las emisoras de radio de manera que se amplió su público, especialmente entre aquellos con mayor poder adquisitivo, el público blanco.

Los primeros intérpretes blancos se encargaron de regrabar estas obras. El primer *Rock and Roll* lo formaban dichas interpretaciones, junto con el *Country* y la música *Boogie-woogie* de los años cuarenta y cincuenta; de esta manera se originó una etiqueta que englobaría dichos estilos musicales, el *Rock*, como mencionan algunos autores como Gammond,1991 o Garofalo, 1997.

El término *Rock and Roll* fue acuñado por Alan Freed, un pinchadiscos de Cleveland. Aunque existen otras teorías que asumen que los primeros usos de dicho término se situarían en los años veinte y que además se le atribuían connotaciones altamente sexuales (Tosches, 1984).

El reconocimiento internacional de dicho estilo partió en 1945 de la realización de un sencillo por parte de Bill Halley and the Coments, titulado *Rock Around the Clock*, que llegó a vender ya quince millones de copias. Posteriormente con figuras como Chuck Berry, Little Richard y en especial Elvis Presley, el género musical fue ganando relevancia en el panorama internacional.

Ya desde sus orígenes el *Rock and Roll* estuvo asociado a procesos identitarios, por ejemplo en el ámbito británico, los *Teddy boys*[12], que aparecieron por primera vez en los años cincuenta y pertenecían a la clase baja obrera. Su estilo se identificaba a peinados elaborados con tupés, chaquetas largas de paño, zapatos duros con suelas de crepé y corbatas de tiras delgadas.

Retomando la definición de *Rock,* diremos que es un estilo musical popular evolucionado del original *Rock and Roll*, asociado a unas

[12]Subcultura británica, también conocida como Ted. Se caracteriza por hombres jóvenes con vestimentas inspiradas, en parte, por los estilos usados por los dandis de la época eduardiana.

características musicales (armónicas, rítmicas, tímbricas, melódicas…) y a unas extramusicales (estéticas, ideológicas, identitarias…) y que han evolucionado y evolucionan desplegando un enorme mosaico de estilos y subestilos musicales.

La música *Pop* se definiría como una música en la que prevalece la accesibilidad general y que posee una indudable orientación comercial. La temática es conservadora, la lírica relacionada con el amor romántico, con la finalidad de expresar sentimientos comunes: amor, pérdida, celos (Frith, 2001). Tras estos artistas de *Pop* siempre se ha considerado el papel determinante, como es obvio, de los productores, debido a su carácter comercial.

Para determinados autores la música *Pop* sería aquella que está "producida" especialmente para el beneficio, especialmente el empresarial y no el artístico. La abreviatura *Pop* no se usó de manera generalizada hasta mediados de los años cincuenta del siglo XX. Se adoptó dicho término para referirse a una clase especial de producto musical dirigido al público adolescente (Gammond, 1991)

Para otros autores, el *Pop* surge como una versión más licuada del *Rock and Roll* de los cincuenta, con un estilo más rítmico y unas armonías vocales más refinadas y asociado a la música enfocada a los ídolos adolescentes de finales de los cincuenta y principio de los sesenta. En ocasiones el término *Pop* se ha utilizado de manera antagónica al de *Rock.*

> *"El Pop no se anda con rodeos a la hora de estar en la corriente principal: acepta y adopta el requisito de ser complaciente al instante y de granjearse una imagen bonita de sí mismo. Por otra parte, al Rock, le ha gustado pensar que en cierta forma era más profundo, inconformista, autosuficiente e inteligente"*
>
> (Hill, 1986, p.8. Citado por Shuker, 2009, p.234)

Por ello podemos decir que el *Pop y el Rock* surge de un mismo estilo, el *Rock and Roll,* aunque con inclinaciones ideológicas diferenciadas. El *Rock* pretende ser más crítico, mientras que el *Pop* pretende agradar. Por ello, en determinadas ocasiones, la diferenciación de ambas no se debe a una cuestión

estética o estilística, a sonoridades o a mercados, sino al mensaje profundo que ambos estilos pretenden transmitir. Como exponía, Roger Daltrey, componente del grupo musical *The Who*: *"Si grita pidiendo verdad en lugar de auxilio, entonces es Rock".*

Las músicas populares y en concreto el *Pop y el Rock* se desarrolla en contextos especiales y propios adquiriendo rasgos identitarios únicos pero a su vez son músicas globales y globalizadas por los medios en que se difunden. (Val, Noya, y Pérez-Colman, 2014).

En cada zona el *Pop* y el *Rock* adquieren unas características locales ya que se importan sonidos y conviven con los ya existentes. Los encargados de darles estos rasgos locales a dichas músicas son los músicos y ellos, a través de los procesos derivados del aprendizaje de las mismas, las reelaboran creando nuevos discursos con rasgos propios y con características locales. Estos discursos musicales pueden ir desde la imitación casi copiada, por ejemplo cuando se hacen versiones o *covers*[13], a la reelaboración de discursos cuando se componen nuevas piezas. Véase como ejemplo más evidente en la fusión, donde se importan estilos musicales y se mezclan con los ya existentes. Para el contexto de estudio podemos encontrar estilos particulares como el *Pop* y el *Rock* andaluz.

Otra de las causas que hace que las músicas posean unas características propias está determinada por los procesos de enseñanza y aprendizaje que surgen alrededor de éstas. En el caso del *Pop* y el *Rock* se desarrollan en contextos no formales de enseñanza aprendizaje, lo que hace que aparezcan rasgos estilísticos musicales propios y diferentes respecto a otras músicas más institucionalizadas.

El conocimiento es un tesoro que no siempre ha sido propio de las escuelas, sino más cercano a un valor universal, aunque durante un largo tiempo éstas se han creído con el monopolio del conocimiento. En la actualidad, con los avances en las tecnologías de la comunicación, los

[13] Se usa a veces el anglicismo *cover*, que significa 'cubierta', a pesar de su uso impropio, es una nueva interpretación en directo, o una grabación, de una canción grabada previamente por otro artista.

progresos educativos relacionados con la transmisión del conocimiento se suceden cada vez a más velocidad. Podemos comprobar una liberalización y democratización del conocimiento.

Las instituciones educativas tendrán que replantearse sus funciones o se convertirán en estamentos asistenciales y en el mejor de los casos agentes socializadores, pero ya no podrán conformarse con ser simples transmisores de los conocimientos.

Los músicos populares, al no tener una institución en la que formarse, lo han hecho tradicionalmente con los sistemas propios del saber popular, pero con la revolución comunicativa han creado y adaptado a las nuevas redes de aprendizaje. Para el contexto de estudio se comprueba la tendencia a afrontar dichos procesos de aprendizaje desde el plano de lo informal y no formal. Existe una relación directa entre los procesos de producción musical y dichos sistemas de aprendizaje.

En otros contextos, el aprendizaje de dichas músicas populares urbanas ya está institucionalizado. Existen músicos capaces de transmitir los conocimientos a través de procesos guiados, con metodologías de aprendizaje definidas y con una serie de recursos especialmente diseñados para dichos procesos, como ejemplo véase el aula de música contemporánea de Barcelona. No son pocas las diferentes localizaciones que llevan a cabo experiencias de enseñanza-aprendizaje para dichas músicas dentro del marco institucional.

Los aprendizajes de dichas músicas están guiados por unos procesos intuitivos, aleatorios, no planificados y que se desarrollan de manera caprichosa.

1.2.- Aprendizaje de las músicas populares urbanas en contextos de educación no formal e informal.

Hay situaciones en la que las personas aprenden por sí mismas, lo que denominamos autoaprendizaje o aprendizaje autodidacta En otras ocasiones aprendemos a manos de terceras personas, ya sea con una intención educativa consciente o casi de manera inconsciente. (López, 2002).

Se aprende de todos los acontecimientos que nos rodean en la vida, del entorno, de las conductas de las demás personas, de nuestros errores, por observación, por ensayo/error, por azar, por intuición, por imitación, es decir, de múltiples maneras. Además todo aprendizaje se puede ver modificado o remodelado por aprendizajes posteriores. Para complicar este hecho del aprendizaje diremos que no siempre se aprende lo correcto ni de manera deliberada o conscientemente. La vida está más impregnada por el aprendizaje no formal que por el formal. Si sólo entendiésemos los procesos educativos dentro del contexto escolar o institucional sería un grave error.

Existen diversas teorías del aprendizaje. Desde el punto de vista conductista (Thorndike, Pavlov, Betchrev, Skiner), cognitivista (Vigostsky, Shannon, Norman,Ausbel, Novak, Hanessian, Bruner), teorías cognitivo-conductuales (Bandura, Gagné), teorías constructivistas (Piaget, Vygostski), teorías globalizadoras (Köhler, Koffka, Entwistle, Rogers, Lewin, Aronson, Cousinet), teorías basadas en las diferencias individuales (Gardner, Goleman, Eysenck, Kozéki, Marton, Säljö, Kolb) y un largo etc. Todas estas teorías han intentado dar diferentes explicaciones sobre la manera de aprender que tenemos los seres humanos, van desde profundas técnicas de investigación a posturas menos elaboradas, desde el punto de vista biológico, psicológico, cultural incluso tecnológico. La historia no acaba aquí, sino que seguirán surgiendo nuevas teorías que intentarán dar, desde un enfoque propio y novedoso, una nueva explicación o comprensión a los procesos que acontecen en el desarrollo del aprendizaje humano. (Schunk, 1997).

Entre tantas teorías sería prácticamente imposible aclarar cuál es la más válida o acertada. Para ello debemos ser eclécticos; todas y ninguna. El aprendizaje abarca distintas fases de un mismo proceso, un proceso complejísimo y cada una de las teorías pretende explicar dichos procesos desde un ángulo o prisma distinto. La finalidad de nuestra investigación no es dar una explicación pormenorizada de cuál de las teorías que se han formulado es la más acertada o adecuada para explicar dichos procesos, asociados al aprendizaje, pero sí pretendemos exponer algunos de los hechos más importantes que durante este camino del aprendizaje acontecen.

El aprendizaje de las músicas populares urbanas actuales es aprendizaje específico, casi incidental, donde los individuos aprenden, en mucha ocasiones, casi sin darse cuenta, y casi sin intencionalidad, en contextos no formales o informales de aprendizaje y con unas motivaciones propias; usan unos recursos sin estructurar y en una parcela en la que la formación reglada no participa o participa con escasa incidencia, donde el saber popular y la cultura se mezclan con la técnica necesaria para el aprendizaje, y donde entran en juego unas destrezas complejas y, en ocasiones, unos conocimientos avanzados.

En el acto de aprendizaje se desarrollan una serie de procesos cerebrales para captar la información, transformarla, manipularla o representarla, implicándose procesos como la percepción, la memoria, la atención, la motivación o la meta cognición. Conjugar todos estos procesos hace que cada individuo obtenga un resultado diferente frente a una misma situación de aprendizaje. Además existen procesos particulares para cada individuo que condicionan los diferentes resultados de los sistemas por los que aprende, por ejemplo, los mecanismos de percepción y memoria están muy relacionados con la experiencia y entrenamiento previos. (Peronard, 2005).

Aprendemos porque retenemos la información. Existen estrategias que pueden favorecer nuestro aprendizaje. Éstas son como exponía Pulgar J. L.: La repetición, la significación..., la organización del material..., la preselección

individual, el contexto de aprendizaje, la práctica y vivencia de experiencia. (Pulgar J.L. 2005.)

El entorno cercano cobra gran importancia en un aprendizaje natural, así como las personas que inciden en un determinado contexto. Es un aprendizaje en el que en muchas ocasiones se parte de la observación y en el que los individuos obtienen diversidad de estímulos, que están determinados por las conductas de aquellos músicos que les rodean y la propia percepción que estos tienen de sus propias habilidades.

La percepción sensorial cobra especial interés en nuestro estudio. Según el modelo VAK Modelo de Bandler y Grinder, existen tres canales de percepción: el visual, el auditivo y el kinestésico (estímulos físicos que ponen en marcha como los sentidos del tacto, del olfato y/o del gusto). (Seide y Azpiazú, 2014). En principio podría parecer que es la percepción auditiva el canal por el que recibimos la mayor información, al tratarse del aprendizaje de las músicas, pero los estudios al respecto demuestran que la mayor información nos llega por la estimulación visual, por lo que “tener buen oído” no sería determinante en la capacidad de aprender música. [14]

Según los estudios de Zankov (1984), lo importante no es sólo la cantidad de estímulos que recibimos, sino la cantidad de información que retenemos. De esta manera sólo retenemos el 10% de lo que leemos, el 20 % de lo que escuchamos, el 30% de lo que vemos , el 70% de lo que se dice y se discute y el 90 % de lo que se dice, se discute, se aplica, se realiza o vivencia.

Nuestro estudio se desarrolla en un contexto de aprendizaje práctico y colaborativo, que está basado en el ensayo/error y a través de procesos no guiados ni adoctrinados, en consecuencia con una gran variedad de vivencias

[14](Para ampliar la información consultar http://es.scribd.com/doc/63604181/Manual-VAK) consultado el 9 de noviembre de 2012.

prácticas que favorecen la experiencia musical, la retención de la información y, por lo tanto, su aprendizaje.

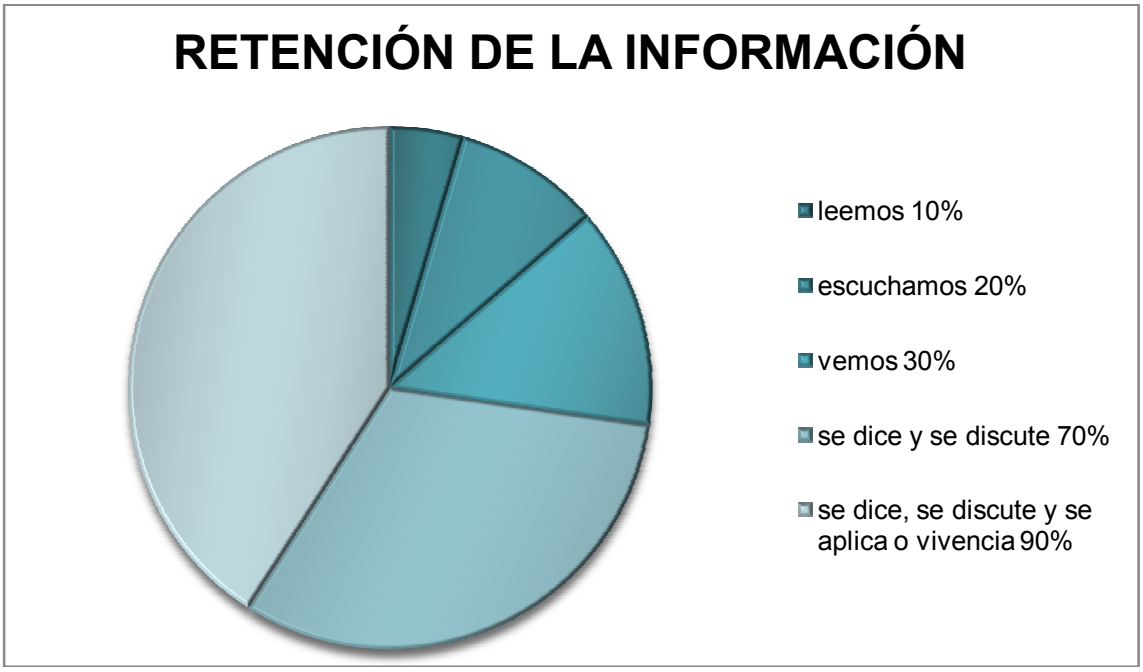

Ilustración 2.- Retención de la información.

Fuente: elaboración propia, basado en los estudios de Zankov (1984).

Los elementos que intervienen en los procesos de enseñanza aprendizaje en contextos de intencionalidad educativa manifiestan que educando, educador y conocimiento toman un enfoque especial en las enseñanzas informales.

Tradicionalmente, en la educación formal, los conocimientos circulan de manera jerárquica entre el educador y en dirección al educando, siendo el educador la parte activa en el proceso de enseñanza aprendizaje y el educando un ser pasivo. El modelo de educación formal suele caracterizarse por ser unidireccional, al menos en la visión más tradicional. (Scribner y Cole1982).

En la educación informal es el educando el que pasa a ser la parte activa del proceso de enseñanza aprendizaje. El conocimiento en las situaciones de educación informal fluye de manera caprichosa entre el educando y el

educador. El educador no es la parte activa, sino que es el educando el que se activa para adquirir los aprendizajes, por lo que cobra especial valor la motivación así como el contexto social y cultural en el que se ve inmerso el proceso. Se mezclan en ocasiones los papeles de educador y educando. Un individuo puede afrontar el mismo proceso de aprendizaje como parte activa o pasiva e incluso invertirse. También los procesos de autoevaluación pueden presentarse de manera consciente o inconsciente y estos toman gran valor en dichos procesos.

La educación informal debe entenderse sobre todo desde el enfoque sociocultural. La cultura y la sociedad en la que está inmerso el individuo es la que modelará dichos procesos de enseñanza aprendizaje. (Romaní y Moravec, 2011).

Es necesario entender el aprendizaje de dichas músicas desde una perspectiva globalizadora. En toda acción educativa diversos factores influyen en la eficiencia y eficacia de los procesos. Toman especial importancia: el educando, los recursos y el acceso a éstos, los antecedentes y los contextos sociales y culturales.

Los cambios sociales y tecnológicos hacen que la formación adquiera cada vez más importancia. Junto a la escuela y otras instituciones profesionales aparecen cada vez más alternativas para la formación (Sanz, 2002). Gracias a estos nuevos métodos las músicas populares poseen más recursos que nunca para su aprendizaje. Las escuelas, en su sentido más amplio, han perdido el monopolio educativo y si es como en el caso de las presentes música, nunca lo tuvieron.

La educación no formal es el tipo de educación que, no siendo institucionalizada, se crea expresamente para satisfacer determinados objetivos. Este tipo de educación está inserto en la tripartición del universo educativo dividido en educación formal, informal y no formal.

La educación no formal es amplia por definición. Abarca desde la educación permanente (alfabetización de adultos, programas de expansión cultural, etc.), a tareas de complementación a la educación reglada; está asociada a las pedagogías del ocio o a la formación profesional, entre otras. Asimismo atiende a aspectos de la formación política, cívica, social, ambiental, ecológica, física, sanitaria, etc.

Para Pérez, M.G. (2002), la educación no formal y permanente se ha desarrollado de forma diversa en todas las civilizaciones. Existen estructuras informales en referencia a la totalidad de la vida y que influyen en la transmisión cultural de una generación a otra, así como en la manera en que participan los individuos en la cultura tradicional y popular. Éstas conducen a formas y medios de aprendizaje no formales y abarcan prácticamente la totalidad de la vida.

Hablar de educación formal, no formal e informal, es en principio una manera de distinguir entre tres educaciones distintas. También puede entenderse como una manera de reconocer cuál de los agentes están implicados: la metodología, el procedimiento educativo, el agente, la institución, el marco en el que se desarrolla, etc. La educación es un proceso universal global; todos los individuos participan de estas tres posibilidades formativas, a veces de manera consciente y otras de manera inconsciente, y ninguna adquiere mayor importancia que otra. (Fernández C. M., Rodríguez Menéndez, 2005).

En principio la educación formal y la no formal participan de una organización y una sistematización frente a la informal que carece de ella, por ello será necesario marcar la frontera entre las dos primeras y esta última. La primera es que la educación formal y la no formal tienen una intencionalidad, aunque es cuestionable esta definición; es dudoso que la educación informal carezca de dicha intencionalidad en todas las ocasiones. Por ello el criterio de intencionalidad no ayuda a definirlas.

Un segundo criterio haría referencia a la cuestión metodológica, aunque también es discutible que los procesos de educación informal carezcan de métodos (Cuadrado y Esclapez, 2008). Finalmente, quizás la característica definitoria más acertada resida en los distintos contenidos que el uso suele adjudicar a las expresiones educación formal y no formal, frente a la informal, unida a la especificidad de la función de la misma o del proceso educativo. De esta manera:

> *"Estaríamos en un caso de educación informal cuando el proceso educativo acontece indiferenciada y subordinadamente a otros procesos sociales, cuando aquel está inmiscuido inseparable de otras realidades culturales, cuando emerge como algo distinto y predominante en el curso general de la acción en que transcurre tal proceso, cuando es inmanente a otro cometido, cuando carece de un contorno nítido, cuando tiene lugar de manera difusa"*
>
> (Serramona, 1992, p.18)

El aprendizaje de las músicas populares urbanas, y en concreto el *Pop* y el *Rock,* participa de los tres contextos educativos:

- La educación formal, cuando es partícipe de una educación institucionalizada, aunque, como ya comentamos, en el entorno de la investigación es inexistente. Quizás se deba a que dichas músicas, las populares urbanas en general, aún no son valoradas por las políticas educativas en el contexto de la investigación. Por ejemplo, el flamenco, patrimonio cultural inmaterial de la humanidad por la Unesco, ya se puede estudiar en los conservatorios profesionales de música. Por ejemplo como ocurre en la ESMUC o la Barklee Valencia entre otros ejemplos en España.

- La no formal, cuando es enseñada de manera planificada, por ejemplo, a través de escuelas y academias privadas o docentes fuera de la formación reglada o por otros músicos de manera intencionada. La demanda educativa ha hecho que algunos músicos transmitan sus conocimientos y a la vez se lucren por ello.

- Finalmente de manera informal, cuando aquellas personas a través de sus intereses y de la práctica de este tipo de músicas aprenden de manera difusa e inmersos en procesos grupales.

Es difícil parcelar los tres posibles procesos de afrontar el aprendizaje, habiendo permeabilizaciones entre ellos. Un músico puede participar de varias realidades en distintos momentos de su aprendizaje o participar e interactuar con ellas simultáneamente. Estas interacciones o participaciones son funcionales y de muy diversa índole, como expuso Giráldez, A. y Pimentel, L. (2011), se crean relaciones de complementariedad, de suplencia, de sustitución de refuerzo, colaboración y de interferencias.

Nuestro estudio se centrará en los sistemas y procesos de aprendizaje dentro de la educación no formal e informal, no teniendo porqué ser desasociados los diferentes sistemas, incluso en muchas ocasiones, un mismo individuo puede participar de ambas simultáneamente.

Aquellas academias privadas no reconocidas en los currículos oficiales, las entenderemos dentro de un contexto de educación no formal. En ellas una serie de músicos y expertos transmiten sus conocimientos; en ocasiones, sin más reconocimiento que el de la propia institución, ni acreditación de los docentes que imparten docencia.

Debido a su rígida estructuración, los sistemas educativos reglados en ocasiones pierden agilidad. Es posible percibir que el aprendizaje de estas músicas, las populares urbanas (que se encuentran en constante evolución), calzaría difícilmente en un contexto de aprendizajes estáticos, institucionalizados y rígidos como son los que normalmente se ven inmerso los aprendizajes formales institucionalizados.

No obstante los músicos populares suelen estar más cercanos, y acostumbran a moverse de manera cómoda en torno a la educación informal y no formal frente a los contextos formales de aprendizaje. En gran número de ocasiones los sistemas educativos reglados no proporcionan respuesta rápida

y próxima a las demandas formativas. Aparecen divergencias entre las exigencias sociales, las políticas educativas y la habilitación académica. De hecho, la educación no formal e informal suelen originarse desde los problemas, las carencias y las demandas no resueltas.

Al no haber respuesta institucional, son las iniciativas privadas, especialmente academias, asociaciones y escuelas de músicas, las que aprovechan la demanda formativa, el vacío institucional y el interés emergente para desarrollar y acreditar la formación hacia este tipo de músicas, aunque se presentan con escasa validez, falta de acreditación y de homologación. Internet también cobra posición como recurso formativo usado por los músicos debido a la carencia institucional. La red se presenta como recurso de aprendizaje con un uso masivo por los músicos.

Cuando hoy alguien quiere aprender algo sencillo no recurre a las instituciones, tampoco lo hacía anteriormente. Las instituciones transmiten conocimientos contrastados en base a unos criterios pedagógicos y frente a estas virtudes tiene el defecto de ser lenta, de difícil acceso y poco resolutiva para los problemas cotidianos. Por ejemplo, cuando se quiere aprender una receta de cocina, en la mayoría de las ocasiones, no se acude a clases de cocina, a no ser que nuestro interés vaya más lejos de lo puntual y podamos dedicarle el tiempo necesario para ello.

Los ritmos de aprendizaje y enseñanza se han acelerado; queremos tener respuestas casi al mismo tiempo que nos hacemos la pregunta, al menos para los aprendizajes prácticos y cercanos a lo popular. Cuando se quiere aprender algo práctico y sencillo se busca la información de manera cercana y rápida. Internet se presenta como una herramienta muy ágil para la transmisión del conocimiento, y no sólo del conocimiento popular. El saber popular no ha cambiado los sistemas de transmisión del conocimiento sino que se ha adaptado a los soportes de transmisión.

Internet está lleno de saber popular, la gente comparte sus conocimientos a través de ésta de manera casi altruista. En detrimento a tal

velocidad, fácil acceso y cercanía, estos conocimientos se presentan como no contrastados, pero desde luego son resolutivos; y el saber popular se ha movido siempre en estos ámbitos. Por su complejidad, aunque existen excepciones, las músicas populares tampoco necesitan de conocimientos técnicos ni teóricos excesivos. Es a través de la red donde muchos músicos encuentran respuestas a sus necesidades prácticas de aprendizaje.

La crisis entre las necesidades reales y de los conocimientos que transmiten las instituciones regladas ya se hacía notaria antes del desarrollo de Internet. Coombs, P. (1968), ya definía que la crisis en la educación partía del contraste de respuestas entre la educación formal e informal. Cobrando especial valor en dicha crisis las instituciones, que proporcionan una contingencia cultural. Las instituciones frenan el desarrollo cultural por su propia institucionalización. La dinámica cultural actual es más veloz que en ningún otro momento histórico y está favorecida por las nuevas tecnologías que son veloces transmisoras de conocimientos. Frente a esto, las instituciones siguen divulgando, en muchas ocasiones, conocimientos añejos, obsoletos y lejanos a la cultura popular. Las instituciones usan medios tan arcaicos como sus propios contenidos. Para García, J. (2005), la red ha producido una liberación de la cultura popular y de sus saberes.

La red ha dotado a los individuos de la libertad para aprender lo que uno quiere o lo que uno necesita en cada momento, es decir, el aprendizaje a la carta, es personalizado, individual, autónomo y rápido. Es un aprendizaje donde las necesidades reales prácticas se traducen en respuestas casi simultáneas. Entre los problemas de su uso podemos distinguir la cantidad de información a la que tenemos acceso, también la calidad de la misma. El problema de su uso estaría pues relacionado con un problema para tener criterios de selección entre tantos materiales y recursos. Además para un uso optimizado sería conveniente un entrenamiento.

De las características propias del aprendizaje de la música popular, unidas a las características propias de cada uno de los individuos, surge un sinfín de estilos de aprendizajes que llevan patrones casi individualizados y se

hacen propios y personales para cada individuo. Con unos patrones que además estarán marcados por las necesidades, las motivaciones y los intereses que surgen de manera individual para el desarrollo de dichas músicas.

Podemos encontrar tantas maneras de aprender las músicas populares urbanas como músicos que quieren aprenderlas para cada contexto.

A través del estudio de las experiencias personales, de las necesidades encontradas en los caminos de aprendizaje para cada músico, del conocimiento de los recursos a su alcance y de su uso, conoceremos los procedimientos propios e individuales de cada músico para el aprendizaje. Para Ríos, S. (2003), los estilos de aprendizajes serían:

> *"El conjunto de preferencias globales propias […] llevan a que utilicemos un método de aprendizaje u otro , condicionando así una manera de aprender muy personal... un método de aprendizaje supone una sucesión de acciones ordenadas que se consideran procedimientos más o menos complejos entre los que se encuentran las técnicas y las estrategias de aprendizaje".*
>
> (Ríos, S., 2003, citada en Pulgar, J. L., 2001)

Las estrategias de aprendizaje también son personales y dependerán de lo que se quiera aprender y del contexto donde se desarrollen. Los músicos populares, al igual que en otros campos de aprendizaje, tienen unos estilos de aprendizaje propios y recurren a unas estrategias concretas que están supeditadas no sólo por las características del entorno, sino que también cobran valor numerosos factores, entre los que destacamos la tradición, las motivaciones, los modelos, los recursos, la cultura, el nivel socioeconómico, los medios y un largo etc. No obstante se utilizarán más unas estrategias de aprendizaje que otras para un contexto determinado y para unas determinadas músicas, pudiéndose establecer, en cierta medida, pautas generales de aprendizaje para un determinado contexto

Los estilos de aprendizaje se pueden modificar y se pueden transferir a través de las experiencias a otros músicos. Estas experiencias se presentan

como reveladoras en los procesos de aprendizaje en contextos no formales e informales de aprendizaje.

Es de gran importancia el aprendizaje colaborativo, tanto por la relación directa, cuando conviven musicalmente (por ejemplo forman parte de un mismo grupo musical), como cuando aparece de manera puntual con otros músicos. Las nuevas tecnologías cobran un importante papel por presentarse como nuevos contextos que favorecen dichas relaciones. Véase como ejemplo los foros en Internet, donde los músicos comparten experiencias, conocimientos, inquietudes, materiales y recursos de manera asincrónica y sin barreras físicas ni geográficas. (Calzadilla, 2002).

La educación tradicional ha favorecido la conceptualización por encima de la experimentación. Estos estilos de aprendizaje teórico no se presentan de manera evidente en los contextos de aprendizajes no formales e informales, sino que son eminentemente prácticos y basados en los estímulos perceptivos, en procesos activos, dinámicos y participativos y con una eminente finalidad práctica.

Quizás en la practicidad de dichas músicas resida la riqueza del presente. Las músicas populares urbanas poseen unas características propias en relación a su aprendizaje que no son compartidas por otras músicas.

Entre las características propias de las músicas populares urbanas actuales podemos destacar:

- No provienen ni tienen antecedentes en la educación formal, exceptuando algunas iniciativas aisladas. En la actualidad las instituciones educativas desdeñan el valor de este tipo de músicas, tanto en su aspecto profesionalizante como ocupacional. Las entidades privadas y algunas iniciativas personales han ampliado, creado y diseñado sistemas pero de manera aislada y con resultados no contrastados, además de carentes de certificación académica.

- No existen métodos pedagógicos contrastados para este tipo de música y adecuados al contexto de estudio. La música culta ha mantenido y adaptado sus métodos. Ya desde el siglo XIX, con el desarrollo de la burguesía, la sociedad desarrolló un incipiente deseo en torno al aprendizaje musical. Sin embargo, la música popular se ha transmitido tradicionalmente de manera oral y los pedagogos musicales desarrollaron sus estudios para ser aplicados en el contexto escolar. (Alarcón, (2005).

- La música popular urbana y sus procesos de aprendizaje se han desarrollado en torno a una finalidad predominantemente práctica y movida por los mercados comerciales. (Garay, 1989).

- Cada músico desarrolla sus propios sistemas de aprendizaje, partiendo de los recursos al alcance de cada uno y de los contextos donde estos músicos se han formado, por lo que encontramos una infinidad de modalidades; tantas como músicos.

- El estilo musical está en constante evolución, supeditado a los intereses del mercado y a los gustos de los consumidores. Con los cambios económicos en el mercado de la música ya no es necesario recurrir a los sistemas de difusión tradicionales. Los músicos tienen un mercado tan amplio como el que le puede aportar la red y, con ellas, el mundo. Existen espacios en la red que difunden las creaciones musicales dando de esta manera un mosaico de estilos amplísimo. (Menger, P. M. 1988).

- El material para su aprendizaje, en la mayoría de las ocasiones, está elaborado por otros músicos que exponen sus vivencias y experiencias prácticas. Los materiales formales son escasos y descontextualizados, por ello los músicos cuelgan en la red sus propias experiencias. Este tipo de música, por sus características cambiantes se encuentran en constante evolución empujadas por los veloces medios de comunicación, por las modas y tendencias, por ello podemos afirmar que se encuentran en constante desarrollo y evolución; los músicos se encuentran necesitados de un aprendizaje permanente, actualizado y predominantemente práctico, aunque

toma como base teórica otros tipos de músicas, creando y modelando un lenguaje propio. (Hayes, 2010).

- El aprendizaje se realiza de manera colaborativa. Su contexto "ecológico" es el grupo musical, donde la motivación del propio acto de creación musical y su exposición al público favorece el aprendizaje colaborativo y genera unos objetivos comunes en torno a las metas del grupo musical. Además está continuamente cambiando y evolucionando a través de diversos procesos a un sistema propio de evaluación y de autoevaluación.

- En la música popular no existe ningún sistema de cualificación y es la propia destreza la que aporta valoración a los ejecutantes.

Este tipo de aprendizajes asociados a lo popular no atienden a un caso aislado ni exclusivo de este tipo de músicas. Cada vez existe una mayor demanda enfocada al aprendizaje continuo y permanente en casi todas las parcelas de determinada relevancia social.

En el grupo musical el aprendizaje es preferentemente informal y por lo tanto no es planificado, por lo que podríamos considerarlo comunidad de aprendizaje informal. En el grupo musical no se observan objetivos educativos, sin embargo a través de él se ponen en marcha las acciones que apuntan al desarrollo de potencialidades y capacidades, tanto individuales como colectivas (Rink, 2006). Este aprendizaje, en muchas ocasiones, se desarrolla en el entorno cotidiano, por lo que constituye parte de la educación permanente.

Es en el grupo musical y en la puesta en práctica de las habilidades y de los conocimientos individuales donde se hacen evidentes las carencias musicales relacionadas con la práctica musical, los músicos tienen que estar siempre formándose. La música es especialmente grupal y las exigencias del grupo hacen aflorar las carencias formativas individuales y éstas a su vez son traducidas en necesidades y motores de aprendizaje.

1.3.- Las competencias de los músicos

Ser músico va más allá de una titulación o de la adquisición de una cualificación. Ser músico en realidad está relacionado con la adquisición de una serie de competencias reales y prácticas para la ejecución musical. La adquisición de dichas competencias se desarrolla a través de procesos formativos que a veces surgen de manera inconsciente. Entenderemos el concepto de educación en las músicas populares urbanas desde la adquisición de competencias.

A modo de introducción de dicho término, el de las competencias, diremos que éste aparece en el mundo empresarial, adecuando la gestión de una determinada empresa en relación a sus puestos de trabajo. Posteriormente este concepto fue exportado al ámbito educativo, inicialmente relacionado con la formación profesional y con la finalidad de formar a los futuros trabajadores. Con la aparición del espacio europeo de educación superior, las universidades importaron el término, de manera que el alumnado que obtuviese las titulaciones adquiriría las competencias necesarias para afrontar el ejercicio de su profesión relacionadas con la titulación en la que se formaron. Finalmente dicho término con la LOE[15] (2006) se instaura de modo teórico dentro del ámbito educativo institucionalizado, como se recoge en su introducción:

> *"Todos los ciudadanos deben tener la posibilidad de formarse dentro y fuera del sistema educativo, con el fin de adquirir, actualizar, completar y ampliar sus capacidades, conocimientos, habilidades, aptitudes y competencias para su desarrollo personal y profesional"*
>
> (LOE, 2006)

Este término, las competencias, exportado del ámbito empresarial ya desde sus orígenes, ha estado ligado a los conceptos de productividad y profesionalidad, aunque en la LOE se recoge que en el contexto educativo también deben desarrollarse aquellas competencias no solo profesionales, sino las relacionadas con el ámbito personal.

[15] Organica, L. (2006). 2/2006, de Educación (LOE). *BOE nº106 de 4 de mayo de 2006*.

La LOE (2006) no define el término competencia. De dicho término encontramos diversidad de acepciones, pudiendo llevar en ocasiones a ser malentendidas. Debemos entender las competencias como la combinación de habilidades, actitudes y conocimientos necesarios para el desarrollo de manera eficaz de una determinada tarea. Las competencias, por supuesto, estarán ligadas al ámbito educativo en el que se apliquen; de esta manera, en el contexto de la formación profesional (conservatorios profesionales de música), estarán asociadas al desarrollo de competencias profesionales y en la educación obligatoria estarán relacionadas con la adquisición de competencias básicas. El problema reside en delimitar cuáles serán las competencias necesarias para los músicos populares actuales.

La actual normativa, en relación a las competencias profesionales en el ámbito de las enseñanzas de las músicas en los conservatorios, tampoco se define cuáles son las competencias que deben desarrollarse en los currículos, como recoge Villar, J. M. (2011).

Según el Real Decreto 1577/2006, en su artículo 14. (B.O.E 20 enero de 2007), el estudio de las enseñanzas profesionales de música conduce a la obtención de un título:

> *"Por la tipología de las asignaturas y contenidos, hay razones suficientes para dudar de que hayan sido verdaderamente pensadas para capacitar directamente para ejercer profesiones de música: algo que ya sucedía en la LOGSE y que hoy se mantiene"*
>
> (Villar, J.M., 2011, p.68)

Para que los músicos obtuviesen una formación integral habría que atender a dos tipos de capacidades diferentes. Las primeras serían las básicas y relacionadas con aspectos generales educativos y otras enfocadas al desarrollo profesional musical. Como recoge el autor anteriormente citado, la profesionalización musical es compleja, especialmente porque la formación

está principalmente enfocada a la interpretación de música clásica, olvidando otras músicas profesionales.

Hemos de tener también en cuenta que la formación debe ser contextualizada y adecuada a las preferencias de los educandos. En una investigación Herrera y Cremades (2008), aplicada a ochenta y seis alumnos de enseñanzas profesionales de música, éstos indicaron que las preferencias musicales de los estudiantes de música de los conservatorios profesionales estaban dirigidas al *Pop*, las músicas de Bandas Sonoras, *Reguetón* y *Rock and Roll*, entre otras.

Además, en dicha investigación, sus autores llegaron a la conclusión de que las músicas populares influyen en mayor medida que las que se trabajan en la educación formal para el desarrollo de los gustos musicales de dichos alumnos. Otras investigaciones, como las de North, Adrián, C. y Hargreaves (1997), ya afirmaban dichos resultados. Aquí se nos presenta un gran dilema y es que el alumnado de unas enseñanzas profesionales tiene como preferencias otras músicas de las que no participa a través de la educación formal en la que se ve inmersa.

Es fácil entender la existencia de una institución dedicada a la transmisión de la música culta altamente valorada socialmente, a pesar de que ésta en ocasiones esté lejos de los intereses de los educandos que forman parte de ella. El aprendizaje musical se ve influenciado por dos dimensiones: por un lado la formación formal y por otro, la informal, donde la familia, la sociedad y la cultura influyen directamente; Marshall, North, y Hargreaves, (2005).

Quizás no sólo resida la problemática en el hecho de que dicho alumnado parte de unos intereses musicales diferentes a los que aprende, reconociendo los de las músicas cultas (clásicas) como base de la cultura (entendámosla como cultura histórica o tradicional), ni tan siquiera que el currículo en dichas instituciones educativas tengan unas preferencias musicales diferentes a las que se están formando. Quizás el problema real

resida en que desde los organismos que organizan el ámbito educativo, al menos en nuestro contexto, no se reconoce la importancia de otras músicas ni existe una respuesta institucionalizada para su aprendizaje. No sólo se desdeña su presencia en la cultura actual e inmediata de los educandos, ni tan siquiera porque esté cerca a los intereses de éstos, sino que se menosprecia la capacitación profesional relacionada con dichas músicas.

Los conservatorios realizan un papel importantísimo en la labor de conservación de las músicas, como bien su nombre reconoce, pero ¿cuántos de los alumnos que participan en dicha formación no hubiesen deseado formarse en otras músicas y, por lo tanto, adquirir unas capacidades en el ejercicio profesional de las músicas populares urbanas actuales? Por lo tanto, quizás, y como demanda social y profesional, sea necesaria la creación de una institución que diese respuesta a dichas peticiones. En contextos diferentes, en la comunidad autónoma de Andalucía se encuentran respuestas institucionales regladas, como ya hemos citado anteriormente.

Para la innovación educativa en los contextos formales de aprendizaje, citando entre ellos las instituciones educativas regladas como conservatorios, escuelas municipales de música o universidades, así como para favorecer un aprendizaje constructivista musical pleno, sería necesario incluir en la formación reglada las enseñanzas de las músicas populares, tradicionales y clásicas. (Malagarriga, Gómez y Viladot, 2008; Torrado y Pozo, 2008).

Muchos de los incipientes intereses musicales de los sujetos surgen de las preferencias de sus contextos cercanos, familias, amigos y medios de comunicación. Estos contextos, de manera no planificada, también pasan a formar parte de sus contextos formativos de aprendizaje tanto de manera informal como no formal. Todos ellos toman un papel determinante en el proceso de motivación para el aprendizaje de dichas músicas y, en ocasiones, se convierten también en transmisores del conocimiento.

Desde la infancia se van definiendo los gustos y las preferencias musicales influidos por los contextos socioculturales donde se desarrollan,

Hargreaves (1998). Por ello, el aprendizaje musical se ve influenciado tanto por los contextos formales de aprendizaje como por los no formales e informales (familias, grupos de amigos...).

La familia es el primer agente socializador de la educación informal y posee un gran papel en esta función, favoreciendo el desarrollo conductual, cognitivo y emocional; Morris, A. S., Silk, J. S., Steinberg, L., Myers, S. S., & Robinson, L. R. (2007).

La música, hasta hace relativamente poco tiempo, no estaba considerada como un sistema de comunicación, aunque en ocasiones las ciencias sociales y en especial, la antropología y la sociología, que buscaban las relaciones entre los esquemas sociales y musicales, sí le otorgaron dicho papel. Emblemáticos son los musicólogos como Dowlingy, W. y Harwood, D. (1986) que realizaron investigaciones relacionadas con la temática en dicho campo.

La tradición etnocéntrica de la musicología ha sido desarrollada como:

> *"…Un sistema conceptual para demostrar la superioridad estética y una mitológica cualidad supra-social, eterna o absoluta de los estilos musicales de la música artística centro-europea", es decir, que a las otras músicas entendidas como aquellas que no pertenecen a la tradición culta europea no eran susceptibles de ser estudiadas por su falta de interés como objeto estético. La música culta sí que trascendería sobre la fuente de valor musical y trascendería por sus fuerzas sociales, frente a éstas las músicas populares carecen de valor por ser utilitarias. "*
>
> (Tagg, P., 1987, p. 279)

Bien es cierto que las músicas de raíz popular y folklórica sí que han sido estudiadas como reflejo del pueblo. Pero ¿qué pasa con la música *Pop* y *Rock*? Es indiscutible que la música popular urbana es la música moderna para la mayoría de los oyentes y que éstos identifican a la música culta y la folklórica como músicas del pasado.

La difusión de la música moderna, entre ellas el *Pop* y el *Rock,* de manera masiva e instantánea se realiza en gran medida a través de los medios de comunicación. Por lo tanto es fácil entender que el aprendizaje de las mismas posee un atractivo superior al de las músicas folklóricas o la culta, inmersos en sistemas de difusión más lentos.

Las músicas consumidas por los jóvenes en los contextos de educación formal, es decir, aquellas seleccionadas con anterioridad por agentes educativos y sociales, difieren en gran medida de las consumidas de manera libre, determinadas por las preferencias musicales de los jóvenes en contextos de aprendizaje informal. De manera que la preferencia musical de los jóvenes y los no tan jóvenes se encuentra mediatizada por el efecto de deseabilidad social, encontrando que mientras en las escuelas, escuelas de música y bandas se favorece la audición de música escolar o culta (clásica) entre otras, los alumnos seleccionan las músicas populares urbanas para su ocio, relacionado con los procesos de educación informal (Paulhus, D. L., 2002).

La educación informal presenta mayor influencia en la frecuencia de escucha de diferentes estilos musicales que la educación formal (Cremades, R., 2009). Los agentes de consumo musical relacionados con el aprendizaje informal son la televisión, las revistas, internet y los medios de comunicación. Estos medios predicen mejor que la educación formal los hábitos de consumo musical de los jóvenes (Yan, Z., 2006).

Además, la música que se consume de manera indirecta está relacionada con los lugares de ocio y define la preferencia de los jóvenes hacia estos lugares u otros, siendo elegidos por éstos, dependiendo del ambiente y el clima musical (Nilan, P., 2004).

Bien es cierto que enfrentar la tradición musical, entendida como formal, y las músicas urbanas, entendidas como informal, no aporta nada. Mejor sería tratar de superar esta barrera y dar a cada una de las músicas la importancia que merece; el conocimiento de la tradición musical tiene su importancia pero la posibilidad de expresar y reconocer lenguajes más actuales también son

valores necesarios. Como hemos citado anteriormente, ambos aprendizajes no deben entenderse como contradictorios.

A pesar de que la formación reglada dista de determinados valores propios de las músicas populares urbanas y de los intereses de los jóvenes, no son pocos los músicos que la valoran altamente, incluso a pesar de estar lejos de sus intereses y preferencias musicales. En dicho contextos se transmiten valores, conocimientos y actitudes difíciles de adquirir en contextos informales y no formales de aprendizaje. La formación reglada y sus sistemas tradicionales dotan a sus participantes de ciertos recursos como son: la técnica instrumental específica de sus instrumentos, determinados conceptos teóricos musicales, recursos técnicos, analíticos, compositivos, base teórica, la lectoescritura musical, etc., que difícilmente se adquieren en otros contextos. Los sistemas de aprendizajes relacionados con la música *Rock y Pop* también están relacionados con valores específicos como el aprendizaje colaborativo, la creación musical, la improvisación, la interpretación personal, etc.

No es difícil encontrar músicos de *Rock* y del *Pop* que al diseñar su propia formación hayan tenido que recurrir y entrelazar ambos modelos formativos para su desarrollo personal y profesional. Éstos perciben entre los sistemas formales, informales y no formales de aprendizaje musical una relación de complementariedad.

1.4.- Análisis de las necesidades formativas de las músicas populares urbanas.

La necesidad formativa se entiende como la discrepancia entre la situación de partida, que puede ser objetiva o subjetiva, y la meta que se quiere alcanzar en el plano formativo. Esta definición está basada en la escala de valores de Maslow (Goble, F., 1970).

Traducido al plano musical, las necesidades formativas serían aquellas que demandan los músicos o futuros músicos con unas competencias iniciales, pretendiendo adquirir otras nuevas con un fin determinado.

Basándonos en un punto de vista más historicista diremos que en el ámbito sociocultural no siempre ha sido preceptiva la necesidad en la formación guiada o planificada. Cada entidad, grupo o colectivo, generaba y genera sus propias estructuras de capacitación y de necesidad. De esta manera las necesidades del colectivo confieren a los individuos unas funciones determinadas y unas capacidades para la consecución de objetivos comunes. Por ello no siempre las demandas colectivas se han presentado como respuestas individuales de formación y viceversa.

El contexto especial, relacionado con las músicas del estudio, en el que se crea y se diseñan la mayor parte de objetivos comunes de aprendizaje es el grupo musical. En el grupo musical los componentes determinan las competencias de cada individuo, en unión con al autoconcepto que cada uno tenga de sus capacidades. Para poner un ejemplo ilustrativo, si en un grupo musical de músicas populares urbanas hay dos guitarristas, el guitarrista con mayores capacidades sería el más capacitado para la realización de un solo musical. Por ello podemos entender el grupo musical como un pequeño contexto de formación y capacitación musical.

En las músicas populares es el grupo musical o banda musical, como contexto ecológico el que, a través de sus necesidades, demandas y las capacidades de sus miembros, genera sus propias estructuras de capacitación

y cada uno de sus miembros asume de manera individual y propia unos compromisos propios en su formación para la adquisición de unos objetivos comunes. (Llopis, E. 1999).

Además el mercado demanda el ejercicio de unas determinadas músicas a los músicos populares profesionales o pseudoprofesionales, que se traducen en necesidades de formación y serán asumidas de manera individual por los músicos y de manera colectiva por las instituciones que se aventuren en dichos procesos formativos.

En determinadas ocasiones las demandas formativas musicales aparecen de las carencias que surgen de acontecimientos espontáneos, no estructurados. Dicha demanda conlleva una formación y una serie de acciones como consecuencia, por ejemplo cuando pasa a estar de moda un nuevo estilo musical.

Como proceso derivado de esta demanda aparecen términos como el de profesionalización, que está ligado a las escuelas profesionales, conservatorios profesionales y otras instituciones específicas que buscan el mismo fin, la educación formal. En dichos contextos se pierden la espontaneidad, además disminuye la posibilidad de incidir en situaciones de carencias reales e individuales. Frente a esto, en dichos contextos se va ganando en extensión, tratamiento de la información y en sistematización de la evaluación. En numerosas ocasiones el término capacitación se traduce en nuestro sistema por titulación o acreditación, aunque sabemos que no es verdad que todos los titulados estén capacitados. . (Cremades, R., & Herrera, L. 2010)

No sólo es la profesionalización la que genera el desarrollo de estos contextos de aprendizaje, las escuelas o academias, sino que también desempeñan un papel ocupacional y lúdico para aquellas personas que no tienen acceso a formar parte de grupos musicales y que comparten interés hacia dichas músicas. Estos contextos les ofrecen la posibilidad de tocar junto con otros instrumentistas que comparten intereses comunes. Además ofrecen titulaciones propias y de carácter no homologado que sirven como acreditación

del aprendizaje en dichas músicas. (López, y Matos, 2011). Más adelante trataremos en profundidad la formación para el ocio.

Por supuesto sería necesario que estas instituciones formales, las escuelas y academias, conociesen cuáles son las demandas reales de estos músicos. Para ello sería necesario el conocimiento de las necesidades concretas y esto se podría hacer de determinadas maneras, por ejemplo, a través de la verbalización de las mismas, es decir, cuando el músico sea consciente de sus limitaciones y las exponga, convirtiéndolas en demandas y haciéndolas llegar a sus formadores; también tras un seguimiento de las tendencias musicales, a través de las redes sociales, de los foros específicos de los músicos, de la observación directa, y un largo etcétera.

Además las instituciones educativas musicales deben reactualizarse conociendo las demandas sociales y las carencias musicales, pues éstas también son demandas que se transfieren a los intereses concretos de los músicos. Y por supuesto especialmente a aquellos músicos que guiados por las tendencias buscan formarse en determinados estilos musicales de moda.

En ocasiones es necesario que alguien formado en este tipo de músicas no se limite a la simple recogida de necesidades formativas sino a la detección de las mismas.

Por desgracia, en muchas ocasiones, las academias o entidades no parten de las carencias de sus propios contextos reales de aprendizaje y siguen programas ya planificados para grupos de alumnos. Para ampliar véanse métodos como el Yamaha[16], con titulaciones no homologadas académicamente y diseñada para contextos formativos lejanos al contexto de

[16]No está desarrollado como un método dedicado a la educación obligatoria teniendo respuesta en las escuelas de música. Se trata precisamente de una iniciativa de la industria de fabricación de instrumentos. En Occidente posee actitud de acogida poco favorable, mientras en Japón está considerada como uno de los sistemas más ventajosos para la educación musical práctica. En 1965 la industria había organizado en Japón unas 5.000 escuelas a las que asistían unos 250.000 niños y niñas para aprender música (Jonquera, M.C., 2004).

estudio. La atención individualizada necesita de medios y por lo tanto genera más coste que un programa común para un grupo de alumnos.

De esta manera la solución a determinadas demandas concretas sólo llega cuando aparecen en los programas de estudios o el alumno las detecta y las verbaliza o el docente las intuye.

Un caso diferente es cuando las clases son guiadas por docentes de manera particular, pudiendo hacer mayor hincapié y detectando las necesidades concretas de cada individuo, atendiendo o detectando las demandas verbales o las carencias reales de los alumnos-músicos. Por supuesto que el coste económico es más elevado que la formación en grupo, además el acceso a éstos es más complejo que a las academias y escuelas, pues debe tener acceso y conocer a dichos expertos para que estos puedan transmitirles sus conocimientos. (Mora, 2007).

No todos los deseos formativos parten de una necesidad real para solucionar un problema concreto, sino que también pueden partir de un deseo surgido por diferentes intereses, por ejemplo ser novedoso, despertar curiosidad, porque lo hacen los demás, etc., y más dentro de músicas tan mediáticas como las que acontecen en el presente estudio.

Algunos músicos populares, cuando comienzan a formarse, no disciernen de lo que es importante. En ocasiones, y con el afán de emular a sus virtuosos ídolos, aprenden pasajes complejos técnicamente, a través de la memorización y la repetición, siendo éste un conocimiento carente de contenido y sin fundamentación. Dichos músicos no saben cómo se construyen estos discursos musicales, incorporándolos de manera descontextualizada a sus lenguajes o anteponiéndolos en su aprendizaje a conocimientos más básicos y con la finalidad de sorprender a sus compañeros musicales o a los oyentes. Estos recursos se denominan trucos y su término en inglés es *licks*. Es posible encontrar incluso aplicaciones (*apps*) con trucos para aprender en el instrumento. Véase como ejemplo entre miles la aplicaciones *"licks of the day*" para los usuarios de Apple, donde los músicos pueden aprender trucos diarios.

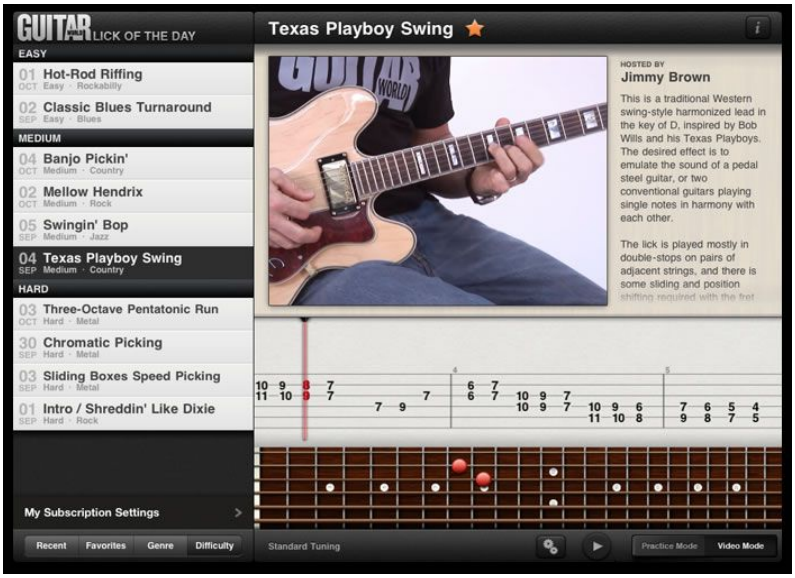

Ilustración 3.- Ejemplo de aplicación para el aprendizaje musical instrumental a través de los dispositivos portátiles *(lick of a day).*

Fuente: imagen recuperada de App Store 10/12/2011.

Por ello podemos decir que no siempre los músicos que aprenden de manera autónoma aprenden lo correcto, ni lo necesario, ni tan siquiera conocimientos válidos ni contrastados... Los intereses y las necesidades de aprendizaje de los músicos pueden provenir de diversos factores. Muchas de estas necesidades no son reales y están condicionadas por diversos factores.

El aprendizaje, en líneas generales, y en concreto el de los músicos, parte de una serie de necesidades, que pueden provenir de diferentes ámbitos. Para Baráibar, J.M., Domínguez, R. y Lamata, R., (2004) las necesidades formativas[17] atienden a una doble clasificación de las necesidades en función de su origen:

a) Necesidades que parten de la institución. Es la institución la que promueve y organiza la formación y además certifica dicho proceso formativo. Pueden darse diferentes situaciones, por ejemplo, que las necesidades

[17]Incluidos en el libro *"La construcción de procesos formativos en educación no formal"* Baráibar, J.M., Domínguez, R. y Lamata, R. (2004).

detectadas desde la institución se identifiquen con exigencias normativas, es decir, que la institución comprenda las necesidades percibidas para mejorar los proyectos que realiza o que esté dando respuesta a demandas profesionales u ocupacionales del ámbito sociocultural entre otras. Piénsese siempre en las instituciones en el contexto de estudio (Andalucía) y para estas músicas, que son las academias privadas, las escuelas de música, los docentes particulares y algunos colectivos aislados, así como algunas asociaciones.

b) Necesidades de la población. Éstas pueden dividirse en dos enfoques, las necesidades explicitas e implícitas. Las explícitas tienen su origen en la opinión expresa de la población a la que está potencialmente destinada. El alcance de estas necesidades explícitas está condicionado por el conocimiento que los músicos tengan de sus propias carencias, muchas veces las personas o grupos no son conscientes de sus propias necesidades y el análisis de las mismas contribuye a hacerlas explícitas. En otras ocasiones conocer la oferta informativa existente hace que afloren necesidades insospechadas. Las necesidades implícitas hacen referencia a la interpretación que hacen los grupos musicales, en nuestro caso, de las carencias y discrepancias que tienen como organización y que pueden solucionarse a través de un proceso formativo. El problema reside en que dichos procesos formativos no poseen una respuesta institucional.

Las necesidades formativas en ocasiones parten de las necesidades personales que los músicos posean. Estas necesidades pueden partir de diferentes intereses. Por citar algunos entre otros:

Interés formativo lúdico. Aquellos músicos que demandan una formación enfocada al ocio, y su interés será eminentemente práctico para aplicar sus conocimientos a la práctica musical.

Interés formativo profesional. Serian aquellos músicos que emprenden la formación con el interés de forjar una carrera profesional en dichas músicas.

Interés formativo contextual. Parten de los intereses del grupo cercano, grupo de amigos, familia y éstos son los que favorecen el acercamiento a dichas músicas.

Interés formativo supeditado a las preferencias y gustos musicales. Serían aquellos individuos que se sienten identificados con determinadas músicas y deciden formarse en éstas, bien con una finalidad lúdica o profesional.

Interés formativo a demanda social. Determinados músicos aprenden ciertas músicas adaptadas a las necesidades sociales u económicas.

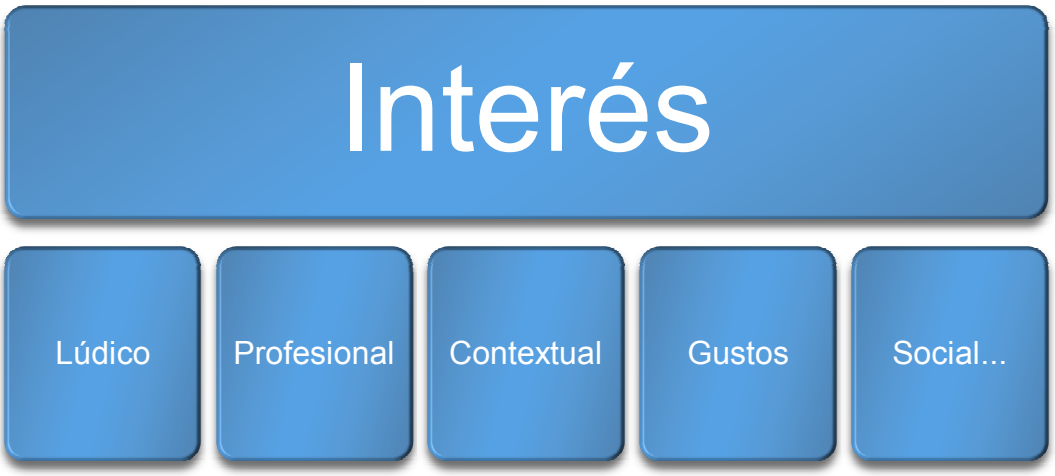

Ilustración 4.- Resumen de los intereses formativos de los músicos.

Fuente: elaboración propia basada en Baráibar, J.M., Domínguez, R. y Lamata, R. (2004).

Realizar una clasificación exhaustiva de los intereses formativos de los músicos para las músicas populares urbanas actuales sería complejo y digno de estudio propio.

La música popular urbana, debida a la falta de tradición y unida al interés social por su aprendizaje, ha tenido que desarrollar sus propias metodologías, que se han desarrollado en contextos especiales de aprendizaje, que van

desde los más guiados en los contextos formales de aprendizaje hasta los informales y no formales, más libres.

Remontarnos a los orígenes de la historia para conocer cómo se transmitían los conocimientos musicales populares es una tarea ardua e innecesaria, al menos en el presente estudio, pero sí conocer los desarrollos de las pedagogías modernas y sus corrientes, pues nos dará una visión de las necesidades y prioridades de los educandos y de los educadores, es decir, los enfoques con los que se afronta dicha tarea.

Las músicas populares, la culta o las tradicionales han influido en las pedagogías activas. El *Pop y el Rock* en raras ocasiones se han tenido en cuenta en dichas pedagogías a pesar de que han valorado el papel de lo cercano, de lo simbólico y lo primario.

Estas pedagogías no se enfocaron para el aprendizaje no guiado y siempre se pensaron para aplicarlas en el contexto escolar. A pesar de ello, muchos de sus puntos son de interés y coincidentes con los sistemas de aprendizajes de nuestras músicas. A continuación haremos una breve exposición de los sistemas pedagógicos activos. Como hemos visto anteriormente siempre existen permeabilizaciones entre lo formal, lo no formal e informal.

1.5.- Métodos de aprendizaje de las músicas populares urbanas en contextos formales, informales y no formales de aprendizaje.

Tradicionalmente, los pedagogos han estudiado con mayor perseverancia los procesos acontecidos en contextos escolares, como comentamos anteriormente, situaciones de laboratorio. Los procesos de aprendizaje en otras situaciones, los no formales e informales, creemos que deben afrontarse desde la perspectiva etnográfica, al tratarse de estudios en contextos especiales. (Duarte, D. 2003).

En líneas generales podríamos decir que un método sería un modo ordenado de proceder para llegar a un fin determinado. En el caso de los músicos populares, la complejidad se encuentra en el término orden, pues no existen métodos globales ni estructurados, al menos fuera de la formación formal, donde el orden, en la mayoría de las ocasiones, es aleatorio y está supeditado a las propias experiencias, al acceso a la información e incluso a la consecución de un fin. La formación dirigida por un docente, en la mayoría de las ocasiones, estará limitada a seguir un determinado orden y, en muchas ocasiones, vendrá marcado por el texto, por las metodologías personales, por la normativa, por sus propias experiencias, por las concepciones de los procesos de aprendizaje, por el contexto, etcétera. (Land, Oliver, Hannafin, 2000).

El *método* como se recoge en el *Dizionario Garzanti di Filosofía* sería: *"el conjunto de prescripciones relacionadas con la realización de una actividad de modo óptimo"* (VVAA, 2004). La metodología sería el término que utilizamos para englobar los distintos métodos de autores específicos, o la ciencia que estudia los diferentes métodos de enseñanza. La metodología pretende ser una ciencia que teoriza sobre los distintos métodos de que se dispone para alcanzar determinados objetivos y sintetizarlos. El problema con las músicas populares urbanas reside en que los autores específicos son casi inexistentes, con poco valor pedagógico y con poca trascendencia en sus propuestas. Esto, unido a que sus conocimientos están cercanos al saber popular, a que la transmisión de conocimientos se hace de manera directa y por imitación de los

modelos cercanos entre otros múltiples factores, hace difícil definir los métodos y las metodologías, al menos en términos generales. (Escudero, 1984).

Las músicas que forman el paisaje musical popular hacen que ya formen parte de nuestro paisaje sonoro contemporáneo y las culturas en las que se sumergen van asumiéndolas como propias. (Pitarch, 2004)

Definir un método y modelo de formación de los músicos en el campo del *Rock* y del *Pop,* y por extensión, a las músicas populares urbanas, sería imposible. Como hemos comentdo anteriormente, cada uno de estos músicos parte de unas necesidades, de unos recursos, de un contexto diferente. El desarrollo formativo puede surgir de tres puntos de partida diferentes:

El primero serían aquellos músicos que participan o demandan una formación reglada, tanto por entidades privadas como públicas y aplican sus conocimientos al ejercicio de la música *Pop* y el *Rock*.

Un segundo grupo serían aquellos músicos que deciden prescindir de la educación reglada y se forman con los recursos de los que disponen. Entre ellos podemos citar los que aprenden por transmisión directa de otros músicos, los que deciden formarse con métodos en papel, los que utilizan las nuevas tecnologías, entre otras, o los que, en la mayoría de los casos, unen todos estos recursos.

Finalmente, citaremos aquellos músicos que por circunstancias e intereses deciden tener una formación mixta, es decir, participan de manera más o menos continuada de la formación reglada y además utilizan los recursos de los músicos con formación no reglada (Adell y Castañeda 2010).

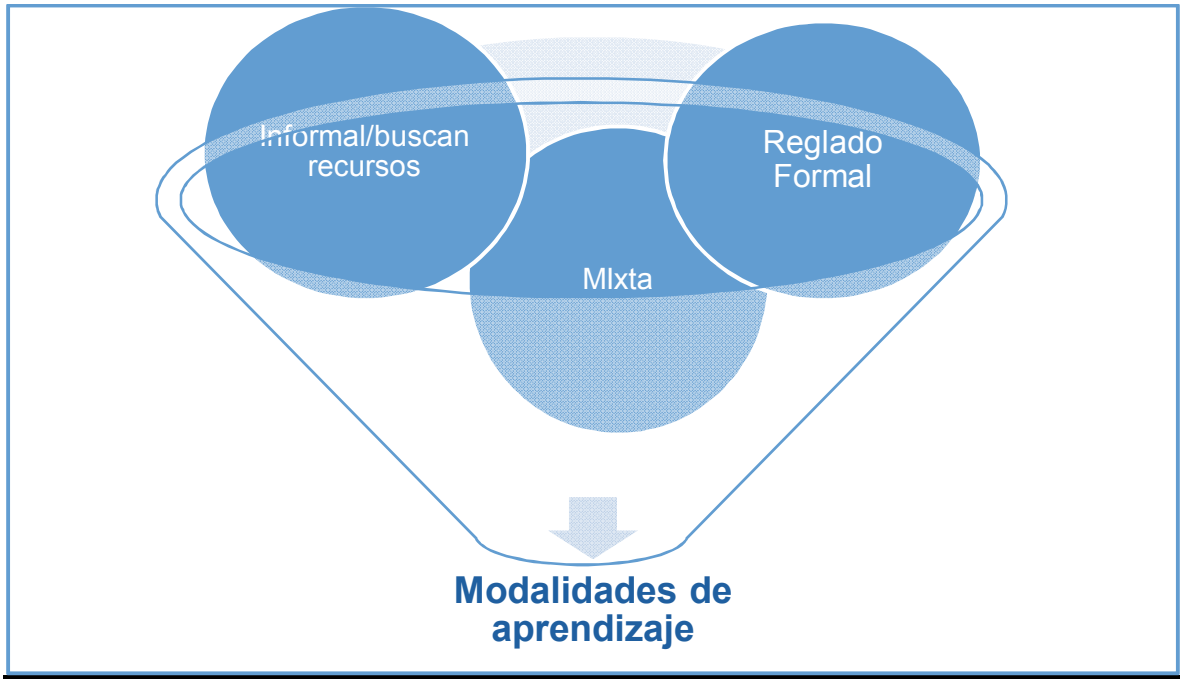

Ilustración 5.- Modalidades de aprendizaje en las músicas populares urbanas.

Fuente: elaboración propia basada en Basado Adell, J., y Castañeda, L. (2010).

Las pedagogías tradicionales han sido aplicadas a los contextos formales de aprendizaje. Éstas dan posibles soluciones para el docente que se enfrenta a los procesos de enseñanza aprendizaje en un contexto cerrado y a través de procesos guiados e incluyen una serie de indicaciones para que el docente transmita el conocimiento. De esta manera los sistemas pedagógicos musicales han dado una serie de premisas y pautas para el aprendizaje de las músicas pero sin entrar, o entrando poco, en los valores y actitudes que desarrollan.

1.6.- La educación musical reglada en Andalucía.

En el contexto de estudio existen dos exponentes en el entorno de la formación reglada en relación con las músicas. El primer caso es el de la formación recibida en la educación obligatoria y, por otro lado, el de las enseñanzas profesionales. Ambas se encuentran en constante crítica y quizás se deba a que ambas son herederas de arcaicas concepciones de la música que adaptan sus métodos y metodologías a contextos sociales y culturales diferentes para los que fueron concebidos.

Entender la música en las escuelas de educación obligatoria como un fin, es decir el aprender música per se, sería un error. El fin del área de música no es la transmisión de contenidos puramente musicales, aunque muchos docentes se empeñan en que el alumnado aprenda pasajes musicales de manera memorística con un fin instrumental. Véase como ejemplo como aún hay docentes que se dedican en las escuelas a la enseñanza puramente instrumental con instrumentos como la flauta. Junto a esta visión arcaica de la música en las escuelas coexisten posturas más contextualizadas, razonables y adaptadas a las realidades de las escuelas de primaria.

La música en las escuelas, al menos en la formación obligatoria, debería entenderse como una herramienta que desarrolla diferentes valores y capacidades y aquí reside el interés de dicha área en el currículo oficial. La música desarrolla capacidades que en otras materias serían complejas adquirir o encajar con tanta facilidad, por ejemplo la psicomotricidad, el desarrollo de la convivencia, la actividad grupal y colaborativa, la audición, el juego, el desarrollo del lenguaje (similitudes con la música), conocimiento y valoración de las culturas y un largo etc. Por ello, lo lógico sería entender la música como un medio especial para el desarrollo de unas capacidades concretas y no como un fin. En relación a la normativa actual deberíamos formar al alumnado para ser competentes artísticamente y en concreto musicalmente.

La normativa al respecto en Andalucía al respecto, la Ley 17/2007 de Educación de Andalucía. LEA. (2007). expone que ser competente artísticamente y en consecuencia musicalmente en la educación primaria sería:

"1. Conocer, comprender, apreciar y valorar críticamente diferentes manifestaciones culturales y artísticas.

2. Utilizarlas como fuente de enriquecimiento y disfrute y considerarlas como parte del patrimonio de los pueblos.

3. Apreciar el hecho cultural en general, y el hecho artístico en particular.

4. Disponer de habilidades de pensamiento, perceptivas y comunicativas, sensibilidad y sentido estético para poder comprender las expresiones artísticas, valorarlas, emocionarse y disfrutarlas.

5. Poner en juego habilidades de pensamiento divergente y convergente.

6. Reelaborar ideas y sentimientos propios y ajenos.

7. Encontrar fuentes, formas y cauces de comprensión y expresión.

8. Planificar, evaluar y ajustar los procesos necesarios para alcanzar unos resultados, ya sea en el ámbito personal o académico.

9. Expresarse y comunicarse, percibir, comprender y enriquecerse con diferentes realidades y producciones del mundo del arte y de la cultura.

10. Poner en funcionamiento la iniciativa, la imaginación y la creatividad para expresarse mediante códigos artísticos.

11. Disponer de habilidades de cooperación para contribuir a la consecución de un resultado final.

12. Tener conciencia de la importancia de apoyar y apreciar las iniciativas y contribuciones ajenas.

13. Conocimiento básico de las principales técnicas, recursos y convenciones de los diferentes lenguajes artísticos, así como de las obras y manifestaciones más destacadas del patrimonio cultural.

14. Identificar las relaciones existentes entre esas manifestaciones y la sociedad, la mentalidad y las posibilidades técnicas de la época en que se crean, con la persona o colectividad que las crea.

15. Tener conciencia de la evolución del pensamiento, de las corrientes estéticas, las modas y los gustos, así como de la importancia representativa, expresiva y comunicativa que los factores estéticos han desempeñado y desempeñan en la vida cotidiana de la persona y de las sociedades.

16. Desarrollar una actitud de aprecio de la creatividad implícita en la expresión de ideas, experiencias o sentimientos a través de diferentes medios artísticos, como la música, la literatura, las artes visuales y escénicas, o de las diferentes formas que componen la Competencia Cultural y Artística.

17. Valorar la libertad de expresión, el derecho a la diversidad cultural, la importancia del diálogo intercultural y la realización de experiencias artísticas compartidas.[18]"" de Educación, C. (2007).

Ser competente musicalmente hace referencia a un plano más general, y enfocado a la sensibilidad, la expresividad y el reconocimiento de la música como medio de expresión y patrimonio cultural.

[18] A priori no encontramos el desarrollo instrumental incluido como parte del currículo. A pesar de ello, algunos docentes centran sus procesos de aprendizajes en la enseñanza instrumental y en concreto a instrumentos como la flauta mencionada anteriormente.

1.7.- La educación musical en los conservatorios.

Otro caso diferente es de las enseñanzas de régimen especial, en concreto, el de las enseñanzas profesionales de música como son los conservatorios profesionales de música, donde sí se entiende la música como un fin, pero a veces tan literalmente que los medios se omiten. Bien es cierto que los alumnos que se forman en dichas instituciones acaban obteniendo un título profesional, pero no olvidemos que cuando se trabaja con un alumnado que puede empezar a tempranas edades, los medios y los métodos cobran un especial papel. Por ello, es posible encontrar tantas vocaciones tan tempranamente truncadas. Por supuesto que la carrera de música es compleja y demanda una dedicación muy especial, como demuestran tantos años de formación, pero no por ello se debe olvidar que la complejidad de los conocimientos que transmite demanda unos recursos pedagógicos también especiales, que adapten los contenidos y las metodologías de manera también especial al alumnado que los reciben, que en la mayoría de los casos inician dicha formación a una pronta edad. Y es aquí donde realmente tendrían que ponerse en duda metodologías arcaicas y heredadas de dichas instituciones.

Además podemos encontrar escuelas municipales o academias privadas, pero ningunas estarían incluidas en el currículo oficial, aunque pueden preparar para exámenes de libre concurrencia de la formación reglada. Estas instituciones seleccionan sus propios métodos y metodologías.

A continuación haremos una descripción de los métodos generales de aprendizaje musical que actualmente se clasifican en dos grupos, los históricos y los activos. Por supuesto que sólo nos podremos limitar a los pedagogos musicales más representativos y a los métodos más usuales. (Jorquera-Jaramillo,2004)

Conocer las metodologías nos hace plantearnos la definición del término método y cómo éstos se convierten en herencia de la enseñanza musical. Desde los orígenes, los sistemas de aprendizaje musical se relacionan con el aprendizaje instrumental y del lenguaje de la música (solfeo). Los métodos tradicionales, incluso un determinado sector de métodos modernos, se han

planteado como una serie de ejercicios repetitivos que van incrementando la dificultad mediante una serie de ejercicios ordenados.

Estos métodos históricamente eran recogidos en papel. Desde sus orígenes, podían incluir sólo ejercicios o también reflexiones. Posteriormente se incluyeron indicaciones para los docentes y en ocasiones muy personalizadas. Véase como ejemplo el libro para Anna Magdalena de J.S: Bach. Éstos, aunque puedan parecer muy lejanos, son heredados por la formación reglada, al igual que sus metodologías; por ejemplo, cuando actualmente los docentes hacen repetir a sus alumnos ejercicios de manera rutinaria que anteriormente les sirvieron en su formación. Este comportamiento es herencia de dichas pedagogías arcaicas.

A partir del uso sistematizado de la imprenta se comienzan a difundir métodos impresos musicales de manera generalizada. Se ganó en velocidad de difusión pero se perdió la personificación anterior y las soluciones que transmitían para el aprendizaje tenían que entenderse como aplicables a todos los casos. De esta manera el acceso a los métodos se acercó a la burguesía y aristocracia. En ellos se pretendía la ejecución de manera autónoma, por lo que se convertían en una progresión de ejercicios. Esto aún puede verse como herencia en los métodos utilizados en los conservatorios profesionales actuales:

> *"El concepto de la educación musical que trasluce de esta práctica, tiene sus fundamentos en un entendimiento de la música como objeto, es decir como producto, descuidando el proceso comunicativo y las vivencias suscitadas por la experiencia musical por parte de las personas que la practican y escuchan. Es en síntesis, un concepto que podríamos colocar en el ámbito de un paradigma positivista o neopositivista, con raíces profundas en el racionalismo cartesiano."*
>
> (Jorquera, M.C., 2004, p. 5)

Como expone Jorquera, M.C (2004), en ocasiones los sistemas educativos que son heredados se limitan a reproducir los anteriores sin

plantearse cuál es la finalidad formativa, las características de los formados o el contexto donde se desarrolla. De esta manera ejercicios de secuenciación progresiva se siguen desarrollando en los conservatorios profesionales de música, en academias, a través de docentes particulares, en escuelas de música entre otros muchos contextos de aprendizaje sin atender a factores y características personales o la finalidad de éstos. Véase como se aplican dichos métodos en los conservatorios profesionales a pesar de la corta edad del alumnado o a pesar de que esté lejano a sus intereses y sus capacidades.

Tras la revisión de diferentes métodos instrumentales de música popular urbana hemos denotado que heredan el mismo planteamiento. Éstos seleccionan una serie de ejercicios que comienzan desde lo básico hasta elementos más complejos incluso virtuosísticos; al igual que los heredados de la tradición reglada olvidan transmitir los contextos de aplicación, están carentes de significatividad, no incluyen una explicación fundamentada, no informan de su finalidad o de cómo se han construido dichos ejercicios de manera que carecen de significado[19].

Por lo anteriormente descrito, podemos decir que los métodos más comunes en el ámbito de la enseñanza musical se basan en la complicación progresiva de los ejercicios. Algunos autores como Morín (1994), denominan esta secuenciación del aprendizaje como el paradigma de la complejidad y es extrapolable al contexto del aprendizaje musical. Estos métodos no se basan en el desarrollo del aprendizaje a través de logros, aunque a priori pueda parecerlo, más bien la sensación que puede producir es que siempre aparece un punto de complejidad superior y cuando se han adquirido los conocimientos, éstos pierden interés y son aquellos que no se tienen adquiridos los que pasan a ser prioritarios, de manera que este tipo de aprendizaje siempre produce una sensación de insatisfacción.

Los métodos para el aprendizaje instrumental, en la mayoría de las ocasiones, han sido desarrollados por músicos que conocen y dominan un

[19]Véase entre otros como ejemplo *Slap bass Essentials* de Josquin Des Pres and Bunny Brunel.

determinado instrumento a través de su propia experiencia, con unas técnicas propias o creando escuelas. Dicha experiencia se traducían en “verdades” recogidas en sus métodos, como por ejemplo, la diversidad de maneras de coger el arco para el contrabajo, dependiendo de la escuela (francesa o alemana) o incluso del autor que ha desarrollado el método, que también imprimía propiedades propias a sus métodos que, a veces, estaban asociadas a peculiaridades físicas personales como el tamaño de su mano, su altura o la propia comodidad y que han pasado a ser reglas asumidas y transmitidas por la mayoría de los docentes. Gándara, X. C. (2000). Véase como ejemplo los métodos específicos de contrabajo de F. Simandl. (1881) y que en la actualidad aun se usan como material de cabecera en los conservatorios profesionales de música

Esto también ocurre en la música popular, cuando determinados músicos populares emprenden la tarea de realizar un método para transmitir sus conocimientos, lo hacen desde su propia experiencia y con aquello que les ha funcionado y son transmitidos a los alumnos como verdades absolutas, omitiendo valores como las características físicas individuales, los conocimientos, los intereses o las experiencias, técnicas y las destrezas previas adquiridas, entre otras. Podemos encontrar infinidad de maneras diferentes de coger una baqueta a la hora de tocar la batería y todas ellas son válidas. Este hecho no sólo afecta a la técnica instrumental, sino que cobra valor en práctica musical personal. Los músicos transmiten a la hora de tocar las peculiaridades de sus modelos. Se pueden dilucidar e intuir en sus lenguajes personales los ejercicios de los autores o de un particular estilo que hayan trabajado previamente.

Los aprendizajes en los procesos artísticos y creativos no suelen caminar a la par de los logros en todas las ocasiones. Éstos pueden estar asociados al conocimiento repentino. Este proceso se conoce como *Insight*. Este término inglés, introducido por la Gestalt, se puede traducir al español como "visión interna" y se asocia con la comprensión de algo. Mediante un *insight* el sujeto llega a una verdad revelada, que puede ocurrir

inesperadamente, posteriormente a un trabajo profundo, de manera simbólica, o mediante el empleo de diversas técnicas afines. Ardila, R. (1970)

El *insight* está asociado en el caso de la música, así como en otras expresiones artísticas, no sólo a los procesos de creación sino también a los de ejecución, de aprendizaje o de adquisición de una determinada técnica concreta. Romo, M. (1997).

El concepto de inspiración en el desarrollo de las técnicas artísticas y los procesos de creación denota un papel importantísimo; la inspiración podría entenderse como un Insight asociado a los procesos creativos. Por supuesto que los procesos de inspiración están inmersos en el desarrollo de la técnica y del conocimiento de una determinada disciplina y como recogía P. Picasso en su célebre frase:*"La inspiración existe, pero tiene que encontrarte trabajando".* Picasso, P.

Los procesos personales de aprendizaje artístico se asocian a diversos factores, destacamos entre ellos: el método de trabajo, los recursos, el conocer las diversas técnicas, la capacidad de adaptación, la experiencia, el desarrollo de la técnica, la creatividad, la percepción personal o la inspiración, entre otros.

El trabajo metódico asociado a la "inspiración" suele producir aprendizajes de calidad. Frente a esto, encontramos una de las dicotomías más usuales en el mundo artístico, que es la que enfrenta la técnica a la creatividad. Por supuesto que nuestra intención camina lejos de resolverla, aunque sí podemos afirmar que los que sólo se dedican al desarrollo de la técnica (método) se convierten en intérpretes; frente a éstos, los que descuidan la técnica en favor de la creatividad encuentran limitaciones en su práctica musical por falta de recursos técnicos.

Si diésemos el valor único a los métodos dentro del aula, omitiendo el valor de los métodos que se desarrollan fuera de ésta, estaríamos situándonos bajo un punto de vista eminentemente tecnológico. En el aprendizaje no formal o currículo oculto también tiene gran importancia el método, aunque se

presenta de manera más compleja y caprichosa que en contextos escolares y/o formales (situación de laboratorio), pues en el aula los métodos son dirigidos y diseñados por especialistas y expertos y para sujetos que pretenden una formación guiada y planificada.

Como hemos comentado la metodología se trasvasa por imitación de los modelos más cercanos, de esta manera también podemos encontrar cómo los músicos populares urbanos importan metodologías del modelo escolástico, por lo que no sólo es importante que conozcamos los métodos de transmisión oral sino también aquellos del ámbito histórico:

> *"La importancia de los paradigmas, teorías y modelos radica en que constituyen el fondo de la actuación docente, incluso cuando el propio docente no ha realizado ninguna teorización ni análisis acerca de su quehacer; en estos casos podríamos hablar de paradigmas, teorías y modelos implícitos,"*
>
> (Jorquera, M. C., 2004)

Los músicos populares también poseen sus propios modelos implícitos, dirigidos por sus propias creencias y valores, así como por los recursos a los que van teniendo acceso. En numerosas ocasiones a este modelo implícito no se llega de manera consciente, planificada, ni consensuada, ni crítica. Los modelos cercanos y los recursos cobran especial valor en este tipo de músicas que se mueven por ámbitos poco definidos.

Como vemos en el siguiente cuadro basado en Jaramillo (2004), las características del aprendizaje natural de la escuela activa están directamente relacionadas con las de los músicos populares urbanos aunque, en ocasiones, también heredan concepciones de otras metodologías.

Escuela tradicional-pasiva	Escuela Nueva
1. Base: **el programa** El valor intelectual es la medida para la acumulación de materiales.	1. Base: **el niño** Aquello que importa es la evolución normal de los intereses favorecida por el alimento apropiado para cada uno.
2. **El niño-homúnculus** Un adulto en miniatura.	2. **El niño, ser sui géneris** Perfectamente preparado para adaptarse a cada una de las fases del desarrollo.
3. **Disociación de la inteligencia en facultades** Valor de las disciplinas ante cada una de las facultades.	3. **La inteligencia, funcionalmente una** El material es percibido según los intereses y según una mentalidad característica.
4. **Principio** De lo simple **(abstracto)** a lo compuesto **(concreto).**	4. **Principio: seguir los intereses** Primero aparecen los intereses concretos.
5. **Clasificación adulta del saber en especialidades de estudio** Es síntesis de las experiencias de la especie.	5. **Estudio de las cosas** La totalidad, ordenadas en clasificaciones rudimentales y personales; después, mediante comparaciones entre ellas, hasta llegar a una síntesis de experiencias personales.
6. **Proceso abreviado de las adquisiciones mentales** De las intuiciones a la generalización de la lección.	6. **Proceso natural** Sostenido mediante los intereses concreto-analítico-sintéticos en el proceso de escolaridad.
7. **Enseñanza verbal** Colectiva, a nivel de alumno medio.	7. **Enseñanza mediante la vida, individualizada** De acuerdo con las reacciones propias de cada uno y mediante el uso de juegos educativos.
8. **El maestro enseña al alumno pasivo** Es el maestro quien impone el proceso de aprendizaje.	8. **El alumno se autoeduca activamente** El alumno sigue sus intereses como propulsores
9. **Las técnicas son finalidades a las que es necesario someterse** Metodología	9. **Las técnicas son instrumentos** Para perfeccionar la conducta, que es la finalidad.
10. **Disciplina represiva, constricción**	10. **Libertad guiada – educación social**

Tabla 2.- Resumen características entre Escuela Tradicional frente a Escuela Nueva.

Fuente: elaboración propia basada en Jaramillo (2004).

Como podemos observar tras el análisis del cuadro anterior, en sus métodos de aprendizaje los músicos populares urbanos se acercan a los procesos desarrollados en la Escuela Nueva: el centro del aprendizaje es el

individuo(1), sus conocimientos son adaptados por los músicos a las capacidades que tienen adquiridas en un determinado momento(2), parten de sus propios intereses(3,4), relacionan los conocimientos nuevos con los que ya poseen(5), el aprendizaje es un proceso natural que se desarrolla en los contextos elegidos por los músicos(6), el aprendizaje es individualizado y es generado de manera lúdica (7), parten de sus propios intereses(8), los músicos adquieren técnicas para perfeccionar el resultado final (9)y es un proceso libre(10).

Existen cantidad de similitudes entre los métodos pedagógicos de la Escuela Nueva y la Escuela Activa, debido a una influencia indirecta supeditada por entorno cultural y artístico. Este hecho influyó en los diversos autores, enmarcando sus estilos de aprendizaje en dichos métodos (Abel-Struth ,1985). Estas percepciones también fueron asimiladas por los músicos que intentaban formarse en contextos no formales e informales e influyendo, en menor medida, en los contextos tradicionales reglados de formación musical.

> *"interesado por la renovación de la educación escolar se desarrollan los método activos, aunque aparentemente las preocupaciones didácticas que llevaron a cada uno de ellos a generar una práctica específica fueron más bien cuestiones ligadas estrictamente con las prácticas de la formación musical tradicional "*
>
> (Jonquera, M. C., 2004)

Quizás la manera de entender la metodología que se desarrolla en los modelos de aprendizaje en las músicas populares urbanas sea desde el modelo contextual, en el que, como la expresión sugiere, se asigna un valor prioritario al contexto concreto en el que se desarrolla el acto de enseñanza-aprendizaje. Por ello, resulta un modelo complejo de analizar, pues en él participan multitud de variables derivadas de las historias personales, del espacio psicosocial en el que se actúa, que conlleva una serie de actos y actitudes, de las motivaciones y de las situaciones concretas y generales en las que se desarrollan. Incluso las instituciones del entorno cambian y transfieren

concepciones acerca de cómo se transmiten los conocimientos en torno a su proceso educativo. (Bacete, Betoret 1997).

Por supuesto que el valor de la eficacia en dicho proceso no siempre es lo más importante; en ocasiones el propio camino hacia el aprendizaje es igual o más valioso que el resultado. El proceso es un valor en sí, siendo en ocasiones los resultados obtenidos en el proceso un valor secundario para quienes desarrollan el aprendizaje musical. En dichos procedimientos interactúan bienes que en ocasiones son más valorados por los músicos que el resultado final; véase como ejemplo la cantidad de músicos que forman agrupaciones musicales sin llegar a tocar en directo, siendo ésta a priori una de las supuestas finalidades primarias. Los músicos no asumen la falta de experiencia musical en directo como un fracaso y, a pesar de ello, valoran su proceso de aprendizaje de manera positiva.

Entre los valores prioritarios que surgen en torno a dichos procesos de aprendizaje están los que se relacionan con los procesos comunicativos y de sociabilización, que surgen en determinados contextos concretos y denotando especial valor al acto de aprendizaje a través de la colaboración. Por ello cabe decir que en numerosas ocasiones el proceso de aprendizaje de las músicas populares de estos músicos no es simplemente un fin sino que se convierte, en ocasiones, en un medio. Un medio que puede ir desde la simple expresión de la actividad lúdica, hasta llegar a ser auténticas pasiones o profesiones. El camino emprendido hasta llegar a dicho fin tiene igual o más valor que el del aprendizaje en sí mismo.

Los métodos en la música popular urbana pretenden la consecución de diversos y determinados fines, que giran en torno al aprendizaje de valores cercanos a la adquisición de la expresividad, favorecen el esparcimiento lúdico u ocioso, la adquisición de una formación profesional, una ocupación, y un largo etc. Estos métodos varían y se adaptan a causa de diversos factores, así como por la selección de los diversos caminos para los procesos de aprendizaje, de los recursos disponibles, de su acceso y su calidad, de tener modelos de imitación, de la calidad de dichos modelos, de las características

de los determinados contextos donde se desarrollan, de la colaboración surgida, de los procesos comunicativos, de las recompensas que se obtienen, de las motivaciones, etc. Frith, S., Straw, W., Street, J. (2001).

Por ello intentar buscar similitudes con los métodos y las metodologías tradicionales de la música sería porque se desarrollan con un único fin: el puro aprendizaje musical. No por ello debemos decir que los músicos populares y aquellos encargados de transmitir sus conocimientos no transfieren los modelos a causa de la imitación.

Por este motivo no podríamos describir un único modelo o metodología para este tipo de músicas, sí podemos describir las particularidades que surgen en torno a sus procesos de aprendizaje, enmarcados en un determinado contexto, en el que se impliquen aquellos músicos con objetivos y fines diversos; además, pretendimos describir los recursos que usan y han usado, así como los que tienen a su alcance. En dichos procesos de aprendizaje entran en valor no sólo el fin del aprendizaje sino también los contextos donde se desarrollan y los medios que utilizan.

Los pedagogos musicales con metodologías activas han desarrollado sus investigaciones dotando de gran importancia el plano etnomusical. Véase, por ejemplo, Kodály, Z. (1974) [20]u Orff, C (1973) [21]. Nuestra intención no va encaminada a importar aquellas metodologías del plano escolar, como hemos comentado anteriormente, ya que ni los contextos ni la finalidad es la misma, sino simplemente describir cuáles son los métodos y las metodologías musicales en dichos contextos.

Para Kodály el aprendizaje debía partir de la lengua materna musical; actualmente considerar el Cancionero Popular Español como la lengua

[20]Zoltán Kodály: (Kecskemét, Hungría, 16 de diciembre de 1882 — Budapest, 6 de marzo de 1967) es uno de los más destacados músicos húngaros de todos los tiempos y de los más reconocidos pedagogos musicales modernos.

[21]Carl Orff (Múnich, 10 de julio de 1895 – ibídem, 29 de marzo de 1982) compositor alemán, enmarcado dentro del neoclasicismo musical. Sobre todo es conocido por su obra *Carmina Burana*, y también por desarrollar un sistema de enseñanza musical para niños

materna de nuestro país para la alfabetización musical en las escuelas, como se sigue haciendo, es una herencia mal entendida de las palabras de dicho autor y quizás haya que reinterpretarla y reelaborarla en un mundo en el que, con ayuda de los acelerados medios de difusión, sumergidos en el consumo y la globalización, haya que replantearse cuál es el idioma más cercano al alumnado.

Bien es cierto que en la música formal ha habido modelos particulares cercanos a las características formativas de los músicos populares urbanos, por ejemplo el método Shin'ichi Suzuki [22] .

Por ejemplo, el método Suzuki prescinde de la lectura y la escritura musical a lo largo de bastante periodo de la formación, como si se tratase del aprendizaje de la lengua. Este es un método que entiende el aprendizaje de la música de manera natural en un ambiente natural y que desarrolla habilidades instrumentales, Vilela, A. C. (2006). En este método los avances se realizan en grupo y los objetivos están dentro de las posibilidades cercanas, sin dificultades excesivas. No es difícil encontrar bastantes similitudes con métodos que usualmente utilizan los músicos populares urbanos:

- Se dirige a grupos homogéneos. En la música *Pop* y *Rock* los intereses, el grupo de amigos o los objetivos comunes sirven de materia homogeneizadora, además de las competencias musicales.

- Se reconoce pleno valor al ejercicio y se basa en el resultado positivo de superar dificultades. En las músicas populares urbanas son los logros el motor de la práctica musical.

[22]Shin'ichi Suzuki (Nagoya, 15 de octubre de 1898 - Matsumoto, 26 de enero de 1998) fue un violinista y pedagogo musical japonés, creador del Método Suzuki para aprendizaje musical. Suzuki empleó las siguientes ideas de Educación de Talentos para sus escuelas pedagógicas: El ser humano es un producto de su medio ambiente; Cuanto más temprano, mejor. No sólo en la música, sino en todas las ramas del aprendizaje; La repetición de las experiencias es importante para el aprendizaje; Los maestros y padres (el ambiente adulto humano) debe estar al nivel más alto y continuar su crecimiento para proveer una mejor enseñanza para el niño; El sistema o método debe incluir ilustraciones para el niño, basadas en el entendimiento del maestro del cuándo, qué y cómo. Shinichi Suzuki (1969).

- Se concede valor al entorno familiar o cercano. Es el reconocimiento social y del entorno cercano uno de los motores de la práctica musical popular.

- La tarea se divide en trabajo individual y colectivo. El desarrollo del conocimiento musical popular proviene del desarrollo individual y de la puesta en práctica en el grupo musical.

- El trabajo en grupo tiene un fuerte valor motivador. El grupo musical es donde se consigue el desarrollo de la práctica musical y es donde se pone en práctica las experiencias musicales, la creación, la práctica musical, la grabación, el ensayo, el concierto, etc.

- Una de las muchas críticas que ha sufrido dicho método, el Suzuki, es que se basa en un método intuitivo, pero aquí también coincide con los métodos de aprendizaje de las músicas de nuestro estudio.

El método Yamaha es un método dedicado a la educación obligatoria; partió de la industria de fabricación de instrumentos. Este método comparte con el de los músicos populares las siguientes características:

- La actividad del alumno es central también considerando la dimensión social e individual.

- Se desarrollan actividades creativas partiendo de los intereses y motivaciones.

- Los textos y los docentes de dicho método no son el eje central del método sino unos recursos facilitadores para el desarrollo del método.

- El grupo se plantea desde el trabajo democrático.

Tanto el método Suzuki, como el método Yamaha, así como otros importados con características afines, son fáciles de encontrar en escuelas de músicas de formación no reglada, en academias privadas o docentes que

integran las músicas populares urbanas en su currículo. Estos métodos se adaptan bien al aprendizaje-enseñanza de las músicas populares urbanas.

Hemos de decir que existen otros métodos que se han desarrollado por escuelas y academias privadas importando diversas características de los anteriores.

Además existen métodos propios desarrollados por aquellos docentes que, de manera particular, transmiten sus conocimientos e intentan transmitir aquellos sistemas que les fueron útiles o copiados de sus formadores o sus alumnos. El problema reside en que cuando éstos músicos provienen de la formación reglada utilizan, en la mayoría de los casos, sistemas adaptados a los de la institución en la que aprendieron. Frente a esto, los músicos que no participaron de la formación reglada, al carecer en la mayoría de las ocasiones de criterios pedagógicos musicales, se basan en intuiciones o experiencias sin validar.

Lo que sí es cierto es que cada uno de los músicos populares que finalmente deciden formarse en este tipo de músicas tiene que diseñar, de manera consciente o inconsciente, sus propios métodos de aprendizaje o acudir a instituciones y profesionales que guiarán sus procesos formativos.

1.8.- Procesos de aprendizaje de la música popular urbana.

> *"El antiguo modelo de enseñanza ya no es válido en una sociedad basada en el conocimiento*"
>
> (Darling-Hammond, L., 2009)[23]

El proceso de aprendizaje musical es un proceso complejo, exige el desarrollo de diversas capacidades, entre las que podemos destacar: las auditivas, las de ejecución o las de creación. Además para el aprendizaje musical es necesaria la adquisición de diversos contenidos, así como la adquisición de diferentes actitudes. Rusinek, G. (2004).

Existen múltiples modalidades de aprendizajes en el contexto de las músicas populares urbanas actuales. No todas son igual de eficientes ni buscan el mismo fin, ni tan siquiera utilizan los mismos recursos; aunque es cierto que determinadas modalidades de aprendizaje posibilitan mejores resultados que otras para la consecución de determinados objetivos.

La escuela tradicional se basa en el aprendizaje musical a través de un modelo verbal por recepción. El alumno debe de presentar los resultados al docente en su forma final, como por ejemplo en los conservatorios, donde tras la recepción y asimilación del conocimiento se procede a la memorización y mecanización para integrarlo como aprendizaje, y se evalúa tras una "ejecución" (en ocasiones pública), a través de audiciones o pruebas de nivel consensuadas. De esta manera un determinado método conlleva la

[23]Linda Darling-Hammond, profesora en la Universidad de Stanford. Puso en marcha el Stanford Educational Leadership Institute y la School Redesign Network. Es investigadora principal y coeditora del Stanford Center for Opportunity Policy in Education (SCOPE). Fue presidenta de la American Educational Research Association. Miembro del directorio de la National Comission on Teaching and America's Future (de la que fue directora ejecutiva entre 1994 y 2001), comisión que creó en 1996 el informe "What matters most: Teaching for Americas Future (lo que más importa: enseñanza para el futuro de los Estados Unidos)", considerado uno de los documentos que más ha influido en la política educativa estadounidense. Fragmento extraído de la entrevista del programa redes; Título: "Educar para fabricar ciudadanos" – emisión 49 (13/12/2009, 21:00 hs) – temporada 14.

consecución de un determinado objetivo, la presentación instrumental pública de un repertorio cerrado previamente y una evaluación externa, la del docente o la del público.

En el caso de las músicas *Pop* y *Rock* convergen multitud de metodologías con multitud de objetivos. Estos objetivos van desde la simple finalidad lúdica hasta el desarrollo virtuosístico o el desarrollo profesional, entre otros. Además colaboran multitud de evaluadores. Los procesos de evaluación que se llevan a cabo van desde la autoevaluación hasta el índice de impacto social en los medios de masas, entre otros.

Buscar similitudes o encasillar estos aprendizajes con determinadas orientaciones pedagógicas o contextos más tradicionales sería un error. Los métodos, los objetivos, los procesos de evaluación son diferentes para los aprendizajes musicales en el contexto de las músicas populares urbanas que para otro tipo de músicas. Aunque sí es cierto que determinadas pedagogías son más afines a dichos procesos de aprendizaje que otras.

No obstante, no todos los aprendizajes musicales de este tipo de músicas se hacen de manera autónoma. Determinadas instituciones educativas recogen la demanda social y el interés por el aprendizaje de las mismas. Dichas instituciones heredan la tradición más escolástica o utilizan sistemas pedagógicos más actuales y afines al aprendizaje musical autónomo.

La escuela activa sostiene que el alumno es el que debe de construir su conocimiento mediante el aprendizaje por descubrimiento (Escolano, A., 2002). Este concepto también es exportable al ámbito de la enseñanza musical y las escuelas privadas de música, en numerosas ocasiones, utilizan dicha premisa: el descubrimiento de la música parte de un aprendizaje significativo.

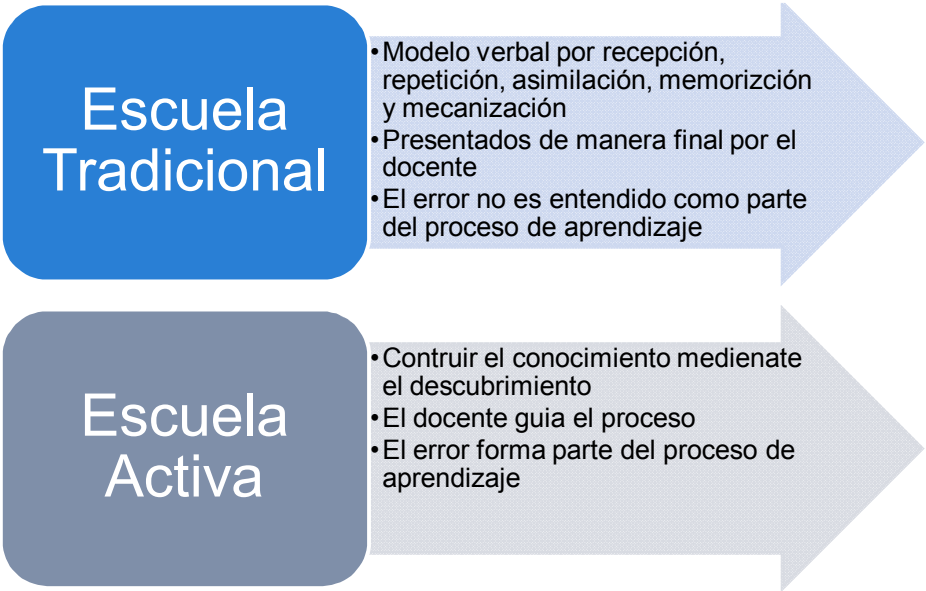

Ilustración 6.- Escuela Tradicional frente a Escuela Activa.

Fuente: elaboración propia basada en Escolano, A. (2002).

Las fusiones que se desprenden de la combinación de los ejes mencionados y que aparecen expuestos en la ilustración 6, recepción-descubrimiento y significativo-memorístico, son múltiples, como recogía Rusinek, G. (2004, p. 3). Cada una de estas modalidades de enseñanza posee unas características que se desprenden de la manera de entender sus procesos de transmisión de conocimientos y, por tanto, de la mayor o menor cercanía a la escuela tradicional o a la escuela activa. Éstas van desde la más guiada y jerarquizada hasta la más libre, en la que los papeles de docente y alumno se entrelazan.

En las enseñanzas de las músicas populares urbanas, y en contextos guiados de aprendizaje, también se hacen tangibles cómo se entrelazan dichos ejes. Exportando dicha clasificación de la enseñanza en general de Rusinek (2004) a las músicas populares urbanas encontramos las siguientes modalidades de enseñanza:

Repetitivo por recepción: una vez que se ha asumido la idea y los procedimientos de ejecución, éstos deben de ser aprendidos de memoria para así ponerlos en práctica para operaciones más complicadas. En el caso de las músicas populares urbanas son escasos o inexistentes los métodos reglados consensuados. Éste es un sistema propio de la formación reglada musical, como ocurre en los conservatorios y escuelas de música enfocadas al aprendizaje de la música culta, haciéndose evidente, por ejemplo, en la enseñanza tradicional del solfeo o en los ejercicios de arpegios y escalas. Algunos métodos musicales para el aprendizaje de las músicas populares urbanas, en formato papel y con la finalidad del desarrollo de determinadas técnicas o destrezas necesarias para la ejecución de las músicas populares urbanas, sí que recurren a la repetición de ejercicios con progresiva dificultad. Esto posiblemente suceda por transvase de modelos de aprendizaje de la formación reglada tradicional.

Repetitivo por descubrimiento guiado: el aprendizaje se basa en la aplicación mecánica de fórmulas. Este aprendizaje puede resultar incompleto, ya que en él no se relacionan las experiencias musicales con los esquemas conceptuales y no se realiza un aprendizaje autónomo. Este sistema de aprendizaje, por poner un ejemplo, es el que utilizan los músicos en el aprendizaje de digitaciones para el desarrollo de diversas escalas o, por ejemplo, para el enlace de acordes al armonizar una melodía. Es un método usual en las escuelas privadas o docentes privados.

Repetitivo por descubrimiento autónomo: está basado en los procedimientos de ensayo error, que no siempre producen un aprendizaje, aunque sí es cierto que en ocasiones lleguemos a solucionar el problema. Este tipo de aprendizaje está relacionado con aquellas personas que exclusivamente tocan “de oído” sobre una cultura musical alfabetizada. A pesar de poseer destrezas instrumentales y tener desarrollada una memoria interválica, sus carencias en el conocimiento musical les impide relacionar sus logros con los desarrollos de su cultura musical como base de aprendizajes posteriores. Esto ocurre con aquellos músicos de bandas de *Rock* y *Pop* que aprenden estándares o determinados pasajes musicales y los aplican

acertadamente pero sin saber por qué y sin relacionarlos con aprendizajes posteriores. Algunos de ellos llegan a ser grandes músicos aunque sus conocimientos no son significativos y sí limitados para otros estilos musicales concretos. Este tipo de aprendizaje se desarrolla especialmente en el aprendizaje en contextos con iguales.

Significativo por recepción: las grandes cantidades de conceptos necesarios para el aprendizaje de la música en la cultura occidental sólo pueden ser aprendidas por recepción verbal. Cuando estos conceptos son relacionados de manera arbitraria, es decir, cuando se presentan conceptos musicales de manera verbal y a través de estrategias didácticas, los alumnos verifican lo aprendido con el análisis de la interpretación escolar o la audición.

En las músicas populares urbanas el acceso a este tipo de aprendizajes es posible a través de las academias privadas o con profesionales que guíen el aprendizaje de estos músicos. También podría darse el caso que en el contexto del grupo musical uno de los participantes tuviese mayor capacitación o con la participación en foros a través de la red, por ejemplo.

Significativo por descubrimiento guiado: es un tipo de aprendizaje en el que los hechos y los conceptos se presentan de manera simultánea; éste se consigue con un guía presente o virtual. Necesita bastante tiempo para que la inducción sea correcta. Se siguen las instrucciones del ejercicio sin atender a las relaciones entre lo que se hace y los conceptos relacionados.

Los procesos de composición cooperativa serían un ejemplo donde la creación creativa se relaciona con los conceptos pertinentes.

Significativa por descubrimiento autónomo: el sujeto tiene un plano mental que le permite descubrir autónomamente un principio científico o crear una composición musical con lenguajes o estructuras originales. Quizás este sea el más difícil de encontrar, apareciendo en ocasiones con las músicas experimentales y con una base musical bastante desarrollada.

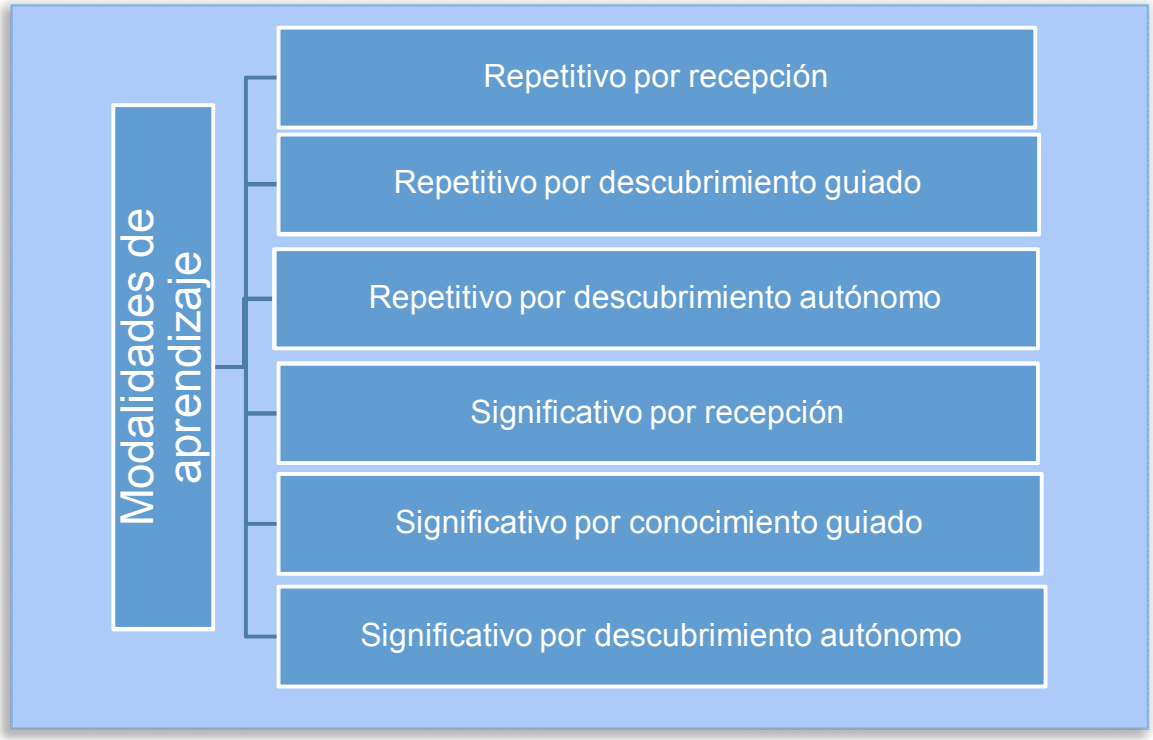

Ilustración 7.- Modalidades de aprendizaje.

Fuente: elaboración propia basada en Rusinek, G. (2004).

También es importante no menospreciar a aquellos músicos que construyen el aprendizaje de dichas músicas fuera de la música reglada o no formal o aquellos que deciden, en ciertos momentos, seleccionar lo que más les interesa de cada una de las modalidades formativas.

Para aprender no siempre es necesario acudir a la educación formal, ni tan siquiera a la educación informal; aunque el saber popular siempre ha estado más cercano a contextos de aprendizaje no formales. Con la sociedad del bienestar también ha cobrado importancia la educación para el ocio y en el ocio. Cabeza, M. C. (2011).

Es importante no confundir los términos educación y escolarización, como definía Ivan ILlich (1974). Ambos términos no son, en caso alguno, sinónimos; contrariamente a la suposición popular, para educarse no es necesario ir a la escuela, e inversamente, ir a la escuela no le imparte a nadie

necesariamente una educación, como demuestran tantos alumnos frustrados en el sistema. ILlich señala también que la escuela es un bien de consumo que una comunidad compra en beneficio de sus miembros más jóvenes. Los proveedores de estas mercancías están en situación monopolista, pues no tienen más opción que aceptar lo que se les ofrece. Este "producto" suele venir en paquetes denominados cursos, que poseen un índice de contenidos que se denomina programa, un conocimiento confeccionado que se le da al alumnado para ser consumido, porque se considera que es incapaz de crearlo por sí mismo. Los paquetes posteriores no se pueden abrir hasta que el anterior se hayan consumido casi en su totalidad y sólo se pueden iniciar en el aula y en presencia del docente.

En las escuelas de primaria y secundaria, en los conservatorios profesionales, en las escuelas de música (contextos puramente formales) ya se han creado paquetes educativos, que atienden a unas demandas o consensos sociales, culturales y políticos concretos. Pero en el ámbito de las músicas populares urbanas aparece una excepción, no encontramos solución institucional. La tradición educativa no da solución de manera institucionalizada a su demanda formativa, al menos de manera generalizada, aunque existen algunas iniciativas privadas que, denotando tales carencias, sí lo hacen.

Nos encontramos ante un caso excepcional, existiendo la demanda de un producto (la formación musical), y para la que no se han creado redes necesarias para su distribución. Los músicos, por lo tanto, crean un libre mercado donde el intercambio de productos y conocimientos se distribuye de manera libre o a través de trueques no regulados por las instituciones. Se valen de un contexto muy concreto y de unos medios que anteriormente no se habían dado en toda la historia de la humanidad: se trata del avance de las nuevas tecnologías de la comunicación. Por supuesto estos hechos no garantizan su eficacia, pero sí un contexto diferente al institucionalizado.

Situar los procesos de aprendizaje simplemente en torno a los nuevos medios de comunicación y difusión relacionados con las tecnologías de la información y la comunicación sería imposible. Se estaría hablando de una

deshumanización en los procesos de enseñanza y aprendizaje. Sobre todas las actividades del ser humano, el aprendizaje es la más humanizante y humanizada de ellas. Aprender es tener modelos, compartir enseñanzas y aprendizajes y ponerlos en práctica y para ello es necesario la interacción humana. Para el desarrollo del conocimiento de dichas músicas, el aprendizaje colaborativo entre grupo de iguales adquiere más que nunca una gran valía.

Bien es cierto que para el aprendizaje de las músicas populares no es necesario el conocimiento de la música culta y que su dificultad de ejecución, en muchos casos, facilita bastante el acceso formativo a numerosos estilos dentro de las músicas populares urbanas. El término popular a priori lleva implícito sencillez, deben ser músicas sencillas de interpretar, aunque no es así en todos los casos. En el caso del *Rock y el Pop,* la necesidad del desarrollo virtuosísimo instrumental, compositivo o técnico de diversa índole, demanda una formación que va más allá del simple aprendizaje por repetición de otro tipo de músicas menos complejas.

Muchos de los músicos populares recurren a completar su formación musical a los centros de música reglada, pensando que en dichos centros van a adquirir las destrezas que necesitan. Lo cierto es que allí adquieren destrezas musicales que podrán aplicar al desarrollo de dichas músicas, aunque tendrán que ir adquiriendo otras muchas que no son de especial interés para dicho tipo de músicas. No en pocas ocasiones tendrán que superar las desmotivaciones que surgen en torno a los aprendizajes no significativos, especialmente si quieren ir superando los cursos y adquirir nuevas destrezas.

Ni las escuelas de música, ni los conservatorios, ni ninguna de las otras instituciones de formación encargadas de la formación musical reglada en el contexto de estudio se han diseñado para hacer a los alumnos competentes en este tipo de música, ni tampoco para dotar al alumnado de destrezas específicas para un aprendizaje autónomo. Si hubiese que responsabilizar a alguien de dicha carencia sólo podríamos hacerlo al sistema, por no haber diseñado un modelo que dé solución a las demandas que van surgiendo.

También es posible encontrar músicos que, tras la formación reglada y por falta de salida profesional o recreativa de la música culta, buscan la participación en bandas de *Rock* o *Pop* o en otras músicas de estilo popular. En numerosas ocasiones estos músicos poseen dificultades para participar en dichos contextos pues los recursos y las concepciones sobre la música adquiridas en la formación reglada los limitan, ya que su formación previa no fue dirigida a tal finalidad.

Los contextos de aprendizaje de las músicas cultas, prescinden de ciertos recursos que los músicos populares, debido a sus necesidades y características contextuales, han tenido que desarrollar, por ejemplo determinadas destrezas. Por citar algún ejemplo, los músicos provenientes de las música culta no han desarrollado en su formación inicial, como los músicos de *Rock*, aprendizajes de estilo colaborativo, elaboración de técnicas propias de autoaprendizaje, reconocimiento de la improvisación como recurso para el aprendizaje o la composición o la creación grupal, entre otras.

Otra de las dificultades con las que se encuentran este tipo de músicos, los que vienen de la formación reglada, es el no haberse formado en un contexto en el que el error se reconozca como parte del proceso de aprendizaje. Tradicionalmente, los contextos de aprendizaje formales no lo hacen. Frente a éstos, los músicos que se desarrollan en procesos informales y no formales de aprendizaje entienden el error como un paso dentro del proceso formativo; tan claro es este hecho que valoran la improvisación musical y la experimentación a través del ensayo error que se extrae de ésta como una de las herramientas más importantes en su camino para el aprendizaje.

1.9. La importancia de la improvisación en la música popular.

Con la finalidad de enmarcar y esclarecer el valor de ésta y situar la importancia de la improvisación en los procesos de aprendizaje de los músicos populares urbanos, realizaremos un inciso, donde expondremos más detalladamente sus características y cómo éstas influyen en los procesos de aprendizaje.

Es destacable la especial visión que adquieren los músicos populares urbanos sobre la improvisación y que en otro tipo de músicas no se da. Véase como esta especial concepción del error que adquieren modifica notoriamente sus procesos de aprendizaje y como el uso de un recurso influye directamente en sus procesos de aprendizaje.

La improvisación, a priori, podría considerarse como un simple recurso más, aunque ésta pasa a transmitir valores propios del sistema de aprendizaje activo Molina, E. (1998). . El término se encuentra estrechamente ligado a la composición y creación y los músicos populares además la desarrollan como sistema de expansión de sus propios lenguajes, como un recurso más para su aprendizaje e incluso como una herramienta de evaluación.

La improvisación puede verse desde diferentes puntos de vista atendiendo a la concepción que tengamos de dicho término. Conocer las diversas concepciones y, por tanto, las diversas definiciones nos posibilitará el entendimiento de dicho concepto así como la importancia de ésta en los procesos de aprendizaje en el contexto de las músicas populares urbanas.

Basándonos en el artículo de Molina, E (2004) en la revista Música y Educación, n. 75, “La improvisación: definiciones y puntos de vista”, expondremos que existen las siguientes concepciones o definiciones acerca de la improvisación:

- **La improvisación en uso vulga**r: proviene del lenguaje hablado e implica una acción repentina y que no es esperada por los que participan en ella. Esta concepción podría relacionarse con el término “de repente”.

En ocasiones está asociada a cualidades peyorativas o se plantea desde una visión negativa; la improvisación se convierte en un discurso musical no preparado previamente. Este término se asume en el ámbito musical con la misma carga negativa, al igual que en el mundo de la interpretación actual, sobre todo en la música culta. En dicho tipo de música prima lo perfecto, lo virtuoso, lo acabado. En ocasiones, los músicos, a priori, experimentados no consiguen salvar correctamente los procesos improvisatorios, al menos desde un punto de vista escolástico en el que se tiende a la perfección.

Véase, como ejemplo ilustrativo del valor implícito de la improvisación, así como de su valor como agente evaluador y autoevaluador, en el hecho de que cuando unos músicos improvisan melódicamente y libremente sobre un grupo de acordes, buscan cerrar el discurso musical, siendo altamente valorados aquellos que son capaces de hacerlo con coherencia y creatividad. Los músicos más capacitados tocan sus improvisaciones más adecuadas rítmicamente o construyendo sus melodías en relación al grupo de acordes sobre la armonía en la que improvisan y utilizando más recursos en sus discursos musicales.

Los músicos populares urbanos utilizan la improvisación libre. De esta manera se fomentan aprendizajes basados en el ensayo-error. Aquellos músicos que han “practicado más” y que, por lo tanto, poseen mayor capacitación y mayor número de experiencias musicales, son más capaces de improvisar y, por consiguiente, capaces de crear discursos musicales simultáneos a la ejecución con mayor coherencia que aquellos que tienen menos experiencia y, en consecuencia, menos recursos musicales.

Los “solos” o pasajes solísticos son entendidos, en ocasiones, como pasajes musicales basados en improvisaciones musicales; otras veces son planificados previamente. Se dan en ciertas partes de determinadas composiciones, siendo éstos solos rasgos propios de determinados géneros musicales dentro de las músicas populares urbanas. Podemos encontrar numerosos ejemplos en música grabada y editada así como en numerosas

ocasiones en las actuaciones musicales en directo. Estos sirven de sistemas de capacitación de sus ejecutantes y creadores, tanto por uno mismo, como para otros músicos y para los oyentes.

De esta manera, las improvisaciones basadas en patrones, conocimientos previos e ideas musicales reorganizadas sirven para medir la capacitación de los músicos. Pasan a ser modelos aquellos músicos más virtuosos, por identificarse como más preparados, experimentados y capaces.

Los músicos noveles, ya casi desde los inicios, son capaces de improvisar sobre estilos y géneros menos complejos, donde la armonía se desarrolla en una progresión sencilla de acordes, pudiendo resolverse con escalas "comodín", como por ejemplo, el uso de la pentatónica o la escala de blues. Los músicos más capacitados y más experimentados serán capaces de construir discursos musicales más complejos en sus improvisaciones y utilizarán mayor número de recursos. Véase como ejemplo el uso correcto de las escalas modales.

Por ello, podemos decir que la improvisación y su uso sirven para delimitar la capacitación de los músicos. Además dota a estos de estatus entre los mismos músicos y entre los oyentes.

Una de las músicas que basa su desarrollo en la improvisación es el *Jazz*. En ella los músicos desarrollan sus improvisaciones sobre esquemas armónicos complejos. A los músicos de *Jazz* se les presupone una gran capacitación musical, pues poseen gran cantidad de recursos musicales y son capaces de usarlos simultáneamente a la práctica musical.

- También se puede entender la **improvisación como algo no preparado:** en términos lingüísticos, el diccionario de la Real Academia de la Lengua Española define la improvisación como "hacer algo de pronto, sin estudio ni preparación" V.V.A.A. (2015) edición digital.

En música sería complejo determinar una improvisación totalmente libre como presenta dicha definición. Es inevitable reproducir y reconstruir discursos musicales y no musicales desde aquello que conocemos, utilizando los recursos que ya poseemos para reelaborar nuevos discursos pero, en la mayoría de las ocasiones, basándonos en los conocimientos y recursos previos aunque reorganizándolos.

Existen algunas músicas en el ámbito de las músicas cultas, como la aleatoria, en las que no se "prepara casi nada" y son los diferentes agentes musicales los que construyen el discurso musical con elementos no regulados a través de pautas preestablecidas. Incluso de esta manera, en muchas ocasiones, los compositores de dichas piezas basadas en la improvisación y la aleatoriedad, marcan directrices para la ejecución musical; véanse como ejemplo las composiciones de John Cage, Bruno Maderna, Franco Donatoni, Pierre Boulez o el español Luis de Pablo.

En relación a la músicas populares urbanas, las improvisaciones de este tipo serían incongruentes, pues como se define en el propio término de música popular, ésta está obligada a ser cercana (popular), reconocible y con un significado lo más asequible para el mayor número de público posible, estando más cerca de lo experimental que de lo popular.

En la propia definición de música popular es imposible situar la improvisación totalmente libre, de manera que siempre se atenderá a ciertos aspectos formales musicales como escalas (tonales, modales etc.), esquemas rítmicos *(Pop, Funk, Rock, Latino* etc.), fraseos, etc., reconocibles y que definen a dichas músicas como populares y las hacen pertenecer a un determinado estilo musical con unos rasgos propios.

Para Emilio Molina (2008), se presentan una serie de definiciones relacionadas con composiciones no escritas, dotándolas de la calificación de músicas improvisadas. Definir la improvisación como la música que no está escrita da una visión muy parcelada y crea errores acerca del término. Las

músicas populares o folklóricas no necesariamente necesitan ser escritas y no por ello han de ser improvisadas.

La música culta, por la complejidad en el discurso, usa la escritura musical convencional para la ejecución y composición (exceptuando determinadas músicas como la aleatoria anteriormente mencionada o, en raras ocasiones, los bajos cifrados barrocos o las cadencias). Por ello podemos decir que esta visión de la improvisación como el desarrollo de una idea musical no escrita es propia de una perspectiva cercana a concepciones propias de la música clásica o culta.

Los músicos populares y folklóricos repiten patrones que conocen y están asociados a determinados estilos musicales, sin necesidad de leer partituras para la ejecución musical ni de improvisar. Véase como ejemplo que un guitarrista de flamenco, cuando toca un fandango, expone discursos musicales sobre patrones preestablecidos y conocidos, no teniendo la necesidad de leer música ni tampoco de improvisar.

- La improvisación como creación e interpretación simultánea: son aquellas perspectivas que poseen como prerrequisito la necesidad de creación conjunta con la interpretación de la misma, para lo que es necesaria una gran agilidad y destreza mental así como una gran capacidad de anticipación. El músico debe tener claro a dónde se dirige su discurso musical para que éste tenga coherencia. Este tipo de improvisaciones están muy relacionadas con el lenguaje hablado, donde creamos discursos verbales sin necesidad de organizar previamente lo que queremos decir, aunque con una dirección o significado. Para su desarrollo es necesario un amplio conocimiento del lenguaje verbal, por ello nadie es capaz de improvisar en una lengua desconocida. Lo mismo ocurre con la música, es decir, debe tener desarrollado ampliamente los conocimientos musicales.

En las músicas populares para desarrollar este tipo de improvisaciones es necesario un conocimiento amplio del lenguaje de la música, conocer o intuir las funciones tonales, los discursos melódicos, los fraseos, las escalas, etc. Por

ello este tipo de improvisaciones es posible encontrarlas en músicos con unas altas capacidades musicales y con conocimientos amplios en la materia, así como tener muy claros los rasgos propios del género y del estilo. Cuanto mayor sean las capacidades de los músicos más complejos podrán ser los discursos que desarrollan.

Por ejemplo, los músicos que comiencen a improvisar con creación simultánea posiblemente lo hagan utilizando sólo acordes con función de dominante y tónica e irán ampliándolos gradualmente con funciones de subdominantes, relativos menores, acordes cuatríadas, modulaciones, dominantes secundarias, escalas modales, fraseos cada vez más largos o estructuras más complejas, etc.

Los músicos pueden realizar creaciones sincrónicas a la interpretación de manera cada vez más complejas a consecuencia de haber adquirido diferentes y suficientes recursos, así como la necesaria destreza instrumental, o conocer los rasgos estilísticos entre otros, y además ser capaces de desarrollar simultáneamente esquemas mentales abstractos.

En este tipo de improvisaciones son necesarios unos procesos intelectuales complejos, por ello los músicos populares que no se han formado de manera concienzuda o con poca experiencia no podrán desarrollarlas o simplemente podrán hacerlo de manera muy sencilla.

- **La improvisación como paso previo a la composición**. Los procesos de creación musical pueden surgir de diversas maneras. Una de las técnicas que utilizan los músicos populares urbanos para componer o crear ideas musicales estructuradas son aquellas que surgen a partir de los procesos de improvisación. Además los procesos improvisatorios a su vez podrían considerarse procesos creativos perecederos, en palabras de Emilio Molina:

> *"Hay creación en la improvisación e improvisación (en el sentido creativo) en la composición, pero no son conceptos totalmente iguales. La creación antecede a toda improvisación, pero si el autor se toma un tiempo para elaborar su*

> *pensamiento, para retocarlo y escribirlo, entonces adquiere el rango de composición; mientras que si interpreta en el momento de crearla, con toda su carga de provisionalidad y de probable imperfección, entonces hablamos de improvisación"*
>
> (Molina, E., 2008, p. 83)

Hay obras que, por la complejidad del discurso en el que se desarrollan y por su sofisticación, no admiten ser producto de la improvisación. En cambio otras por su frescura y viveza parecen ser hijas de un discurso musical no elaborado previamente:

> *"No sólo la velocidad y la instantaneidad separan la creación e improvisación; esta última, además de efímera es gratuita, lo que al parecer le desliza sutilmente hacia una posible pérdida de valor cualitativo".*
>
> (Molina, E., 2008 p.92)

En las músicas populares urbanas es posible encontrar composiciones cercanas al acto creativo que se extraen de la improvisación. Véase, por ejemplo, los discursos musicales de música creada por y para adolescentes o en determinadas composiciones de *Rap*. Éstas son músicas frescas y espontáneas; tras un proceso intelectual y de reorganización de las ideas musicales surgidas de las improvisaciones pasan a estructurarse como composiciones musicales. Este recurso compositivo cercano a las improvisaciones es propio de determinados estilos y subestilos musicales populares. Este tipo de composiciones próximas a lo improvisatorio a su vez les dota de unas sonoridades y rasgos particulares, como ocurre en la música de *Garaje* o el *Punk,* entre otros.

Frente a esto podemos encontrar músicas populares urbanas muy elaboradas, con unos discursos complejos y provenientes de procesos intelectuales previos, no espontáneos, unidos a unos elaborados arreglos musicales, realizados por profesionales, y que por supuesto estarán lejos de

los valores de la improvisación y más cercanos al proceso intelectual y de la planificación.

- I**mprovisación igual a no preparación, más creación e interpretación.** Es decir, aquellas improvisaciones que sin ser preparadas conllevan un proceso de creación y una interpretación. Este tipo de definiciones aúna las anteriores, es decir, a la no preparación unimos la interpretación y la composición sin que haya sido escrita previamente. En este tipo de definición cobra importancia un término que no había aparecido en las anteriores definiciones, la imaginación. Creación e improvisación pasan a ser sinónimos, aunque debemos entender el término componer no como sinónimo de composición escrita, es decir, inventar un discurso musical durante el proceso de ejecución partiendo de la imaginación de éste sin previa concepción ni preparación. Por ejemplo, como ocurre con determinadas improvisaciones en el estilo del *Hip Hop* o el *Rap,* entre otras.

- **Improvisación derivada del conocimiento.** Otro conjunto de definiciones otorgan a la improvisación un valor pedagógico. Pedagogos musicales como Willens [24](1981) o Dalcroze(1930) [25] otorgan a la improvisación la capacidad de adquirir conocimientos de diferente índole: rítmicos, armónicos, etc. no sirviendo éstos como simple punto de partida para el aprendizaje, sino que además son reforzados por el acto de improvisar.

Autores de música culta, como Arnold Schönberg (1874-1951), otorgaban un valor excepcional a la improvisación, no sólo por el desarrollo de los diversos procesos mentales que se ponen en práctica, ni por el valor del

[24]El Método Willems aporta unas profundizaciones y orientaciones más teóricas que prácticas abordando el perfil de la música desde el punto de vista psicológico. Centra sus actividades en el juego mediante el cual descubre ritmos interiores e investiga los planos instintivos, afectivos y mentales del niño.

[25]El Método Dalcroze involucra el enseñar conceptos musicales a través del movimiento. Una variedad de análogos de movimiento son usados para conceptos musicales, para desarrollar un integrado y natural sentimiento para la expresión musical. El método se fundamenta de tres elementos igualmente importantes: eurhythmics, solfeo e improvisación.

dominio de los recursos técnicos musicales necesarios para el desarrollo de la improvisación, sino porque además posee un valor capacitador:

> *"La improvisación es el arte de pensar y ejecutar la música simultáneamente. En cuanto la música se anota deja de ser improvisación. Cuanto mejor sea la calidad de la mente musical y más firme la técnica, mejor será, naturalmente, la improvisación"*
>
> (Schönberg, A. Citado en Vergara, J., 1990, p. 40-41)

- Otro tipo de definiciones contrastan radicalmente con las anteriores, son las que consideran **la improvisación sin conocimientos previos** (o al menos no necesarios). Para este tipo de improvisaciones adquiere valor la no necesidad musical ni instrumental. Esto ocurre por ejemplo cuando golpeamos en las piernas con nuestras manos mientras escuchamos música. En principio este tipo de definiciones tienen escasa importancia relacionada con nuestro tema de estudio, pero no deja de ser interesante si lo relacionamos con aficiones como el *air guitar*[26], donde los individuos emulan los gestos de sus ídolos con imaginarios instrumentos musicales.

Entre los autores de música culta que experimentaron con este tipo de improvisaciones sin conocimiento previo encontramos a Schafer, R. M. (1984)

- **La improvisación directamente relacionada con los procesos del habla.** En este tipo de definiciones se encuentran similitudes entre el desarrollo de los discursos hablados y los procesos de improvisación, relacionando los procesos de escritura musical a los de escritura del lenguaje (Porte, D., 1974). Existen relaciones obvias entre el lenguaje hablado y los discursos musicales. Además hemos de introducir el concepto de la técnica, pues para la improvisación es

[26]El *air guitar* es esa forma de danza y movimiento en el que el "artista" imita el movimiento de tocar la guitarra eléctrica al ritmo del *Rock*, incluidos los riffs, solos, etc. El *air guitar* ha sido sujeto al análisis por la etnomusicóloga Sydney Hutchinson, Organizadora del Syracuse Annual Air Guitar Competition (syracuseairguitar.blogspot.com), 2011-2012.

necesaria una técnica musical y ésta estará relacionada con la capacitación para improvisar.

Coexisten multitud de definiciones, concepciones y posiciones del término improvisar. Cada una posee una visión particular del término improvisación, denotando mayor o menor importancia en determinados procesos musicales e intelectuales dentro dicho proceso. Lo cierto es que la improvisación no sólo es uno de los recursos más utilizados por los músicos populares en su práctica musical, sino que además se convierte en uno de los recursos principales para el aprendizaje de las músicas populares, un recurso para delimitar la capacitación musical de estos músicos, así como una importante herramienta de evaluación y autoevaluación de las destrezas musicales. El *Pop y el Rock* son sinónimos de libertad y dicho término está relacionado con la improvisación.

Existen contextos como los relacionados con el aprendizaje formal, donde la creatividad y la improvisación son eclipsadas por los procesos de repetición e interpretación de un repertorio musical cerrado y enmarcados en unos programas de estudios predefinidos. En la actualidad sólo hay una asignatura en los conservatorios de música relacionada con la improvisación, “repentización, transposición instrumental y acompañamiento”, comúnmente conocida como “acompañamiento”. No debe sorprendernos la falta de importancia que dan dichos contextos formales de aprendizaje puesto que la educación musical reglada en nuestro contexto asume al mismo tiempo la herencia de la música tradicional occidental y la tradición educativa occidental. Aquí como en la educación más generalizada, el concepto dominante es la creación de un producto, es decir, de músicos que sean capaces de interpretar un repertorio musical escrito o componer en determinados estilos musicales enmarcados dentro de la tradición musical culta. La no ruptura, y por lo tanto la falta de libertad, son sinónimos de una formación musical marcada por la tradición.

Es necesario dar importancia a los procesos relacionados no sólo con el aprendizaje musical sino también con los procesos creativos que surgen en

torno a la experimentación y al azar en las presentes músicas. La música entrelaza en determinadas ocasiones el azar y creatividad. Determinados autores dotan de gran importancia los procesos de azar como base de la composición musical:

> *"Toda inhibición o demora crea incertidumbre... La inquietud es simplemente producto de la ignorancia en relación con el curso de futuros acontecimientos... Desde el principio la ignorancia despierta fuertes tendencias mentales (la evitación de la inquietud dolorosa y la expectativa de una conclusión propicia) que se concentran en la esperada solución de la situación no placentera que sirve de estímulo... cuanto mayor es la acumulación de inquietud y de tensión, mayor es la liberación emocional sobre la resolución. Esta observación destaca el hecho de que en la experiencia estética el modelo emocional puede considerarse no sólo en función de la tensión misma sino también de la progresión que va de la tensión a la relajación (...) la inquietud musical parece guardar analogías con la experiencia en general; nos hace sentir algo de la insignificancia e incompetencia del hombre enfrentado con los inescrutables designios del destino".*
>
> (Meyer, L. B., 2001, p. 47-48)

De esta manera se relacionan la improvisación, el azar y la creatividad con los procesos de creación. Los músicos populares conocen y descubren el placer de la práctica de dichas relaciones creativas a través del ensayo error. En muchas ocasiones utilizan estas relaciones de casualidad y azar en el desarrollo de sus composiciones musicales. Enlazan una serie de acordes de manera aleatoria buscando resolver de una manera "armoniosa" sus creaciones o formando enlaces que darán el soporte armónico a las nuevas composiciones musicales, y que posteriormente se irán perfeccionando hasta la creación definitiva.

Para desarrollar dichos procesos aleatorios de composición no es necesario tener unos conocimientos teóricos musicales complejos, como ocurre en la música culta llena de normas; los músicos buscan "encontrar" unas sonoridades propias, personales, coherentes, placenteras, dentro de un determinado estilo o subestilo musical. Los procesos compositivos prácticos

por ensayo error pueden prescindir de la formación teórica, bien es cierto que la simplicidad y sonoridad de dichos estilos musicales facilita dicho tipo de composiciones azarosas, frente a las de la música culta de características complejas.

Por supuesto que la resolución armónica de dichas composiciones estará determinada por sonoridades propias del estilo o del subestilo en el que se quiere componer, que son importadas y tienen como referente las creaciones de otros músicos y que sirven de modelos musicales dentro del mismo estilo y género. Éstas se suelen desarrollar sobre movimientos armónicos coherentes, al menos dentro de un género y los que no son percibidos como coherentes y como consecuencia del azar serán desechados. Véase, por ejemplo, los movimientos armónicos usados en numerosas ocasiones como los de: I, V, II, I o I, IV, V o algunos más complejos como: I, V, VI, II, IV, I, V, I,[27]por citar algunos propios de las músicas populares urbanas, entre muchos otros estándares propios de este estilo musical. Herrera, E. (1995).

De hecho no son pocas las canciones de la música popular que poseen los mismos movimientos armónicos y son los ritmos y las melodías, así como la instrumentación y la forma musical, las que imprimen un carácter propio a las diferentes composiciones. Muchas canciones de *Pop* y *Rock* están desarrolladas sobre esquemas, formas y patrones muy parecidos. Como ejemplo ilustrador se pueden encontrar numerosas alusiones a “los cuatro acordes de la música *Pop* (I, VI, IV, V). Véanse como ejemplo numerosas canciones *Pop* que han sido grandes éxitos de ventas y que se han desarrollado sobre el mismo esquema armónico:

[27]Se denomina cada una de las notas que forma parte de una escala mayor o menor con el nombre de grado y se les asigna un número romano. De esta manera, la primera nota también se denomina primer grado (I grado) o la quinta, quinto grado (V grado). A cada uno de los grados se los nombra según la función que desempeñan dentro del contexto tonal.

Temas del *Pop* y del *Rock* que se desarrollan sobre el esquema armónico	
– *You're Beautiful* – *Here Waitig* – *No one* – *Happy ending* – *Lovesong* – *Where is the Love?* – *Wherever you will go*	- James Blunt. - Richard Marx- Right - Alicia Keys. - Mika - Amiel - Black Eyes Peas. - The calling.

Tabla 3.- Selección de temas desarrollados sobre los cuatro acordes del *Pop.*

Fuente: elaboración propia.

Infinidad de temas musicales de las músicas populares urbanas se desarrollan sobre la misma progresión armónica. Podemos decir que dichos procesos dotan a dichas músicas de significatividad y cercanía. En muchas ocasiones percibimos que determinados rasgos estilísticos musicales, que a simple vista podrían surgir de la aleatoriedad, del capricho y del acto creativo del autor, provienen en muchas ocasiones de unas sonoridades y rasgos estilísticos impresos en el subconsciente sonoro colectivo.

Determinados movimientos armónicos y rítmicos proporcionan identidad sonora a determinados géneros y estilos. Estos movimientos armónicos, así como determinados *licks* [28]*o riff*[29]*,* son propios de las sonoridades de determinadas músicas y parecen surgir casi del azar de los creadores y de los músicos populares

[28] Trucos aunque su significado literal es lamer.

[29]En la música, un *riff* es una frase que se repite a menudo, normalmente ejecutada por la sección de acompañamiento. Un ejemplo de *riff* en la música rock es la introducción de guitarra de Deep Purple en "*Smoke on the water.*" En este contexto de la música culta su equivalente es el ostinato. El término *riff* surgió en la jerga musical estadounidense de los años 20 del siglo pasado, y es usado principalmente por músicos de *Rock*, del *Jazz* y derivados.

.1.10.- Música popular y modas

No es difícil entender que las instituciones educativas musicales estén socialmente bien valoradas y demandadas, al menos desde el punto de vista de conservar la tradición musical, aunque su alumnado, tras años de formación, raramente se convierta en un producto susceptible de ser comercializado. En consecuencia los alumnos difícilmente participarán de los medios masivos de comunicación, pues su formación está focalizada hacía músicas minoritarias y elitistas, dándose en consecuencia una clara contradicción: la música más valorada tradicionalmente y, en consecuencia, institucionalizada, dotando de acreditación académica a sus participantes, no es la que copa los medios de comunicación, ni la que más se difunde, ni la preferida por el público. De esta manera se desprenden determinados conflictos de valores. Cohendoz, M. (1999).

Las músicas de modas son altamente valoradas por la sociedad y este hecho se transvasa al desarrollo del interés por su formación. Algunos músicos buscan participar en los medios de masas y de difusión. Encontramos un determinado sector de músicos que desarrollan sus procesos formativos en busca de fama y reconocimiento social; éstos pretenden pertenecer al grupo de elegidos y seleccionados por determinados sectores musicales y ser convertidos en ídolos de masas, buscando un hinchado y efímero prestigio social. Chiriboga, C. (2001).

Los ídolos musicales se presentan cada vez más escasos, fugaces y caducos, casi como si existiese en torno a la creación de músicos una obsolescencia programada Buxton, D. (1984). Véanse como ejemplo los programas televisivos que se han sucedido en las diferentes cadenas, con amplísimas audiencias como *Puro Cuatro, La Voz, Tu sí que Vales, Operación Triunfo*, entre otros, donde se fabrican cantantes a medida para ser consumidos a través de los medios de masas y desaparecen fugazmente tras aportar los beneficios que de ellos se pretendían.

Claro está que la misma industria musical, que con más o menos criterio creaba productos musicales para ser consumidos por las masas y generar una

serie de beneficios, jamás hubiese pensado perder su monopolio comercial. El monopolio ha cambiado de manos a causa de la piratería así como por el desarrollo de las nuevas tecnologías, por la aparición de los medios de comunicación y de los nuevos sistemas de difusión. Los mismos medios que en principio les servían para lucrarse, con su evolución y desarrollo, han desembocado en su propia destrucción.

Lo lógico sería pensar que el interés por formase en este tipo de músicas desaparecería debido a la falta de beneficio económico, nada más lejos de la realidad, ahora el mercado de la música se ha liberalizado y donde antes sólo unos pocos elegidos pasaban a formar parte de las redes de difusión, ahora con los nuevos sistemas de difusión, participan todos los músicos. Éstos pueden tener su pequeña parcela en red para difundir sus creaciones y producciones. Es ahora el público libremente el que decide qué músicas quiere consumir. Se ha pasado de conocer y percibir a unos pocos y selectos músicos elegidos y difundidos por un determinado embudo, como era la industria musical, a la aparición de una gran cantidad de músicos que libremente se forman, se difunden y son consumidos a través de la red.

Los medios de comunicación también pasan a tener gran importancia; los medios educan, y por supuesto, en la manera en que los consumimos y, por tanto, cómo los seleccionamos. Hemos pasado de consumir música a través de los superventas musicales en grandes centros comerciales o pequeñas tiendas de barrio, a un caleidoscopio consumo musical. En la red encontramos que el producto es mucho más especializado, en ocasiones de mayor calidad y por supuesto mucho más barato, además de tener acceso más rápido a los mismos. Un claro ejemplo lo podíamos encontrar con *MySpace*[30], donde miles

[30]Es un servicio de red social propiedad de Specific Media LLC y la estrella de *Pop* Justin Timberlake. *MySpace* fue lanzado en agosto del 2003. En agosto de 2011, Myspace contaba con 33.1 millones de visitantes en EEUU. De 2005 a 2008, Myspace fue la red social más visitada en el mundo, y en junio del 2006 sobrepasó a *Google* como el sitio más visitado en la red en los EEUU. En abril del 2008, *MySpace* fue sobrepasado por *Facebook.* Desde entonces, el número de usuarios de Myspace se ha ido reduciendo de forma constante a pesar de varios rediseños. En septiembre del 2011, MySpace se encontraba en el lugar 91 de tráfico total en la red.

de grupos colgaban sus producciones al alcance de todos sin pasar por las redes comerciales de distribución. Barajas, G. A. G. (2010).

La demanda formativa de este tipo de músicas no se encuentra en crisis, sino más bien en expansión, pues existe un mercado en crecimiento tan grande como la red.

Se abren nuevos campos de difusión. Las músicas populares unidas al uso masivo de las redes de difusión conforman una mistura perfecta. Este hecho está también desarrollando en paralelo un nuevo ocio del aprendizaje y difusión de las diferentes y nuevas expresiones musicales. No hay más que buscar en *YouTube* el gran número de músicos que "cuelgan" y comparten sus experiencias. Estas experiencias musicales sirven, aunque de manera indirecta, para formar a otros músicos. Los músicos que comparten sus experiencias se convierten en modelos que invitan al aprendizaje de dicho tipo de música. Bañuelos, J. (2009).

El aprendizaje de las músicas ha estado muy ligado, como en todas las demás disciplinas artísticas, al contexto social y cultural en el que se desarrollan. De esta manera podemos comentar que la sociedad y la educación han caminado en paralelo, se han retroalimentando y ésta, a su vez, forma parte importante de la cultura colectiva.

Por un lado la educación, al igual que la música, ha tenido un papel importantísimo en los procesos de socialización. Las músicas están inmersas y se ven afectadas por el contexto histórico en el que se crean, se desarrollan, y se expanden.

Determinar y descifrar cuál es valor educativo de la música no es tarea de la presente investigación, no obstante comentaremos que a lo largo de toda la historia se han valorado altamente como parte del desarrollo integral del individuo. Ya desde la antigua Grecia tenía especial importancia dentro de los procesos de enseñanza. Honolka, K., & Richter, L. (1983). En la actualidad, se mantiene como materia obligatoria en la educación primaria, a pesar de que las

últimas remodelaciones en el ámbito educativo, en concreto la séptima ley escolar de la democracia, la LOMCE (2013), propone la música como materia optativa en la Educación Primaria.

La educación se concibe como un instrumento que permite construir y desarrollar las capacidades que posibilite a los individuos actuar y participar en la sociedad. De manera que la educación pretende ser funcional.

> "la educación tiene como finalidad la construcción de la identidad personal, y la integración en la sociedad en general y de forma más inmediata del contexto de pertenencia"

(Rael, M. I., 2009, p 73)

La música, al igual que la educación, sirve como medio para construir la identidad e integrar a los individuos en la sociedad, haciéndolos participes de una cultura común. Nuestro contexto social posee unos rasgos propios, bañados por una cultura propia y de la que forman parte sus músicas como rasgo identitario.

La música posee un valor importantísimo en el desarrollo de la identidad colectiva. Véase como se entiende el flamenco como rasgo de identidad andaluza; aunque ya no sólo debemos atender a lo folklórico como rasgo identitario de una determinada zona. Con la globalización, las músicas populares urbanas, el *Pop* y el *Rock,* han pasado a formar parte de nuestra propia cultura. También cobra la música especial importancia como parte del desarrollo de la identidad individual.

La música popular a través de su difusión cohesiona a los grupos. Como ejemplo exacerbado véase el fenómeno fan, donde muchos individuos con unas procedencias y entornos culturales diferentes se unen para seguir, no sólo en el aspecto musical, a un determinado individuo o grupo musical, sino en otros ámbitos, como aspectos culturales, estilísticos, modas. Cuando son asumidos de manera individual unos determinados estereotipos, rasgos,

símbolos e iconos, extraídos de aspectos musicales, éstos pasan a ser rasgos identitarios propios. Fouce, H.,y de Aragón, C. S. D. M. (2008). Estos rasgos a su vez sumergen a los individuos en una determinada identidad colectiva. Véanse como ejemplo los movimientos alrededor del estilo Beat[31].

Además, los músicos, las productoras y promotoras crean símbolos propios para sus productos que los identifican y diferencian de los demás productos, dotándolos de "exclusividad" y de una falsa identidad que los diferencia de otros productos creados. Como ejemplo radical encontramos la factoría *Disney, c*ada cierto tiempo dicha industria crea un nuevo icono musical con un determinado *merchandising*[32]*,* que posteriormente se encargará de rentabilizar. Por ejemplo el fenómeno Justin Bieber, Hannah Montana, etc.

Las músicas y sus músicos influyen en gran medida en modelos de apariencia física, estética y modas. Los seguidores de un determinado estilo musical llevan vestimentas emulando a sus iconos o asociadas a un determinado estilo o subestilo musical, como el *Heavy*, el *Grounge*, el *Rap*, el *Mod,* entre otros. Estos estilos musicales están asociados a unas determinadas maneras de vestir con estéticas propias.

Estas tendencias estilísticas pueden surgir asociadas a un determinado grupo musical, a un determinado icono musical o surgir directamente como parte de identidad asociada a un determinado estilo musical. Por ejemplo, el movimiento *Mod* fue un movimiento cultural basado en la moda y la música que se desarrolló en Londres a finales de la década de los años 50, alcanzando su plenitud en los años 60 del pasado siglo XX. De esta manera existen estereotipos que asocian la música a determinadas modas y maneras de vestir.

[31]La *Beat Generation* hace referencia a un movimiento literario formado por un grupo de individuos que desde mediados de los años cuarenta habían trabajado juntos escribiendo poesía y prosa, y que compartían una idea de cultura y aficiones o fuentes de inspiración similares, tales como el Jazz.

[32]El merchandising, o micro-mercadotecnia es la parte de la mercadotecnia que tiene por objeto aumentar la rentabilidad en el punto de venta. En el caso de la música el merchandasing consistiría en la venta de objetos o iconos extramusicales relacionados con un artista o icono determinado, por ejemplo camisetas, posters, chapas, etc.

La mayoría de las composiciones musicales que desarrolla el estilo popular urbano tienen forma de canción. Estas canciones transmiten a través de sus letras sentimientos, diferentes concepciones ideológicas, en otras ocasiones duras críticas sociales o simplemente temas nimios o intranscendentes. Las canciones llevan implícito un mensaje textual que se ve reforzado por las características del estilo musical.

> *"La conformación de identidades es parte de un proceso que toda sociedad desarrolla dinámicamente a través de expresiones culturalmente delimitadas. Por otra parte, las canciones populares comerciales, son parte de una estructura discursiva que finalmente reproduce y reitera los discursos ideológicos de la sociedad que los difunde".*
>
> (Zárate, A., 2010, p48)

Por ello, existen infinidad de temáticas y dependiendo del género o estilo abundarán unas más que otras. De esta manera, en el ámbito del *Pop,* encontraremos infinidad de canciones con temática amorosa y en el espectro del *Rock* encontraremos letras más críticas.

La educación, entre otras funciones, tiene la finalidad de transmitir información. Tradicionalmente la formación escolástica tenía un papel importante en esta labor, pero en la actualidad la formación reglada tiene que enfrentarse a otras fuentes que poseen una fortísima credibilidad; éstas en muchas ocasiones se mueven en torno a las nuevas tecnologías de la información y la comunicación.

Evidentemente estas tecnologías no poseen una finalidad educativa, ni formativa, ni tan siquiera la finalidad de informar verazmente o la de formar; su finalidad principal es la de captar a las masas y obtener algún tipo de beneficio. Estos beneficios pueden ser de diferentes rangos: económicos, ideológicos, etc.

> *"Los medios de comunicación y las redes informáticas han sido calificados acertadamente de "profesores salvajes" (Comisión Europea, 1995, Pág. 29) y su influencia es enorme, sobre todo si tenemos en cuenta que la TV es la tercera actividad en tiempo empleado, tras el trabajo y el sueño, de la mayoría de los habitantes de los países occidentales".*
>
> (Adell, J., 1997)

Pero esto sería una percepción desde un punto de vista negativista, aunque también es cierto que se nos presenta la mayor cantidad de posibilidades de transmisión de la información y del conocimiento a las que jamás el ser humano se había enfrentado. Lo importante no es el acceso a la información, ahora lo prioritario será dotar a los individuos de las diferentes capacidades y criterios necesarios para la selección y organización del conocimiento; quizás aquí resida el reto del futuro educativo. Las redes comunicativas en Internet son cada vez más sociales y bidireccionales.

Gracias a los medios de comunicación, y especialmente al uso masivo de las redes sociales, aparecen nuevos contextos que favorecen cauces diferentes para el desarrollo de las relaciones sociales. Como consecuencia, aparecen espacios para el desarrollo de aprendizajes en entornos colaborativos.

Valores como el compartir y la interacción son valores educativos cada vez más al alza. Los nuevos modelos educativos se presentan como multidimensionales y situados en torno a nuevos espacios de aprendizaje. Alrededor de dichos contextos se situarán los retos del futuro educativo y serán los docentes los que tendrán que afrontar sus enseñanzas.

Las instituciones educativas tendrán que adaptarse a estos nuevos sistemas, incluirlos como un recurso más en las aulas y reconocer su valor potencial fuera de ellas. Los docentes tendrán que formarse para su uso. La administración educativa ya dio un primer paso con la implantación de la escuela TIC 2.0 (2009) para las enseñanzas obligatorias en primaria y secundaria.

Los músicos populares urbanos, debido a la carencia de recursos, materiales específicos, métodos y respuestas institucionales, desde hace tiempo usan las nuevas tecnologías como un recurso más para su formación. Es importante conocer las limitaciones que se presentan de su uso, sus carencias y las frustraciones de los músicos que las han utilizado y utilizan. De esta manera podremos afrontar los problemas no sólo de la educación del presente sino anticiparnos a la que está por venir.

Actualmente encontramos la necesidad de transmitir los criterios necesarios para la selección de la masiva información, la necesidad de dotar recursos para organizar el conocimiento y saber adaptarlo a las necesidades personales para un aprendizaje individualizado, desarrollar contenidos de calidad, compatibilizar y enriquecer con estos recursos los sistemas tradicionales, enmarcarlos dentro del currículo e incluso educar para su manejo en contextos no formales e informales de aprendizaje, etc.

El aprendizaje de las músicas, más que las enseñanzas de las mismas está inmerso y cabalga a lomos de la sociedad de la información y de la comunicación. Las músicas populares urbanas participan de ellas, pues éstas, como hemos comentado anteriormente, en su propia definición llevan implícito su difusión masiva a través de los medios de comunicación de masas.

Las músicas populares crecen a través de los medios de comunicación, siendo éstos los principales encargados de difundirlas. Dichas músicas también se sirven de dichos medios como una de sus herramientas de aprendizaje y aunque éste no es el único medio para transmitir conocimientos, es muy utilizado actualmente por los músicos además de en otros muchos ámbitos de aprendizaje. Los músicos encuentran una serie de valores positivos, entre los que destacamos: su fácil acceso, su bajo coste, es reforzado por la imagen, es interactivo, asincrónico y un largo etc.

Más adelante situaremos el lugar que ocupan las nuevas tecnologías dentro de los recursos para el aprendizaje en el marco de las músicas

populares urbanas. Para ello será necesario describir los recursos y los accesos más usuales que utilizan los músicos para el aprendizaje de dichas músicas.

Los recursos y materiales se convierten en puertas de acceso al aprendizaje. El acceso a dichos materiales y su calidad así como lo adaptado al contexto donde se va a desarrollar, además de otras características, influyen de manera directa en los procesos de aprendizaje de los músicos.

2.- Recursos y materiales para el aprendizaje de las músicas populares urbanas.

Es difícil encontrar recursos en castellano de calidad, siendo aún más difícil encontrar aquellos que a su vez estén adaptados a un contexto cultural, social y educativo concreto de estudio y esto es debido en gran medida a la falta de tradición en este tipo de enseñanzas musicales regladas y planificadas para dicho contexto. La mayor parte del material en castellano proviene de Latinoamérica, pero el mayor volumen de material impreso lo podemos encontrar entorno a la tradición cultural anglosajona. Dicho contexto posee mayor tradición en la enseñanza y aprendizaje de las músicas populares urbanas.

Por ello los músicos que pretenden formarse en este tipo de músicas, no pueden más que intentar recopilar una serie de recursos de diferente índole y procedencia, pretendiendo diseñar de manera más o menos acertada su propia formación, poco planificada y supeditada a cada contexto, a las vivencias personales de cada uno de ellos, así como al acceso a los diferentes recursos que tenga disponible en un determinado momento o participar de sistemas de formación informal que copian modelos de la formación reglada.

Los métodos o recursos más destacados a los que tienen acceso los músicos populares urbanos son:

a) **Los métodos y recursos escritos en formato papel.**

Éstos en ocasiones vienen acompañados de algunos soportes multimedia como DVD y audios, suelen ser poco interactivos y con la finalidad de ejemplificar lo que incluyen las diferentes lecciones. También incluiremos aquellos que están diseñados para ser impresos, por ejemplo, los que estén en red en formato Pdf.

La mayoría de la bibliografía relacionada proviene de la literatura anglosajona, como comentamos anteriormente. Universidades como las de Berklee, que ya desarrolla estudios de posgrado en España y, concretamente,

en Valencia, en el *Palau de las Arts* Reina Sofía, poseen ya una gran tradición en este tipo de métodos. Este hecho se debe a que dichas instituciones y sus contextos sí reconocen la importancia de una formación reglada para el aprendizaje de dichas músicas.

Cada vez se crean más escuelas de música *Pop, Rock* o *Jazz* y, como consecuencia, es posible encontrar más y nuevos materiales en nuestro idioma y aplicables en el contexto de estudio. Véase como ejemplo los materiales de ESMUC Escuela Superior de Música de Cataluña en Barcelona; en dicha institución se pueden realizar estudios LOE de grado superior enfocados a la música contemporánea, incluso máster y postgrados universitarios. Por citar algunos de los másteres universitarios que se pueden cursar en dicha institución nombraremos el de Interpretación de la música antigua, el de Tecnologías del sonido y de la música, el máster de Música como arte interdisciplinar o el máster de Estudios Avanzados en Interpretación: Instrumentos de la música Clásica y Contemporánea.

El conflicto real de los estudios de música contemporánea en España reside en un problema de base, el reconocimiento único de estudios especialmente enfocados al aprendizaje del Jazz. Dichas músicas no son sinónimo de música moderna, o popular urbana. El reconocimiento de dichas músicas se originó en 1995 y únicamente incluido en el tramo de las Enseñanzas Superiores (Real Decreto 617/1995). Desde entonces sólo se ha implantado en los conservatorios superiores de Barcelona (ESMUC, 2001), San Sebastián (Musikene, 2002), Navarra (Pablo Sarasate, 2002) y La Coruña (CSMC, 2006). La música moderna popular no encuentra cabida en nuestro sistema educativo reglado y lo más cercano que encontramos está enfocado únicamente a estudios de *Jazz*.

En contextos cercanos al campo de estudio, como el portugués, ya desde hace unos años se desarrollan estudios superiores en música moderna aunque también especialmente enfocados al *Jazz*, que se enmarcan en el ámbito universitario, como es el ejemplo de la Universidade Lusíada de Lisboa, (Lisboa) con la Licenciatura en Jazz e Música Moderna; la ESML, *Escola*

Superior Música Lisboa (Lisboa), Licenciatura *Jazz*; la ESMAE, *Escola Superior Musica e Artes do Espectaculo Oporto* (Oporto) o la Licenciatura *Jazz* de la Universidade de Évora. (Évora).

Los métodos provenientes de instituciones formales lejanas al contexto de estudio están normalmente editados en papel impreso, además de algunos en formato multimedia. Dichos materiales necesitan de un guía por lo que cobran veracidad al ser completado por clases presenciales y prácticas musicales. Dicho tipo de materiales, cuando provienen de diferentes localizaciones a la española, son de difícil adquisición, de complicado entendimiento al estar en otro idioma y caro si es original. Dichos materiales los percibimos, al igual que los músicos que han intentado aplicarlos en sus procesos formativos, como descontextualizados para el contexto de la investigación.

Podemos encontrar algunos de estos métodos en las estanterías de los músicos, o también en la actualidad es posible encontrar estos archivos en los discos duros en otros formatos como el pdf. Numerosos son los músicos que han intentado aplicarlos y han desistido en el intento, tanto por las dificultades con el idioma, cuando provienen de localizaciones con idiomas diferentes al castellano, como por partir de contextos diferentes a los que pertenecen dichos músicos y carecer de los recursos musicales previos para su comprensión, como por ejemplo la lectura y escritura musical convencional, o incluso por desconocer la aplicación práctica de dichos métodos teóricos, entre otras causas. En niveles avanzados de aprendizaje, cuando los músicos poseen las competencias básicas iniciales, es posible tener criterio para seleccionarlos, discernir lo importante e interesante e incluso exportar esta información y aplicarla a su contexto musical.

El formato papel no siempre es el que más se acerca a las peculiaridades de la música popular urbana. La música culta sí ha utilizado este soporte, el papel, de manera tradicional. Esta predilección por el papel aparece como herencia de la tradición pedagógica musical europea. En ella, la música

no es entendida como una expresión cuya materia son los sonidos en sí mismos, sino la exposición de ideas musicales complejas.

En consecuencia, por su complejidad, la música culta europea ha necesitado para su ejecución, memorización y aprendizaje, el uso y desarrollo de la representación gráfica. De esta manera se creó y desarrolló su propio lenguaje musical escrito.

Small, C. (1980) percibe una visión de la música en la que ésta no se entiende como un simple lenguaje transmisor de ideas y sentimientos a través del sonido, sino como un proceso en el que el intelecto intenta organizar una serie de ideas complejas y el sonido no es su materia prima sino su concepto. Dichas ideas complejas necesitan un soporte físico para su desarrollo, ejecución y comprensión y es la escritura musical convencional la manera de plasmar y organizar dichas ideas en un soporte:

> *"...La música es el medio para su mensaje, y hasta se puede decir que no tiene otra razón de existir, aparte del mensaje. A los sonidos, la materia prima natural del arte, se los considera como meros materiales recalcitrantes, a los que la fuerza de voluntad y la inteligencia han de imponer el orden"*
>
> (Small, C., 1980)

Desde la Edad Media la música culta ha usado la escritura para su difusión. Posteriormente, y con la invención de la imprenta, esta expansión se desarrolló de manera sistematizada, incluyendo la lectoescritura musical como parte inherente a su propio lenguaje musical. Hoppin, R. H. (2000).

El sistema gráfico convencional posee unos símbolos sólo descifrables para aquellos músicos que los tienen adquiridos a través del adoctrinamiento, el entrenamiento, la práctica y su estudio, pues representan simultáneamente diversos parámetros musicales; alturas (melodías), duración (ritmo y variaciones de velocidad), intensidad (expresividad y carácter), timbre (instrumentación) y armonía (acordes), entre otros Honolka, K., y Richter, L. (1983). . Para poder entender, interpretar y ejecutar toda esta información de

manera simultánea, ágil y eficaz se necesita un entrenamiento complejo, que posibilite descifrar a través de su lectura todos estos parámetros musicales simultáneamente y darles sentido. Todos los parámetros musicales están incluidos en la lectoescritura convencional. Casas, A., y Pozo, J. I. (2008).

En detrimento a tanta información que, de manera simultánea, transmite la escritura convencional, que es un lenguaje escrito completo y complejo, se disminuye con su uso la capacidad de aportar expresiones personales dentro de dicho marco. Es necesario un entrenamiento por parte del intérprete musical culto para el desarrollo de su propia expresión personal de manera simultánea a la lectura. El término anglosajón que haría referencia a tocar con sentimiento, es decir aportando un carisma y una expresión personal, sería tocar con *feeling*[33]. En muchas ocasiones, y con el fin convertirse en correctos intérpretes así como tendiendo a la perfección y a la corrección, los músicos no aportan sentimiento a la ejecución instrumental. El lenguaje musical escrito es concebido por la música culta como un elemento imprescindible para la práctica musical. Frente a esto encontramos el lenguaje musical escrito como un elemento no propio de las músicas populares urbanas. Debido a ciertas necesidades los músicos populares urbanos han desarrollado otros sistemas de lectoescritura menos complejos pero más ágiles, como veremos posteriormente.

Los músicos que se han formado en los conservatorios profesionales de música, en la mayoría de las ocasiones, y tras un entrenamiento y aprendizaje de muchos años, se ven incapaces de olvidarse de lo escrito y aportar, improvisar, vivenciar, interpretar o incorporar ideas musicales a una pieza musical que interpretan[34]. Esto es inconcebible en el marco de las músicas profesionales, a menos que hablásemos de la carrera profesional de intérpretes musicales, pero no si en dicha institución se pretende formar a músicos profesionales competentes e integrales.

[33] Vocablo propio de la jerga musical que se traduciría como sentimiento.

[34]La carrera completa de música, con sus tres ciclos, es actualmente de catorce cursos para los conservatorios de música profesional.

El aprendizaje de las músicas populares urbanas se presenta complicado para los que provienen de formación previa en entornos tradicionales de aprendizaje; estos músicos no conocen el lenguaje propio de las músicas populares, ni su jerga, ni su contexto, ni su cultura, entre otros muchos aspectos.

Para los músicos que provienen de contextos formales de aprendizaje musicales, la lectura musical es algo tan profundamente asumido a través de su formación, que imposibilita olvidar lo escrito en favor de la interpretación personal.

Véase como ejemplo la dificultad que muestran los músicos procedentes de la música culta a la hora de improvisar, ya que no han sido entrenados para ello, sino para reproducir lo más fielmente posible un fragmento o discurso musical que se les da escrito y para el que se han entrenado; una idea musical proveniente de un proceso intelectual previo. Dichos músicos encuentran grandes dificultades para crear discursos musicales nuevos simultáneamente a su ejecución.

Cuando se incrementa la dificultad musical, y con ella la necesidad de recordar informaciones más amplias, se desarrollan los procesos de lectura y escritura.

Los músicos populares urbanos, con la finalidad de la memorización y repentización de discursos más complejos, han tenido que diseñar sus propios recursos de notación y escritura musical. Estos sistemas de notación son aplicados en algunos métodos en papel destinados al aprendizaje de este tipo de músicas.

Algunos sistemas de notación no convencional son propios de este tipo de músicas y se han desarrollado y se desarrollan atendiendo a la sencillez, tanto a la hora de su ejecución como a la hora de su entendimiento. Simplifican y omiten informaciones de menor importancia y que el músico popular deberá aportar de manera abierta y propia en el desarrollo de su

interpretación musical y en virtud de su propio discurso musical, aportando, en ocasiones, un punto propio de sensibilidad, de interpretación, de creación, de improvisación y de libertad.

Su sencillez es también su debilidad. Presentan en ocasiones carencias e incluso incorrecciones desde el punto de la perspectiva de la música reglada. Por lo que se los podría calificar de incompletos e incorrectos en algunos aspectos y desde determinadas perspectivas. Esta libertad para completar lo que no está representado gráficamente, demanda y potencia al músico popular determinadas competencias expresivas y lo capacita para resolver ciertas situaciones y problemas concretos, dotándolo de determinados recursos que difícilmente se adquieren en otros contextos formativos, entre los que podemos destacar: el desarrollo de la expresividad propia, la sensibilidad y el ejercicio de la improvisación, pasando a formar parte de sus propios lenguajes.

Algunos ejemplos de notaciones no convencionales usadas por estos músicos son, entre otras, el tabulado[35], el cifrado americano, escritura de acordes sobre las letras de las canciones o, de manera más generalizada, aquellas anotaciones que desarrollan de manera propia y personal cada uno de los músicos para su propio entendimiento.

Algunos de los recursos que iremos analizando y describiendo en la presente investigación serán extraídos y consultados en Internet. Esto queda justificado, como comentamos anteriormente, porque estos músicos utilizan dicho medio para la localización de materiales, para compartir experiencias, para formarse, para la difusión de sus conocimientos e inquietudes, además de para la promoción de sus producciones musicales. Cada recurso extraído de la red incluirá la fecha de consulta así como la dirección en la que se encontró. Véanse como ejemplo de los recursos de escritura no convencional:

[35] El tabulado muestra la posición de los dedos en los trastes de determinados instrumentos y va acompañado de símbolos que indican e uso de determinadas técnicas tales como vibrato, bend o hammer on entre otras.

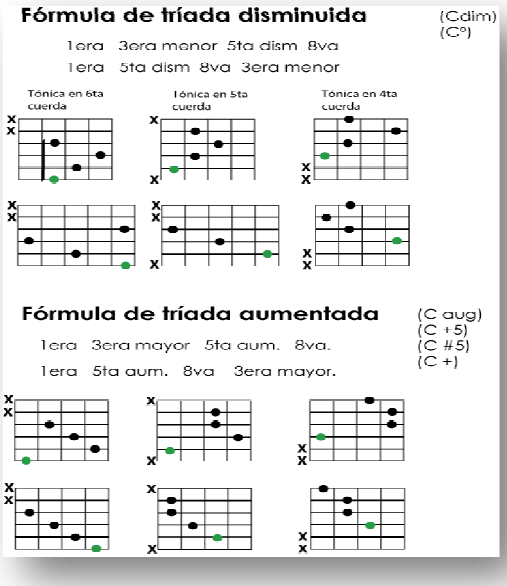

Ilustración 8.- Ejemplo de escritura no convencional, acordes guitarra.

Fuente: imagen recuperada de internet el 17-10-2011, en:

http://aprendoguitarra.com/armonia/%C2%BFcomo-se-forman-los-acordes-parte-3.php

En este ejemplo de escritura musical se utiliza un cifrado o abreviatura para relacionarlo con cada acorde de la guitarra a través de su representación gráfica. Éste en concreto expone las diferentes variantes del acorde de do (C) y una representación gráfica del mástil de la guitarra, con las diferentes notas que deberán ser pulsadas.

El uso de cifrados quizás sea el método de notación moderna más utilizado por los músicos, aunque es impreciso si se utiliza por sí solo, pues sólo hace referencia a la armonía, omitiendo la melodía, el tempo, la rítmica o las dinámicas, entre otros aspectos musicales susceptibles de ser incluidos en una representación gráfica musical más completa.

Su valor radica en la velocidad y practicidad con la que se puede acompañar una pieza musical a simple vista. No son pocas las páginas web donde se recopilan, a modo de cancionero, multitud de piezas musicales dentro del estilo musical del estudio.

Al escribir cifrados de manera rudimentaria se puede no utilizar la nomenclatura anglosajona, más internacional o hacerlo incluyendo directamente sólo los acordes con su modalidad en castellano, por ejemplo: do menor, do mayor etc., sobre las letras de las canciones o en la pieza que se quiere armonizar.

Véase la siguiente escritura de cifrados en la que, con una información muy sencilla, se desarrolla el cifrado de las diferentes armonizaciones, en este caso, el del acompañamiento de un blues, usando el sistema de cifrado americano. En esta ocasión está escrito sobre un pentagrama, aunque ésta no es una premisa necesaria en este tipo de notaciones.

Ilustración 9.- Ejemplo de escritura no convencional, secuencia armónica.

Fuente: imagen recuperada de internet el 17-10-2011, en:

http://www.musilosophy.com/blues-minore.htm

Como tercer ejemplo expondremos la representación gráfica de melodías con el uso el uso de tabulados. En este tipo de notación se transcriben las melodías, en este caso de un solo de guitarra con símbolos. En el tabulado se representan gráficamente las diferentes cuerdas y los trastes

que se deben pulsar. Este tipo de notación tras el entrenamiento se hace bastante eficaz. Como aspecto positivo destacamos el poder escribir las diferentes posiciones que se usan para la ejecución, es decir, qué traste se pulsa en cada momento en la guitarra. De esta manera en este tipo de notaciones se tienen en cuenta las características físicas del instrumento. De igual modo el transcriptor recomienda los movimientos, que bajo su punto de vista simplifican los movimientos de la mano a lo largo del mástil de la guitarra. Este tipo de escrituras no es único para la guitarra y otros instrumentos de cuerda las usan, por ejemplo el bajo eléctrico.

Las tablaturas o tabulados son bastante esquemáticos y sencillos de descifrar, aunque presentan determinadas carencias, por ejemplo, la notación en las duraciones. Además este ejemplo escrito en un hexagrama lo limita al uso de la guitarra, no pudiendo ser interpretado por otros instrumentos (cada instrumento se interpreta con un gráfico diferente dependiendo del número de cuerdas). Asimismo demanda conocer el ritmo de la melodía original para poder interpretarla, pues omite las duraciones.

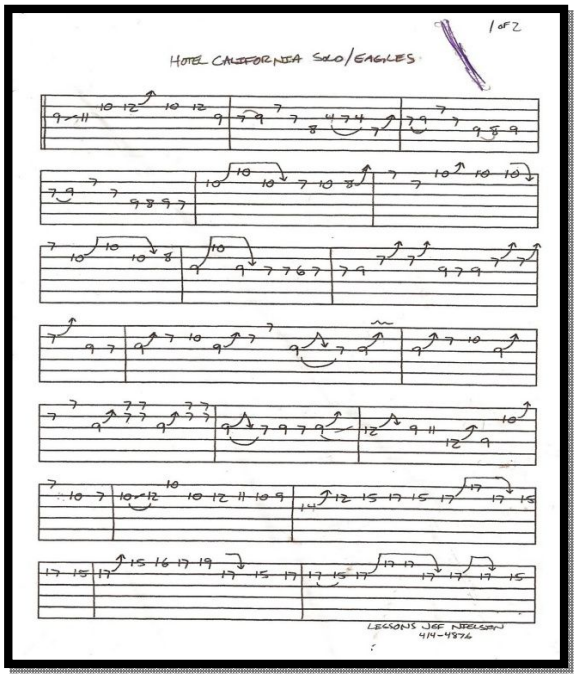

Ilustración 10.- Ejemplo de escritura no convencional, tabulado de guitarra.

Fuente: imagen recuperada de internet el 17-10-201, en:

http://saltlakeguitarslinger.blogspot.com/2010/07/summer-of-solos-hotel-california-eagles.html)

Nos detendremos en los cifrados ya que los podemos encontrar como sistema de notación especialmente usado y extendido para la escritura de muchos temas de las músicas populares. Son de gran valor por ser un sistema muy utilizado en la difusión de las músicas de estudio y por su valor formativo para la transmisión de conocimiento.

Es un sistema de notación que puede ir desde lo simple a lo complejo y es muy completo, por eso es usado incluso para representar gráficamente músicas complejas, como ocurre por ejemplo con las partituras del *Jazz*.

Usaremos como ejemplo el *Standard de Jazz*, por ser un estilo que aplica específicamente dicha escritura. Los *Standards* son pequeñas piezas que se encuentran recopiladas, a modo de cancionero, en una colección de libros llamados *Real Book*. Algunas de sus piezas son de origen popular y otras son pertenecientes a autores. Las obras de *Jazz* cabalgan entre lo popular y lo culto; en ellas, un tema musical o motivo con melodías (cercanas al estilo popular), sirve como hilo conductor de la pieza. La melodía es transcrita en escritura convencional, de manera que facilite aprendizaje, ejecución y memorización. Estas melodías se desarrollan sobre un armazón armónico simplificado aunque complejo, incluyendo las tensiones de los acordes en la escritura con letras y en la parte superior de las mismas. El armazón armónico servirá como sustento para las distintas variaciones e improvisaciones de los músicos. Estas improvisaciones no vendrán incluidas en la partitura y serán propias para cada músico. Dankworth, A. (1968).

Al igual que en la música popular urbana, los temas se sustentan en la mayoría de las ocasiones sobre melodías pegadizas, cantables y con unas armonías a priori cerradas. En el *Jazz* los músicos realizan interpretaciones sobre una determinada idea musical, realizando variaciones melódicas, armónicas, disposición de acordes, inversiones, omisiones, alteraciones, escalas, rítmicas, modos melódicos, etc. sobre dicha base, o lo que es lo mismo, improvisan, a excepción del *Free Jazz,* en el que a priori todo es libre y no pactado. Estos valores, el de la libertad y la creación, son compartidos entre el *Jazz* y la música *Pop* y *Rock*.

Determinados cifrados fusionan la notación tradicional/convencional (en la melodía) con recursos de escritura de las músicas populares (armonía).Se pueden incluir además indicaciones, como por ejemplo: las escalas sobre las que se puede improvisar, la base rítmica sobre la que "caminará" el tema, dinámicas, sugerencias de estructuras, forma musical, tempo, vueltas de improvisación, etc.

Como ejemplo gráfico utilizaremos una pieza de *Jazz*, a pesar de no incluirse en la presente investigación pero con gran valor dentro de las músicas populares modernas, pues son muy completas e incluyen gran cantidad de información. Véase el siguiente ejemplo extraído del *Real Book*[36]*:*

Ilustración 11.- Ejemplo de escritura de Jazz, compleja.

Fuente: Imagen recuperada de internet el 22-01- 2011, en:

http://www.myrealbook.com/displayTune.htn?uniqueId=5381a3d7-0be1-4c69-986f-3ce189543323&transpose=0

[36] Recopilación de partituras de *standards* de *Jazz* hecha por los estudiantes del *Berklee College of Music* durante la década de 1970. Su primera edición fue ilegal pues no se pagaban derechos de autor de las obras incluidas, en posteriores ediciones se han ido añadiendo nuevos temas. Actualmente está considerada una herramienta indispensable para cualquier estudiante o músico de *Jazz.*

Como podemos ver, la armonía aparece en cifrado y con acordes transcritos en notación convencional, la melodía está escrita en lenguaje convencional y el estilo y el carácter rítmico está indicado en la parte superior de la partitura *Jazz-Rock,* además la armonía está desplegada en acordes a través de escritura convencional.

Quizás la dificultad en la ejecución y para el aprendizaje de este tipo de música, el *Jazz,* resida en que dicho estilo fusiona ambos géneros, el culto y el popular. De aquí su complejidad, pues con cada estilo se desarrollan una serie de competencias, en ocasiones similares y en otras lejanas. La expansión del género demanda conocer y dominar determinados recursos de las músicas populares y de la culta, e interrelacionarlos. Ochoa, J. S. (2010)

Es paradójico que en algunas ocasiones los materiales en formato papel dedicados a la música culta, por ejemplo los libros que se utilizan en los conservatorios o en las escuelas de música, introducen fragmentos de piezas de música popular o folklórica, pero no con la finalidad de que formen parte del aprendizaje y comprensión de las mismas, sino para hacer más cercanas las piezas que van a interpretar al alumnado. Estos fragmentos musicales pertenecen a su entorno sonoro más cercano; esto ocurre sobre todo en los niveles iniciales pero evidentemente el lenguaje escrito de la música culta no se acerca al espíritu de las músicas populares ni a la libertad que este tipo de músicas representa.

Los tratados o métodos musicales en formato papel para las músicas populares urbanas son escasos, descontextualizados, necesitan recursos previos para su entendimiento o tienen lenguajes propios que necesitan ser conocidos por aquellos que quieran aprender este tipo de músicas; además, no son ni universales ni completos. El acceso a éstos por parte de los músicos, en la actualidad, se hace en gran medida a través de la red. Los materiales en formato papel no son contrastados, no se ha comprobado su validez, su acceso no atiende a secuenciación, ni la fuente o el valor pedagógico de los mismos, entre otras.

b) Las nuevas tecnologías de la información y la comunicación, o tic.

Se presentan como uno de los recursos más utilizados por los músicos populares. Las Tic no deben entenderse como un simple banco de recursos, no están colgados en Internet de manera estática, como pueden ser libros o partituras en pdf, y que se incluían en el apartado anterior. Estos recursos se presentan como soportes de aprendizaje más amplios que los simplemente audiovisuales. Implican la interactividad, la navegación, el impacto visual, la capacidad de decisión, la autonomía, etc. Véanse como ejemplo páginas destinadas al aprendizaje de este tipo de músicas, foros, materiales específicos audiovisuales, *apps* (aplicaciones móviles), etc.

Las nuevas tecnologías han sufrido una evolución lógica desde los primeros casetes y videos vhs, hasta el uso casi generalizado de la red en la actualidad, invadiendo las aplicaciones para la telefonía móvil, las tablets o las consolas de videojuegos, entre otros dispositivos tecnológicos.

Los canales en los que se movían hace unos años las nuevas tecnologías, se presentaban como unidireccionales: la información que difundían era recibida de forma pasiva y sin interrelación entre los consumidores y los creadores. Con el desarrollo de las nuevas redes de difusión y el desarrollo de las redes sociales, la interactividad ha pasado a un plano predominante. Ya no sólo recibimos información, sino que podemos procesarla, reelaborarla y ponerla al servicio de los demás, eso sí, sin pasar por los filtros que confirmen ni contrasten su veracidad ni valor educativo, más allá de la propia practicidad del propio recurso. El esquema emisor-receptor se multiplica exponencialmente. La asincronía que existía en torno a los antiguos materiales desaparece, incluso en favor de la caducidad de los nuevos. Ruano, S. (2009).

Estos procesos de aprendizaje se desarrollan en torno a las subjetividades e individualidades, pero en entornos globales. Los medios masivos son un factor importante de legitimidad aunque no de veracidad. No todo lo que circula en la red es veraz, contrastado, ni de calidad, aunque cada vez existe mayor cantidad, mejor acceso y mayor velocidad en la difusión de

contenidos, recursos y métodos, y todo ello facilitado inicialmente por las redes 2.0. y haciéndose más libre y social con las redes 3.0. Czernik, D. S. L. (2011).

La liberalización de los medios de difusión produce una fractura en el autoritarismo de los medios comerciales de producción musical tradicionales a favor de la expansión de una cultura musical más libre. Adell, J. E. (2008).

La cultura se presenta cada vez de manera más global, más lejos de las raíces, de las individualidades, y de manera descontextualizada. Castells, M., & Andrade, J. A. (2010)

Las nuevas tecnologías han acercado el conocimiento globalizado a todas aquellas personas que lo demandan, pero también apareciendo cada vez más latente la brecha digital, entre aquellos individuos que no tienen acceso o que se niegan a acceder al uso masivo de la red y los que se mantienen actualizados en la constante y vertiginosa evolución de las mismas. Internet está repleto de materiales que pueden servir de soporte para el aprendizaje de casi todo lo que nos propongamos. Esta liberalización del aprendizaje no conlleva implícita la calidad sino, en un sentido amplio, la ampliación en la cantidad. Santoyo, A. S., y Martínez, E. M. (2003)

Por supuesto que inmersos en esta gran marea de conocimiento podemos encontrar materiales de calidad. La complejidad reside en tener los criterios suficientes para seleccionarlos, tener capacidad para discernir entre los valiosos y los pobres o erróneos. Los procesos de selección son complejos, guiados en muchas ocasiones por la propia experiencia previa, la intuición o a través de una guía y asesoramiento adecuado.

La ventaja principal de este tipo de recursos reside en su fácil acceso, pues sólo es necesario tener unas nociones muy básicas del uso de las nuevas tecnologías, que son muy intuitivas. En la mayoría de las ocasiones se puede tener acceso a los materiales de manera gratuita, o sin pagar si se vulneran los derechos contra la propiedad intelectual a causa del pirateo o por colgar materiales sin licencia on-line.

La elaboración de materiales didácticos de calidad supone un esfuerzo humano y económico que no todo el mundo está dispuesto a entregar gratuitamente a través de la red. Muchos de los materiales de la red suelen ser antiguos o de poco valor pedagógico, y en muchas ocasiones podemos encontrar experiencias personales, métodos propios y concretos que han servido para un individuo concreto en un contexto concreto. Véanse como ejemplos los blog[37], que en la mayoría de las ocasiones, no están sujetos a ningún tipo criterio pedagógico y han sido elaborados por otros músicos con una finalidad colaborativa, para que sirvan como ejemplo de sus propias experiencias.

Para apostillar dichas afirmaciones quisimos realizamos una búsqueda en *YouTube* sobre la manera de "afinar guitarra"[38] encontramos, a día nueve de diciembre de dos mil diez, como primer resultado de la búsqueda correspondía a un vídeo con cuatrocientas cincuenta y una mil ciento veinticuatro visitas. Dejamos pasar cierto tiempo y volvimos a buscar el mismo video, concretamente el ocho de marzo de dos mil doce; en esa fecha ya eran novecientas veintinueve mil quinientas cincuenta y tres. El citado video fue colgado en *YouTube* el diez de abril de 2008. Tras dichas evidencias podemos afirmar que el video ha incidido en más alumnos que cualquier otra escuela de música del mundo, por lo que su teniendo una gran influencia formativa en un breve espacio de tiempo.

Además en *YouTube* se encontraron más de 1350 visitas en la fecha anterior y a 8 de marzo de 2012 ya eran 1910 resultados relacionados con la búsqueda. El vídeo es de carácter práctico aunque impreciso, desde el punto de vista teórico; en éste no se hace referencia a la afinación por cuartas justas del instrumento o, por ejemplo, a que la nota "La" de la guitarra suele estar

[37]Conocido también como bitácora digital, cuaderno de bitácora, ciberbitácora, ciberdiario, o weblog; es un sitio web periódicamente actualizado que recopila cronológicamente textos o artículos de uno o varios autores, apareciendo primero la publicación más reciente. Véanse su importancia en el panorama educativo actual incluso en el contexto de la formación reglada.
[38]http://www.youtube.com/results?search_query=afinar+guitarra&aq=f

temperada a 440hz, así como otras afinaciones menos usuales, entre otras carencias.

El vídeo es un ejemplo de que la red está repleta de recursos cuya finalidad es la de facilitar el aprendizaje de este tipo de músicas y en la mayoría de las ocasiones atienden a un carácter práctico y sin criterios pedagógicos. Por supuesto que entre los 1910 resultados sí habrá algún vídeo con criterio pedagógico y didáctico elaborado por expertos. Este enlace, al ser el más visitado, pasa a ser el primero al realizar la búsqueda, posiblemente otros usuarios de *YouTube* lo volverán a seleccionar cuando quieran resolver sus dudas de cómo afinar una guitarra, facilitando que siga siendo el primero en el motor de búsquedas de la página.

La cantidad vuelve a ponerse por delante de la calidad en la red. Los criterios para seleccionar los materiales en Internet suelen estar supeditados a la popularidad y no la calidad.

Por ello podemos decir que la red está repleta de información y quizás ahora el problema no esté en localizarla. La gran mayoría de los recursos de la red, a no ser que atendamos a páginas o portales especializados, en ocasiones de pago, aparecen de manera desestructurada y con niveles muy poco coherentes, pues éstos, en ocasiones, se han realizado tras una recopilación de materiales de distinta procedencia y sin demasiado criterio.

De esta manera destacamos el papel que actualmente poseen las nuevas tecnologías en los procesos de aprendizaje introduciéndose el término de la *teleeducación*. En palabras de Azcorra, ésta sería:

> *«Una enseñanza a distancia, abierta, flexible e interactiva basada en el uso de las nuevas tecnologías de la información y de la comunicación, y de las comunicaciones, y sobre todo aprovechando los medios que ofrece la red Internet».*
>
> (Azcorra, A., 2001.p.20)

Existen visiones, a veces enfrentadas, ante un mismo proceso educativo; entre la formación en red y la formación de corte más tradicional y cercana a la presencial.

La formación en red presenta una serie de inconvenientes, aunque los músicos populares urbanos la tienen en gran valía como una herramienta para el aprendizaje ya desde hace tiempo, como demuestran la aplicación y desarrollo de numerosos métodos desde hace ya algunos años y haciéndose especialmente tangible en el contexto educativo actual. Este tipo de aprendizajes que usan la red como soporte ofrecen para los músicos ciertas ventajas, siendo una herramienta que cobra cada vez más importancia frente a los sistemas tradicionales de aprendizaje.

A continuación, basándonos en las ideas que expuso el profesor Cabero y relacionándolas con la formación en este tipo de músicas, expondremos que:

En la red hay a disposición mucha información; los recursos se actualizan así como la información y sus contenidos; la información es flexible, sin depender del espacio y el tiempo en el que se sitúen el profesor o el estudiante; permite la deslocalización del conocimiento; el estudiante es más autónomo para organizar su aprendizaje; la red facilita el "*just in time* y *just for me*[39]"; se presentan diversas herramientas de comunicación sincrónica y asincrónica para los estudiantes y profesores; incluye formación multimedia; el aprendizaje es grupal y colaborativo e interactivo; la red facilita el acceso a los materiales, los objetos de aprendizaje en diferentes momentos; permite que en los servidores pueda quedar registrada la consulta y ahorra costos y desplazamiento. Éstas son, entre otras, sus ventajas. Cabero (2006)

Frente a este posicionamiento positivista de la formación a través de la red también encontramos visiones negativas:

[39] "Justo a tiempo y justo para mí", es un término que se relaciona con el autoaprendizaje del tipo e-learning, es decir con el aprendizaje digital.

La elaboración de materiales requiere más inversión de tiempo que los métodos tradicionales, precisa unas mínimas competencias tecnológicas para su elaboración y entendimiento; la formación en red demanda que los estudiantes tengan habilidades y predisposición para afrontar el aprendizaje autónomo; su interpretación, en ocasiones, requiere más trabajo que en la formación tradicional; supone la baja calidad de muchos cursos y contenidos actuales; existe resistencia al cambio por parte de los que defienden los sistemas más tradicionales; en ocasiones, resulta solitario pues hay ausencias físicas; el aprendizaje depende de una conexión a Internet, y de su correcto funcionamiento; si los recursos son diseñados por docentes, éstos normalmente están poco formados en las nuevas tecnologías y los que dominan las nuevas tecnologías, a veces omiten el carácter pedagógico; supone problemas de seguridad y además de autenticación por parte del estudiante cuando la formación es regulada o acreditada; no hay tradición ni experiencia en su uso; existe una brecha digital y generacional entre inmigrantes digitales, nativos digitales y analfabetos digitales. Estas son las que se presentan, entre otras muchas desventajas.

Las posibles desventajas en el uso de las nuevas tecnologías tienden a desaparecer con entrenamiento ya que los músicos populares se desenvuelven con estos recursos de manera cada vez más eficaz.

c) Academias y centros de formación privados y públicos fuera de la formación reglada.

Otro recurso para el aprendizaje de las músicas populares son las academias, escuelas, centros, etc. de música moderna; en la actualidad cada vez son más numerosos en el contexto de estudio. Dichas instituciones tienen programas específicos para el aprendizaje de estas músicas, en ocasiones de elaboración propia o importadas de otros contextos como por ejemplo el método Yamaha o el de la *Associated Board of the Royal Schools of music*, por citar algunos. Estos métodos si no son correctamente adaptados por docentes adecuados no conseguirán transmitir aprendizajes contextualizados. Ni las academias o entidades que son de carácter privado ni tampoco las escuelas de músicas conceden titulaciones acreditadas ni homologadas para nuestro

contexto, como la *Rockschool* (*Trinity College*) con validez a nivel europeo[40], aunque sí preparan de manera libre para presentarse a titulaciones existentes en otros países. Frente a esta situación otras instituciones europeas, de las mismas características, tienen la capacidad de acreditar estudios en este campo. Existen numerosas tipologías de docentes que imparten y desarrollan dichos métodos, algunos provienen de conservatorios y traducen sus experiencias a este campo, otros son músicos con falta de formación pedagógica u otros simplemente aplican un método importando sus concepciones de la música y aplicándola a dichos contextos. Es muy complejo encontrar especialistas en la aplicación de métodos didácticos. Giménez, P. (2013)

Por supuesto que no dudamos de la labor pedagógica de dichas instituciones, y aún menos, de la labor ocupacional que desarrollan. El problema reside en el empeño por unificar y estandarizar en una sociedad como la nuestra, donde en ocasiones prima la titulación a los conocimientos prácticos. Otro problema que encuentran estas instituciones es el heterogéneo grupo de alumnado que asimila, que va desde aquellos individuos que acuden a éstas simplemente por buscar una formación con un fin vocacional o lúdico hasta aquellos que, por la falta de institución reglada, acuden a dichas entidades con una finalidad profesional.

Las academias cubren la demanda de una formación guiada institucionalizada, pero éstas no pueden más que acreditar de manera propia la formación, en la mayoría de las ocasiones.

Aquellos músicos noveles que comienzan a formarse en este tipo de músicas acuden, en muchas ocasiones, a estas instituciones. Éstas facilitan las relaciones entre músicos noveles, en ocasiones desembocando en la creación de objetivos e intereses comunes; incluso confluyendo no en pocas ocasiones

[40]Es un sistema de evaluación y reconocimiento de los estudios de música moderna a nivel europeo dentro del marco del Plan Bolonia. Nace en 1991 en Inglaterra para cubrir un importante vacío en la enseñanza de música moderna oficializando las asignaturas y estilos con programas educativos y acreditaciones externas para ofrecer una Titulación Oficial en Música Moderna.

en la formación de conjuntos musicales. La música popular urbana surge de proyectos y objetivos comunes, ya que rara vez los músicos pretenden formarse para desarrollarse con carreras solistas en dichas músicas, y más raro aún, cuando se desarrollan los aprendizajes con determinados instrumentos como la batería o el bajo entre otros, difíciles de entender fuera del conjunto musical.

Las academias, así como otras instituciones, favorecen el tocar en conjunto, con asignaturas como “combos” o conjuntos instrumentales diversos. El aprendizaje que se desarrolla en dichos contextos es de gran valía pues es de tipo colaborativo. Las academias seleccionan el repertorio musical adecuado al nivel, desarrollan de manera secuenciada los contenidos necesarios para tocarlos y, sobre todo, desde una perspectiva eminentemente lúdica y basada en la práctica, con un objetivo común. Dichos entornos además favorecen los recursos necesarios para tocar en grupo, como por ejemplo el local de ensayo, los instrumentos, las partituras, resolver los problemas técnicos, contextualizar las obras musicales, etc.

En ocasiones, las instituciones omiten las preferencias personales de los alumnos, de manera que éstos tocan un repertorio musical no afín a gustos musicales. Este hecho es difícil de encontrar cuando la selección del repertorio musical nace y se consensua con un grupo de iguales. Los músicos, cuando forman un conjunto musical con un fin lúdico y fuera de las instituciones regladas, suelen consensuar el repertorio musical en el que pretenden desenvolverse. Aunque hay excepciones, como en el caso de los músicos profesionales, que en determinadas ocasiones tocan estilos musicales menos afines a sus preferencias y con un fin lucrativo.

En los niveles más desarrollados, los músicos no suelen acudir a dichas instituciones por varias causas, entre las que citaremos: las academias se basan en una formación guiada donde las preferencias y necesidades individuales en ocasiones son omitidas; lo músicos conocen el acceso a diferentes recursos, tienen acceso a los locales de ensayo, a los instrumentistas, a los instrumentos, tienen muy definidas sus preferencias y

gustos y conocen sus carencias o necesidades musicales. En las academias se suele atender a las necesidades grupales en perjuicio de las necesidad individuales, y los músicos menos noveles ya tienen definidas preferencias estilísticas o estéticas y buscan especialistas; el nivel musical y de capacitación de los docentes en ocasiones es cercano al de los músicos que quieren desarrollar sus aprendizajes; las academias, en ocasiones, exigen matricularse de varias asignaturas que son percibidas por los músicos como innecesarias, aumentando así el coste económico; determinadas instituciones atienden especialmente a un fin lúdico usando unos recursos y una metodología lejanos a los necesidades profesionales, entre muchas otras razones.

Con una finalidad lúdica los músicos a niveles iniciales encuentran en dichas academias un buen recurso para el aprendizaje. Cuando se trata de niveles más avanzados o cercanos a los intereses profesionales los músicos prefieren recurrir a otros recursos de aprendizaje más individualizados y adaptados a sus necesidades concretas, como por ejemplo los docentes privados, *master class*, consultar a otros músicos especialistas o desarrollar, con los recursos materiales cercanos y de manera individual, sus aprendizajes.

Además de las instituciones privadas podemos encontrar cada vez más escuelas municipales que imparten clases en el ámbito de las músicas populares urbanas. Muchos de los docentes provienen de contextos formales de aprendizaje diferentes, especialmente de los conservatorios profesionales de músicas. Dichas instituciones suelen estar enmarcadas y asociadas a entidades como las bandas municipales de música. Los docentes de estas instituciones aplican las mismas metodologías con las que aprendieron. Dichas metodologías no están contrastadas para la enseñanza de las músicas populares urbanas ya que los músicos-docentes se formaron en otras músicas y para contextos lejanos y diferentes, con una finalidad instrumental y para el desarrollo de sus carreras profesionales como instrumentistas, no para impartir docencia, por lo que carecen de bases pedagógicas.

d) El local de ensayo.

El local de ensayo es un aula cooperativa autogestionada por sus miembros. Oviedo, P. E. (2013) El motor de éste reside en que es indispensable para la ejecución musical satisfactoria que todos y cada uno de los miembros logren los objetivos que se propongan al formar parte de una agrupación musical. En la mayoría de las ocasiones estarían enfocados a la práctica musical en directo o la grabación musical.

Entiéndase éste no como el simple espacio físico donde se desarrolla el aprendizaje, sino un entorno basado en la colaboración con otros músicos con intereses iguales. En este contexto es donde se produce un auténtico aprendizaje colaborativo. Como enunciaba la teoría de la Gestalt, *"el todo es más que la suma de sus partes",* la unión de los conocimientos individuales crea conocimientos significativos. Rodríguez S. (2015). Importando las características del aprendizaje colaborativo al entorno de las músicas populares y al contexto de los aprendizajes que se desarrollan en el contexto del local de ensayo podemos decir que presenta las siguientes virtudes y ventajas:

- El aprendizaje es cooperativo/colaborativo; en el local de ensayo se propicia la integración de los músicos. Éste es el contexto donde se ponen en práctica y discuten los aprendizajes de los músicos y es donde se unifican los conocimientos de manera creativa.

- Cada uno de los músicos aporta al grupo sus habilidades y conocimientos; de esta manera los más creativos aportarán ideas musicales, los más sintéticos coordinarán y los más manipulativos guiarán las producciones musicales. Para Joan Rué (1998), lo que mejora el aprendizaje en el grupo es la conciencia de necesitar ayuda, así como comunicarlo al grupo e integrar esa ayuda en el propio trabajo. Esta retroalimentación es clave en los efectos positivos del aprendizaje cooperativo. En el local de ensayo es donde aparecen las carencias y las habilidades de los

músicos. Es a través de la práctica donde se retroalimentan y desarrollan las diferentes motivaciones individuales y grupales.

- El trabajo cooperativo aumenta el rendimiento en el proceso de aprendizaje, pues cada individuo del grupo se autoimpone sus objetivos, incrementando así el esfuerzo y aumentando los objetivos del grupo y el grupo exige que además sean superados para el beneficio y evolución grupal de los participantes.

- Hace más amplia las experiencias del grupo y aumenta sus habilidades comunicativas, ofrece los diferentes puntos de vista de los demás y las diferentes opciones para superar las dificultades en el aprendizaje, ya sea para defender los propios argumentos o reconstruir argumentaciones a través del intercambio de conocimiento.

- Al desarrollar actividades grupales se equilibran las expectativas individuales y las grupales. Es necesario ajustar la metodología para adecuarla a las demandas particulares.

Al trabajar este tipo de músicas en grupo, podemos decir que se crean unos contextos especiales para el aprendizaje, al igual que ocurre en otras como las folklóricas. Entre las características de estos grupos podemos citar que:

- Se establece una interdependencia positiva entre los músicos y cada uno se preocupa y se siente responsable no sólo de su trabajo, sino también del trabajo de todos los demás. Así se ayuda y anima, con el fin de que todos desarrollen eficazmente su trabajo musical y, en consecuencia, el aprendizaje propuesto para tal fin.

- Los grupos se constituyen según criterios de heterogeneidad, respecto tanto a características personales, como habilidades y competencias de sus miembros, lo cual propicia la

complementariedad. De esta manera se refuerza dentro de las particularidades individuales de cada uno, el proceso identitario personal y grupal.

Esto ocurre al sentir preferencias por un estilo o subestilo musical en concreto o, por ejemplo, siguiendo unos determinados modelos musicales, de manera que se modela el proceso identitario personal o el estilo musical de la agrupación musical de la que participan.

- El liderazgo es responsabilidad, en la mayoría de las ocasiones, compartido por todos los miembros. Éstos asumen roles diversos de gestión, funcionamiento, motivación, y/o de aprendizaje, etc. Murphy, A., y Robinson, J. (2013).

- Se busca no sólo conseguir desarrollar un proyecto musical, sino también promover un ambiente de interrelación positiva entre los miembros del grupo.

- Se tiene en cuenta de modo específico el desarrollo de competencias relacionales requeridas en un trabajo colaborativo, como por ejemplo: confianza mutua, comunicación eficaz, gestión de conflictos, solución de problemas, toma de decisiones, regulación de procedimientos grupales, gestión de los recursos y tiempos, etc.

- Cuando se evalúa o autoevalúa el proyecto musical, no se trata de una simple evaluación del grupo, sino que se trata también de una evaluación individual para cada miembro, de las capacidades y de los aprendizajes que han desarrollado.

Es importante decir que no todos los músicos populares forman parte de agrupaciones musicales estables; participan en unas o en otras e irán formando su estilo personal tras la interacción con otros músicos y experiencias. Además pueden ejercer de músicos profesionales contratados

para unos objetivos concretos como determinadas giras, conciertos, grabaciones, arreglos musicales, etc.

A modo de resumen y para exponer y recopilar la información relativa a los recursos anteriormente descritos diremos que:

1. Los métodos impresos elaborados y adaptados al contexto de estudio son escasos. Mucho de ese material es importado en otros idiomas. En la mayoría de las ocasiones son de difícil acceso y entendimiento. Además es necesario tener algunas competencias musicales relacionadas con el lenguaje musical para su puesta en práctica. Los músicos populares crean sus propios recursos de notación musical o aplican otros no convencionales.

2. Las nuevas tecnologías y la red está repleta de materiales, pero la cantidad suele primar sobre la calidad; los músicos suelen carecer de criterios para su selección. Esto se convierte en un problema para el aprendizaje de este tipo de músicas, aunque a medida que va aumentando el nivel de conocimiento, aumenta la capacidad de selección.

3. Las escuelas de formación reglada, por ejemplo, conservatorios y escuelas de música municipales, atienden al aprendizaje de la música culta. Sólo puntualmente, y como medio no como fin, utilizan las músicas populares y folklóricas. Las escuelas privadas o academias para nuestro contexto son pocas y con carácter privado y sus métodos y docentes suelen estar descontextualizados.

4. El aprendizaje colaborativo tiene como contexto ecológico principal el local de ensayo, en el que se expone de manera práctica lo aprendido. En dicho contexto a partir de la práctica musical surgen y se resuelven muchas de las demandas relacionadas con el aprendizaje.

Cada individuo tiene acceso a unos determinados recursos y estará muy influido por las características de su contexto. Es posible que un músico no use

todos los recursos descritos anteriormente, o que los solape o incluso que éstos influyan en sus aprendizajes, pero no de manera equilibrada ni planificada.

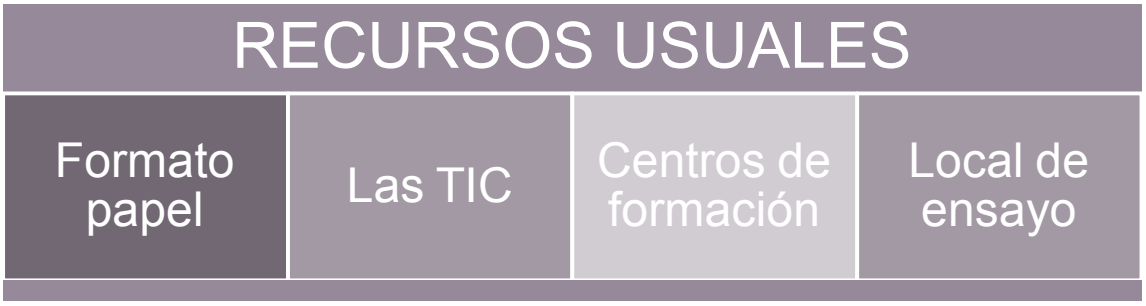

Ilustración 12.- Recursos más usuales utilizados por los músicos para el aprendizaje de las músicas populares.

Fuente: Elaboración propia.

La cuestión reside en cómo, tras una serie de recursos y métodos tan variopintos, poco organizados y mal interrelacionados, encontramos una formación musical funcional para este tipo de músicas. Con métodos individuales, informales y no formales o simplemente desestructurados, los músicos se convierten en competentes y con niveles de satisfacción altos. La respuesta quizás resida en las altas motivaciones individuales para el aprendizaje, que deben de ser tan altas que superen las posibles dificultades para el aprendizaje de dichas músicas. Zulma Lanz, M. (2006).

Los modelos sociales y culturales se convierten en potentes motores motivacionales, así como la valoración positiva personal que se extrae de la práctica musical. Quizás el catalizador que diluye todas estas carencias metodológicas y la falta de recursos resida en que muchos de estos aprendizajes se desarrollan en entornos colaborativos y los conocimientos son compartidos entre los músicos.

La música, al igual que el aprendizaje de la misma, depende en gran medida de que sus ejecutantes compartan sus conocimientos. El saber popular siempre ha fluido por cauces cercanos y basándose en la colaboración entre

iguales. Los conocimientos y saberes populares varían y evolucionan al ser compartidos.

El conocimiento en dicho tipo de músicas surge de la cooperación entre los músicos. Al compartir sus experiencias se sienten valorados por el grupo de iguales:

> *"No es buen músico aquel que simplemente se concreta a tocar bien, es mejor aún aquel que aprende a compartir con otros lo que sabe"*
>
> (Israel "Liras" Noriega[41])

La mayoría de los estudios realizados en relación a las motivaciones que desencadenan los aprendizajes se han desarrollado en contextos formales educativos, pero ¿cuáles son las motivaciones que llevan a los individuos a formarse en contextos informales y no formales? Generalizar cuáles son las motivaciones que funcionan como motores en contextos informales y no formales es un campo amplísimo, por ello nos limitaremos a concretar cuáles son las principales motivaciones que mueven los aprendizajes de músicas populares urbanas. Destacamos que estas músicas y sus músicos poseen unas motivaciones particulares y propias .Arriaga, C., y Madariaga, J. M. (2004).

En general la música y la práctica musical poseen unos valores intrínsecos y motivadores para aquellos que la ejecutan y además para aquellos que las perciben. La música no sólo es una expresión artística, entendiéndola como un medio de expresión o comunicación, también es un fenómeno físico, véase el fenómeno físico-armónico, Fernández, M. (2000), incluso campos como la neurociencia o la musicoterapia reconocen su valor.

[41]Celebre guitarrista.

La música sigue siendo en la actualidad un misterio maravilloso para la ciencia. Los neurocientíficos, como señala Punset E. (2007), la consideran "un feliz accidente evolutivo".[42]

Exponer cuáles son las motivaciones de los músicos en general para la práctica y el aprendizaje musical, es complejo. Las motivaciones parten en gran medida de las características individuales, aunque sí podemos citar algunas de ellas y a grandes rasgos.

En el marco reglado cobra importancia como agente motivador del aprendizaje la aprobación o desaprobación del profesor que se encomienda a la tarea de enseñanza. En el aprendizaje de las músicas que nos acontecen en el estudio no siempre es así, la mayoría de los aprendizajes para dichas músicas se producen fuera de la formación reglada, estando más cercanos a los contextos informales y no formales. En la mayoría de las ocasiones este tipo de músicas se desarrollan en el marco colaborativo, por lo que la aprobación no proviene de los docentes sino que vendría de los compañeros, de los familiares y amigos o del público. Por ejemplo, si un determinado músico ejecuta un pasaje musical que en principio se le reconoce fuera de sus capacidades previas, sus compañeros lo valorarán de manera positiva; de esta manera se estará reforzando el desarrollo de sus capacidades y motivándolo a seguir formándose. Como en otras expresiones artísticas, el reconocimiento público es motivante.

La mayoría de las investigaciones educativas musicales han surgido de las denominadas teorías del logro, alrededor de los aspectos atribucionales del éxito y el fracaso (Arriaga, C., 2006).

En la actualidad, la motivación suele incluirse dentro del proceso global del aprendizaje, relacionándola con el resto de variables que forman parte del proceso educativo. Por ello entenderemos que las motivaciones de los músicos no deben entenderse fuera del proceso global del aprendizaje y de la

[42]Como recoge en su libro de divulgación científica "El Viaje a la Felicidad" (2007).

comunidad donde se desarrolla. Son importantes la motivación y la predisposición para el aprendizaje de cada individuo o grupo de individuos, posicionándolos en la manera de afrontar los aprendizajes.

Las variables externas del contexto influyen de manera directa e indirecta en los músicos y en sus motivaciones para el aprendizaje. Destacamos, como agentes importantes en la motivación, las relaciones con los compañeros del grupo musical, las relaciones con los docentes, el contexto económico, el interés cultural de la comunidad, las instituciones, la valoración social, entre otros. Se presentan dichos agentes como una serie de estímulos múltiples que van más allá de las situaciones objetivas y que influyen en gran medida en el contexto de aprendizaje.

Las percepciones subjetivas en relación con los agentes motivadores estarán relacionadas con una percepción subjetiva de los procesos de aprendizaje.

No es la simple relación entre educandos y educadores, ni los contextos educativos, ni la relación entre educandos con éstos, ni la relación con los iguales, ni tan siquiera acontecimientos no educativos, ni contextuales, ni objetivos, los que determinarán la motivación al aprendizaje de dichas músicas sino que será el maridaje de todas éstas las que determinarán las motivaciones individuales y propias de cada músico y su posicionamiento frente a encauzar y desarrollar su aprendizaje:

> "Como consecuencia, la motivación es influida fuertemente por el contexto de grupo y por estímulos múltiples que se encuentran más allá de las condiciones "objetivas" de las situaciones de enseñanza y aprendizaje. Está relacionada también con la manera en la que el alumnado percibe las situaciones, pues la interpretación está ligada a la forma de abordarlas y a las estrategias de aprendizaje que va a poner en juego"
>
> (Arriaga, C., 2006, p. 133)

La mayoría de los estudios educativos musicales se realizan a través de revisiones históricas o del análisis de los procesos educativos, especialmente en la escuela o en contextos formales. Aquellos estudios previos relacionados con el aprendizaje de las músicas en contextos informales y no formales están desarrollados en contextos diferentes al del estudio, con una tradición y unos recursos diferentes y lejanos.

No pretendemos hacer una descripción cuantitativa del estado de la cuestión. La intención de la presente investigación está encauzada a describir, conocer, analizar y ahondar en el cómo, el qué, y el porqué de los procesos educativos en torno a unas determinadas músicas, así como a conocer los valores y emociones que participan en los procesos de aprendizaje de los músicos populares actuales.

Como expone Jorge Drexler[43] en una entrevista para la revista Noticias en su número 1817:

> "La música, como decís vos, es el hilo que une muchas de las cuentas de mis emociones. Es una manera de ganarme la vida, lo cual me llena de orgullo, pero va mucho más allá. Es una herramienta de aprendizaje personal. Más que la música, las canciones, que son un género diferente: no exactamente música, no exactamente poesía".
>
> Jorge Drexler

Para las motivaciones no sólo entran en juego las características individuales y personales, las del contexto donde se desarrollen los aprendizajes, los medios que se tengan a su alcance, los antecedentes

[43]Jorge Drexler nacido en Montevideo; 21 de septiembre de 1964, cantautor músico y compositor. Su carrera comenzó en 1990 hasta la actualidad.

históricos o culturales en relación a determinadas músicas, las necesidades o el fin que se quiera dar a un determinado aprendizaje; hay factores más complejos de analizar como el estatus adquirido, la percepción que tiene el músico entre sus iguales, la relación que éste posea con el público, la función expresiva de la música, o el modo o el tipo de relación que tienen los músicos con todos aquellos individuos, la relación con las instituciones o medios de comunicación que inciden sobre la labor musical, entre otros muchos motores motivadores. Por ello, las motivaciones en este tipo de músicas son amplias, complejas y personales. Lo que sí es cierto es que la motivación es el más potente motor para el aprendizaje y especialmente para aquellos aprendizajes que se desarrollan fuera de los contextos formales de aprendizaje.

3.- Enfoque del estudio.

Hemos adoptado una perspectiva etnográfica. En ella pretendemos conocer las trayectorias formativas de diferentes músicos seleccionados. La justificación de realizar un estudio de tipo etnográfico parte de la necesidad de ofrecer una descripción detallada a cada uno de los diseños formativos individuales en los músicos seleccionados, enmarcado en un contexto social y cultural concreto. Podemos decir que se realizó una investigación educativa en torno a los procesos individuales de aprendizaje de unas determinadas personas desde una visión etnográfica. Al ser un tema relacionado con el aprendizaje musical el estudio se ha realizado desde una perspectiva cercana a la etnomusicología, aunque con un enfoque muy concreto y no desde la visión tradicional de dicho término.

Para Meyers, H. P. (2001), la etnomusicología comprendería diferentes estudios: la música folklórica, la música culta oriental y, por último, la música de tradición oral contemporánea. Y ¿qué es el *Pop y el Rock*, si no la más destacada representación cultural contemporánea que se transmite de manera oral a través de los diferentes medios de comunicación de masas?

La etnomusicología estudia los diferentes parámetros conceptuales en unas determinadas músicas; su origen, el concepto de cambio musical, la música como símbolo, aspectos universales de la música, su funcionalidad social, etc.

En el artículo recogido en el libro que lleva por título “las culturas musicales” Meyers, H. P. (2001), se expone que a los etnomusicólogos les ha atraído por lo general el estudio sobre culturas diferentes a las suyas. En el caso de la presente investigación el estudio no se realizará de una música lejana a nuestro contexto sonoro, pues el *Pop y el Rock,* a pesar de no ser músicas nacidas originalmente o desarrolladas inicialmente en nuestro contexto cultural, con el paso de los años y la difusión masiva a través de los medios de comunicación, y a causa de los procesos de globalización, se han adoptado como parte de nuestro propio entorno sonoro. Estas músicas se han fusionado

y se han empapado en no pocas ocasiones de rasgos identitarios de la cultura en la que se han sumergido y así se exportan nuevamente.

Sin embargo la preferencia por lo exótico de los estudios etnomusicólogos no se da en este estudio, pues esta música importada copa los medios de difusión y los índices de audiencia más altos, como se demuestran en numerosos programas televisivos. En la actualidad el término cercano o lejano quizás ya no deba entenderse como la simple distancia en kilómetros donde se producen las creaciones musicales. Con los medios actuales de comunicación, el acceso a determinadas músicas depende de su participación directa o indirecta en los medios de masas y, en consecuencia, al acceso cercano del público para consumirlas.

Internet nos acerca las diferentes músicas con plataformas como *Spotify*[44]o *YouTube*. El consumir a determinadas músicas quizás ya sólo dependa de la velocidad del *ADSL* o de lo popular que sean. En el acceso a determinadas músicas participan diversos factores como: el conocimiento previo de los artistas, la participación de éstos en los medios masivos de comunicación, la difusión en las redes sociales, el conocimiento y seguimiento de un determinado estilo o subestilo de música, las preferencias de los grupos cercanos o del contexto cultural etc.

La etnomusicología tradicionalmente ha desarrollado sus estudios enfocados a determinadas músicas y asociadas a las diferentes etnias. En un mundo globalizado y en el que es prácticamente imposible permanecer impermeable a las culturas importadas, determinar qué etnias o no poseen rasgos identitarios propios y no contaminados sería prácticamente imposible. Es cierto que los individuos sí que buscan una identidad personal, antes la participación venia dada por la condición de nacimiento en una determinada cultura y ahora son los individuos los que, con sus experiencias, asumen determinados roles asociados a la identidad personal, cobrando las músicas un papel determinante en dichos procesos identitarios. Villalobos, F. C. (2001).

[44]Spotify es una aplicación empleada para la reproducción de música vía *streaming.*

El proceso de mestizaje cultural desemboca en ocasiones en la necesidad o añoranza de encontrar puntos de apoyo que equilibren y determinen nuestra identidad personal. A través de los géneros musicales o determinados subgéneros, la música popular moderna no sólo atiende a unos usos correctos o estéticos musicales. Éstas también transmiten unas ideas, unas estéticas o estilismos que favorecen los procesos de afinidad a determinadas ideologías, favoreciendo el desarrollo de los procesos identitarios y la enculturación. Esto puede comprobarse en el hecho de que determinadas músicas estén asociadas a determinadas formas de vestir e incluso a comportamientos en determinadas situaciones u actos sociales; por ello, podemos decir que aparecen rasgos identitarios que se exportan de las estéticas musicales e influyen en las manera de vestir, como si la apariencia física y la estética pasasen a ser parte importante de la iconoclastia musical Hormigos, J., y Cabello, A. (2004).. Este hecho se presenta como exacerbado en el acto musical público, que es por definición el concierto en directo. De esta manera el público de un concierto de *Hard Rock* no irá vestido de la misma manera que el público del *Pop* comercial. Cruces, F. (1995).

Retomando la idea de la cercanía a este tipo de músicas, el *Pop y el Rock*, debemos decir que tampoco se debe a su proximidad en el tiempo, pues ya desde la pasada década de los 50 del pasado siglo XX, fue ampliamente difundida. Tampoco es una música cercana en cuanto a sus orígenes y desarrollo pues esto ocurrió en un contexto norteamericano, expandiéndose posteriormente a Europa. Tampoco en cuanto a sus ídolos musicales, pues inicialmente eran escasos los modelos musicales del contexto de estudio y de manera cercana.

Independientemente de la distancia geográfica, la temporal o del origen de los ídolos musicales, hoy en día podemos calificarlas como próximas. Son músicas fácilmente accesibles, todo esto favorecido por su uso en los medios de comunicación, que nos han hecho asumirlas como propias.

Las músicas *Pop* y *Rock* han sido asimiladas como propias, imprimiéndoles, en ocasiones, rasgos identitarios y reelaborándolas. Esto

ocurre, por ejemplo, con el *Rock* y el *Pop* en castellano o con las fusiones. En otras ocasiones son simplemente importadas directamente y consumidas desde el recipiente, es decir, desde los medios de difusión, radio televisión, los discos de importación, a través de la red, etc.

En los últimos años la crisis de los sistemas comerciales no ha frenado su difusión, apareciendo nuevos y más rápidos modelos en expansión y difusión. Todos aquellos que puedan presentar una propuesta musical encuentran su parcela para difundirse usando la red, de manera fácil, rápida y, no en pocas ocasiones, de manera gratuita. Por eso el *Pop* y el *Rock a*hora son músicas más populares que nunca, como expone promusicae, (Productores de Música de España),, en su libro blanco de la música de 2013.

> *"Siete de las diez cuentas más seguidas en Twitter, nueve de los diez perfiles predilectos de Facebook y nueve de cada diez vídeos que se ven a través de YouTube corresponden a artistas musicales. Y en el caso español, además, la música nacional conserva una importante cuota de mercado frente a la foránea."*
>
> (V.V.A.A. 2013)

Hace unos años eran pocos los escogidos por las compañías discográficas, las cuales movían los hilos comerciales y eran difundidos a través de los medios. Cada vez más el público es más libre de consumir aquello que quiere, al mejor precio, a veces pudiendo hacer incluso preescuchas de los temas antes de adquirirlos o acceder a ellos de manera gratuita. No sólo se incrementa y se liberaliza el consumo de éstas sino también su expansión, aunque no su venta. Esta puede ser directa o a través de recursos indirectos, como por ejemplo a través de publicidad incrustada. Las grabaciones, cada vez más, juegan el papel de expositor para presentar los trabajos de los diferentes grupos musicales, sirviendo como tarjeta de visita y anticipar lo que después el público consumirá en las actuaciones en directo.

Internet se ha convertido en el buffet libre para nuestros oídos, donde cada uno puede llevar su plato y puede ser consumido por todos aquellos que quieran degustarlo, y no en pocas ocasiones de manera gratuita. Espacios como MySpace, ya hace varios años, ofrecían servicios donde los músicos podían subir y compartir sus obras musicales de forma gratuita, así como un escaparte donde se podían incluir fotos, videos o impresiones, convirtiéndose en un importante soporte de difusión. Hasta su cambio de formato, fue la red social que más usaban los músicos para presentar sus trabajos. En la actualidad los músicos cada vez prefieren más otros medios de difusión, como YouTube, Vimeo, Spotify, entre otros, o Twiter si son grupos de cierto prestigio, favoreciendo el fenómeno fan.

Por supuesto esto conlleva que en ocasiones tanta oferta desborde al consumidor y éste no se sepa seleccionar entre tanto abanico de artistas, estilos, géneros y subestilos…; aunque para ello siempre podemos recurrir a los clásicos o a aquellos intérpretes que aún se solapan en nuestra consciencia o a través de la difusión guiada por los medios.

Importante también es la labor que desempeñan los subgéneros musicales en el desarrollo de los procesos identitarios. Por ejemplo Spotify posee un motor de búsqueda que autoselecciona los estilos y subestilos preferidos por el poseedor de la cuenta (playlist) y posibilita la creación de carpetas con los artistas y temas favoritos así como recomendaciones de otros usuarios. Además de seleccionar nuestras preferencias, podemos acceder a las de nuestros conocidos, incluso tiene opciones de pago para poder ser utilizadas en modos *off- line*[45].

La presente investigación se realiza desde una perspectiva etnomusicológica. No nos centramos en el análisis de aspectos puramente musicales, aunque sí aportaremos datos relevantes para situar las características propias de las músicas del estudio.

[45]Al menos hasta el 11/01/2015.

La importancia del estudio se sitúa en torno a dar a conocer los recursos, los métodos, las relaciones, las desilusiones y motivaciones, etc. que surgen en torno a los procesos de aprendizaje de unas determinadas músicas e inmersas en un determinado contexto. Por eso diremos que se trata de una investigación educativa con un enfoque etnomusical.

Para Nettl, B. (2001), desde la década de los años cincuenta la etnomusicología pretendió tratar con mayor importancia los temas relacionados con los procesos de enseñanza aprendizaje de las músicas. Este intento estuvo influido por tres razones:

- Los etnomusicólogos se han ido interesando de manera cada vez más activa en los modos en que las culturas transmiten sus músicas. La música es entendida como un proceso de enculturación.

- Cada vez se han interesado más por los procesos explícitos de enseñanza aprendizaje, incluyendo diversos componentes:

  "...el diseño de materiales específicos para la enseñanza; la incorporación de principios generales del proceso musical (intelectuales y técnicos) dentro de materiales de enseñanza y su traducción en música afectiva; el estudio de la relación estudiante maestro; el examen del papel social de la enseñanza; investigación sobre las técnicas usadas en clases y ensayos; revisión de conceptos propios del aprendizaje, tales como la disciplina y el talento; y el énfasis en el papel de las instituciones de enseñanza".

  (Nettl, B., 2001, 58)

- Un tercer interés por la investigación de campo, está relacionado con conocer los procesos de aprendizaje de las músicas en las sociedades que trabajan los etnomusicólogos. Este hecho está relacionado con la competencia de los etnomusicólogos en la interpretación musical, dotándolos de mayor credibilidad dentro de

las comunidades anfitrionas, además de proporcionar una base sólida para las investigaciones.

En nuestro caso el haber participado de estas músicas durante más de veinte años nos posibilitará el acceso al campo de estudio de las músicas populares urbanas, así como una base sólida para entender los procesos y la evolución inherente en este campo.

Nuestra investigación está directamente relacionada con los intereses de los estudios etnográficos en el ámbito educativo. Pretendemos dar a conocer los procedimientos específicos que acontecen en relación a los procesos de enseñanza aprendizaje de un determinado estilo musical y en un contexto concreto. Incidimos en cómo aprenden los músicos urbanos unas determinadas músicas, cuáles son sus recursos, sus métodos de aprendizajes, además de sus modelos y motivaciones. Claro está que dicho estudio no pretende crear generalidades sino conocer los procesos de aprendizaje y las características que se presentan en una localización concreta y en unos músicos concretos.

El estudio necesariamente debió poseer un carácter local o regional para conocer lo que acontece en relación a la materia en un contexto concreto.

Pretendimos dar a conocer las características, definir y concretar las realidades y los procesos que acontecen en relación al aprendizaje de dichas músicas en un entorno concreto. Los procesos de aprendizaje se definen como contextos únicos y propios. La Comisión Europea de Educación, en el año 2001, con la intención de hacer realidad un espacio europeo de aprendizaje permanente expuso la importante necesidad así como urgencia de potenciar la dimensión regional. De esta manera se puedan concretar los espacios de aprendizaje en el entorno de vida sociolaboral de los ciudadanos.

Cada contexto posee unas características propias y éstas influyen directamente en los procesos formativos que en él acontecen. Son muchos los factores que imprimen características. Podemos destacar entre otros: los antecedentes, los valores socioeconómicos, los objetivos, el acceso a los

recursos, valores culturales e identitarios, la existencia de instituciones, las motivaciones colectivas y un largo etc.

3.1.- La cultura de las músicas populares urbanas.

En una época en la que se habla de la "mundialización" de la cultura y del respeto a las diferencias, es necesario conocer cómo las músicas fluyen de una determinada localización a otra, importando y exportando rasgos culturales e identitarios. Estas fluctuaciones son un buen indicador de los modelos sociales y culturales de cada contexto (Warnier, J. P., 2001).

La música popular ha estado siempre relacionada con lo minoritario, lo reducido y lo perteneciente a una cultura concreta, que la desarrollaba como propia y original; con la revolución en las comunicaciones y los procesos de difusión global, lo popular y su música se hizo eco. Ayudado por el nacimiento de los medios de grabación en EEUU, junto con el desarrollo del *Blues*, el *Rock and Roll* y el *Jazz,* pasó a consumirse en otras localizaciones, en todas aquellas donde llegaban las grabaciones y los medios de radiodifusión. Ford, L. (1971).

La música popular actual ha dejado de ser una expresión cultural de una época concreta y ya no de una única localización geográfica o un único entorno cultural. La globalización eclipsa las representaciones tradicionales culturales y acelera los acontecimientos históricos; el intercambio de información se plantea cada vez en más reducido tiempo y acortando las distancia. Las culturas y sus representaciones culturales cada vez están más próximas e interrelacionadas. Los movimientos culturales, en un mundo globalizado, se expanden a la misma velocidad que se crean y se difunden. Garrido, A. G. (2005).

Para conocer la cultura del hoy en un contexto concreto tendremos que partir de lo global para centrarnos en las características e incidencias locales y como éstas influyen al resto del mundo. La diversidad mundial se recompone a cada instante y esa es la paradoja del hoy. No debemos hablar de un solo mundo sino de diversos mundos interrelacionados entre sí; estos mundos poseen sonidos de los otros, sonidos no puros, deformados, falseados, mal entendidos, reinterpretados y reelaborados.

Las músicas populares nos llegan a través de los medios desde distintas localizaciones, especialmente la anglosajona. Los oyentes las asumimos como parte de nuestro paisaje sonoro gracias a su participación en los medios, las reinterpretamos y, gracias al aprendizaje práctico, las reelaboramos, imprimiéndoles, en numerosas ocasiones, las características propias de nuestro contexto, las desarrollamos y, gracias a los medios, las volvemos a exportar.

La música popular actual en el contexto de estudio comparte características comunes con otras lejanas localizaciones geográficas, pero a su vez atiende a unos rasgos identitarios propios; la universalización musical se rompe por las diferencias locales.

Unas músicas como el *Pop* y el *Rock,* que a priori podría asociarse con localizaciones más lejanas en el tiempo y la distancia que las de nuestro contexto, nunca han estado más cercanas a nosotros que en la actualidad. El autor Auge M. (1998) ofrece una reflexión bastante descriptiva de la liquidez en la que se desenvuelven los procesos culturales actuales:

> *"Cuando partió en busca de remotas tierras: los descubre frente a él, el día que comprueba que por primera vez en la historia de la humanidad, la tierra es verdaderamente redonda"*
>
> (Augé, M., 1998, 10)

Las músicas *Pop* y *Rock* nos invaden, pero a su vez se impregnan de características locales de los contextos en los que se diluyen. Véase como ejemplo la música fusión, siendo más evidente y reconocible para el contexto de estudio cuando se mistura con el flamenco. Ésta a su vez se fusiona con otras representaciones culturales como el *Hip Hop* (Sergio Contreras), con el *Reagge* (Ojos de Brujo), con el *Rock* (Triana), con el *Pop* (Manuel Carrasco), *Chill out* (Chanbao), etc. Pero esta característica a su vez transpira al exterior de nuestras fronteras. Cuando estos artistas pasan al panorama internacional a través de megaproducciones costosísimas o simplemente a través de la difusión en las redes sociales o plataformas como YouTube entre otras, a pesar

de diluir levemente la esencia de su fusión con el flamenco, siguen conservándolo de manera sutil y como rasgo propio de sus músicas y dándoles un toque personal.

Debido a las transformaciones sociales causadas por la modernización, la globalización y la descolonización de las zonas rurales, es posible observar la pérdida de interés por los objetos tradicionales. La música como reflejo social no es inmune a estos cambios. Podemos observar una tendencia a la valoración de las músicas urbanas frente a las rurales. Es posible ver como los estilos puros van despareciendo. Se comprueba en la práctica musical que se va ganando riqueza y mestizaje musical, dando paso a nuevos estilos musicales cada vez más interculturales, apareciendo más características identitarias y dando pie así a un sin fin de subgéneros musicales. Pelinski, R. (2000).

Tradicionalmente las músicas urbanas se han considerado marginales para los etnógrafos, pues en ellas era complejo encontrar rasgos propios y genuinos, lo cual es contradictorio, pues estas localizaciones desarrollan unas músicas propias y con rasgos identitarios musicales propios surgidos del mestizaje y la fusión. Sin ir más lejos algunas teorías relacionadas con el origen del flamenco lo asocian al poder económico surgido en la zona de Cádiz y como consecuencia del comercio marítimo. Las ciudades son los centros de poder cultural derivado del mestizaje. Gamboa, J. M. (2005).

Dentro de las definiciones de música urbana podemos encontrar diferentes acepciones: la música culta de las ciudades, la música comercial, la de tradición urbana, etc. Todas estas definiciones presentan conceptos totalmente dispares. Como comentamos anteriormente, el estudio se desarrollará dentro de los estilos *Pop y Rock* y determinados subgéneros de los mismos. Ambas son urbanas pues sus centros de desarrollo y difusión son las ciudades frente a las agrarias, mas relacionadas con lo folklórico.

Es muy difícil hablar de música *Pop* y *Rock* sin pensar en interculturalidad; los grupos, los instrumentos, los métodos, las técnicas, los

estilos, los ritmos, las armonías…son importadas y exportadas, dando paso a un proceso de intercambio cultural. Siankope, J., y Villa, O. (2004).

El estudio se centra en un contexto de fácil acceso y cercano para los investigadores. A éstos no les interesó conocer los procesos de aprendizaje de manera amplia aunque superficial; sino conocerlos de manera profunda, individual, partiendo del pequeño grupo, atendiendo a las realidades y concepciones individuales del proceso de aprendizaje y atendiendo a las características grupales que emergen de un determinado contexto concreto.

Al enmarcarse en un entorno específico, tuvimos la posibilidad de realizar un estudio más exhaustivo, centrar el análisis en una localización concreta y relacionarlo con lo que acontece en dicho campo, ganando en concreción, aunque perdiendo valor, pues desconocemos si podría generalizarse los resultados para otros contextos, pudiendo ser los resultados el punto de partida para investigaciones posteriores y de temáticas relacionadas.

De esta manera otras investigaciones relacionadas con el presente campo de estudio sólo nos sirvieron de guía, no pudiendo sus conclusiones servirnos para ser aplicadas ni generalizadas al contexto de estudio, aunque sí sus metodologías. Es importante decir que la bibliografía relacionada con el tema es escasa y es en otros ámbitos como el británico, el norteamericano, o el latinoamericano, donde encontramos investigaciones de referencia, aunque los contextos donde se encuadran presentan unos sistemas de aprendizajes propios y diferentes a los nuestros, inmersos en unos entornos concretos y enmarcados por la tradición[46].

A lo largo de la historia, la música de tradición popular se ha desenvuelto usando sus propios cauces de transmisión, desde los sistemas orales en los orígenes hasta a través del uso y con el apoyo de los medios de comunicación que encontramos en el siglo XXI.

[46]Véase como ejemplo el libro titulado: "*The Hidden Musician: Music-Making in an English Town"* de Finnegan, Ruth de 1989.

Los métodos para el aprendizaje y la enseñanza han ido evolucionando gracias a la pedagogía general y concretándose en lo musical. Éstos han influido especialmente sobre todo en los contextos formales de aprendizaje, donde son guiados por expertos.

Los sistemas tradicionales de transmisión oral asociados al conocimiento popular no han desaparecido, sino que se han adaptado a los nuevos cauces de comunicación; los músicos populares siguen transmitiendo sus conocimientos de manera oral aunque ya no de manera directa; los soportes para la transmisión de sus conocimientos son diferentes y se presentan desde la distancia y de manera asincrónica.

En la era de la globalización la transmisión de dichas músicas se ha valido de los nuevos medios existentes (Castell, M., 2001). Los músicos populares pueden transmitir sus conocimientos a miles de kilómetros de distancia y de manera asincrónica, ya no sólo usan el simple boca a boca de la antigüedad. Los nuevos recursos son usados por músicos de todo el mundo para la transmisión del conocimiento. Los medios se han modernizado, aunque su fin, la comunicación y la transmisión, sigue siendo el mismo. Por ello podemos decir que el boca a boca ha dejado paso al "I.P. a I.P[47]".

No existe un único recurso ni método para el aprendizaje de las músicas populares urbanas actuales, como ya hemos visto anteriormente, aunque sí existen una serie de recursos que generalmente son los más usados por los músicos en un determinado contexto y éstos favorecen fines parecidos.

No pretendemos dar una visión puramente tecnócrata del aprendizaje, aunque hemos de reconocer que el mayor paso evolutivo para el aprendizaje popular general, así como para la democratización del conocimiento, ha surgido con los procesos asociados al aprendizaje en red. Pero no hemos de olvidar que el más importante de los valores que se extrae de los procesos de aprendizaje es el que se forja en torno al componente humano. Las relaciones

[47]Es una etiqueta numérica que identifica, de manera lógica y jerárquica, a un interfaz de un dispositivo dentro de una red que utilice el protocolo IP (*Internet Protocol*).

más fructíferas siguen apareciendo en el cara a cara con los compañeros y a través de las experiencias musicales reales, por ejemplo, en el local de ensayo o con la emoción del concierto, entre otros.

Al tratarse de un aprendizaje no reglado y que se desarrolla especialmente en contextos informales y no formales, no está definido el método único ni tan siquiera validado, ni contrastado, ni completo, ni cerrado, ni adaptado a las necesidades formativas individuales de los músicos, ni a las pretensiones y fines musicales de cada individuo. Aunque cabe decir que la educación formal, a pesar de haber enunciado infinidad de teorías por especialistas a lo largo de la historia, tampoco lo ha conseguido aún.

Cuando ya se ha postulado sobre las teorías del aprendizaje, discutido y enunciado sobre un método o la metodología, analizado los recursos y consensuado por especialistas la manera de afrontar los procesos de enseñanza aprendizaje, surge otra nueva perspectiva que desbanca, desmiente, complementa o difiere con la anterior.

De lo que sí hemos de ser conscientes es que estos músicos populares parten de la libertad de elegir qué y cómo quieren aprender, omitido en la mayoría de las ocasiones en el contexto de la formación reglada.

Por ello encontraremos que para cada uno de los casos concretos de los diferentes músicos que estudiamos, hallamos diferentes diseños de aprendizaje para distintas parcelas y niveles de conocimiento de un mismo campo. Los estudios que se enmarcan en contextos formales sólo parecen conocer cómo sus participantes han afrontado un mismo aprendizaje, con un mismo método y si éste ha sido satisfactorio para sus participantes o incluso para el mismo docente.

De esta manera, en los contextos informales y no formales, los músicos tendrán que diseñarse sus propias herramientas de aprendizaje, con variables que van a depender, por ejemplo, de usar o prescindir de la escritura, usar o no sistemas memorísticos, acudir a recursos en red, compartir experiencias

prácticas con sus iguales, acudir a los modelos cercanos, comprar métodos en formato papel, usar la repetición para ejecutar una determinada pieza musical, acudir a academias o docentes particulares, entre numerosas variables. De esta manera los músicos optarán por utilizar diferentes herramientas para adquirir unos aprendizajes concretos: los relacionados con la práctica musical. Del mismo modo los músicos usarán distintos caminos para un mismo fin.

Este tipo de recursos sencillos han sido omitidos en muchas ocasiones por la formación escolástica en su afán de transmitir conocimientos musicales estandarizados, consensuados y enmarcados por la norma, especialmente asociados a la música culta y a la adquisición de conceptos más complejos.

Por otro lado las instituciones tienen la necesidad de adoctrinar a sus participantes, homogeneizar y encontrar un medio que sirva para todos. En consecuencia, determinados recursos de aprendizaje han sido olvidados o desestimados por ciertas metodologías asociadas a lo formal y en beneficio de sistemas de aprendizaje más generales, incluso a costa de que todos sus participantes no alcanzasen el mismo fin, es decir, parten de un mismo camino para desembocar en distintos fines.

Véase el hecho de que muchos de nosotros cantamos canciones populares, incluso cultas y no necesariamente hemos usado, ni necesitado los recursos musicales tradicionales, como la escritura musical, para su aprendizaje.[48]En el aprendizaje popular lo importante es el fin, a pesar de que factores como la eficacia o la veracidad en ocasiones pierdan valor, frente a una eminente practicidad. En los contextos formales se suceden infinidad de posibles procesos para abordar un mismo aprendizaje, dando toda la importancia al medio, aunque en ocasiones no se llegue a ningún fin. Como dice el dicho popular, “el fin es el que justifica los medios”.

[48]Pavarotti, uno de los más grandes intérpretes de la música culta no necesitó para el desarrollo de su carrera profesional el aprendizaje de la lectura de partituras. Para ampliar la información es posible consultar en el periódico El País en formato digital del **lunes**, 21 de julio de 1997.http://elpais.com/diario/1997/07/21/ultima/869436001_850215.html

A pesar de que los músicos populares afronten sus aprendizajes de manera diversa, comprobamos similitudes en su proceso, pues todos participan del aprendizaje de un mismo tipo de música, en un contexto concreto y con el acceso a recursos muy similares.

3.2.- ¿Qué es ser músico popular?

Existen multitud de concepciones o definiciones de lo que es ser músico y éste ha sido un término que ha evolucionado a lo largo de la historia. Hacer una clasificación en la actualidad sería bastante complejo, pues la música ha cambiado tanto en sus funciones sociales como económicas.

El término de música popular se relacionaba tradicionalmente con aquellos músicos que realizaban música para la gente corriente.

El músico popular sería aquel que interpreta o compone de manera profesional, o no, músicas populares, como recogen diversas fuentes, destacando *the new grove dictionary of music and musicians* , V.V.A.A. (2001).

Realizar una definición única sería prácticamente imposible, pues la música popular ha ido unida a evoluciones sociales concretas y tecnológicas dentro de una época histórica determinada (Shuker, R., 2009, p. 212). No encontramos ninguna definición completa, por lo que pretenderemos acotar lo que, bajo nuestra visión y percepción, entendemos como músicas populares urbanas y en consecuencia enmarcar a sus ejecutantes y la investigación.

Definir la música popular urbana va a depender de en qué determinado aspecto se realice el énfasis en su definición. El mismo autor realiza una triple clasificación de qué es música y sitúa la definición dentro de tres campos:

Primero:

Aquellas que sitúan el acento de la definición dentro de lo popular, en relación a la incidencia de mayor popularidad de este tipo de músicas. Por lo tanto serian músicos que hacen músicas para el mayor número de público posible.

El grupo de definiciones que sitúan el acento en lo popular está unido a grandes complejidades:

> *" … Los criterios de lo que cuenta como popular, y su aplicación a estilos y géneros musicales concretos, son objeto de una considerable discusión. La música clásica, obviamente, tiene los seguidores suficientes para ser considerada como popular, mientras que, a la inversa, algunos tipos de música popular son muy exclusivas (por ejemplo el Death Metal)"*
>
> *(*Shuker, R., 2009, p. 213)

Por ello los músicos populares serían aquellos que hacen música para agradar al público. Este concepto es complejo, pues no creemos que exista ningún músico que no haga su música con tal fin, incluso aquellos que hacen músicas más experimentales, las hacen pensando en un público minoritario, o incluso, para demostrar su valía e ingenio frente a otros músicos.

Segundo:

Los que realizan definiciones basadas en la naturaleza comercial de la música popular y abarcan géneros de clara orientación comercial. Es decir, aquellos que, con una finalidad comercial, realizan músicas para lucrarse.

Muchos de estos músicos están relacionados con el fenómeno de producto musical, en el que las composiciones, estéticas y arreglos musicales están destinados a convertirse en un producto carente de personalidad y que, tras una promoción acorde, produzca un beneficio económico. Véase como ejemplo el fenómeno *Operación Triunfo*[49]*,* donde tras modelar a individuos con mayor o menor experiencia y cualidades, y seleccionar los temas musicales que deben interpretar, crean productos susceptibles de convertirse en ídolos de masas tras la promoción en los medios, a cambio de una fama volátil. Cáceres, M. D. (2012).

Aquellas definiciones que se basan en la naturaleza comercial afirman que se podría cuantificar su atractivo a través de listas de radiodifusión, listas de éxitos etc.

[49](También conocido como ***OT***). Fue un concurso para formar cantantes emitido desde el 2001, primero por TVE y luego por Telecinco.

Este enfoque puede sufrir los mismos problemas que la anterior clasificación, pues muchos estilos y géneros estarían excluidos al tener un atractivo limitado y una muy reducida presencia comercial.

Por ello no olvidemos que la música no siempre es simplemente un arte sino que también es un oficio. Quizás la diferencia entre el artista y el músico resida en una cuestión de actitud. Pablo Picasso lo expuso en su terreno artístico de la siguiente manera:

> "Un pintor es un hombre que pinta lo que vende. Un artista, en cambio, es un hombre que vende lo que pinta".
>
> Atribuida a Picasso, P. en Olaran, M. (2009).

Este parafraseo de Picasso no es sólo aplicable al campo de los artistas plásticos, sino también extrapolable al terreno musical. Pero evidentemente el artista, y en concreto el músico, se lucran de su trabajo.

Tercero:

Estaría relacionado con aquellos músicos que realizan músicas atendiendo a dos grandes aspectos musicales y no musicales.

Esta última definición parece ser la más completa, satisfactoria y que se adapta a nuestra percepción, pues ésta trata aspectos de diversa índole, dando especial importancia a aquellos aspectos musicales y socioeconómicos. La música popular es un conjunto de tradiciones, estilos e influencias musicales, pero a su la vez es un producto sujeto a una finalidad económica y enmarcada en un determinado contexto.

Es imposible entender qué es ser músico popular si no se atiende a los dos campos, al propiamente musical de estilo y género, ligado al comercial y asociado a los sectores de la producción y difusión. Lamacchia, M. C. (2013).

En relación a este punto de vista, en el que se aúnan dos visiones de la música popular, diremos que ésta no afecta sólo a los músicos y a su entorno.

La música popular y su interacción con el medio favorece un mercado económico que no sólo hace partícipe a los músicos, sino que también influye a otros sectores como: el de los representantes, productores, bares, salas de concierto, instituciones, tiendas venta de discos, música in *streaming*, publicidad incrustada, tiendas de instrumentos musicales, reparaciones, luterías, *merchandaissing*, emisoras de radio, televisión, academias de música, docentes particulares, videoconsolas, etc. Todos estos sectores interactúan, se relacionan y operan con la música y con los músicos que la desarrollan.

La música popular posee una gran incidencia sociocultural; está especialmente en su representación más social, es decir, en los conciertos, así como en determinados acontecimientos públicos (espectáculos relacionados con el ocio y el esparcimiento, lúdico) García, M. C. (2000), como música funcional (en celebraciones o acontecimientos), como ruido de fondo (en la mayoría de las situaciones cotidianas) y un largo etcétera.

Por ello es difícil no entender la música popular y su influencia directa o indirecta en el contexto en el que se desarrolla, desasociando lo económico de lo social. Attali, J. (1995).

Grandes compañías internacionales han desarrollado costosísimos proyectos en relación a la música popular por su alta influencia social, cultural, así como su interacción con el ocio y el aprendizaje, dando como resultado millonarios beneficios e inversiones.

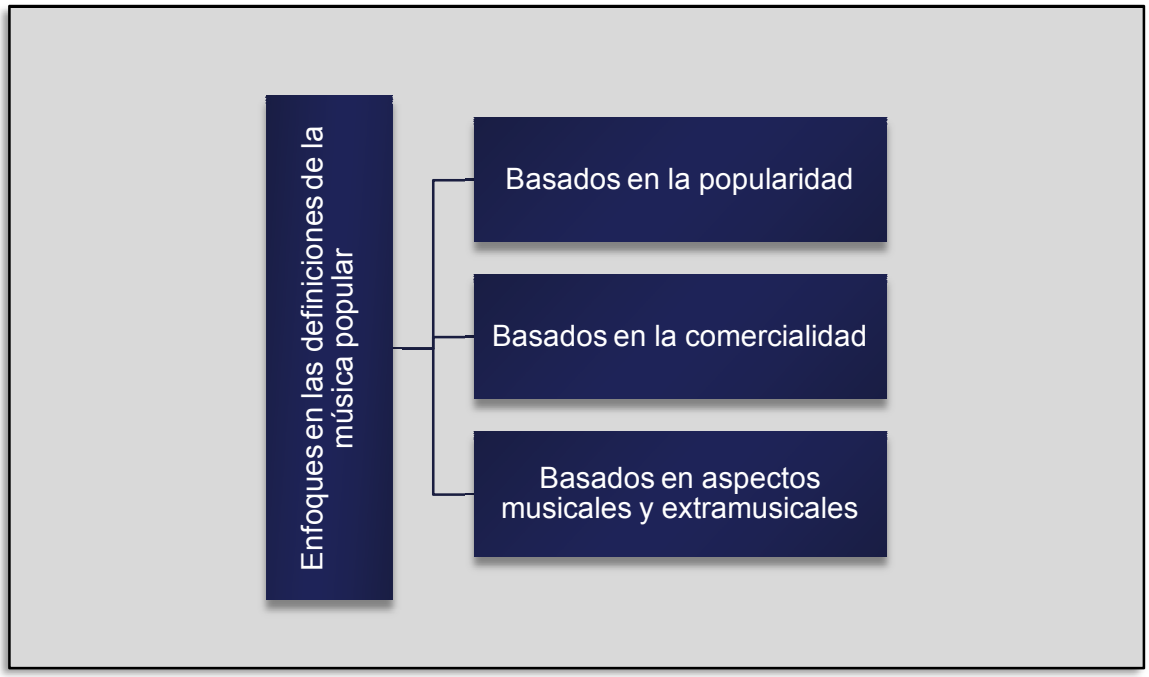

Ilustración 13.- Enfoques en las definiciones de la música popular.

Fuente: elaboración propia basada en las teorías de Shuker, R. (2009).

Como ejemplo el fenómeno *Guitar Hero*, desarrollado por Harmonix Music Systems y publicado por Red Octane en 2005 en Estados Unidos. Los jugadores simulan a sus ídolos del *Rock y del Pop* al tocar de manera muy simplificada temas clásicos como: *Iron Man*de *Black Sabbath*, *Take Me Out* de *Franz Ferdinand*, *Spanish Castle Magic* de *Jimi Hendrix*, *Bark at the Moon* de *Ozzy Osbourne*, *Smoke on the Water* de *Deep Purple*, *Cross Road Blues* de *Cream* o *Fat Lip* de *Sum*. Las otras 17 canciones que incluía el primer videojuego estaban basadas en canciones seleccionadas de música independiente, lo cual favoreció el desarrollo comercial de dichos grupos. Marqueta, J. C., y Morillas, A. S. (2010)

Tan grande fue la aceptación de esta primera edición que se considera un gran éxito comercial y crítico. *Guitar Hero* se ganó los elogios de la crítica y numerosos premios al «Mejor videojuego» por múltiples sitios web, considerándolo uno de los juegos más influyentes de la primera década del siglo XXI.

El éxito del juego puso en marcha la franquicia *Guitar Hero*, la cual hasta hoy ha ganado más de 1000 millones de dólares en el año 2009, generando varias secuelas, expansiones, y otros productos relacionados con el juego. Tras el impresionante éxito prosiguió el desarrollo del concepto del videojuego musical, importándose para otras videoconsolas y ampliando la familia de instrumentos, así como originando nuevas ediciones en el *Rock Band.* Rodríguez, J. M. P., y Trenta, M. (2009).

Actualmente encontramos micrófonos "singstart" que funcionan como un Karaoke interactivo con ediciones dedicadas a los *Beatles, a la Motown, Elton John, Take That, Queen, Abba,* Mecano, hasta Miliki o recopilatorios de música en español o clásicos del *Pop* entre muchos otros, que se pueden descargar o escuchar directamente en red. Además es posible acceder a una academia de canto *on line* o subir las propias interpretaciones a la red.

Asimismo se pueden encontrar instrumentos como baterías, bajos, guitarras, teclados y hasta platos para *djs* que consiguen que sus consumidores puedan formar una banda virtual en el salón de su casa tocando junto a sus ídolos de la música popular.

Ilustración 14.- Juguetes musicales y videojuegos.

Fuente: imagen rescatada de internet el 21/05/2013, en:

http://www.geek-vs-life.com/blog/wp-content/uploads/2008/03/rockband.jpg

Otra de las grandes empresas que ha sabido encontrar el beneficio económico en la música popular ha sido *Apple*. Es posible encontrar infinidad de aplicaciones para músicos y melómanos para el aprendizaje de las músicas, incluso creando y desarrollando interfaces para ello. Ya no sólo hablamos de los completos equipos de sobremesa o portátiles, sino sencillos periféricos y apps para Iphone, Ipad o Tablet con sistemas android.

Por ilustrar el ejemplo podemos encontrar interfaces desarrollados para dichos dispositivos: el Irig, convirtiendo los teléfonos móviles en un amplificador virtual o como por ejemplo, el ION Audio Tailgater. Existen numerosas aplicaciones como el *Garage Band*, que convierten estos dispositivos en completos estudios de grabación, con infinidad de posibilidades para la composición o ejecución musical a través de instrumentos virtuales y abriendo un amplísimo abanico en el terreno de la formación y el aprendizaje interactivo. También es posible encontrar aplicaciones similares para los sistemas Android.

De hecho su publicidad es bastante ilustrativa:

Ilustración 15.- Aplicaciones musicales para dispositivos móviles de la compañía Apple, composición y aprendizaje.

Fuente: imagen rescatada de app store 21/05/2013.

Existen cada vez más aplicaciones para numerosos dispositivos portátiles relacionadas con el aprendizaje de las músicas populares urbanas. Por ejemplo, la siguiente aplicación diseñada por Apple para IPhone e IPad. En

ella se enseñan rudimentos para el aprendizaje de la batería uniéndolos con los sistemas de lectoescritura convencional.

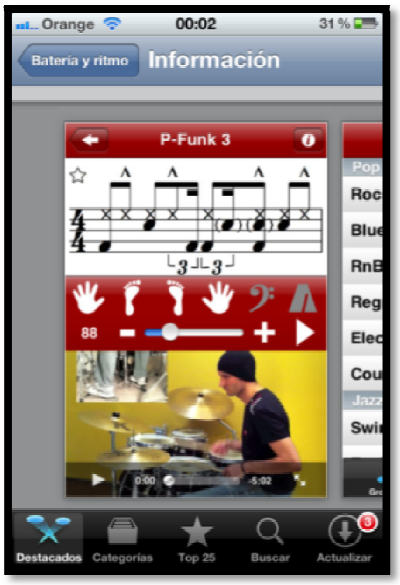

Ilustración 16.- Aplicaciones musicales para dispositivos móviles de la compañía Apple para aprender rudimentos de batería.

Fuente: imagen rescatada de app store 21/05/2013.

Este fenómeno no es un hecho relacionado simplemente con los dispositivos portátiles como los *Smartphones o las Tablets* con sus *apps* relacionadas, sino que se desarrollan multitud de *gadgets* (accesorios/artefactos) relacionados con la temática. Algunos cercanos al aprendizaje y otros más próximos al entretenimiento. Como se ve en los siguientes ejemplos:

Ilustración 17.- Imágenes de *gadgets* musicales a la venta en internet.

Fuente: imágenes rescatadas de internet el 21/05/2013.

La música popular influye directamente en el ámbito de lo económico, lo social y también en lo lúdico. Existen empresas que han sabido desarrollarse aprovechando los numerosos intereses que giran en torno a dichas músicas, destacando aquellas que han aprovechado la perspectiva desde el ámbito de lo lúdico unido a un fin educativo.

La música se presenta como un importante factor social, pero también suscita interés económico, que supone un importante volumen en el Producto Interior Bruto (P.I.B.), como se recoge en el "libro blanco de la música":

> *"El sector de la creación y distribución de música generó directamente en 2003 un volumen de negocio de 1.191,8 millones de euros y dio empleo a 52.850 personas. Siendo esta cifra importante, aún lo es más el negocio que la música induce en otros sectores como la electrónica de consumo, la publicidad, la televisión, la radio, los bares, las discotecas y más recientemente, las telecomunicaciones. En 2003 este negocio inducido se estimó en 3.373,1 millones de euros, casi el triple del impacto directo. Este cálculo sólo incluye cinco de los sectores que se benefician en mayor medida de la producción musical. Sumando el impacto directo y el inducido, el volumen de negocio total que generó la música en España en 2003 fue de 4.564,9 millones de euros, lo que significa un 0,8% del PIB."*
>
> (VVAA, 2005, p.11)

No solo el *Pop y* el *Rock* se han convertido en iconos para las personas que se siente atraídas por la formación en este tipo de músicas, en torno a ellas se desarrolla un mercado con un gran potencial. No son pocas las compañías y empresas que transmiten o pretender transmitir a través de las campañas de marketing valores o iconos asociados a dichas músicas en sus productos. De esta manera podemos encontrar perfumes, ropa, bebidas energéticas, revistas para adolescentes, etc., asociados a determinados valores que se les atribuyen popularmente a la cultura que rodea a la música *Pop* y *Rock.* Los valores que van en torno a dichas músicas son altamente valorados socialmente y deseables; dichos intereses se transvasan al interés formativo hacia ellas.

La música popular y la sociedad están en constante cambio de valores, no sólo en lo que acontece a lo más puramente económico, como hemos comentado, sino que influyen y se transfieren determinados acontecimientos puntuales y con determinada relevancia social. Podemos encontrar canciones que tratan temáticas de actualidad, por ejemplo, la canción compuesta a Marta del Castillo por Andy y Lucas titulada *"Pido la palabra"*, (el video oficial con 177.000 visitas en *YouTube* en febrero de 2012,). Exponemos como ejemplo el artículo del periódico el Mundo donde se trata el tema de la crisis económica y su relación en las composiciones musicales[50].

Las músicas y sus músicos poseen papeles determinantes en las concepciones sociales. Es fácil recordar como determinadas canciones han pasado a ser himnos o asociadas a determinados acontecimientos o épocas. Recordemos por ejemplo *"Imagine"* de los Beatles. Incluso ya no sólo la música se convierte en icono sino también sus autores pasan a ser modelos sociales e influyentes en la sociedad. Por ejemplo la declaración de John Lennon recogida por la periodista británica Maureen Cleave, en la que comentó que los Beatles eran más populares que Jesús. Un comentario que pasó desapercibido en Inglaterra, pero que influyó notoriamente en la tercera gira por EEUU y creó una gran controversia entre los grupos religiosos del sur de Estados Unidos. Al mismo tiempo, ocasionó también que en Sudáfrica el gobierno prohibiera la publicación de grabaciones de The Beatles, acta que se extendió hasta 1971. Finalmente, Lennon tuvo que disculparse públicamente por su comentario en una conferencia de prensa en Chicago el 11 de agosto de 1966.

El potencial valor que tienen los artistas asociados al *Pop* y al *Rock* es enorme. En palabras esclarecedores de Bono, componente de los U2: *"La música puede cambiar el mundo porque puede cambiar a la gente".* Hewson, P.D. "Bono" citado en García, I. B. (2013).

[50](http://www.elmundo.es/mundodinero/2010/03/29/economia/1269870182.html,consultado 12/02/12)

3.3.- Músicos populares urbanos y sociedad.

Como recoge Shuker R.[51] (2009), el término músico cubre una amplia gama de gente que crea música. Éste puede ir desde el simple instrumentista que lo hace con finalidades recreativas, hasta aquellos que hacen una aportación notable en el panorama musical de masas o aquellos otros músicos que se han especializado en los procesos de grabación (con el desarrollo de las nuevas tecnologías, los técnicos de sonidos y productores han sido incluidos como músicos en las más recientes concepciones).

En ocasiones, el término músico se equipara de manera única con el profesional y con plena dedicación a la música. Cierto que numerosos estudios encuentran grandes dificultades para diferenciar aquellos amateurs de aquellos considerados tradicionalmente profesionales. El Diccionario de la Real Academia Española, en su vigésima segunda edición del año 2009, entiende que es músico *"aquella persona que conoce el arte de la música o lo ejerce como instrumentista, vocalista o compositor".*

El tema del ejercicio no profesional musical no es pues un impedimento para considerar como músicos a todos aquellos que ejercen o conocen la técnica de un determinado instrumento o del uso de la voz, sin necesidad de tener que desarrollar una dedicación profesional musical.

Autores como Finnegan, R. (1989) entienden el tema de la profesionalización (músicos profesionales) más como un tema de calidad en el desarrollo de la capacidad musical que uno puramente asociado a lo económico o al ejercicio profesional de la misma. Para referirse a la capacidad profesional de un músico o un instrumentista influyen parámetros como las actuaciones musicales con otros músicos considerados profesionales, sus conocimientos y su cualificación musical práctica, entre otros indicadores.

[51]Director del programa de estudios sobre la comunicación en la Universidad de Victoria, Wellintong).

La música popular urbana, y por lo tanto los ejecutantes, sus músicos, en los últimos años han sufrido una evolución como consecuencia del contexto socioeconómico en el que se encuentran. Los músicos populares, que estaban empujados por los mercados comerciales, han sufrido una evolución natural tras la ruptura de éstos. Las grandes producciones son cada vez más escasas y los medios tecnológicos facilitan la autoproducción y autodifusión, no recayendo en manos de terceros. Pero ésta no es una crisis para este estilo de músicas, como algunos agentes implicados quieren hacer ver, sino que es una nueva manera de entenderlas, donde lo local y lo global están cada vez más próximos; es una crisis de los mercados comerciales de difusión. Martín, D. A., (2013).

Los músicos populares noveles cada vez tienen más dificultades para ser seleccionados a participar en las costosísimas promociones que favorecen el acceso a los medios de comunicación y a grandes espectáculos, pero sí tienen cada vez más posibilidades, a través de las nuevas redes, de acercar y difundir sus músicas a lugares más lejanos y a mayor velocidad.

Un mayor interés por este tipo de músicas surge como consecuencia natural del rápido y barato acceso que se tiene a ellas, favoreciendo su consumo y producción. La práctica de las mismas, cada vez más, implica prestigio y reconocimiento social; éstas van creciendo y despertando el interés ocupacional y lúdico. Por sus características musicales no necesita de unos conocimientos musicales reglados y su formación es cada vez más accesible:

> *"Resurge la producción de músicas populares...una música hecha para el disfrute inmediato, para la comunicación cotidiana y no para el espectáculo cerrado. Transmitidas oralmente, ampliamente improvisadas, no necesitando ningún estudio para ser ejecutadas. Son por tanto accesible a todos, rompiendo la barrera del aprendizaje del código y del instrumento. Se elaboran en todas las clases sociales y particularmente en las clases más dominadas... Así que no hay una nueva música popular, sino una nueva práctica de la música del pueblo".*
>
> (Atalli, J., 1995, 208)

La música ejecutada en directo se convierte en un acto de relación social, el concierto. Este es un ritual de identificación social. Bourdieu (1989), definía la música como una de las artes donde, a través de su consumo, es posible afirmar las clases sociales. Las diferentes clases se relacionan con unos determinados estilos musicales.

El capital musical, a pesar de introducirse en las escuelas como enseñanzas, no es simplemente un capital escolar, sino que se trata de un capital cultural adquirido que se alcanza a través del acceso y el trasvase de diversas instituciones, destacando la familia, los amigos y los medios de comunicación y sus modelos influyen.

La música desde siglo XIX, en general, pudo formar parte del sistema cultural. A través de ella se relacionaron el pensamiento y las atribuciones simbólicas. La música, a partir de entonces, demostró ser apta para penetrar en el subconsciente humano. Arroyo, M., 1991. A partir de entonces, surgieron diferentes intereses asociados a lo comercial, lo político, lo ideológico, lo identitario, etc. Ponemos como ejemplo la canción *"libertad sin ira"* del grupo musical Jarcha, asociada a la transición política de la etapa de la dictadura española a la democracia.

Musicólogos como Small, C. (2005), opinan que hay que juzgar una determinada experiencia musical por ser un acontecimiento relacionado con lo ritual. A través de esta experiencia se desarrollaba la posibilidad de explorar, afirmar y celebrar las relaciones; relaciones que están condicionadas por una comunidad especifica donde acontecen. Este autor deriva de dicho acto el término *"musicar",* facilitando la posibilidad de entender las relaciones de unos con otros y con el mundo donde acontecen.

Claro está que esto sólo ocurre cuando son actividades grupales y no siempre consumimos música de manera social. Por supuesto, si existe algún sector que "musique" sería el de los músicos, pues conocen desde una perspectiva completa y de manera interna los procesos sociales y culturales que se originan con sus obras musicales y experiencias relacionadas con las

actuaciones musicales, de hecho quizás ese sea el motor principal de su trabajo.

La música por tanto es una herramienta facilitadora del proceso de la creación de las identidades. Los individuos poseemos diferentes niveles y contextos de identificación que están relacionados con los diversos grupos o colectivos. Pueden ir desde los familiares, políticos, ideológicos, profesionales, etc. Los gustos y las preferencias musicales, así como la participación musical en grupos musicales concretos e incluso el estilo musical que se desarrolla en ellos, también influye directamente en nuestro proceso identitario. Estos procesos no funcionan de manera simétrica y dependerán del contexto en el que se encuentre un determinado individuo para que aflore una por encima de otra.

También la identificación está relacionada con una determinada clase social en concreto:

> *"Término que hace referencia al conocimiento subjetivo por el cual uno se considera miembro de una determinad clase social, lo que supone ajustarse a unos roles o funciones determinadas culturalmente de comportamiento acorde".*
>
> (Hunter, D.E. y Whitten, P., 1981, p. 155)

De esta manera la práctica musical, así como el consumo de unos determinados estilos musicales estará ligado también a la identificación a una determinado grupo social. Así habrá músicas más marginales y estarán identificadas a unos grupos sociales más bajas o músicas más cultas asociadas a otros grupos sociales. Véase como ejemplo la música clásica asociada al consumo y producción a la clase media alta. Se puede decir que determinados consumos musicales podrían servir para identificar y o pretender posicionarse.

La música no es solo capital cultural sino que puede considerarse como parte importante del entresijo social. *"Por tanto, podemos decir que la música*

se revela como un arte eminentemente social, provisto de una dimensión colectiva enmarcada dentro del ámbito cultural" Hormigos, J., y Cabello, A. (2004):

> *«La música presenta mil engranajes de carácter social, se inserta profundamente en la colectividad humana, recibe múltiples estímulos ambientales y crea, a su vez, nuevas relaciones entre los hombres»*
>
> (Fubini, 2001: 164).

Autores como Moreno, I. (1991) distinguen tres principios fundamentales que actúan sobre cada individuo produciendo en éstos identidades globalizadoras: por un lado, la étnica, la de género y la de clase y profesión. Todas éstas también definirían las preferencias por determinados estilos musicales. Véase como ejemplo la preferencia de la etnia gitana por el flamenco y sus fusiones, así como por sus procesos de aprendizajes .Aunque el contexto social y cultural, el la actualidad se puede partir dichas barreras:

> *Actualmente, la música se pone al servicio de cualquier persona, independientemente de su status, poder o prestigio. Bien es cierto que cada tipo de música tiene su público y lugar donde ser interpretada, pero las nuevas tecnologías acercan la música a todos los rincones del planeta.*
>
> (Hormigos, J., y Cabello, A. 2004)

En el caso de la música *Pop y Rock* sería casi imposible asociarlo a unas determinadas identidades, los medios de comunicación superan las barreras y se producen músicas populares para casi todas las posibles identidades. De hecho el propio término popular implica la cercanía al pueblo, es decir, a la mayor parte de la población. Según las ideas de Bourdier La música actual, y especialmente el Pop y el Rock, son la evidente manifestación de la extensión y la universalidad de la cultura (Bourdieu, 2000: 155)

La música popular expresa la identidad colectiva del pueblo. Esto no ocurre con otro tipo de músicas como las de "raíz", las étnicas o la culta.

Cuando la música es consumida en directo, es decir, en un concierto, el colectivo de la comunidad que la forma, los oyentes, se reúnen en un único espacio, que momentáneamente se convierte en territorio propio. Se trata de una apropiación del espacio público, donde los diferentes signos cobran su sentido: las vestimentas, los peinados, las actitudes corporales, etc.

Además se produce la interacción con los músicos de manera que el proceso identitario se sobredimensiona; la de los individuos que forman el público entre sí, interacciones del público individuales o colectivas con los músicos y la de los que participan en el concierto con los que son externos a éste (Fernando, C., 2001). La participación en conciertos pasa de un simple acto social a un ritual de reafirmación e identificación social. Becker, H. S. (1985).

La sociedad interactúa con la música y viceversa, dándose un constante transvase de valores, convirtiéndose ésta en una importante herramienta de enculturación y un agente idóneo para la creación de identidades personales. La música inunda la mayoría de las acciones cotidianas y otras tantas no cotidianas. Es complejo entender una sociedad sin sus expresiones culturales, en concreto con las que entienden como sus músicas, aunque éstas provengan de un complejo proceso de mestizaje a causa de la globalización cultural. Por ello, no es difícil entender la predisposición de la sociedad hacia los procesos relacionados con el aprendizaje de dichas músicas.

3.4.- Motivaciones sociales para el aprendizaje de las músicas populares.

Existen numerosos factores que influyen como agentes motivadores para el aprendizaje, Huertas, J. A. (1997). El papel de la familia como agente socializador no es desdeñable, ya que supone el primer agente socializador con un papel importante en el desarrollo cognitivo y emocional de sus hijos (Morris, Silk, Steinberg, Myers y Robinson, 2007). Dicha institución influye, por supuesto, en los gustos musicales y ayuda a definir sus preferencias musicales en relación con su aprendizaje. En la adolescencia, las preferencias musicales ya no están estrechamente ligadas a los intereses familiares y es el grupo de iguales, es decir, el grupo de amigos, el que influye en mayor medida en las preferencias musicales (O´connor, Heynes y Kane, 2004).

Además en las preferencias musicales también influyen las prácticas culturales de los grupos de iguales (Tanner, Asbridge y Wortley, 2008), de esta manera, la música *Pop* y *Rock* que invade los medios, así como los numerosos y nuevos sistemas que surgen para compartir músicas (entiéndase no sólo los medios físicos sino también los que lo hacen a través de la red, por ejemplo *Spotify,* donde pueden compartir sus preferencias y escucharlas en red), influyen en las preferencias musicales en determinadas edades.

Desde hace unos años, los medios tradicionales de socialización, las familias, las escuelas y los grupos de iguales, ya no son únicos agentes encargados de dicho proceso; ahora los medios de comunicación también son agentes influyentes (Wingstedt, Brändaträöm y Berg, 2008).

Las redes sociales poseen limitaciones para su uso, por ejemplo, la edad mínima, aunque son vulneradas sin problemas por los jóvenes y usadas como medio de comunicación. Éstas, a su vez, se convierten en un espejo donde mirarse y en un escaparate para observar a los demás. Bauman, Z. (2007).De esta manera lugares como *Facebook, Tuenti, Twiter, Skype, MySpace* (en desuso), favorecen las relaciones sociales y son importantes agentes modeladores de las identidades individuales y colectivas; ya no sólo cobran

valor por ser influyentes en los procesos de comunicación sino que cada vez más van cobrando importancia como agentes de socialización en la era digital.

Dentro de ésta socialización digital, la red también cobra valor como agente para la transmisión de las preferencias y gustos, haciéndose especialmente evidente en cómo las redes sociales sirven para mostrar y definir las preferencias musicales hacia determinados estilos, definiendo la motivación hacia su consumo y, en consecuencia, hacia el aprendizaje de las mismas.

El análisis de las músicas étnicas así como de las ciencias sociales ha intentado impulsar el estudio de las músicas populares y hallar conexiones con la identidad social (Martín, J., 1997). La pregunta clave sería: ¿por qué un grupo social en concreto se identifica con ciertos estilos musicales y rechaza a la vez otros? Las diferentes respuestas dadas a lo largo del tiempo han ido cambiando. Es posible dar respuesta a dicha pregunta desde diversas perspectivas.

Una de las primeras propuestas que definiría la identificación social hacia determinados géneros musicales estaría enmarcada en la teoría subcultural:

> *"Si por un lado diferentes grupos sociales poseen diferentes tipos de capital cultural, por otro lado comparten distintas expectativas culturales, de ahí que se expresen musicalmente de manera diferente".*
>
> (Vila, P., 1996)

Probablemente esta explicación sólo sea acertada si se trata de grupos culturales reducidos y que estén aislados, sin relación con otras culturas o la cultura dominante, por ejemplo, los músicos de *Punk*. Según Villa esta relación entre música e identidad no daría respuesta a los cambios por los gustos musicales a los largo del tiempo o en determinados contextos o de aquellos grupos sociales que optan por diferentes estilos musicales al mismo tiempo.

Quizás, y desde una perspectiva menos estricta, se presenta una relación entre género musical e identificación social, de la siguiente manera; y que bajo nuestra perspectiva consideramos más acertada:

> *"Plantea básicamente que la música popular es un tipo particular de artefacto cultural que provee a la gente de diferentes elementos que tales personas utilizarían en la construcción de sus identidades sociales. De esta manera, el sonido, las letras y las interpretaciones, por un lado ofrecen maneras de ser y de comportarse, y por el otro, ofrecen modelos de satisfacción psíquica y emocional*".
>
> (Vila, P., 1996)

Las músicas *Pop* y la *Rock* poseen un gran valor para los procesos de enculturación Martí, J. (2003). Dicho tipo de músicas dota a sus oyentes, es decir, a sus consumidores, de unos parámetros que les sirven para integrarlos dentro del gran grupo, el grupo de masas. Ciertas músicas minoritarias desarrollan una función opuesta, separando y dotando a sus consumidores de una sensación de exclusividad.

Las músicas mayoritarias son introducidas en nuestro paisaje sonoro. Este tipo de músicas nos acompañan en la mayoría de las actividades cotidianas, convirtiéndose en la música de fondo que nos aglutina en una misma cultura, a pesar de no haber participado en su elección ni selección:

> "*La música en serie es un poderoso factor de integración de los consumos, de nivelación de interclases, de homogeneización. Se convierte en un factor de centralización, de normalización cultural y de desaparición de las culturas específicas"*
>
> (Attalli, J., 1995, 96)

Las relaciones sociales se diluyen con las músicas de masas. Dicha perspectiva de las músicas, omite el sentido que cada individuo le pueda otorgar al proceso musical en pro de la homogeneización cultural, no

considerando aquellas preferencias relacionadas con sectores sociales concretos y las preferencias por determinadas músicas minoritarias.

Finalmente, expondremos una visión que entiende que la música popular urbana es un importante agente en la construcción de la identidad individual y personal. Es importante el papel que cobra la música frente a la necesidad individual de la búsqueda de la identidad. La música popular se entiende como expresión más dentro del amplísimo lenguaje identitario. La música carece de significado, siendo cada individuo el que se lo da de manera personal. Dicha visión expone que la música per se carece de carácter para la identificación social, siendo cada individuo el que traduce los sonidos en identidades:

> *"…mientras los significados y valores de la música no son intrínsecos al sonido musical sino que son intrínsecos a los individuos que los vierten en el sonido, el sonido de la música está sin embargo fuertemente implicado en la construcción de esos significados y valores. El sonido de la música, ni crea significado ni lo determina. Ni siquiera tiene significado. Los más que podemos decir es que demanda significado"*
>
> (Sheperd, cit. en Vila, P., 1996, p. 14)

La música como expresión social se convierte en un icono cultural. Los músicos y sus actividades son vistos como modelos socialmente positivos, transfiriéndose dicha visión positiva en un interés formativo. Es difícil no entender la sensación latente de un músico de *Pop* o de *Rock* al subirse a un escenario y, como describe Grossberg, L. (1993), no sentirse seducido por lo acontecido durante una actuación; ésta, además, se convierte en uno de los principales refuerzos para proseguir los procesos de aprendizaje.

> *"La gente cuando grita en un concierto, no te aclama a ti, sino a las canciones, las canciones no son como las películas que las ves 2 o 3 veces. Una canción la escuchas 40, 50, o 60*

veces si te gusta y luego entra a formar parte de tu vida. Esa vida es la que gritan las personas en el concierto"

(The Edge, en Stockes, N., 2006)[52]

El concierto cobra gran valor como agente motivador. La atracción social por dichas músicas se hace especialmente evidente en su acto más público, en el concierto. Además en la actuación en directo se ponen a examen todo el proceso de aprendizaje de la música de manera global. En él, además, se enjuician sus capacidades estéticas, técnicas, morales, etc. En el concierto además se produce una simbiosis entre el ejecutante y el público. Aquí es donde las relaciones se hacen cercanas, fuertes y profundas y donde las emociones, actitudes y experiencias se transmiten de manera más directa y a través de las ondas sonoras:

> *"…cuando escuchas, estás viendo también a los que actúan y a los otros fans. Estás viendo estilos de vestir, maquillajes y peinados, imágenes del cuerpo sexual y del cuerpo que baila. Estas viendo, así como escuchando, fantasías y experiencias sociales, actitudes y emociones. Es precisamente por esta compleja maraña que lo rodea que el Rock ha jugado un roll tan poderoso en la vida de sus fans."*
>
> (Grossberg, L., 1993, p. 188)

Las motivaciones del músico caminan en paralelo a la de los participantes y es difícil no entender sus motivaciones como consecuencia del reconocimiento personal y profesional.

"Hay gente que toca para ser admirada y les encanta sentirse ídolos de otros. También hay músicos cuya música conmueve auténticamente a través de los siglos, el contenido es tal

[52]Guitarrista de la mítica banda de Rock U2.

que pasan desapercibidos los aspectos técnicos. Es la diferencia entre un Guitar Hero y un gran músico, entre un producto de marketing y una obra de arte".

(Vílchez, C., [53] en Nieto, C. y Arbeláez, D. 2009).

El concierto ha pasado por diferentes valoraciones a lo largo de la historia. Anteriormente a la música grabada la única manera de poder de participar en la audición de la música era en directo. Con los inicios de la grabación, los músicos pudieron difundir sus piezas y ser consumidas en casi cualquier contexto, gracias a los dispositivos de reproducción, que cada vez se presentan como más portátiles y con mayor conectividad. Con la aparición, en los años 60 y 70 de los primeros videocasetes pudimos ver una cierta recuperación por el interés hacia la música en directo. Es a partir del *DVD* especialmente, y con su sucesor el *Blue-Ray,* o el visionado a través de la red cuando ha vuelto a resurgir el consumo de productos relacionados con la actuación en directo, acercándonos de manera virtual, a la sensación del espectáculo en directo. Es notorio el crecimiento de actuaciones en directo de este tipo de músicas, que van desde los macroconciertos y festivales, por ejemplo como el *Live in Rio*, a las pequeñas salas de conciertos y locales que ofrecen actuaciones en directo de grupos noveles o que no participan de las redes comerciales.

Por supuesto que existen muchísimos músicos que, tras su formación, han conseguido alcanzar su sueño, dedicarse a lo que realmente les gusta, la música. Otro sector de la población sólo puede asumir su relación con ésta de manera ocupacional, de manera que su vínculo aparece a través del ocio.

[53] Guitarrista de Rock español.

3.5.- Música popular y ocio.

Es evidente la relación existente en la actualidad entre ocio, bienestar social y calidad de vida. Un correcto desarrollo del mismo requiere un continuo proceso de formación. Ya desde los años setenta se comenzaron estudios que relacionaban la educación, el ocio y la sociología de la educación, como los de Roig, J. (1972), Cabeza, M. C. (1975), entre otros.

La Institución Libre de Enseñanza reconocían ya la importancia de dichos aprendizajes en el ocio (Salom, E., Uña, D. y Seage, J. ;1977), al igual que la escuela de Decroly (Bosch, J., & Adel, M. ;1980.), reivindicando la importancia de la educación total de la persona, de la educación para la vida, y no sólo de la preparación para el trabajo.

La pedagogía ha realizado planteamientos y defensas sistemáticas de conceptos opuestos: teoría-práctica, utilidad-inutilidad, trabajo-ocio, no desasociándolos de una misma realidad (Maritain, J., 2008). Ya a principios del siglo XX las corrientes del humanismo integral exponían que se deberían superar dichas dicotomías.

Dewey en 1916 (1980), afirmaba que lo fundamental era la primacía de la vida, que lo útil y lo inútil, el ocio y el trabajo formaban parte de una misma realidad. El concepto de educación integral acaba necesariamente con dichas dicotomías, que tanto han dividido el concepto de la formación a lo largo de la historia. Sin la educación en el ocio es imposible la educación integral.

El ocio transmite unos valores, ante todo personales, relacionados con otros ámbitos de la vida. El ámbito específico de la educación del ocio es el informal (aunque se puedan dar casos en la formación reglada). A través de los programas oficiales es imposible ofrecer al alumnado ciertos campos de aprendizaje ni determinados aspectos del desarrollo personal.

Para Laine, P. (1974), el ocio tiene que ser personalizante, permitiendo al individuo hacer ejercicio de su libertad y desarrollando la libertad de su

propio pensamiento. De esta manera: para Cuenca, M., (1995), el ocio personalizante es de hecho el camino del desarrollo cultura.

La concepción de la educación y el ocio es diversa. Por un. lado podemos encontrar la educación en el tiempo libre, que en nuestro estudio haría referencia a aquellos que se forman en este tipo de músicas en su tiempo de ocio, asistiendo a academias y escuelas, por ejemplo. Por otro lado estarían aquellos que educan para el tiempo libre. Serían aquellos que planifican su formación pensando en el desarrollo de habilidades, actitudes y experiencias para desarrollar en su tiempo libre.

El problema de este planteamiento reside en que los currículos actuales y las políticas educativas no incluyen la formación para el ocio, sino que están enfocados en la formación para el trabajo. Esta tendencia no es nueva y ya se recogía, en el artículo de 1987 del European Journal of Education en su volumen 22 *"leisure Educatión and emancipation in Todayś Context".* En el ya se hacia referencia al término competencia aplicado a la educación, este fue exportado inicialmente del contexto empresarial. De esta manera se hace evidente, que bajo dicho posicionamiento, aquello que no produce un conocimiento productivo no es un conocimiento valioso.

Una última concepción hace referencia a la educación mediante el tiempo libre, siendo un punto intermedio entre las dos concepciones anteriores. Es una educación llevada a cabo en el marco del tiempo libre y con unos objetivos, que en la mayoría de las ocasiones estarán relacionados con el ocio, bien por necesidad, pues el mercado y, en consecuencia, la demanda de los músicos profesionales es reducida; es necesario un cambio de mentalidad con respecto a la ocupación profesional de la música; o bien por obligación, pues como hemos citado ya en varias ocasiones no existen instituciones que acrediten tal labor y es la experiencia y el acceso a determinados sectores el que facilita la profesionalización de aquellos que se sienten atraídos por dichas músicas.

Para Trilla, J. (2002), la educación mediante el tiempo libre supone un respeto a la autonomía y la satisfacción personal. Se caracteriza por la diversidad de modalidades y modos de entender las actividades de tiempo libre. Entre sus características, recogidas por Winbush, E.J. y Duffield B.S. (1982) estarán la descentralización, un uso flexible, el voluntarismo, aprendizaje a través de la participación, integración, y adecuación a cada ciclo de la vida.

Para Henz, H. (1976), en su tratado de pedagogía sistemática y refiriéndose a la educación del Ocio, la renombra como *"la educación para el uso razonable del tiempo libre".* Dicho autor encuentra tres grupos fundamentales:

- La que se enfoca a la utilización consciente y activa del tiempo libre mediante la práctica de aficiones.

- Entendiéndola como consumo pasivo de las actividades de ocio: televisión, conciertos, audición de música, etc.

- Aquella que va destinada al aprovechamiento del tiempo con actividades útiles, que no son propiamente un recreo o una satisfacción.

En nuestro campo de estudio, es posible encontrar las tres vertientes en la manera de afrontar las músicas en relación al ocio. La primera visión se hace tangible cuando se practican este tipo de actividades musicales de manera voluntaria y con una finalidad eminentemente lúdica. La segunda manera de afrontar el ocio musical es evidente, pues la música popular urbana nos rodea en infinidad de situaciones a lo largo del día, a través de los medios de masas, de manera pasiva o de manera activa, cuando escuchamos canciones, asistimos a conciertos o forman parte de nuestro paisaje sonoro, por ejemplo. Finalmente, el tercer grupo acontece cuando de la práctica musical obtenemos beneficios. Véase por ejemplo cuando grupos no profesionales realizan conciertos o graban sus discos, sin una finalidad puramente económica sino con la finalidad de formarse.

Para este autor, Henz, la más ensalzable es el primer grupo de actividades, pues en ella se desarrollan intereses tenaces. Además los ritmos de vida actuales han conducido a una disociación del tiempo de trabajo y de ocio y esto se ha intensificado aún más a causa del ritmo de consumo de la sociedad actual. Por ello , propone que esta educación del ocio tenga una cierta dirección pero sin caer en una excesiva pedagogización.

Ya Aristóteles, en el siglo IV a.c., pensaba que el mejor ejemplo de aprendizajes de ocio eran las artes musicales: la poesía, la música y la danza, tal como lo recogía en su obra "la Política". La dimensión creativa del ocio implica una dimensión de desarrollo personal, que tiene acciones gratificantes y se realizan de propia voluntad. Un gran defensor de esta dimensión del ocio fue el filósofo alemán Pieper J. (1974), y lo recogio en su obra "El ocio y la vida intelectual" Para este autor el trabajo nos hace que cada vez estemos más especializados en nuestro oficio, alejándonos de una visión de conjunto. A través del ocio podemos acceder a saberes que nos faltan y deseamos saber desde una vertiente no productiva, como incremento de nuestras posibilidades y como una afirmación de nuestra propia identidad personal. Es entendida como una proyección actual del concepto de ocio de la cultura clásica, estando relacionada con la autorrealización y la formación. La relación que existe entre las actividades artísticas, culturales y poéticas viene dada por el ámbito de libertad y sosiego que producen:

> *"… pueden desempeñar para el hombre las funciones de regeneración, compensación e ideación, que se esperan de una vida de tiempo libre llena de sentido".*
>
> (Weber, E. ,1969)

La actividad educativa, en algunas ocasiones, ha reconocido la dimensión creativa del ocio; tradicionalmente se ha recogido con los nombres de estética, educación artística etc. Los movimientos pedagógicos reformistas fueron los primeros que concibieron una idea global de educación artística (Weber, E. 1969). Entendían que este tipo de enseñanzas tendría que incluir la

cultura y el arte como algo práctico, dinámico e interrelacionado con la vida y que ésta cobra sentido a través del ocio, además de favorecer una actitud activa en la que el creador abre un diálogo entre la ideación y la realidad.

Con la sociedad de consumo, sus discos, videojuegos, instrumentos musicales, concierto, vídeos, televisión, etc., el ocio nos invade de manera masiva; aunque hoy su fácil acceso no implica que sea valioso por sí mismo, el ocio cobra valor con el correcto uso y con correctos criterios de selección.

En la actualidad, el acceso al mundo del arte, y en concreto el acceso al aprendizaje de las músicas, ha dejado de ser patrimonio de unos pocos y ha pasado a estar al alcance de casi todos. Claro está que el ocio recreativo no depende de lo simplemente económico, sino entran en juego multitud de factores entre los que podemos citar: la preparación previa, el conocimiento, el acceso, la selección de unos intereses, la finalidad o el uso del mismo, entre otros factores.

La música *Pop y Rock* se desarrollan normalmente dentro del grupo musical y rara vez se afronta como un proceso solitario. Por ello podría considerarse como Ocio Comunitario.

La experiencia de la audición musical en directo, también podría considerarse Ocio Comunitario. En los conciertos se ven implicados los individuos que viven en un lugar geográfico concreto, con un conjunto de intereses comunes y con una afinidad e interconexión entre sí.

3.6.- Concepciones de la música popular.

> "La música se construye históricamente, se mantiene socialmente y se crea y experimenta individualmente"
>
> (Prado, A., Pérez R., y Galloso C. 2003,: 207)

La música popular está supeditada a diferentes concepciones atendiendo a aspectos musicales, sociales y temporales, como se recoge en la Historia de la música española, (V.V.A.A. 2001).

Aquellos músicos populares que tenían acceso a las redes comerciales, tras ser grabados, difundidos y promocionados en panoramas nacionales e internacionales, podían gozar de prestigio social y, en consecuencia, se convertían en un producto susceptible de comercializarse.

> *"La música no se convierte verdaderamente en mercancía sino con la creación de un inmenso mercado para la música popular; este mercado no existía en el momento del invento de Edison; fue producto de la colonización de la música negra por el aparato industrial americano...Una música de rebeldía convertida en mercancía repetitiva; una explosión de la juventud, premisa de la crisis económica en el corazón del mismo boom económico de la posguerra, rápidamente domesticada como consumo"*
>
> (Attali, J., 1995, p. 153)

En la actualidad, y con los nuevos recursos, destacando redes sociales o de difusión, como *MySpace, Tuenti, Spotify, Facebook,* las posibilidades de transmisión son mayores, como afirma Flores, J. M. (2009). Muchos músicos ya no tienen que grabar en costosísimos estudios de grabación o participar de las redes comerciales de difusión, grabación, producción y promoción, sino que, con recursos tan sencillos como estudios caseros, tarjetas de audio y conexión a Internet pueden difundir de manera global sus composiciones, darles perdurabilidad y difusión, disminuyendo los tiempos, los intermediarios y los costes.

En el siguiente cuadro presentamos un resumen de la evolución de la música popular en relación a los procesos de difusión:

Música popular y difusión		
Antes de la radio difusión:	***Con la radiodifusión:***	***Redes de difusión gratuita:***
No prestigio social	Prestigio social	Prestigio social
Transmisión principalmente oral	Transmisión por circuitos comerciales	Transmisión/intercambio libre
Anónimo	Interés económico	Diversos intereses
	Autoría de composiciones	Autoría de composiciones a todos los niveles

Ilustración 18.- Música popular, difusión y características.

Fuente: elaboración propia.

En los años 80 Small, C. (2005) afirmaba que la visión de la música *Pop y Rock* se relacionaba directamente con la juventud y con los movimientos de liberación de los años setenta. Esta visión de protesta y reivindicación se había desmaterializado perdiendo su poder y se contentaba con una función puramente estética y comercial (Small, C., 2005). Estas afirmaciones treinta años después ya no son válidas. Los mercados que dirigían la música con fines comerciales están desestructurados y cada vez más la red está llena de músicos, cuya finalidad no era la puramente la comercial o la lucrativa. Lo importante será saber cuáles son las motivaciones que les hacen afrontar los procesos formativos y por qué la formación en este tipo de músicas ha crecido especialmente en los últimos años.

Actualmente, y debido al "desamparo" que ha favorecido la crisis de los mercados comerciales, los músicos "anónimos", es decir, aquellos que no están movidos por los decadentes mercados comerciales, en numerosas ocasiones han de gestionar sus productos y producciones musicales, al menos a niveles más modestos e iniciales.

La tecnología ha favorecido diferentes pasos y procesos. Se han facilitado muchos de los costosos procesos en la creación y difusión musical, ya que anteriormente era necesaria la participación de numerosos agentes externos a lo musical: los técnicos de estudio, los productores, los encargados del marketing, la producción, los diseñadores, la distribución etc., sólo podían ser asumidos por agentes especializados, que por supuesto se lucraban en gran medida de dichos procesos, pero a su vez favorecían un ascenso a la fama a aquellos músicos que eran tutelados, guiados y manipulados.

Cada vez resulta menos rentable fabricar costosos productos. El "pirateo" (copia ilegal) ha dejado de encontrar rentabilidad a la producción de nuevos iconos musicales. Esto conlleva una incisiva crítica por parte de sectores que anteriormente se lucraban; cada vez los mercados comerciales son menos activos y prueba tangible de ello es que la venta de discos se ha reducido notoriamente.

Los músicos han tenido que asumir los procesos de difusión de sus obras, por ello no es difícil encontrar músicos que gestionan sus propios procesos de grabación, producción, edición, diseño, promoción y distribución.

Los avances tecnológicos han favorecido los procesos que facilitan la creación y la difusión; hablamos de la tecnología para la producción musical, aunque también conlleva como consecuencia la pérdida de muchos puestos de trabajo relacionados, pudiendo calificarse por determinados sectores y en determinadas ocasiones, como un hecho negativo.

Actualmente no es difícil encontrar músicos que realicen sus grabaciones en casa, ayudados de estudios caseros, que editan sus discos de manera independiente, sin sellos discográficos, o que vayan de local en local buscando actuaciones para mostrar sus producciones. Estos músicos conviven con los otros pocos músicos elegidos, que son fabricados a conciencia, a mayor coste y que son puestos en las cuatro paredes de nuestra casa a través de los incisivos medios de comunicación de masas. Los músicos conviven en el día a día con la tecnología, resultándoles un medio cercano para la creación y para formarse.

En la actualidad el mercado musical se ha diversificado; los oyentes, y especialmente los escuchantes, pueden elegir qué música quieren consumir. Esto que parece evidente no existía hace algunos años, y el monopolio de los mercados comerciales musicales era notorio; no había más opción que consumir los productos que éstos difundían. Hoy en día la música no comercializada está al alcance de cualquiera que quiera consumirla.

La música popular urbana pasa por momentos especiales. Ya no es el almacenamiento, el coleccionismo o el simple intercambio, el motor de su producción o distribución. Valores como el disfrute en su consumo, las modas, la estética, las preferencias, el entorno, la recomendación, las redes sociales, las preferencias del público, están relacionados con proceso de inserción en el mercado aunque, a priori, no sean músicas susceptibles de ser comercializadas.

Es necesario pensar en nuevos sistemas de organización económica, y en relación a las músicas populares, va ganando importancia la artesanía musical. El músico actual vuelve al escenario a exponer sus capacidades y cualidades musicales y a transmitir sensaciones al público, ayudado de las tecnologías que están a su alcance (grabaciones, difusiones en la red, redes sociales). Dichas grabaciones, cada vez más, funcionan como tarjetas de presentación del producto que van a ofrecer en directo. Con estos recursos y nuevos soportes de difusión, los músicos muestran sus productos con anterioridad a su consumo, de manera más económica y directa, a los futuros consumidores, al igual que hacen los mercados comerciales. El público cada vez dispondrá de mayores opciones y criterios para elegir la música que va a consumir.

La música volverá a ser una aventura cotidiana. Grupos de reconocimiento internacional como Red Hot Chili Peper, o U2 (en octubre de 2014), cuelgan en la red sus discos de manera gratuita o ayudados con donaciones libres antes de comenzar sus giras. Esto no sólo lo hacen los grupos de prestigio, sino también aquellos grupos noveles que pretenden

difundir sus creaciones.Los avances en la tecnología musical posibilitaban editar, supervisar, y corregir las creaciones musicales hasta límites insospechados. De esta manera, aparecieron numerosos intrusos o artistas de dudosa calidad, que entraron por el camino fácil en el panorama musical.

Los productores, antes de la crisis del mercado comercial, dedicaban gran parte de su energía a la creación de rentables productos, de usar y tirar. En los estudios de grabación existen avances tecnológicos y recursos que modifican, enmascaran, afinan, crean, etc. las creaciones y ejecuciones musicales. Además los ejecutantes tienen la posibilidad de repetir infinidad de veces, hecho que no ocurre en la ejecución musical en directo. Muchos de estos artistas no necesitaban demostrar su valía en directo; su implicación no iba más allá que la de vender discos fabricados a medida.

Con la ruptura del mercado comercial y el descenso de la venta de discos, la artesanía musical, es decir, la música en directo ha vuelto a cobrar el valor que tuvo hace años. Prueba de ello es el creciente consumo de música en directo, y el valor económico que adquieren las entradas a determinados eventos musicales. Véase como ejemplo la siguiente tabla

Artista	Fecha	Lugar del concierto	Coste más caro	Coste más económico
Madonna	20 junio 2012	Barcelona	131 euros	60 euros
Coldplay	20 mayo 2012	Madrid	400 euros	95 euros
Luis Miguel	11 mayo 2012	Madrid	275 euros	75 euros
Bruce Springsteen	17 junio 2012	Madrid	400 euros	89 euros

Tabla 4.- Precio de las entradas de conciertos.

Fuente: elaboración propia basada en la información obtenida en la plataforma de venta de entradas: tengo entradas.com el 9/3/2012. Rescatada la información de http://www.tengoentradas.com/Conciertos.html

Por supuesto que ésta es una prueba más de que la crisis real de la música popular es especialmente influyente a aquel sector de la industria musical que se dedicaba a difundir música grabada de usar y tirar.

La música *Pop* y el *Rock* son ahora más rentables que nunca; el concierto ha vuelto a cobrar importancia como formato de consumo musical. Y es a través de la cantidad de propuestas que inundan las ciudades donde comprobamos fehacientemente dicha tendencia. No sólo las actuaciones son rentables a los artistas internacionales o de prestigio, sino también para aquellos músicos menos populares y a las numerosas empresas que se encargan de gestionar dichos eventos.

Autores como Tulipan, B. (2011) con su libro "*Rockin in the new world"* muestran los cauces por los que camina la nueva industria musical, los caminos por los que florece la creación y los nuevos cauces de difusión musical tras la ruptura del mercado comercial musical. En dicho libro el autor presenta determinadas recetas para desenvolverse musicalmente en el presente panorama musical al que han de enfrentarse muchos de los nuevos músicos. Éstos tendrán que forjar su carrera musical, la producción y la promoción de sus trayectorias musicales. La música cada vez está más cercana a los procesos de artesanía y al contacto directo con el público:

> *"Cuando voy a un concierto siempre estoy nervioso; entonces cuando lo empiezo estoy a punto de cancelarlo; pero cuando lo termino, me gustaría empezarlo de nuevo"*
>
> Andrés Segovia

4.- Habilidades, creatividad, conocimiento y autoconcepciones de la música popular en el desarrollo formativo profesional de los músicos.

Las posibles habilidades de los músicos populares dependerán de diferentes y numerosos factores, entre los que podemos destacar: las cualidades físicas; los rasgos personales, adquiridos e innatos, y que se definen a través de su proceso formativo; los diferentes recursos a los que tiene acceso tanto materiales, personales, psicomotrices, intelectuales contextuales y de la manera en que acceden; sus trayectorias y sus experiencias en el camino musical y extramusicales; las necesidades técnico-musicales necesarias en los diferentes recursos, por ejemplo, para la composición o la interpretación de un estilo musical; las motivaciones; las desilusiones en sus proceso formativo; el acceso a modelos formativos y musicales, entre muchos otros.

Generalizar o concretar las habilidades necesarias para el desarrollo de la música popular sería imposible. Sí podemos destacar determinados factores importantes como: la experiencia, la formación, las trayectorias, las cualidades y las características personales, como agentes importantes para definir los procesos de aprendizaje en un determinado estilo musical y las concepciones que cada músico extrae de manera de afrontar los procesos de aprendizaje.

Los seres humanos somos seres únicos. Una de las características que nos diferencia del resto de los seres reside en la creatividad. Somos capaces de crear. La cultura parte de la creatividad. Estamos inmersos en un mundo de productos que surgieron con anterioridad de la mente de alguien, desde lo más cotidiano a lo más complejo. Briceño, E. D. (1998).

Robinson, K. (2011) experto en el desarrollo de la creatividad, acuña un término cuya traducción sería "*estar en el elemento*", que ocurre cuando acontecen dos factores; en primer lugar, cuando encontramos algo que comprendemos de manera casi natural, hacia el que además tienes aptitudes para desarrollarlo, en nuestro caso la música como factor creativo, y por otro

lado cuando éste además genera pasión individual haciéndote disfrutar de lo que haces[54].

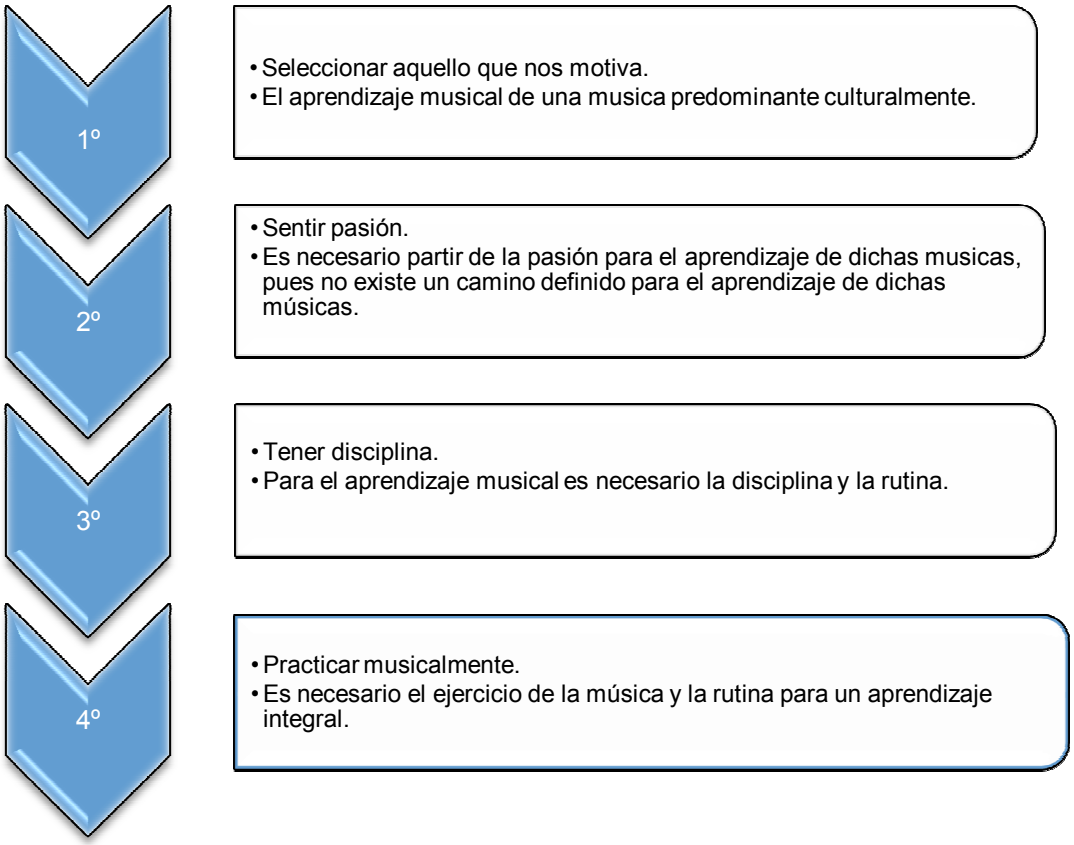

Ilustración 19 - Ingredientes para la creatividad.

Fuente: elaboración propia basado en las teorías en torno al elemento de Robinson, K. (2012)

Según dicha teoría, estando en "*el elemento"* se altera el sentido del tiempo que le dedicas a la actividad. Para el desarrollo de la práctica y el aprendizaje musical de manera creativa sería necesario estar en *el elemento*, es decir, por un lado poseer la capacidad para el aprendizaje de las músicas pero además sentir pasión y disfrutar de ellas. Según este autor, para ser creativos son necesarios cuatro ingredientes básicos: primero sería escoger aquello que nos motiva (para los músicos el elemento sería la música), el segundo sentir la pasión necesaria, el tercero es la disciplina para controlar la

[54](Extraído de la entrevista de Eduard Punset *Redes* que se emitió el domingo, 8 de enero de 2012, en La 2 de TVE).

técnica, es decir, el aprendizaje de las mismas, y por último desarrollarla, es decir la práctica musical.

Dicho autor presenta la necesidad de sentirse atraído hacia el "*elemento"* u objeto motivador para el desarrollo de la creatividad*,* es decir, el aprendizaje de las músicas populares urbanas. A priori sentirnos atraídos hacia estas músicas es fácil pues estamos rodeados por ellas. Los medios nos facilitan su proximidad. Nos las venden con tal eficiencia, que lo difícil sería no adquirir la pasión por ellas. Los primeros ingredientes para el proceso creativo vienen casi dados por la cultura popular en la que estamos inmersos. El problema reside a la hora de adquirir una disciplina o técnica con la finalidad de desarrollar los procesos necesarios para su aprendizaje. También se presenta como dificultad el acceso individual o el acercamiento institucional, así como el acceso a los recursos necesarios para su aprendizaje. Quizás sea aquí, en los procesos de aprendizaje de dichas músicas, cuando el plano creativo se ve truncado.

El músico autodidacta, a diferencia del que sí adquiere una formación reglada, no posee ningún tipo de acreditación en relación al nivel de su formación o ningún sistema de cualificación ponderado. Es su propia capacidad de ejecución, interpretación, experiencia con grupos, la capacidad compositiva o de improvisación, la valoración de los compañeros y del público, entre otras, las que determinan el nivel de conocimiento individual. De esta manera sólo pueden demostrar o acreditar sus conocimientos y cualificación musical a través de las experiencias y de manera práctica.

Aquellos músicos que han recibido una formación mixta entre reglada y formación autodidacta o sólo reglada, sí pueden acreditar su cualificación a través de los niveles o titulaciones adquiridas dentro de la formación reglada. Por ejemplo en el *Institut Superior D´estudis Musicals* de Barcelona se pueden obtener titulaciones de grado superior como instrumentistas de *Jazz* y música moderna para las especialidades de canto, trompeta, saxofón, trombón, guitarra eléctrica, contrabajo, bajo eléctrico, piano, teclados, batería y percusión.

Determinadas titulaciones, especialmente las de carácter privado, en todas las ocasiones no determinan el nivel de competencia de los músicos, sino tener adquirida una titulación tras pasar por diferentes grados de aprendizaje. Además existen también academias privadas que no poseen títulos homologados ni de prestigio y que pretenden forman músicos competentes, con más o menos acierto, con métodos propios.

La mayoría de estos músicos de *Rock* profesionales, que en un determinado momento de su proceso de formación han tenido contacto con la formación reglada, están bien considerados entre los otros músicos urbanos. Esto se debe a que han recibido formación en ciertos aspectos musicales y capacidades que de manera autodidacta serían difíciles de adquirir.

Entre estos aspectos y competencias musicales que tramiten dichas instituciones de formación reglada, podemos destacar: el conocimiento de la historia de la música, la composición dentro del ámbito de la música culta, el análisis formal musical, la música de cámara, el tocar en diferentes agrupaciones instrumentales (orquesta, coro, banda), clases de técnica específica para el instrumento, disciplina, rudimentos para cada especialidad instrumental, técnicas de estudio específicas, el conocimiento de las distintas formas musicales dentro de la música culta, lenguaje musical, etc.

Los músicos que sí han adquirido estos aspectos musicales en la formación reglada, anteriormente descrita, intentarán aplicar dichos conocimientos y capacidades, por regla general, al aprendizaje de los nuevos estilos de música que quieran aprender, y en concreto, al aprendizaje dentro de los estilos del *Rock* y del *Pop,* es decir, construirán los nuevos aprendizajes con base de los ya adquiridos[55].

No obstante, en dichos procesos de aprendizaje, que giran en torno a procesos autodidactas, autónomos, poco guiados, libres, lúdicos,

[55] ES posible ampliar lainformación relativa a los planes de estudios de la formación reglada en el contexto de estudio consultando la Orden de 24 de junio de 2009, por la que se desarrolla el currículo de las enseñanzas elementales de música en Andalucía

autogestionados, relacionados con el ocio y el disfrute, creativos, relacionados con la cultura y las modas, entran en juego valores como la motivación, la pasión, los objetivos comunes y los modelos cercanos.

"*El arte es sobre todo un estado del alma*"

(Frase atribuida a B.B.King)[56]

[56]Riley B. King más conocido como B. B. King nació en1925 en Misisipi, guitarrista y compositor de blues y jazz blues.

5.- Comienzos de los músicos.

"No es difícil escribir canciones, es difícil empezar a escribirlas".

Frase tribuida a Noel y Liam Gallagher,[57]

El comienzo de los músicos va a depender muy directamente de su propia historia de vida:

> *"La educación musical, de todas maneras, no se circunscribe solamente a la escuela y a los conservatorios, o a organizaciones musicales, como orquestas o los coros. Otras instituciones, como la familia, la iglesia y las organizaciones de trabajo o tiempo libre juegan un papel de primer orden a la hora de despertar el interés por la práctica musical. En efecto, la afición musical y su práctica tienen mucho que ver con los fenómenos culturales, nacionalistas, etnológicos o religiosos."*
>
> (Martínez, S., 1993, p. 42)

En una investigación de esta índole, en la que partiremos de las características contextuales, debemos conocer siempre en qué entorno y bajo qué circunstancias se ha desarrollado la formación de los diferentes individuos estudiados y dar especial importancia a cuáles fueron aquellos acontecimientos que definieron su interés o relación inicial por la formación musical, no sólo atendiendo a aspectos musicales sino a los culturales y sociales. Guber, R. (2001).

La selección inicial en relación a las preferencias y gustos musicales así como la formación inicial va a depender de multitud de factores y de determinados acontecimientos puntuales. Definir cuáles son los orígenes de estos músicos va a depender por un lado de unas experiencias individuales y grupales o por aquellas que se ven influidas por el contexto concreto en el que

[57] Hermanos compositores y músicos de la banda británica Oasis.

se desarrollan. En relación a las experiencias que surgen en determinados contextos destacamos algunas que, en gran medida, influirán en la definición de las preferencias: la familia, los modelos educativos (las instituciones formales e informales), los grupos de iguales y el contexto sociocultural, entre otros.

En relación a las experiencias individuales, el campo es tan amplio que generalizar sería una tarea imposible, pues la vida no es más que una sucesión de acontecimientos que nos definen y moldean en mayor o menor medida; por ejemplo, conocer en un momento determinado a un músico o asistir a un concierto pueden definir nuestra preferencia por un estilo de música y originar de esta manera nuestro interés formativo en relación a la misma. Encontrar un instrumento musical olvidado en un armario o estar descontento con un determinado modelo formativo e intentar conocer otros puede definir nuestras preferencias y una infinidad más de situaciones puntuales.

Por enmarcar alguno de estos factores que pueden determinar el origen de los músicos, diremos que es en torno a las familias y los grupos de iguales donde se organizan la mayoría de las relaciones mutuas. Éstas satisfacen en gran medida nuestras necesidades básicas además de otras secundarias como: los valores, la cultura, los intereses, las expectativas, etc. (González, M., y Palacios, J., 1998). Además es en estos contextos donde se despiertan determinadas capacidades y cualidades afectivas, cognitivas y sociales, moldeándolos en las sociedades en las que están inmersos para avalar la continuidad del contexto cultural que le da sentido (Aguilar, M., 2001).

En la actualidad la familia ha modificado de manera notable la influencia que tradicionalmente poseía en relación a los hijos y las funciones que con respecto a éstos tenía asignada de manera tradicional. La tendencia actual se dirige claramente hacia el individualismo frente a la interacción social (Lorenzo, O. y Cremades, R., 2007).

Como recoge Fermoso, P. (1997), la familia está sujeta a los cambios sociales, afectando de manera directa a los patrones constructivos tradicionales. La familia en la actualidad cumple las siguientes funciones:

- Las interacciones surgidas del consumo sólo afectan a dos generaciones, padres e hijos, olvidando las interacciones tradicionales con los abuelos.

- Cada vez el número de integrantes es más pequeño, como consecuencia de la cada vez menor natalidad y las familias monoparentales.

- La figura de la mujer no sólo relacionada con las tareas del hogar, el cuidado y la educación de los hijos, cada vez más trabaja fuera de casa.

Estos cambios, unidos al entorno dinámico y cambiante de la sociedad, hace cada vez más complejo definir el concepto de familia. La familia y la esfera familiar tienen clara influencia para establecer relaciones y actitudes positivas hacia las artes creativas, como la música, y su progreso en los diferentes niveles de competencia. La familia es determinante y un contexto muy especial para el desarrollo personal de los hijos (Boute, C., 2001).

De esta manera las influencias familiares, en muchos casos, son los orígenes del moldeamiento de los niños (Rodrigo, M. y González, J., 2014). Es en este contexto donde se realizan los primeros aprendizajes informales y no formales. De esta manera un núcleo familiar que procure a los niños un clima positivo y dialogante, comprensivo y afectivo y que sea capaz de transmitir hacia éstos la confianza y el autoestima necesarios para crecer sin temores ni prejuicios, afrontando retos y compromisos propios del entorno social, serán el marco idóneo para el desarrollo del aprendizaje (Amaris, M. y Jiménez, M., 2003). En estos contextos emergen de manera natural la preocupación y el interés por las artes, y entre ellas la música, integrándose en los estudios generales, así como las experiencias extraescolares, favoreciendo una experiencia educativa completa y como demanda de los sistemas educativos occidentales (Le Blanc, K., 2003).

También influye de manera directa el nivel cultural de los padres, así como su formación; en la mayoría de las ocasiones ligado al nivel socioeconómico y a las preferencias y gustos musicales de éstos. En el caso de las clases medias altas las preferencias musicales están ligadas a la música culta y/o clásica, y por tanto, ligada a la formación extraescolar en los conservatorios profesionales y escuelas de música, así como la práctica instrumental en estos contextos, siendo un complemento importante de la formación global reglada (Santos, F. J., 2003).

Frente a esto, en las clases más populares los intereses musicales estarán ligados a músicas más populares y con un acceso menos elitista (véase los costes no sólo de los estudios en la formación reglada, sino también los precios para poder acceder a determinados instrumentos como pianos, fagotes o contrabajos, entre otros). Las preferencias musicales en estos contextos estarán más relacionadas con gustos populares, por ejemplo, las bandas de Semana Santa, el carnaval o el flamenco, entre otros.

De esta manera se pone de manifiesto que el nivel socioeconómico, la formación escolar, intelectual y cultural de las familias no sólo influyen en el desarrollo cognitivo general de los niños (Vicuña, J. y Reyes, M. V., 2002). Éstos son factores que influirán en los tipos de músicas que atraerán a los individuos hasta su adolescencia, donde las preferencias musicales estarán más cercanas al grupo de amigos (Eyerman, R., 2002).

De esta manera estudios como el de Cremades (2003) demuestran que el *Rock* está entre los estilos más apreciados por los jóvenes entre doce y diecisiete años.

Para hacer un breve resumen de las preferencias musicales en diferentes edades nos basaremos en el estudio realizado por Cremades Andreu, R. y Lorenzo Quiles, O., en su artículo “Familia, música y educación informal”, del año 2007; así como por los autores que validan dicha investigación recogidos en el artículo “Familia, Música y educación informal” en la revista Música y educación. De esta manera encontramos:

- **Etapa prenatal**. El embrión muestra preferencia por determinados timbres y patrones musicales. En concreto, hay estudios sobre la preferencia durante esta etapa por la música clásica (Stephenson, S. M., 1998), (Navarro, C. (2014). También existen estudios que demuestran que en dicha etapa prenatal el embrión siente rechazo por la música Rock (Rodrigo, M. S., 2000).

- Infancia y niñez. Es posible encontrar numerosas investigaciones relacionadas con las preferencias musicales en dicha etapa, pero todas ellas se encaminan a situar las preferencias musicales en el entorno familiar. Véanse los estudios de Bernal, J., 2001; Díaz, C., 1999; Coffman, 2002; Duffey, T., Lumadue, C. y Woods, S., 2001; Press, D., 2000. Además se percibe un interés por la asistencia a música en directo, véanse los estudios de Martí, 2000. o las de Benaisa, Y. y Torres, L. (2014). Relacionando la música y emociones.

- **Preadolescencia.** Es en dicha etapa donde cobra especial valor las preferencias y los intereses musicales en torno al grupo de iguales. Véanse como ejemplo entre los numerosos estudios relacionados con la temática los de O'connor, Haynes y Kane, 2004; Took y Weis, 1994; Prieto, J. y Fernández, V., 2000; Roe, K., 1995; Tyson, 2002.

- Adolescencia. Es en dicha etapa cuando los jóvenes sienten preferencias musicales relacionadas con el entorno cotidiano, teniendo gran influencia los medios de comunicación y cobrando especial valor los intereses que se generan con el grupo de amigos. Véanse los estudios de Brittin, 1991; Hargreaves y North, 1997 y Stalhammar, 2003. Manrique, C. y Rivera, L. 2014. Sobre las preferencias por el pop y el Rock en dicha etapa.

Junto a estos agentes no hemos de ignorar un capital no humano, el de los medios de comunicación. Éstos nos influyen en mayor o menor medida a lo largo de toda nuestra vida y no siempre son seleccionados por propia decisión. En las últimas décadas se han desarrollado rápidamente los *Mass Medias* (medios de comunicación en masa) así como el consumo musical a través de las nuevas tecnologías:

> *"La creciente adopción social de las nuevas tecnologías en el consumo musical marcan hoy la oferta y el consumo familiar-musical en nuestra sociedad. Además, los medios de comunicación han ido ocupando un papel cada vez más relevante en la reproducción y construcción de las sociedades actuales y de las* identidades de sus miembros"
>
> (Cremades, R. y Quiles, O., 2007)

No todos los medios influyen de la misma manera ni con la misma intensidad en las diferentes etapas de la vida, por ejemplo, en la niñez y en la adolescencia, la televisión era el centro de la vida familiar. (Livingstone y Bovill, 2001). Actualmente la juventud utiliza preferentemente internet:

> *"La radio y la televisión son los mass media que, por detrás de Internet, cuentan con una mayor penetración entre los jóvenes de hoy. Y es que a pesar del amplio abanico de opciones que la Red pone a disposición de la audiencia juvenil para disfrutar de su tiempo de ocio, el consumo de los medios audiovisuales tradicionales mantiene una evolución sin cambios significativos desde comienzos de 2000. Esto, sin embargo, no quiere decir que, actualmente, los jóvenes continúen consumiendo radio y televisión en los mismos términos que hace una década, ni tampoco que estén de acuerdo con los contenidos ofrecidos en sus respectivas parrillas de programación"*
>
> (López-Vidales, N., y Rubio, L. 2014; 327).

En ocasiones determinados formatos televisivos presenta una visión en la que el desarrollo de capacidades musicales se ve premiado. Véase como en determinados programas televisivos sus participantes se forman musicalmente en una academia, pudiendo seguir sus avances en directo, incluso a través de cadenas con 24 horas de emisión; véanse programas como "Operación Triunfo" u otros donde se valoran cualidades artísticas como "Tú sí que vales" (2012).

Los músicos han pasado de simplemente contribuir musicalmente en los medios y beneficiarse comercialmente, a ser modelos sociales que mostrar. Posteriormente dichos modelos se verán recompensados, pues estos modelos

se desarrollan sustentados por el fenómeno “fan” y, por tanto, producirán un beneficio económico posterior que los medios se encargarán de rentabilizar.

En el contexto de estudio, programas andaluces también han copiado dicho modelo, por ejemplo “Caza talentos” o “Se llama copla”, imprimiéndoles un enfoque más localistas y folklorista.

La familia, como vehículo tradicional de interés, está siendo en la actualidad tamizada por los Mass Media en general, destacando entre ellos la televisión:

> *“…a este escenario mediático se han incorporado recientemente programas musicales de gran audiencia televisiva, como Operación Triunfo. Su influjo en los gustos que muestran los niños y los padres es determinante, independientemente de si los niños han adquirido o no alguna formación musical en los conservatorios o escuelas de música. El fenómeno Operación Triunfo no sólo ha logrado obtener máximos niveles de audiencia, sino que ha suscitado el interés de un público variado de ambos sexos, con diversas edades y un nivel socioeconómico y cultural medio “*
>
> (Ibarretxe, 2003. Citado en Cremades, R. y Quiles, O., 2007)

Debido a la franja horaria en la que se emitía televisivamente se convertía en un programa para ver en familia y los seguidores desarrollaban corrientes de difusión y opinión pretendidamente objetivas. Con dicho programa, sólo se cultivaba una serie limitada de estilos musicales, por lo que se conseguía una homogeneización socio-musical. En la mayoría de las ocasiones los consumidores de dicho programa estaban carentes de una formación musical básica y por lo tanto lejos de una valoración objetiva de los hechos musicales que en él acontecían. En consecuencia, los seguidores aceptaban la opinión musical de una mayoría inducida y condicionada por corporaciones mediáticas e intereses comerciales (Lorenzo y Herrera, 2000).

Por supuesto que dichos medios no sólo influyen en lo musical sino también en lo estético y las modas, relacionados con la imagen personal-

comercial y el desarrollo de la identidad, lejos de la tarea formativa. Estas experiencias televisivas no son únicas en nuestro contexto y autores como Goodwin (1993) y Lamoureux (1996) han realizado estudios en otros contextos. Dichos estudios apuntaban en la misma dirección, es decir, hacia la creación en los medios de productos y modelos musicales donde no se ha contrastado su calidad artística ni musical.

Los medios de comunicación distribuyen y generan productos y servicios que influyen en los hábitos musicales de los consumidores y de sus familias (Clemons y Lang, 2003). De esta manera los gustos familiares suelen coincidir y estar focalizados a cantantes y grupos "de moda" enmarcados en el *Pop* más comercial, puesto que éstos inundan los medios y nos llegan de manera casi pasiva.

Los profesionales de la música, conscientes del poder de los medios televisivos, diseñan y planean varias apariciones televisivas y radiofónicas para presentar nuevas canciones (menos populares) a sus posibles seguidores-consumidores, pudiendo de esta manera obtener la máxima rentabilidad a su trabajo. De otra manera se hace más compleja la distribución y venta (Crain y Tollison, 2002).

También los contextos ecológicos determinan el inicio de los músicos, por ejemplo, el programa musical de conciertos de una determinada localidad, el tener escuelas de música, conservatorios, docentes expertos de manera cercana, el tener algún músico local con cierta fama, el tener acceso a locales de ensayo o a gente con la misma afición e intereses, el que existan tiendas de música con cierta cercanía, etc.

Por ello diremos que los medios influyen en gran medida en la determinación de unos modelos musicales. Éstos unidos a las preferencias musicales familiares, el grupo de amigos, la edad en que se comiencen a formar, el contexto ecológico o acontecimientos puntuales, entre otros aspectos, contribuirán a definir los inicios de los músicos, determinando a su vez la predisposición a formarse en determinados estilos musicales o en otros

Por ejemplo el discurso de Leonard Cohen (2011), en la recogida del premio príncipe de Asturias de las letras, donde cuenta cómo fueron sus orígenes.

5.1.- Profesionalización.

El cambio de las funciones de la música ha motivado y contribuido a la crisis de la profesión, como ya hemos citado anteriormente. Los músicos que se forman en conservatorios, en la actualidad han pasado a ser conservadores de la música clásica. Esta música además posee entre sus características el hecho de ser poco escuchada por el gran público.

Es destacable la sofisticación en la reproducción y producción de sonidos. Esto ha potenciado la eliminación de puestos de trabajo, descalificando a los músicos que realizan un trabajo artesano, el de la ejecución instrumental. Algunas bandas de *Rock* y de *Pop* pueden llevar algunos instrumentos pregrabados o secuenciados en estudio y después reproducidos en directo, reduciéndose en medida la necesidad de músicos y, como consecuencia, disminuyendo la profesionalización.

> *"Los músicos en su proceso de profesionalización han ido perdiendo prestigio y poder, salvo unos pocos divos singularmente reconocidos. Esto añadido a la debilidad de las instituciones musicales en el contexto español y a la falta de formación musical de la población, ha hecho potenciarlo aún en mayor medida"*
>
> (Martínez, S., 1993, p. 43)

Las dificultades para desarrollar carreras profesionales han disminuido el interés de los que, de manera vocacional, han querido dedicarse a la música. Frente a este hecho percibimos un aumento en el interés de aquellos que se dedican a ella de manera ocupacional. Esta realidad se ve incrementada por la situación de crisis en el panorama musical comercial, causada por la piratería y la caída de las redes comerciales de difusión. Esta tendencia ya se podía comprobar en el informe sobre la estructura de costes de la red de piratería, elaborado por la empresa Mega Investment Business, Ltd. para la Sociedad General de Autores y Editores SGAE (V.V.A.A., 2004) o de manera más actual en Lozano, J. A. L. (2015).

La música en directo, en ocasiones, y con la finalidad de abaratar costes o simplificar cada vez más, prescinde en ciertas ocasiones de determinados músicos para que interpreten en directo, utilizando recursos pregrabados, secuenciados y disparados, o se simplifican y se reducen las agrupaciones musicales.

Frente a este abaratamiento nos encontramos ante una gran dicotomía, pues como en diferentes estudios se demuestra, la tendencia en el consumo musical es cada vez mayor, convirtiéndose en una actividad de consumo diaria.

No es difícil observar cómo en nuestro día a día, y gracias a las nuevas tecnologías, se hace más accesible la música, aunque ésta no siempre sea de calidad o esté inmersa en los circuitos comerciales de difusión. Esta tendencia no es nueva y ya desde hace bastante tiempo se puede ir comprobando. En estudios sobre el comportamiento cultural de los españoles realizados en octubre del año 1985 demostraban ya que el 93% de los hogares españoles poseían algún equipo de sonido; oír música ya era la práctica cultural más extendida en la población y sólo adelantada durante estos años por ver cine en la televisión. En el mismo estudio, el 78% de la población de más de 14 años dedicaba tiempo a oír música y el promedio durante estos años ya era sorprendentemente alto, 59 horas semanales. Por eso no es difícil concebir el interés juvenil la deseabilidad juvenil hacia la dedicación profesional en torno a sus modelos e ídolos.

En la actualidad y con los avances tecnológicos, así como por la facilidad para adquirir la música actualmente (*mp3,* telefonía móvil, *peer 2 peer*…), daría resultados sorprendentes, pues el acceso al consumo musical se ha simplificado en gran medida. (Vidales, N., Rubio, L., García, M. 2015). También es cierto que el mismo estudio desvelaba que sólo el 13% de los jóvenes asistía a música en directo y con una media de 1,6 veces al mes. Este consumo musical ha generado una demanda de profesionales dedicados a los diferentes sectores, creación, producción, márquetin, distribución, etc., entre otros.

El consumo musical, ya desde hace unos años se realiza masivamente en formato digital; las redes conducen al crecimiento de la música que consumimos y adelantan las edades, cada vez más tempranas, a las que se comienza a consumir; véase como ejemplo la existencia de un mercado en torno a las músicas populares urbanas infantiles, reflejando no sólo cambios en el estilo de consumo sino dando pie a nuevos modelos identitarios y diferentes procesos interculturales (Campos, J., 2008) y también comerciales; Destacamos especialmente el poder de la factoría Disney en la creación de productos musicales infantiles y juveniles.

En relación al estilo y las preferencias de género musicales el P*op* y *Rock* son los estilos preferidos por los jóvenes, y en consecuencia suscitando entre esto intereses profesionales hacia las mismas, como se muestra a través de estudios más actuales:

> *"Respecto a la música, los adolescentes y jóvenes encuestados manifiestan preferencia por el rock (51%), la música pop (36%) y las baladas (42%). Este último caso podría ser un indicador de encontrarse en un período de romanticismo y enamoramiento. Las preferencias por el pop también podrían estar relacionadas con la difusión de la música estandarizada "*
>
> (Manrique, C. R. C., & Rivera, L. P. 2014; p. 92)

Por supuesto estos números no beneficiaban al músico artesano, entendiéndolo como el que se dedica a la ejecución musical en directo, pero sin embargo sí a aquellos músicos minoritarios (músicos de estudio) que, al realizar una única ejecución instrumental y ser grabada, facilitaban un mayor acceso a la población, prescindiendo en gran medida del músico en directo.

Estos músicos de estudio, o como también se les conoce de sesión, también se ven perjudicados por el avance de las nuevas tecnologías de grabación. Técnicas de estudio como los instrumentos virtuales o sampler (aparato que permite muestrear digitalmente secuencias sonoras para ser reproducidas posteriormente) en muchos casos pueden sustituir a los músicos,

abaratando los tiempos y los costes de producción musical. Ahora el productor musical de estudio se convierte en multinstrumentista, arreglista, ingeniero y es capaz casi de producir en solitario grabaciones, convirtiéndose en otro músico más en ocasiones y siendo susceptible de formarse musicalmente. Podemos destacar entre otros muchos, programas como:

Reason: software musical desarrollado por Propellerhead Software. Emulasintetizadores, samplers, procesadores de señal, secuenciadores, mesa de mezclas, etc. Se suele usar como estudio virtual o como una colección de instrumentos virtuales para ser usados en vivo o con otro software secuenciador. Tiene la opción de usarse con un controlador midi.

Cubase: serie de aplicaciones informáticas para editar audio digital, MIDI y un secuenciador de música, (comúnmente conocidas como DAW - Digital Audio Workstation), creadas originalmente por la firma alemana Steinberg en 1989.

Pro Tools: estación de trabajo de audio digital *(Digital Audio Workstation o DAW, en inglés)*, una multiplataforma de grabación multipista de audio y midi, que integra hardware y software. Actualmente, por sus altas prestaciones, es el estándar de grabación en estudios profesionales, usado mundialmente.

VST o Virtual Studio Technology (Tecnología de Estudio Virtual): es una interfaz estándar desarrollada por Steinberg para conectar sintetizadores de audio y plugins de efectos a editores de audio y sistemas de grabación. Permite reemplazar el hardware tradicional de grabación por un estudio virtual con herramientas software. Un VST es un programa de software que debe ser ejecutado mediante una aplicación que soporte esta tecnología. A esta aplicación se le llama VST Host, ejemplos de éstas son Cubase, FL Studio y Ableton Live.

En resumen, y recopilando las ideas anteriormente expuestas, diremos que durante el Siglo XIX y comienzos del XX, era casi imposible pensar en música y no pensar en ejecución instrumental en vivo. Con los sistemas de

grabación y reproducción musical esta tendencia fue en descenso, produciéndose una dicotomía importante. Mayor acceso a la música para la mayoría de la población y frente a esto el descenso de la profesionalización de los músicos, debido a la disminución de la música en directo y de los músicos de estudio.

Hoy en día asistir a un concierto en directo está al alcance de todos; no son pocos los locales que ofrecen música en directo de forma gratuita aunque en muchas de las ocasiones son músicos no profesionales sino aficionados que tocan por el simple hecho de disfrutar y emular a sus ídolos. Además los organismos públicos y privados organizan eventos de libre entrada. Para una sociedad acomodada, como en la que nos encontramos, es más accesible hacer un clic de ratón y tener en el salón de tu casa el último súper éxito sin tener que esperar colas, de manera anónima, íntima, con bajo coste y con rápido acceso a todas las músicas a través de Internet, que tener que acudir a los centros de consumo:

> *"La realidad, claro, no acompaña ese retrato alegre y optimista que pintan los fetichistas tecnológicos. El intenso flujo de información no confluye en el río de la democracia, sino que abreva insaciablemente de él, interceptando sus contenidos y desviando sus cauces hacia gigantescos y majestuosos lagos estancados… Los servidores chupan y almacenan las marcas del disenso y la protesta para que la moderna política líquida pueda seguir avanzando incólume, sustituyendo la confrontación y el debate por bits de sonido…"*
>
> (Bauman, Z., 2007, p. 148)

Existe una tendencia al desarrollo de programas en los medios de comunicación donde, a través del formato concurso, se moldeaban carreras musicales profesionales; como ejemplo más mediático y de mayor difusión citaremos el programa Operación Triunfo. En dichos programas se pudo observar la tendencia del público a valorar la labor formativa profesional musical. En torno a dicha actitud de valoración de las carreras artísticas se potenció un sistema lucrativo, usando como hilo conductor la exposición

pública de aquellos artistas “prefabricados” que se formaban, evolucionaban, hacían música en directo, que era grabada, postproducida y comercializada. Parecía que la gente añorase el ambiente de conciertos en directo, aunque desde el salón de sus casas y la esencia de fugacidad de la música en directo. Dicho formato sólo beneficiaba directamente a aquellos músicos y a todo el entresijo empresarial que los había creado, que planificaba sus aciertos y errores, dosificaba sus apariciones en los medios y, si no eran necesarios, los caducaban. Las carreras profesionales de dichos productos musicales eran dirigidas, encapsuladas, diseñadas y los medios de difusión vendían sus actuaciones, tras costosísimas promociones, en torno a los circuitos comerciales de difusión y producción.

No son pocos aquellos aficionados que, de manera nostálgica y con un fin ocupacional, intentan emular a sus ídolos a través de la interpretación musical, en consecuencia realizando actividades musicales en directo.

> *"Los músicos sólo se preocupan de la música; los músicos profesionales tienen que preocuparse de cuestiones comerciales. Si nuestro objetivo es ser músico, tal vez lo mejor sería no hacerse músico profesional. Si lo que queremos es servir a la música, esto es parte del precio que tenemos que pagar por ese privilegio."*
>
> *Frase atribuida al guitarrista Robert Fripp* [58]

La música no sólo se desarrolla por la profesión más obvia, la de músico, sino que otros campos profesionales se expanden en paralelo y de manera insospechada. Productores, managers, promotores, estilistas,

[58]Nacido en 1946, guitarrista que se hizo famoso por su trabajo con el grupo *King Crimson* fue en uno de los fundadores del movimiento del *Rock* Progresivo.

diseñadores, *merchandaising*, *Rock managers*, técnicos de estudio, iluministas, técnicos de sala y de concierto y un largo etc. y entre ellos, los formadores y docentes, que con los cambios acontecidos en el panorama comercial han sufrido una reestructuración. Por ejemplo los músicos de estudio cada vez son menos y el papel de productor, arreglista y músico en ocasiones se aúna.

5.2.- Posicionamiento y percepciones de los músicos en torno a la música popular.

Los músicos populares crean sus propias concepciones frente a la música y sus procesos de aprendizaje. Sus percepciones están determinadas por los contextos personales, por las trayectorias musicales, por los entornos, por el acceso a los recursos, por la cultura, etc., es decir, que habrán un sinfín de percepciones personales que se harán únicas e individuales para cada músico. No obstante se pueden hacer generalizaciones para determinados aspectos en un determinado contexto, pasando estas concepciones personales a ser generalizadas, asumidas y transmitidas por los individuos en torno a una cultura concreta, como si de postulados se tratasen, (Lines, D. 2009).

En líneas generales, el posicionamiento de los músicos frente a su manera de entender la música varía a lo largo de sus vidas, y va a depender en gran medida de los contextos personales en los que se ven inmersos, aunque, por supuesto, existen excepciones.

Faulkner (1973) expuso que a medida que va creciendo la edad y las responsabilidades familiares la música deja de ser el eje central de la vida de los músicos. Por supuesto esto no es sinónimo de que sean peores músicos, pues su experiencia suele ser mayor que la de otros músicos jóvenes, sino que el interés por la música da paso a otros nuevos intereses (familia, cargas económicas, etc.), que cobran tanta importancia o más en sus vidas como el ejercicio musical.

Otra concepción extraída de los estudios Faulkner (1973), engloba a aquellos músicos que consideran la música como un trabajo a la vez que una diversión. Éstos poseen mayor compromiso vocacional que los anteriormente descritos. La mayoría de los músicos que tiene dicha percepción son más jóvenes que los anteriores y no suelen tener hijos.

El último grupo de músicos para dicho autor, son aquellos que opinan que la dedicación musical es algo más trascendental, entendiéndola como expresión, arte y disciplina. Éstos poseen un nivel de compromiso con la

profesión bastante alto y a la idea de trabajo o diversión de los dos anteriores se le une la de entender la música como medio artístico. Este grupo considera la música como uno de los factores más importantes de sus vidas y es una población, como afirma Faulkner en torno de individuos sin cargas familiares, especialmente solteros y con vocaciones bastante tardías.

Por ello diremos que los factores principales, según Faulkner, para la concepción de la música por los músicos serían la edad y la situación familiar.

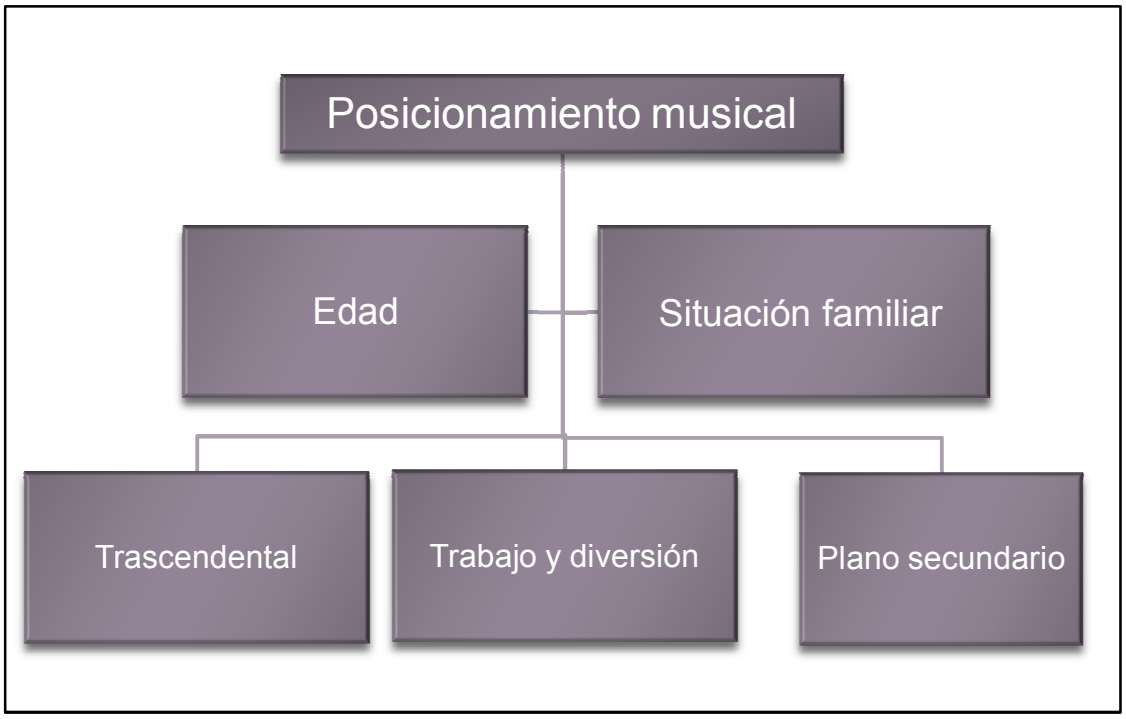

Ilustración 20.- Posicionamiento de los músicos frente a la música basado en Faulkner (1973).

Fuente: cuadro de elaboración propia basado en Faulkner (1973).

Los músicos de cierto prestigio se convierten en modelos potentes, influyendo sus concepciones en los músicos más noveles. Éstos no son sólo simples modelos musicales sino que también transmiten concepciones acerca de cómo afrontan los procesos de aprendizaje. La experiencia de otros músicos en este tipo de músicas cobra gran valor. Los aprendizajes de dichas músicas se desenvuelven en contextos especiales donde cobra gran valor la imitación. A través del análisis discursivo de determinadas concepciones, atribuidas a

músicos de cierta relevancia del *Pop* y del *Rock,* pretenderemos dar a entender diferentes concepciones sobre determinados aspectos de la música en general y cómo influye en los procesos formativos. Estas concepciones personales nos ayudarán a entender diferentes aspectos relacionados con la música desde la visión de los músicos.

Los parafraseos citados a continuación han sido extraídos de contextos informales, de artículos no científicos, o simplemente atribuidos popularmente a dichos músicos, por lo que no han sido posible citarlos según normativa. A pesar de ello y finalmente, tras sopesarlo, hemos decidido incluirlos por el importante valor que poseen dichas concepciones en torno al aprendizaje y la enseñanza de la música popular. Es por esto que debemos entenderlos como parafraseos de interés y no como citas científicas. No obstante incluiremos su procedencia.

La primera concepción del guitarrista Arturo Vargas (1923-2006), nos hace reflexionar sobre que existen numerosas experiencias en relación al acto musical y que, dependiendo del posicionamiento que se tenga frente a ésta, la música demanda una implicación diferente. La música puede entenderse desde una simple señal acústica, una forma de ganarse la vida o la posibilidad de convertirse en un lenguaje para expresarse.

Un mismo acto como el musical puede interpretarse desde diferentes visiones. Los músicos se enfrentan al acto musical desde un punto activo de creación y ejecución, que supone una implicación directa, convirtiéndose en parte activa del acto expresivo musical; el receptor es la parte pasiva de dicho proceso y encargado de darle significado a la interpretación del músico, pero ni mucho menos tienen por qué coincidir. Un mismo significante para muchos significados posibles:

"Una simple nota musical tiene muchos significados; para un físico es una vibración del aire en determinada frecuencia, para un técnico es una señal eléctrica procesada por un aparato, pero para un músico es un pedazo de su vida escapando a través de su instrumento." Arturo Vargas[59]

Fuente: www.guitarraonline.com. Rescatado el 20/10/2015.

El proceso del ejercicio musical necesita el desarrollo de diversas competencias, técnica, esfuerzo y constancia. La constancia y la perseverancia funcionan como el motor de la práctica musical. Las cualidades innatas necesitan ser trabajadas y desarrolladas. La música es entendida por los músicos como un medio de expresión que necesita el desarrollo de una técnica que posibilite sus posibilidades expresivas. Esto no quiere decir que se exprese más con el desarrollo de la técnica, pero si es verdad que el desarrollo de la expresividad no puede verse limitado por la falta de técnica. Los músicos entienden que la música necesita un desarrollo constante de la técnica. Además como cualquier actividad que necesita de la motricidad fina para la ejecución necesita ejercitarse y por tanto un entrenamiento continuado y una perseverancia en la práctica musical. La voluntad es necesaria para el desarrollo de la técnica y la técnica para el desarrollo de la creatividad.

"Talento sin voluntad es como un coche sin gasolina"

John Coltrane[60]

Fuente: http://www.frasesgratis.org. Rescatado el 20/10/2015.

En ocasiones, los músicos, en el constante desarrollo de unas capacidades musicales, olvidan la finalidad principal que tiene la música para los oyentes, la transmisión de sensaciones o sentimientos y aparece el término de música para músicos, en la que prima el virtuosismo. En muchas ocasiones

[59] Guitarrista y compositor mexicano.
[60] Compositor y músico de *Jazz.*

se hace música que necesita del desarrollo de una técnica virtuosísima, cuya finalidad es demostrar la capacitación y se olvida, en detrimento del gran público que la finalidad es transmitir. La música es utilizada para mostrar las capacidades de los músicos a otros músicos o mostrar técnicas y trucos personales (la llamada música para músicos).

La mayoría de los oyentes no consumen dichas músicas, pero sí los músicos que idolatran a estos virtuosos. Véase como ejemplo músicos la banda de *Rock* progresivo estadounidense *Dream Theater*, compuesto por músicos de la *Barklee college of music*.

Pepe Romero, guitarrista clásico, nos hace reflexionar sobre la finalidad de la música y la obsesión que el desarrollo de la técnica por los músicos puede llegar a diluir la función principal de la música, transmitir:

"La música no es para Impresionar, sino para conmover" Pepe Romero
Fuente: http://. www.guitarraonline.com Rescatado el 20/10/2015.

Es necesario el desarrollo de la técnica musical para fomentar las capacidades comunicativas; conocer o tener recursos musicales o determinadas técnicas o destrezas musicales no es sinónimo de saber organizarlas y aplicarlas de manera correcta. En ocasiones, los músicos copian, plagian o adoptan recursos musicales, o estudian determinados *licks*, pero la capacidad de adecuarlos a un concreto contexto musical es lo que realmente diferencia a un buen músico. Quizás aquí se deban conjugar correctamente por un lado, el poseer un buen banco de recursos y técnicas y, por otro lado, la sensibilidad necesaria para aplicarlas en los momentos más idóneos. La siguiente concepción del guitarrista argentino Miguel "Botafogo" es esclarecedora con respecto al a dicotomía expresión- sensibilidad:

"Las escalas son como el abecedario, nadie es poeta por decir a, b, c, d, etc.,." Botafogo
Fuente: http://. www.guitarraonline.com Rescatado el 20/10/2015.

La idea de que la música es una manera de expresar con unas herramientas determinadas también es una concepción que se repite para los músicos. El desarrollo instrumental se convierte en una prolongación expresiva de los lenguajes tradicionales; los músicos intentan desarrollar estas capacidades expresivas a través del estudio instrumental:

"...queremos ser capaces de hacer con nuestros instrumentos todo lo que podamos imaginar: una voz, una guitarra, un teclado; la idea es expresar, proyectar a través de tu instrumento lo que quiera que tengas en tu mente..." Jordan Rudess[61]
Fuente: http:// www.guitarraonline.com. Rescatado el 20/10/2015.

Otra de las ideas relacionada con las posibilidades expresivas de la música es la del guitarrista Eugenio Sulpizio, que vuelve a exponer el interés por el desarrollo de las capacidades expresivas comunicativas de la música:

"Una guitarra en manos de un corazón sensible es capaz de hacerle el amor al alma" Eugenio Sulpizio
Fuente: http://www.frasesgratis.org. Rescatado el 20/10/2015.

O la del otro guitarrista Giancarlo Salirrosas:

[61] Jordan Charles Rudess nació 1956, Nueva York, teclista, por ser miembro de la banda de metal progresivo *Dream Theater*.

"La palabra ha sido dada al hombre para ocultar su pensamiento, pero la guitarra ha sido dada al hombre para demostrar sus sentimientos" Giancarlo Salirrosas
Fuente: http:// www.guitarraonline.com. Rescatado el 20/10/2015.

Hemos de tener en cuenta que existen instrumentos que por su naturaleza, son más expresivos que otros. Instrumentos especialmente expresivos en el *Pop* y el *Rock*, son los que tienen una función armónica o melódica destacando la guitarra y el piano. Frente a éstos encontramos otros que por tradición o debido a su función son a priori menos expresivos, como es el caso de los instrumentos asociados a la sección rítmica: el bajo, la batería o la percusión.

Las músicas instrumentales y los instrumentos por sí solos transmiten sentimientos y sensaciones generales y abstractas. Determinadas sonoridades están asociadas a sensaciones consensuadas culturalmente y en otras culturas no occidentales no transmitirían los mismos significados. De esta manera, en occidente y como consecuencia de la tradición musical, asociamos determinados recursos a determinados sentimientos o sensaciones; las melodías en las modalidades menores se asocian a sentimientos de tristeza, las melodías y armonías mayores a sentimientos alegres, las tensiones armónicas a sentimientos de incertidumbre, los tiempos lentos están asociados a situaciones relajadas y profundas, mientras que los tiempos más rápidos a sentimientos más vitales; la utilización de determinados timbres (conjugación de instrumentos) también favorecen unas sensaciones propias. Pero todo esto no es más que un proceso de aprendizaje cultural que hemos ido asimilando en un proceso de enculturación musical a lo largo de muchos siglos.

Frente a esto, la voz y en especial las letras de las canciones, sí que suponen un elemento objetivo para la transmisión de sentimientos, ideas o sensaciones, y éstas a su vez se ven enfatizadas por la instrumentación. Por ello, debemos decir que el instrumento que posee una capacidad expresiva

más completa es la voz, por la carga de significado que a su vez imprimen las letras. Destacaremos por ello especialmente las canciones. A lo largo de la historia las canciones han tenido esta fuerte finalidad expresiva. Zamora Pérez, E. C. (2000).

Existen estilos dentro de la música popular urbana donde la voz es el recurso más destacado, véanse por ejemplo el Hip Hop o el Rap, donde las letras adquieren especial importancia. La voz, y en concreto las letras, dan la posibilidad a los músicos de transmitir conceptos más complejos que los sentimientos abstractos y generales que transmiten los instrumentos. Los cantantes y letristas por ello tienen la posibilidad y la responsabilidad no simplemente de transmitir sensaciones, sino de desarrollar mensajes más complejos, que van desde mensajes sencillos y adolescentes como las canciones de amor hasta complejos mensajes de protesta. Enrique Bunbury, cantante, expone que la música tiene una función y una finalidad eminentemente comunicativa:

"El músico que no tenga un sentimiento o una ideología que transmitir, está en una profesión equivocada" Enrique Bunbury[62]
Fuente: http://. akifrases.com Rescatado el 20/10/2015.

Además también es importante la manera en que los músicos presentan su trabajo de manera escenográfica ante el público; la música en directo además de la simple transmisión de unas ideas musicales se convierte en un espectáculo. Los músicos reconocen la importancia del valor escénico de su música cuidando aspectos como la indumentaria, la iluminación la

[62]Enrique Ortiz de Landázuri Izarduy, nació en Zaragoza, 11 de agosto de 1967. Conocido como Enrique Bunbury. Cantante y músico español. Fue vocalista de la banda Héroes del Silencio. Grupo musical considerado por la crítica entre las mejores bandas de *Rock* en español.

escenografía, el attrezzo y un largo etc. Además la manera en que se muestran ante el público se enfatiza y aporta valor adicional a lo que exponen:

Las partes difíciles hay que hacer que parezcan fáciles y las fáciles hay que hacer que parezcan difíciles" Chet Atkins[63]
Fuente: http://www.frasesgratis.org. Rescatado el 20/10/2015.

En el concierto, los músicos presentan de manera pública su trabajo y es aquí donde adquiere importancia la actitud escénica. El concierto se convierte en un diálogo directo entre músico y público, y es aquí donde éstos tienen que mostrar la valía de su trabajo ya que la música grabada no ofrece dicha posibilidad.

Los músicos pretenden ser ídolos contemporáneos y por ello deben mostrarse ante el público como tales. El juego de roles del escenario se convierte en el contexto donde los músicos deben convencer al público que acude a verlos de su valía, la actitud que proyecten los músicos frente al público transmitirá su propia autoconcepción, además de una estética propia, unas concepciones ideológicas y unos valores identitarios que el público seguidor asumirá como propios:

"El secreto no está en tocar bien, sino en que la gente que te escucha lo crea". John Scofield [64]
Fuente: http:// www.guitarraonline.com. Rescatado el 20/10/2015.

[63]Chester Burton "Chet" Atkins" (20 de junio de 1924 – 30 de junio de 2001) fue un influyente guitarrista y productor de country.

[64] Nace en Ohio,26 de diciembre de 1951; guitarrista de *Jazz* y compositor, que ha colaborado con otros artistas como Miles Davis, Jaco Pastorius, Phil Lesh, Billy Cobham, Medeski Martin & Wood, Dennis Chambers, George Duke y otros importantes artistas.

Una de las concepciones que más se repiten en los músicos es atribuir al acto musical el hecho de ser una necesidad vital trascendente. Los músicos son los mayores encargados de mostrar dicha necesidad. Como hemos visto anteriormente existen muchas maneras de entender el acto musical por parte de los músicos desde las más livianas, por ejemplo cuando el acto musical se convierte en un simple sistema de sustento o lucrativo, a las más trascendentales, como vemos en la siguiente afirmación. Por supuesto que el valor estará condicionado por el estatus social, y la carga personal que suponga el acto musical:

"La música es una necesidad. Después de la comida, el aire, el agua y la calefacción, la música es la siguiente cosa necesaria en la vida. Simplemente, tocar un tema es un lujo" Keith Richards[65]
Fuente: http:// www.guitarraonline.com. Rescatado el 20/10/2015.

No sólo los músicos atribuyen propiedades únicas al acto musical, ya desde la antigüedad se la valoraba de manera especial. El valor de la música no sólo ha sido reconocido por parte de los músicos, sino por diferentes sectores. La música ha pasado a lo largo de la historia por diferentes escalas de valores sociales. En la edad antigua se le denotaban poderes extraordinarios, frente a esto en la edad media simplemente tenía una labor puramente funcional. En la actualidad la tendencia en la valoración de las músicas está más cerca de lo lúdico que de lo trascendental:

"La música es un nexo entre el hombre y el cosmos" Pitágoras
Fuente: http:// www.guitarraonline.com. Rescatado el 20/10/2015.

[65] Nace en Inglaterra, el 18 de diciembre de 1943) es un guitarrista, cantante, actor, compositor y productor británico. Forma parte de la banda de rock The Rolling Stones.

Desde el siglo XIX, y con el desarrollo del ocio, la música pasó de ser un simple oficio a convertirse en algo influyente y de reconocimiento social. El acto musical volvió a ser valioso; personajes de relevancia universal se han sentido atraídos por la música:

"Si no fuera físico, sería probablemente músico. Pienso a menudo en música. Vivo mi sueño despierto en música. Veo mi vida en términos de la música... Consigo la mayoría de alegrías con la música" Einstein, A.
Fuente: www.frasesgratis.orgRescatado el 20/10/2015.

Las concepciones acerca de la música son variopintas aunque, en reglas generales, los agentes sociales le denotan un importante valor. Con el desarrollo de los sistemas de comunicación masivos las músicas nos inundan y el acto musical pasa de ser un hecho aislado, que sólo podía ser consumido en directo, a ser parte de la banda sonora de nuestras vidas.

El posicionamiento y la actitud frente a las músicas y su valor, sin embargo, se desarrolla a lo largo de una extensa escala de matices, por ejemplo, aquellos individuos que son simplemente espectadores o consumidores pasivos sin criterio propio y que son manipulados cuidadosamente a través de los medios bajo unos fuertes intereses comerciales; los consumidores activos y fanáticos, cercanos y asociados al fenómeno fan; o aquellos que, con criterios personales, seleccionan la música que quieren y no se ven mediatizados por los sistemas comerciales de difusión musical. La liberalización y el mayor acceso a música fuera del terreno comercial se presentan como consecuencias de los nuevos sistemas de difusión, producción y reproducción musical.

Frente a la situación de espectador encontramos la de los músicos, creadores y ejecutantes. La posición de éstos también puede variar en un

amplio espectro desde aquellos músicos que realizan una actividad musical relacionada con el ocio y sin ninguna otra pretensión, pasando por aquellos músicos que se dedican profesionalmente a la música y la entienden como una manera de ganarse la vida, hasta aquellos que su pasión les lleva a formar parte de su vida de manera trascendental. Cada uno de ellos tendrá un posicionamiento diferente y un nivel de implicación con respecto a ésta. Por ello las concepciones y conceptos en relación a la música son amplísimos, tanto para los músicos como para los oyentes.

Lo que es innegable es el poder y el valor que tiene lo musical tanto para los consumidores como para los ejecutantes.

"Sin la música la vida sería una equivocación" Friedrich Nietzsche
Fuente: www.frasesgratis.org .Rescatado el 20/10/2015.

Conocer todas estas apreciaciones, posicionamientos y sentimientos de autores reconocidos, de músicos y de melómanos de prestigio nos ayuda a situar muchas de sus percepciones, posicionamientos, motivaciones, relación, las valoraciones que estos poseen en relación a la música, mostrándonos determinadas características que por supuesto influyen en los procesos de su aprendizaje.

5.3.- Aprendizaje musical, actitudes y valores de la música *Pop y Rock*.

La influencia directa de la música en la sociedad y la cultura es innegable y es una constante evidente a lo largo de la historia. Es a mediados del Siglo XVIII y principios del XIX cuando, con la organización de los estudios de las enseñanzas primarias, comenzaron los movimientos pedagógicos renovadores. Gainza, V., y Hemsy, V. (2003). Esto no quiere decir que anteriormente las enseñanzas de las músicas no hubiesen sido efectivas, sino que, en numerosas ocasiones, éstas no fueron sistematizadas o fundamentadas. Con estas nuevas pedagogías renovadoras se comenzó a valorar la potencialidad formativa de la educación musical en la etapa infantil, primaria y de la adolescencia. Como expone Moya, M. 2006 la música es hoy en día un valor en alza: por su presencia constante en la vida cotidiana, por su "consumo" habitual (poco selectivo y casi inconsciente) de gran parte de la población, por el aumento de alumnado en centros extraoficiales, por la ingente oferta del sector de ocio y diversión.

En los últimos años se ha incrementado la demanda de actividades referidas a la educación y a la práctica musical en centros oficiales (conservatorios), privados (escuelas de música y academias) o en un marco extraescolar (actividades fuera del currículo oficial de los centros de enseñanza obligatoria). La música comercial nos invade por los medios de comunicación, aunque no siempre tiene lugar en los sistemas educativos anteriormente descritos. Moreno, D. (2011).

> "Actualmente vivimos inmersos en un mudo acústico, en nuestro medio ambiente el sonido se mezcla con el ruido. Por doquier proliferan los diferentes estilos y tipos de música (centros comerciales, calles, establecimientos de ocio,…) al igual que la demanda de la educación musical extraescolar y las ofertas de todo tipo de espectáculos y actividades musicales público. Por tanto se puede afirmar que hoy en día la música es un valor en alza al que los poderes públicos no pueden ignorar, debiendo dar respuesta a las peticiones y diferentes necesidades de la sociedad"
>
> (Moya Martínez, M. D. V. 2006; 138.)

Tras la observación de las diferentes empresas que ofertan actividades extraescolares a los centros educativos de primaria y secundaria, así como de los conservatorios profesionales de música del entorno de estudio, no encontramos ninguna actividad relacionadas con la temática.

En el contexto en el que se desarrolla el presente estudio existen numerosos locales destinados al ensayo de grupos musicales, e incluso algunos enmarcados en el contexto empresarial o especialmente adaptados para el desarrollo de actuaciones en directo. Además se presentan diversas asociaciones que buscan favorecer los intereses de los músicos. Por ejemplo, en la segunda mitad del dos mil catorce encontramos, en el contexto de estudio, el nacimiento de una nueva asociación musical, enfocada a actividades formativas, llamada Müsic.

Las actitudes, en relación con la formación de los músicos están directamente asociadas a la manera de implicarse y relacionarse con dicha actividad, la musical, encontrando tres grandes clasificaciones en relación a la implicación con la actividad musical: primero, aquellos músicos que participan de ella de manera lúdica; su implicación con la formación está asociada al ocio y al esparcimiento. Por otro lado encontramos músicos que afrontan la actividad musical de manera profesional; su implicación con la actividad formativa musical es importante, en ocasiones pasando ésta a ser el hilo conductor de sus tareas, a veces, buscando una acreditación profesional. Finalmente, encontramos un amplio sector intermedio que serían aquellos músicos que participan en la actividad musical de manera semiprofesional y que la afrontarán de manera ociosa, pero se lucrarán de alguna manera.

El primer grupo, los que entienden la música como un ocio, se forman con la inquietud de desarrollar las habilidades suficientes para adquirir los recursos necesarios para su diversión y disfrute. Su implicación formativa estará asociada a las dificultades prácticas que encuentren para el ejercicio de su actividad musical, es decir, a través de sus carencias irá formándose.

Este grupo de músicos, los que afrontan el aprendizaje musical con una finalidad ociosa, intentará resolver sus carencias con los medios que tenga a su alcance, por ejemplo, con el grupo de iguales y no buscará necesariamente una acreditación por su formación. Su aprendizaje estará ligado a valores artísticos y/o al disfrute musical. En la mayoría de las ocasiones, su nivel formativo y nivel teórico musical será escaso o inexistente. A nivel práctico adquirirán los recursos que posibiliten la práctica del estilo musical que quieran desarrollar.

Con respecto a los estilos musicales, aprenderá y conocerá sólo aquellos por lo que sientan intereses o sientan preferencias y el desarrollo de la técnica vendrá determinado por la necesidad práctica. Al ser una actividad ociosa, antepondrá al desarrollo formativo otros valores como el trabajo o la familia.

La segunda clasificación, los músicos que desarrollan su actividad como profesional deberían atribuir especial importancia a los procesos formativos. El grupo de iguales, al estar conformado por músicos profesionales, tendrá adquiridos conocimientos más elevados que el de los músicos que afrontan su aprendizaje relacionado con el plano del ocio.

Los músicos profesionales, en muchas ocasiones, acudirán a formarse a especialistas o recurrirán a métodos especializados y demandan conocimientos específicos, como por ejemplo, la lectoescritura musical, determinados conocimientos teóricos, compositivos, etc.

A pesar de tener capacidades profesionales, acudirán a escuelas públicas y privadas o conservatorios profesionales (niveles medios y superiores) que les guíen su formación y conocimiento, de manera que especialmente les dote de una acreditación profesional. Los músicos profesionales además de conocimientos prácticos, debido a la complejidad del desarrollo de sus habilidades profesionales, también adquirirán conocimientos conceptuales. También, y con la finalidad de abarcar un abanico mayor de posibilidades profesionales, se formarán en diversos estilos. En ocasiones, los

músicos profesionales se formarán en estilos hacia los que no tengan preferencias o afinidad.

La formación y la rutina instrumental, por lo tanto, deberían ser una actividad cotidiana. Los músicos profesionales serían el sector de músicos que denotan mayor importancia a la formación y a la práctica musical continua. Volviendo a recurrir a las frases de músicos destacados:

> *"Deja de tocar la guitarra un día y lo notarás tú. Deja de tocarla dos días y lo notará tu maestro. Deja de tocarla tres y empezará a notarlo el público"*
>
> Frase atribuida a Jimmy Page[66]

Cuando los músicos quieren formarse y no tienen acceso directo a un material o recurso para el aprendizaje, lo buscan usando los medios que encuentran a su alcance; muchas veces acudiendo a actividades puntuales organizadas y coordinadas, como por ejemplo acudiendo a *clinics* o *master class*[67]o cursos, que no sólo le sirven para formarse sino para compartir opiniones con otros músicos o para relacionarse en el plano profesional. Además los músicos profesionales, en ocasiones, buscando otra manera de acreditación personal, participan en concursos de prestigio, por ejemplo *Eurodrummers,*[68] o ser *endorser*[69]de determinadas marcas de instrumentos musicales.

La tercera clasificación, los músicos semiprofesionales, estarán conformados por aquel sector de músicos que no sólo vive de la actividad musical o se lucra de ella como su único sistema de ingreso. La implicación con ésta, así como el desarrollo de sus capacidades musicales o su implicación, en

[66]James Patrick Page nacido el 9 de enero de 1944 en Inglaterra, guitarrista de *Rock* miembro líder y fundador del grupo de *Rock* Led Zeppelin desde 1968 hasta su disolución en 1980.

[67]Anglicismo de taller, ponencias y clases magistrales muy usados por los músicos.

[68] Prestigioso concurso de baterías a nivel europeo.

[69] Ser representante de determinadas marcas de instrumentos durante giras o conciertos.

relación a sus procesos formativos, estarán conformados por un amplio espectro de tipologías de músicos. Éstos irán desde aquellos que hacen música especialmente enfocada al desarrollo de una actividad cercana al ocio, hasta aquellos que tienen una implicación cercana a lo profesional o incluso en ocasiones mayor que éstos.

Bien es cierto que el término profesional en música en ocasiones no sólo está ligado a lo lucrativo. Existen excepciones en las que, bien a través de la acreditación profesional, a través de la formación reglada o bien por el desarrollo de las capacidades musicales a nivel profesional, los músicos son considerados profesionales, a pesar de no vivir de dicha actividad.

Entendemos, y así lo aplicamos en adelante en el transcurso de la presente investigación, que la profesionalización es un hecho más relacionado con tener adquiridas capacidades y destrezas en relación al desarrollo de las músicas populares urbanas, que a la simple concepción de lo ligado a lo económico, lucrativo o de la visión de la música como un medio de sustento.

5.4.- Estimación de la habilidad musical y valoraciones personales.

Hay factores que determinan los conceptos que los músicos poseen de sí mismos, así como las posibles valoraciones que cada uno tiene de su propia habilidad musical:

> *"Los factores extraescolares, la familia, la influencia de los iguales, el ambiente social, etc. marcan fuertemente los autoconceptos y las propias posibilidades del desarrollo de sus habilidades musicales, influyendo tanto negativa como positivamente."*
>
> (Austin J. y Vispoel, W. Citado en Arriaga, C., 2006; 136)

La valoración de uno mismo, por lo tanto, estará asociada a la escala de valores personales que cada uno se marque y la estimación necesaria para el desarrollo de la práctica musical en su contexto, así como por otros muchos y diversos factores. Recordemos que ésta puede ir desde el simple ocio hasta músico profesional.

Las valoraciones pueden partir desde tres planos. Por un lado la autoevaluación y percepción que cada uno se haga del desarrollo de las capacidades propias; por otro lado la valoración del entorno próximo, es decir, de los compañeros musicales o los amigos y familiares. Finalmente, estas valoraciones estarán influidas por la estimación del grupo más lejano, los músicos, conocidos, público, etc.

Estos tres planos formarán una estimación personal de las habilidades musicales. Hemos de tener en cuenta que las habilidades musicales no son las mismas para todos los músicos y que además no todos los sujetos son igual de permeables ante las opiniones externas.

De esta manera podemos decir que la estimación de la habilidad musical será propia a cada músico. Se forma de manera subjetiva a través de la creación de la autoconcepción, tanto de las habilidades que tiene adquiridas como de aquellas que son deseables bajo su punto de vista.

Existen una serie de habilidades deseables para los músicos que se ponen en escena, es decir, que realizan conciertos. Los valores, la estimación y la valoración personal se ponen en juicio de manera especialmente evidente al enfrentarse de manera directa al público. Este hecho se hace especialmente reflejo en las redes sociales, pasando éstas a ser un escaparate público de los músicos y sus acciones. Cruces, F. (1999). Véase, por ejemplo, que muchos de los soportes que usan los músicos para compartir sus experiencias posibilitan incluir comentarios del público y de los seguidores. Véanse como ejemplo los videos de *YouTube* u otras redes sociales como *Twiter o Facebook*.

Como expone Cruces, la habilidad en la ejecución musical de un músico de *Rock* y *Pop* es difícilmente extrapolable a la de un ejecutante de música culta. Esta sensación de libertad de las músicas populares hace potenciar la expresividad y la sensación de control sobre el discurso musical abierto:

> *"El horizonte de algunas ejecuciones de Rock parece ser una experiencia total, interpretando motricidad y recepción (sinkinesia), confundiendo las vías sensoriales (sinestesia) e integrando los aspectos estimulares y convencionalizados de la materia sonora. El texto musical culto aspira a darse completamente cerrado y terminado; es impermeable a las irrupciones del contexto hasta el punto de convertir al intérprete en un virtuoso del control. Del intérprete de Rock se aspira a que, si es virtuoso, lo sea del descontrol, es decir, del manejo de las irrupciones contextuales en su discurso musical."*
>
> (Cruces, F., 1995, p. 28)

En la ejecución musical del *Rock* y del *Pop* se transforma la expresión estética de la música en experiencia social. Las grabaciones y la música en directo serían las tareas finales a las que un músico se enfrenta. La concepción individual parte de la propia valoración de su estimación musical personal, así como por las opiniones y las valoraciones del entorno cercano y no tan cercano, haciéndose especialmente evidente en el acto público.

Cada vez más, con el acceso a los diferentes medios de difusión, los entornos se van alejando; ya no sólo son los seguidores fieles los que opinan y refuerzan las actividades musicales. Esta característica no exclusivamente influye a los músicos noveles, sino también a los músicos profesionales[70].

Con las redes sociales, los músicos no reciben únicamente el refuerzo positivo de su público incondicional, sino que también están expuestos a la crítica, pudiendo ésta ser descarnada en ocasiones cuando se hace presente fuera de determinados filtros. Actualmente los artistas se enfrentan a la crítica más que nunca. La opinión del público se desarrolla a través de nuevos cauces o foros de opinión y los artistas no siempre obtienen la valoración positiva de los oyentes a la que estaban acostumbrados cuando los medios de comunicación se encontraban a la merced de los fines puramente comerciales.

Con la liberación de los medios de difusión y el desarrollo de las redes sociales, los filtros de control de determinadas producciones y productos musicales comerciales conviven o se diluyen con otros medios de opinión más críticos y menos mediatizados. Por ello, los artistas a través de determinados medios de comunicación, no mediatizados ni manipulados, o a través de determinadas redes sociales se enfrentan a la opinión en un plano más público que nunca. No obstante, aquellos que no quieran ser juzgados tienen la

[70]Como ejemplo véanse las críticas tan duras que se hacen al artista Pitingo, a través del canal de *YouTube,* tras hacer una versión suigéneris de un tema del grupo de *Rock* Nirvana. A continuación incluimos algunas transcripciones de dicha crítica. Se ha respetado tanto la ortografía como la expresión.

Consultado el 15/02/2012. En http://www.youtube.com/watch?v=6NeAkoQRltU.

-"El problema ya no es que destroce una canción, sino que encima canta francamente horrible.

- "*AGH, ME SANGRAN LOS OÍDOS"*

-"PITINGO, ERES EL PEOR CANTANTE DE ESPAÑA, A QUIEN SE LE OCURRE TRANSFORMAR GRUNGE DE COBAIN A FLAMENCO,…"

posibilidad de crear “canales oficiales” sujetos a filtros y moderados en YouTube.

La estimación musical de los músicos está mediatizada por la visión que tiene el público de sus obras. Los músicos se muestran públicamente y la crítica que el público les hace puede modificar la valoración personal que éstos poseen y condicionar su manera de entender la música. Podemos decir que, en las disciplinas artísticas, la crítica y la opinión del público se convierten en una extensión del propio autoconcepto.

La concepción que cado individuo posee sobre la materia de aprendizaje influye directamente en la manera de afrontar dichos procesos. González, M. D. C., & Tourón, J. (1992).También es importante conocer la estimación que cada uno de los sujetos tiene en relación a sus habilidades y conocimiento en relación a la materia de aprendizaje. Para que de esta manera pueda situar la situación de su aprendizaje, conocer necesidades, y situar el aprendizaje potencial. Estas necesidades se hacen especialmente evidentes en los aprendizajes no reglados y autónomos donde los avances se valoran a través de la autoevaluación y la valoración autoevaluación de las habilidades.

6.- El *Rock y el Pop, evolución y diferencias.*

Como afirma Heatley, M. (2007), el origen del *Rock* se situaría en un contexto social y político que estaba redirigiendo y haciendo más crítico el pensamiento social. El hecho al que hacía referencia es el de la guerra del Vietnam.

A mediados de los años sesenta, la acción militar de los Estados Unidos estaba escapando de su control y los estudiantes de todo el mundo se implicaban cada vez más en la vida política; además el feminismo y los derechos humanos eran temas de gran importancia. Como consecuencia, algunos de los estilos populares comenzaban a mezclar una actitud insolente de protesta, de experimentación y de conciencia social. A este género naciente se le denomino *Rock*. Gillett, C. (2008). De hecho, su antecesor más directo, el *Pop*, pasó a ser para ciertos sectores de la música de moda una forma anticuada y para adolescentes, propiciadora del escapismo, omitiendo el realismo social existente y evadiendo las preocupaciones.

En oposición, la nueva música *Rock* sí que incidía en temas críticos y polémicos. De hecho, no sólo debe entenderse como una ruptura sino más bien como una evolución. Un claro ejemplo de evolución serían los *Beatles*, quienes fueron modelos para sus sucesores de transición del *Pop* al *Rock*; entre otros podemos destacar grupos como los *Rolling Stones*. Los *Who* ya desde sus orígenes tuvieron una sensibilidad más agresiva.

Es importante citar en este proceso de transición del *Pop* al *Rock* algunos músicos de folk como *Bob Dylan* o grupos de la costa oeste como los *Doors*. La música *Rock* pasó a ser de esta manera la nueva expresión musical de la juventud y de la rebeldía. Manzano L., (2013).

En palabras del cantante Bono del grupo musical U2 podemos resumir la diferencia principal entre el *Pop* y el *Rock*:

"La música Pop a menudo te dice que todo está bien, mientras que la música Rock te dice que no está bien, pero que puedes cambiarlo".

Bono[71]

A finales de los sesenta se produjo, de forma generalizada, un paso del optimismo al cinismo, con base en la agitación civil y contra la guerra, unido a la contracultura *hippy* [72](con influencias musicales orientales). El estilo de la música hippy fue desbancado por la exageración expresiva de Janis Joplin o Joe Cocker y por el *Heavy Metal* o el *Rock Progresivo,* entre otros. Como es evidente, las industrias discográficas también se subieron al carro lanzando y apoyando a dichos artistas y convirtiéndolos en cultura de masas. Esta música, según afirma Heatley, M. (2007), parecía perder su base fundamental y su razón de ser, la crítica.

El *Rock* evolucionó al virtuosismo instrumental en oposición a la facilidad interpretativa de sus orígenes, con estilos como el *Rock and Roll*. Entonces apareció un nuevo estilo que sí que volvía a acercar la fácil interpretación, era el *Punk Rock* (1976-1978), que no sólo volvía a recuperar la esencia de protesta del *Rock* sino que la amplificaba y aderezaba con agresividad extrema. Bennett, A. (2006).

La tendencia musical y cultural británica fue desapareciendo a la vez que se iba desarrollando internacionalmente. Este estilo musical provenía de chicos procedentes de ambientes cómodos, que antepusieron su independencia a la de firmar con grandes compañías discográficas, por lo que, evidentemente, estaba pronosticado su fracaso. En oposición, numerosas compañías discográficas intentaron asociar este estilo a muchos grupos, aunque con un trasfondo menos profundo al que se le denomino *New Wave*. El estilo *Punk* quedó casi sin representación, mientras que en el panorama

[71]Cantante del grupo U2.
[72] Movimiento contracultural, que proclamaba la libertad y el pacifismo, nacido en los años 1960 en Estados Unidos. La palabra *hippie* deriva del inglés *hipster.*

internacional aparecían sucesivas estrellas del *Rock* que veían reforzados sus trabajos musicales por el fenómeno mediático de la *MTV*[73]. Coon, C. (1982).

En las décadas de los 80 y 90, la música *Rock* sufrió una gran desfragmentación y configuró un amplio mosaico de estilos en el panorama musical. El *Heavy* se subdividió en diferentes estilos como el *Trash*, el *Speed*, el *Progresive*, el *Black*, el *Death* y el *Doom,* entre otros. La etiqueta de música alternativa sirvió para dar lugar a aquellos estilos que eran difíciles de encajar. La música *Grunge,* con las influencias del espíritu del *Punk* y las sonoridades del *Heavy Metal,* llegó a su apoteosis con el enfoque melódico de grupos como *Nirvana* o *Pearl Jam,* en la primera mitad de la década de los 90. Grupos como *Nirvana,* gracias a la ayuda económica y a las campañas de marketing, se convirtieron en sinónimos de *Grunge,* como afirma Heatley, M. (2007).

En la actualidad, la música *Rock* sigue fracturada en diversidad de estilos, dando paso a nuevas tendencias, aunque es importante destacar que no posee la frescura originaria y su carácter reivindicativo. Estas reivindicaciones han pasado a manos de estilos más vitales como el *Hip Hop* o el *Rap*. Debido a los cambios que encontramos por la manera de consumo de la música (*Ipod, mp3* etc.), el *Rock* y el *Pop* se encuentran con muchos desafíos. Frith, S. (1988).

El proceso y los cambios en el ámbito comercial a los que está sometida la música actual están imprimiéndole nuevas características al *Pop* y al *Rock*:

> *"La música en la actualidad no sólo son cifras relacionadas con su industria, sino que también es una importante fuente de placeres y de contenidos; las canciones y los sonidos son fabricados y comercializados y pasan a formar parte de la memoria colectiva de sus oyentes y son utilizadas para marcar el paso del tiempo. Las canciones pasan a crear identidades nacionales, étnicas y sexuales y contribuyen a recaudar fondos y construir conciencias sensibles ante los problemas*

[73]MTV (inicialmente un acrónimo de *Music Television*) es una cadena estadounidense de televisión por cable, originalmente establecida en 1981 por Warner-Amex Satellite Entertainment. Desde 1985 forma parte de Viacom.

> *sociales, cítese el hambre, la pobreza, la opresión, la multiculturalidad…"*
>
> (Frith, S., Will, S. y John, S., 2001)

Existen características y reglas que hacen singulares al estilo *Rock* y el *Pop*, y lo convierten en un género con identidad propia. Franco Fabbri (citado en Frith, S., 1998, p. 91), define el género como un conjunto de reglas socialmente aceptadas aplicadas a eventos musicales. Dicho autor las agrupa en cinco categorías:

Reglas formales o técnicas: conocimientos de los músicos de convenciones a la hora de tocar, instrumentación, amplificación, reglas armónicas y melódicas, tímbricas y rítmicas. El *Pop* y el Rock poseen unas características formales propias aunque, por supuesto, existen excepciones. El grupo musical suele estar compuesto por una banda y un solista, que suele ser el cantante. Con respecto a la instrumentación diremos que la formación clásica es guitarra eléctrica, bajo eléctrico, teclados, batería y voz; a esta formación básica se le pueden sumar o quitar instrumentos. La estructura básica es la de canción donde se suceden estrofas y estribillos pudiendo introducir puentes, codas, solos, improvisaciones, etc. en su estructura. Las melodías suelen ser cantables y reconocibles por el oído y los compases cuaternarios. Por supuesto que existen excepciones y cada subestilo posee unas características musicales propias, que hacen que se conviertan en géneros con identidad.

Reglas semióticas: a través de las cuales se articula una ideología a través del texto de las diferentes canciones. Existen estilos más reivindicativos que otros y éstos están más cercanos al *Rock* que al *Pop*. La canción suele ser la composición más evidente y en ella cobra gran importancia la lírica.

Reglas de comportamiento: relacionadas con los rituales en las actuaciones donde se lleva a la práctica la técnica y el conocimiento musical y es impreso por el carácter de cada artista.

Reglas sociales e ideológicas: en las que el género musical constituye una comunidad ideal y definen la naturaleza de dicha comunidad y su relación con la sociedad.

Reglas jurídicas y comerciales: donde aparece la dependencia del mercado como característica de la música popular.

Ilustración 21.- Reglas para definir un estilo musical.

Fuente: elaboración propia basada en Frith, S., 1998.

La organización de todas estas reglas y la conjugación de las mismas hacen posible la existencia de un amplísimo espectro de estilos y subestilos dentro de los géneros del *Pop* y del *Rock*. Existen conjugaciones prototípicas que hacen que los músicos se integren en un estilo o subestilo determinado que pueden ir desde el *Pop* comercial hasta el *Rock o el Metal* y éstos deben seguir sus reglas para pertenecer o aproximarse a un determinado género o subgénero musical o alejarse de otros. Esto hace que también existan oyentes adeptos y seguidores a determinados estilos o subestilos, facilitando el proceso

identitario a los oyentes y consumidores musicales. De esta manera, por ejemplo, los seguidores del "sonido" *Metal* encontrarán en los grupos de dicho estilo unas reglas comunes (formales-técnicas, semióticas, de comportamiento, ideológicas y comerciales).

Algunos autores, entre los que podemos citar a Simon Frith o Richard Middelton, confieren a la música popular urbana dos características principales: la falta de valores técnicos musicales y el ser accesible a oyentes que no poseen educación musical expresa. Si nos remitiésemos a la historia de la música sería imposible situar su origen y lugar de nacimiento, aunque la mayoría de las teorías la sitúan en un origen paralelo a la creación del lenguaje verbal, a los trabajos repetitivos en el campo y a la celebración de ceremonias mágicas, entre otras. En lo que sí coinciden la mayoría de los teóricos es en que entre sus finalidades destacaba la de ser un acto social que ayudaba a vivir (D'Errico y Villa, P., 1997).

En la actualidad es difícil realizar separaciones radicales entre música popular y folklórica. Parece que la diferencia reside en que la segunda intenta dar especial énfasis en conservar las raíces. El *Rock* y el *Pop* son evidentemente músicas populares y no folklóricas, aunque en ocasiones pueden sufrir mestizaje con músicas de origen folklórico, por ejemplo, el *Blues* en Estados Unidos o el *Rock Sureño*, o más cercano a nosotros, el *Pop* y el *Rock* Fusión. Las características del *Pop* y del *Rock* además se ven directamente influidas por la sociedad de consumo, que nada tiene que ver con las músicas populares del pasado, y por ser partícipes de los nuevos medios de comunicación y reproducción. El *Rock y el Pop* pretende ser músicas de masas y entre sus características está la de ser fácilmente manipulable por el mercado.

Por definición, y de manera muy amplia, la música popular urbana sería aquella música popular que se desarrolla, crea y difunde en un medio urbano.

Históricamente, el nacimiento de las músicas populares urbanas se sitúa en la edad moderna. Los antecedentes de la música *Rock* y *Pop* actual se

sitúan en las comunidades inmigrantes que se formaron en los Estados Unidos. La población esclava de color fusionó sus prácticas musicales folklóricas con la de los colonos blancos, dando origen a un proceso de interculturalidad. Su evolución más directa, y con influencias claramente anglosajonas, es el *Country*. En paralelo, aparecieron con mayor influencia negra manifestaciones propias como el *Raggtime*, el *Jazz* o el *Blues*. Con la evolución progresiva y el mestizaje de todos estos estilos surgiría el *Rock* (Cripps, C., 2001).

Para entender este proceso de mestizaje musical es necesario conocer que, desde la llegada de la población negra a Estados Unidos, los esclavos fueron separados en función de su origen, intentando de esta manera evitar rebeliones. Quedó prohibido utilizar cualquier elemento cultural propio e identitario como la lengua, la religión o la música. No obstante, las prácticas musicales de los esclavos conservaron rasgos característicos de sus raíces africanas, y fácilmente diferenciados de la tradición musical europea. La finalidad de estos cantos de trabajo era originalmente diluir la monotonía de los trabajos encomendados, además servía para mantener el ritmo de trabajo. Tirro, F. (2007).

Como característica de estos cantos citaremos la respuesta coral, en la que un individuo cantaba una frase en solitario y era respondida por el grupo. Ésta es una característica importada de la música popular africana. También son importantes en el proceso de mestizaje los cantos espirituales, que tuvieron especial relevancia en la integración de la población esclava. A través de estos cantos se creaba un espacio de convivencia y, al igual que en los estilos anteriores, se pueden observar rasgos musicales de fusión entre la música de tradición africana y europea (Southern, E., 2001).

El *Pop* y el *Rock* en nuestro país surgieron como consecuencia de un proceso de asimilación de dichas músicas, importadas de otras regiones, especialmente la británica y estadounidense. Éstas fueron asimiladas y rápidamente adaptadas a las características culturales de nuestro entorno. En muchas ocasiones, no son los músicos los únicos que tamizan la manera en que son introducidas en nuestro contexto. Por ejemplo determinadas

expresiones en los orígenes del *Pop* Español fueron utilizadas con trasfondo político y con un fin propagandístico. Irles G., (1997). Recuérdense como ejemplo las películas musicales de Marisol o Joselito, entre otros artistas de la época, que tenían un fin propagandístico para transmitir determinados valores, que eran perfectamente seleccionados. Mora, K., y Viñuela, E. (2013).

El *Pop* español tuvo su origen en España a partir de los años 50; en ese momento en el panorama internacional sonaban artistas como Bill Haley o Elvis Presley. En España estas músicas presentaron un carisma edulcorado, pues los grupos pasaban por determinados filtros. Entre finales de los 50 y comienzos de los 60 los intérpretes más destacados fueron: Los Bravos, Los Brincos, Bruno Lomas y Los Rockeros, Los Canarios, Los Cheyennes, Fórmula V, Lone Star, Micky y Los Tonys, Los Mustang, Los Pekenikes, Charol, Pop Tops, Los Salvajes, Los Wikingos o Los Sírex. Ordovás, J. (1986).

La música *Rock* extranjera era introducida no por canales comerciales. Era importada de Estados Unidos o Inglaterra y vendida de contrabando a través de las bases militares o traída por marineros y comprada especialmente por un público conformado por jóvenes, como objetos de culto. Por ejemplo, en Madrid, los soldados estadounidenses de la base de Torrejón de Ardoz divulgaron los nuevos estilos musicales de otros países, exactamente igual que ocurrió en Liverpool con el origen del *Rock and Roll* británico que importaba música de E.E.U.U. Heatley, M., (2007)

En los inicios, las músicas populares urbanas fueron inicialmente orientadas hacia estilos cercanos al *Pop* y en raras ocasiones al *Pop-Rock*. Posteriormente en las décadas de los 60 y 70 nuevos grupos, con un sonido algo más rebeldes instauraron el estilo *Pop-Rock* como predominante. Entre ellos, podemos destacar grupos como: Lone Star, Los Brincos, Los Bravos, Los Sírex, Los Mustangs, Los Salvajes, Z-66, Tony Ronald Group, Micky y Los Tonys, Los Relámpagos, Módulos, Pic-Nic, Los Grimm, Bruno Lomas y Los Rockeros, Los Canarios, Los Cheyennes, Fórmula V, Los Pekenikes, Pop Tops, Los Wikingos, o Los Diablos. A esta época entre los años 60 y los 70, se la conoció como la «Era Dorada de los Grupos Españoles». Casas, A., (1972).

En la década de los 60, surgieron los conocidos festivales de la canción, como por ejemplo, el de Benidorm, donde se presentaban controladas y supervisadas canciones ligeras. Los grupos de esta época en raras ocasiones vivían de las ventas de sus discos e intercalaban dentro de sus repertorios versiones de los grupos anglosajones de moda. A pesar de querer vender una imagen moderna del panorama musical español al resto del mundo, los discos extranjeros aún eran censurados y decapitados, llegando a España con otras portadas o con varias canciones menos. La censura miraba con lupa las actuaciones en directo.

A finales de los años sesenta surgió en Sevilla un estilo underground que apostaba por la fusión del *Rock* Progresivo con el Flamenco. Alrededor de los 70 el grupo *Smash* era la banda más importante de la escena, apareciendo de esta manera el *Rock* Andaluz y dando pie a bandas como Triana, Gong, Imán, Guadalquivir, etc.… Peinazo, D. G. (2013).

A finales de los sesenta aparecía el *Rock* progresivo en Cataluña, especialmente en Barcelona, tomando cada vez más importancia en la década de los setenta, con bandas como Máquina, Om, Música Dispersa, Pau Riba, Sisa, Companyia Eléctrica Dharma, etcétera. Esta escena fue conocida como *Rock* catalán o *Rock* layetano, además de otras variantes. Erra Picas, J. (2014).

La ruptura radical, asociada a los cambios políticos acontecidos en España, surgió en la década de los 80 y 90. Podemos decir que el *Rock* en estado puro en España surgió en estas décadas, además de otros estilos como el *Punk, el Heavy* o el *Rock* clásico, aunque otros muchos músicos se definen definitivamente como grupos de *Pop* comercial. En estas décadas pasamos de tener un panorama homogéneo de *Pop- Rock* a un panorama multicolor de estilos desarrollados en nuestro contexto. El fenómeno creativo se extendía además a otros panoramas como el cómic, el cine, la fotografía, publicaciones, etc. Val, F., Noya, J., y Pérez-Colman, C. M. (2014).

En la década de los 80 la música española se vio influenciada directamente por tendencias importadas del resto del mundo como el *New Wave* o el *Punk*, de esta manera se originó un movimiento musical conocido como la movida madrileña. Este término no es un término puramente estilístico o formal, sino que debe entenderse como un cajón de sastre que aglutinaría la explosión musical surgida en esta década de un conjunto variopinto de nuevas sonoridades. Estuvo conformado tanto por grupos madrileños como de otras regiones. Los grupos más destacados de esta época serían: Hombres G, Los Toreros Muertos, Alaska y los Pegamoides, Los Zombies, Los Nikis, Nacha Pop, Nacho Campillo, Los Secretos, Golpes Bajos, Gabinete Caligari, Radio Futura, Aviador Dro (pop electrónico), Duncan Dhu, Mecano, Fugitivos, El Último de la Fila. Fouce R, H. (2004).

La movida madrileña fue promovida además de manera directa por la administración local madrileña. Del mismo modo surgieron programas televisivos como el iconoclasta "La Bola de Cristal[74]", en el que participaban artistas musicales como Loquillo, Alaska o Juan Perro. Además aparecieron locales de referencia como el Rock-ola[75] o el Penta.[76] Val F. (2010).

En el campo del *Hard Rock* y el *Heavy Metal,* se podrían incluir formaciones como Barón Rojo, Obús, Leño, o Barricada. Sin embargo, su pertenencia al movimiento también es bastante discutida.

La década de los noventa se presentó, en muchas ocasiones, como una evolución de los músicos surgidos en los ochenta. Aparecieron nuevos estilos importados, de manera que el *Rock* y el *Pop* español se diversificó. Junior.

[74]Programa de Televisión Española emitido desde 1984 hasta 1988, Dirigido por Lolo Rico. La característica principal era que se salía de las normas marcadas para los programas infantiles de su época e incluso de otros más actuales. Apostaba por tratar a los niños como personas adultas, el programa es un reflejo del cambio sociopolítico que supuso la transición en España y la explosión cultural y musical conocida como la movida madrileña.

[75]La Sala Rock-Ola de Madrid constituyó uno de los centros neurálgicos de la llamada movida madrileña entre 1981 y 1985. Entre sus muros dieron sus primeros pasos grupos como Alaska y Dinarama, Nacha Pop, Los Secretos o Radio Futura entre otros, visitando también el local para actuar grupos internacionales como Spandau Ballet o Depeche Mode.

[76]Nació en el año 1976 como Pentagrama convirtiéndose en una de las salas de conciertos más consolidadas de Madrid. En la actualidad sigue abierta.

Ruiz, J. (1998), por ejemplo con propuestas como el *Pop* electrónico (Fangoria) o un eminente *Pop* Comercial Español. En la primera década del siglo XXI surgieron grupos como Pereza, Amaral, El Canto del Loco, Pignoise, La Oreja de Van Gogh, Jaula de Grillos, Nena Daconte, Los Rodríguez, Presuntos Implicados, Tam Tam Go, Revolver, El Último de la Fila, Seguridad Social, Despistaos o cantantes en solitario como David Bisbal, Alex Ubago, Manolo García, Cesar Domenech, Mikel Erentxun, Belén Arjona,... Algunos de ellos catapultados no por sus trayectorias musicales sino por concienzudas campañas de marketing, como los aparecidos en el programa televisivo Operación Triunfo. Además el *Pop* se fusionó con otros estilos como el *Hip Hop* o el flamenco aunque siempre atendiendo a sus raíces comerciales; recuérdense artistas como Las Ketchup.

En la actualidad es posible encontrar un panorama musical, que a priori, presenta un *Pop* menos comercial y con grupos musicales cercanos al *Pop Indie* como Pauline en la Playa, La monja enana, Los Planetas, Los Piratas, Los Fresones Rebeldes, La Habitación Roja, Sidonie, Deluxe, Iván Ferreiro,…

Aparecen infinidad de subgéneros asociados al *Rock*, aunque sin que ningún grupo escapara a otras influecias importadas, como el *Pop Rock* de Sexy Sadie, Los Piratas, Los Rodríguez; el *Punk Rock* de T.N.T., Larsen, La Polla Records, Kortatu, Los Muertos de Cristo, Cicatriz, Las Vulpess, Eskorbuto, El Último Ke Zierre, Animales muertos; el *Heavy Metal* de grupos como los Ángeles del Infierno, Saratoga, Avalanch, Tierra Santa, Mago de Oz, Lujuria, Ars Amandi; el *Rock* alternativo de Los Planetas, Los Hermanos Dalton, The Deesser Lab, Black Diamond; muchos de éstos, además de rasgos estilísticos importan características del *Rock* alternativo estadounidense, usando el inglés en sus letras, como por ejemplo Dover y El Inquilino Comunista.

Es destacable la influencia del artista Rosendo a través de su grupo Leño y posteriormente en solitario. Aparecen estilos como el *Rock* urbano con artistas como: Platero y Tú, Extremoduro, Barricada y un largo etcétera. Éstos a su vez se convertirían en ejemplo para grupos como Marea.

Muchos de los artistas surgidos desde la década de los 90 han utilizado, en mayor o en menor medida, su música y letra como forma de protesta social, llenándola con temas de contenido social y político como el anarquismo, el anticapitalismo, el antimilitarismo, el antifascismo, el inconformismo, las drogas, la igualdad, la juventud o la libertad. Grupos donde se hace evidente dicha realidad e inconformismo social son Kaotiko (anteriormente Kaos Etiliko), Boikot, Ska-P, Reincidentes o Celtas Cortos. Otros grupos simplemente tratan problemas cotidianos de la vida o el clásico tema del amor, la amistad, la felicidad, la poesía, la fiesta, todo desde las ópticas adaptadas a su estilo, por ejemplo: Extremoduro, Platero y Tú, Los Suaves, La Fuga, Fito y Fitipaldis o Marea, entre otros.

En la primera década del siglo veintiuno, y a causa de la ruptura de los mercados comerciales, podemos decir que se sufrió una ruptura de la música a nivel comercial. Frente a esto, podemos encontrar un enorme prisma sonoro, ya no supeditado a estilos tan herméticos como el *Pop* o el *Rock*.

Los medios comerciales han seguido intentando rentabilizar aquellos productos en los que ya invirtieron en la década de los noventa o generar nuevos productos musicales, más económicos y más fáciles de usar y tirar, intentando buscar nuevos sistemas para beneficiarse económicamente. La gran ruptura de la música y su difusión en el siglo XXI ya no se encuentra simplemente en el terreno de los medios comerciales de difusión, sino en que ésta se desliza por los nuevos canales comunicativos surgidos de los avances tecnológicos.

La segunda década del siglo XXI ha comenzado con la eclosión de la música *indie*[77] *Rock* en España. Destacan grupos como: Vetusta Morla, Love of lesbian, Lori Meyers, Havalina, entre otros; aunque sigue habiendo una tradición *Pop Rock* clásica de radio fórmula[78], asociada a la difusión comercial, con grupos como El canto del loco, Pignoise, Pereza o Maldita Nerea.

[77]Término de origen inglés relacionado con lo independiente y asociado a determinadas convenciones de promoción, producción y distribución musical.

El llamado *Rock* duro actual es abanderado por grupos como Sober o La raíz. Además hay un auge del uso del inglés representado por grupos como *We are standard, The Monomes o The Right Ons*.

Podemos encontrar en la actualidad gran diversidad de estilos, subestilos y géneros de diversa índole en el panorama nacional e internacional, que ya comenzaron a eclosionar en la década de los noventa, pero a los que era difícil su acceso. Estilos que no comulgaban en décadas anteriores directamente con las redes comerciales y que han encontrado en la red su espacio de difusión y consumo. También hay que puntualizar que cada vez son más los músicos menos populares que se difunden en la red por no tener acceso a las redes comerciales de difusión.

Conocer la evolución histórica de la música popular moderna, identificar determinados rasgos estilísticos así como las características propias de cada estilo y subestilos, adaptadas al contexto de estudio nos ayuda a identificar las necesidades concretas e individuales de aprendizaje, así como para reconocer la necesidad que éstos tienen de adaptarse a un género musical en constante evolución y por lo tanto estar sometido, en la mayoría de los casos, a una formación continua. Aunque esto se les presenta como una tarea casi imposible debido a la gran cantidad de estilos y subestilos que rodean a la música popular moderna y a la gran velocidad con que se crean, evolucionan y se fusionan. Cada género y estilo musical demanda unos recursos propios de aprendizaje, así como unos métodos y recursos propios para su ejecución, interpretación, difusión y creación. De esta manera un músico que quiera aprender un determinado estilo, género y subestilo, tendrá que recurrir a unos recursos específicos y adaptados para el aprendizaje musical de un estilo concreto. De esta manera un músico que quiera desarrollar sus aprendizajes en torno a la música de Blues recurrirá a unos recursos y métodos diferentes al músico que quiera formarse en Pop electrónico, a pesar de que un género

[78]Término radiofónico que hace referencia a aquellas emisoras de radio que tienen un modelo de programación monotemático. En ocasiones podemos encontrar cadenas dedicadas exclusivamente a programaciones musicales, encontrando las siguientes variantes: CHR (*Contemporary Hit Radio*, radio de éxitos contemporáneos), AC (*Adulto Contemporáneo*). UC (Urban contemporary) y Emisoras de *Rock*.

sea la evolución cronológica del otro. Incluso determinados estilos musicales están asociados a procesos de reafirmación de la identidad, procesos estéticos, culturales, modas etc y esto afecta a la manera de afrontar los aprendizajes, por ejemplo a priori un músico Punk no aprenderá ni lo mismo, ni de la mima manera, ni con el mismo fin que lo hará un músico de Jazz, asociado a diferentes identidades y criterios de deseabilidad.

Estilos nuevos y subestilos son intercambiados a una velocidad vertiginosa, pudiendo encontrar, a niveles comerciales y sobre todo no comerciales o populares, un calidoscopio multisonoro donde la interculturalidad y los procesos identitarios son mezclados, ofreciendo una riqueza jamás acontecida en la historia de la música popular.

7.- Música *Rock* y *Pop* e interculturalidad.

La percepción de la música y la respuesta que damos frente a ella dependen en parte del posicionamiento que ésta ocupa en nuestro sistema de valores. Las personas tienden a valorar la música no sólo según criterios musicales, sino atendiendo al impacto social que tiene, las estéticas, la tradición o los modelos que transmiten, entre algunos factores.

Dentro de la música popular podemos encontrar elementos distintivos de estilo vital relacionados con las preferencias musicales. Determinados estilos de músicas, como el *Reggae*, el *Funk*, el *Rock,* se encuentran asociados a maneras de entender la vida, etc. En determinadas ocasiones estos estilos vitales van en desacuerdo con señales estéticas, apareciendo contradicciones, por ejemplo, modo de vestir propio de un estilo musical y la ropa que se relaciona con un determinado estilo concreto (Swanwick, K., 1991).

La música popular, y entre ellas el *Rock y el Pop,* dan lugar a afiliaciones, a grupos cerrados de iguales. Evidentemente esta afirmación no siempre es correcta. Parte de la fusión entre la música, la cultura y el estilo de vida general, tiene claras raíces culturales que pueden depender de la religión, la política o el contexto socioeconómico.

En todos los sistemas territoriales, a los individuos que lo componen se les dotan de mecanismos para sentir y expresar su identidad y sus valores. Lo mismo ocurre en el ámbito de las músicas, siempre que éstas tengan unos rasgos propiamente identificables; estos rasgos musicales son parte de la identidad cultural e invitan a la aceptación o al rechazo inmediato. También es cierto que es muy fácil habituarse a un nuevo espectro sonoro tras muy poco espacio de tiempo. Sirva de ejemplo la rapidez con la que se adaptan las personas a sonidos generados electrónicamente o a los instrumentos folklóricos de sonoridades lejanas como Sudamérica o África, entre otras; sólo es cuestión de tiempo que nuestro oído se habitúe a nuevas sonoridades (Swanwick, K. ,1991).

Por su naturaleza, el *Rock y el Pop*, como músicas populares importadas y exportadas, se presentan como un claro ejemplo de músicas interculturales. Las redes comerciales de difusión nos las acercan hasta nuestros oídos y nosotros, con esa facilidad que aceptamos todo lo difundido por los medios, las acogemos y llegamos incluso a considerarlas como estilos musicales propios. Después de algo más de setenta años con oídos adaptados a sus sonoridades, a su lenguaje y a sus instrumentaciones, es difícil reconocer que son músicas originalmente lejanas e importadas desde lejanos contextos culturales y sociales; ya estamos sumidos en su asimilación y se presenta totalmente inmersa en nuestro paisaje sonoro.

Para conocer a fondo la evolución del *Pop* y del *Rock* es imprescindible conocer el trasfondo económico que dirigió el desarrollo de dichos estilos desde sus comienzos. Para ello será necesario remontarse a los orígenes de la música *Jazz*. Originariamente fue una música creada y diseñada por músicos de color, con una localización muy concreta y vinculada a culturas y audiencias muy localizadas, no pudiendo convertirse en un objeto comercial debido a la falta de solvencia de su público y creadores. E.E.U.U. la convirtió en una música susceptible de pasar a los circuitos comerciales. Aquí iba a nacer el mayor mercado de jóvenes solventes, unido a los nuevos avances tecnológicos que repercutían directamente en el desarrollo de los sistemas de grabación y reproducción musical. Esta música expresaba la alienación de los negros y los blancos; estos segundos se apropiarían de esta creatividad engendrada del trabajo y posteriormente, se lucrarían a través de la venta de sus discos.

De esta manera los primeros músicos de *Jazz* fueron de color pero controlados por el capital de los blancos, gestionando desde el principio su comercialización, la economía y la cultura de la música popular urbana. Por ejemplo, diremos que la primera grabación de música *Jazz* fue a cargo de una orquesta blanca *"Original Dixieland Jazz Band".* Dicha apropiación económica del *Jazz* conllevó un modelado con tendencia occidental. Esto permitió hacer accesible al oído musical y su entendimiento a mayor escala y, por lo tanto, abarcar un mayor mercado.

Los músicos de *Jazz* más conocidos en sus orígenes eran blancos: Benny Goodman, Whiteman, etc. Los músicos de color, en la mayoría de las ocasiones, eran pagados por piezas musicales grabadas y no por el volumen de ventas generadas a través del consumo de sus productos. Gioia, T. (2013).

Con la desaparición del disco de 78 revoluciones se impuso el de 45, de manera que el mercado se unifica y se estandariza. Esto además coincidió con la salida de la crisis de la posguerra. La juventud blanca aumentaba la demanda de este tipo de músicas, naciendo el *Pop* y el *Rock*. El trasfondo económico motivó la evolución de los diferentes estilos y subestilos a lo largo de su desarrollo. Sería difícil realizar una categorización de cuál es el país del que hemos importado cada uno de los factores que marcan un subestilo de *Rock*, pues cada uno de ellos tiene diversas procedencias. A continuación, en el siguiente cuadro, citaremos algunos de sus orígenes, características y autores Heatley, M., (2007). :

Rock Blues	Surge en los años 50 y se desarrolla en los 60 en Gran Bretaña orientado al *riff*. Entre otros grupos como *Led Zeppelin o* Jimi Hendrix.
Blues Británico	Nació en Reino Unido intentando emular a los *bluesman* de Chicago, encabezado por Erick Clapton.
Country Rock	En los años 60, en California y con influencias de la música *Country* estadounidense. Intérpretes como Johnny Cash o Jerry Lee Lewis.
Folk Rock	En los años 60, paralelamente en E.E.U.U. e Inglaterra, destacando a Bob Dylan.
Hard Rock	Años 70 con su exponente más claro en los *Deep Purple* como iniciadores de dicho estilo.

Rock Psicodélico	Como exponente transcultural en los 60 a manos de grupos como Beatles o los Byrds.
Rock Sureño	Inspirado en las bandas como Cream en el año 69 con el álbum de los Allman Brothers Band, al sur de Pensilvania.
Rock Progresivo	En la segunda mitad de la década de los 60, en Gran Bretaña.

Tabla 5.- Resumen estilos de *Rock*.

Fuente: elaboración propia a partir de Heatley, M., (2007).

Entre otros muchos estilos que conforman el mosaico están las bandas de *Jam, Glam Rock & Glitter, fusión & Jazz Rock, Pub Rock, Protopunk, Punk* Británico, *Punk* Norteamericano, *Arena Rock, Rock* Melódico, *Rock* Gótico, *Doom Metal, Heavy Metal, Speed y Trash Metal, Death y Grindcore, Mandchester, Rock Alternativo o Indie, Shoegazing, Rock Underground & garaje* de EEUU, *Metal Progresivo, Black Metal, Grunge, Funk metal, Riot Grrrl y NuMetal,* entre otros. Heatley, M., (2007).

La gran mayoría son exponentes musicales importados de Estados Unidos y Gran Bretaña. Casi en paralelo, los estilos y sus características se importaron a diferentes contextos y en concreto al español, en ocasiones dándole un carácter propio, como ocurría con grupos como *Smash*, *Triana* y realizando un mestizaje propio y favoreciendo un estilo de *Rock* y *Pop* intercultural. Fouce, H., y de Aragón, C. S. D. M. (2008).

En la actualidad, el panorama musical español es igual de variopinto, y delimitar un único estilo de *Rock* y *Pop* sería imposible. Seguimos creando, importando y exportando sonidos de otros países, enriqueciendo de esta manera estilos que, a pesar de no ser nuestros, ya los hemos asimilados como propios (Clemente, L., 2006).

La música popular ha adaptado e importado instrumentos de diferentes culturas. En su base fundamental existen instrumentos asociados a dicho estilo. Tanto en el *Pop* como en el *Rock* los instrumentos principales serían la guitarra, el bajo, la batería, el piano o teclados y la voz. Éstos pueden ir desde las versiones más tradicionales de guitarras eléctricas hasta instrumentos de gran sofisticación como saxofones MIDI o baterías electrónicas, entre otros.

Importante valor, en relación a la interculturalidad, tienen aquellos instrumentos populares y/o tradicionales de las diferentes culturas y sus propios rasgos estilísticos musicales y sus técnicas y su introducción en dichos estilos, así como la de sus músicos. Tanto sus sonoridades como sus propias técnicas instrumentales han favorecido el desarrollo y enriquecimiento de las músicas populares urbanas. El mestizaje ha desarrollado un variopinto paisaje sonoro, dando pie a diferentes estilos y subestilos mixturados, pudiéndose enmarcar todos dentro de la amplia definición de la música fusión.

Nosotros también hemos exportado, y seguimos haciéndolo, rasgos identitarios propios de nuestras músicas de raíz, no sólo en lo relacionado con el estilo musical sino también con nuestros instrumentos musicales, por ejemplo, la guitarra flamenca.

La música popular urbana también ha bebido de la música culta, recuérdese la antológica grabación de *Metallica* (grupo *Heavy*) con la orquesta sinfónica de San Francisco, entre infinidad de ejemplos de esta índole o las primeras indumentarias de los músicos de Heavy, intentando emular a los músicos del Barroco. Walser, R. (1993).

La música popular urbana es una música que crece y evoluciona gracias a la fusión. Estos cambios se suceden cada vez más rápidos por la facilidad en que se transmiten los conocimientos con los nuevos sistemas de comunicación.

En el caso del *Pop,* desde sus orígenes ha evolucionado, marcando y adaptándose a las tendencias con el interés encaminado a agradar al gran público y con un fin comercial. El *Pop* y el *Rock* han sufrido evoluciones

tintadas por el contexto histórico cultural donde se desarrollaron, así como por las características del público que debía consumirlas.

Las músicas populares urbanas, ya desde sus orígenes, se basaron en un proceso de mestizaje cultural. En su evolución han ido adoptando numerosos recursos musicales de los diferentes estilos. No sólo se han fusionado con las características musicales locales con las que convivía sino que, tras ser incorporadas a su lenguaje, las ha vuelto a importar. Todos estos cambios han dotado de características propias al estilo, un estilo cambiante y en continua evolución. De esta manera la música *Rock y Pop* hay que entenderla como un proceso dinámico, cambiante y de evolución, que absorbe características musicales de otros estilos y de otras músicas Woodside, J. (2008).

"Pienso en la música como en un menú. No puedo comer lo mismo todos los días"

Frase atribuida a Carlos Santana[79]

Hablar de música *Pop y Rock* es hablar de interculturalidad, de mestizaje, de fusión, de identidad y de cultura global. La tecnología asociada a los medios de comunicación y difusión hace un caldo de cultivo ideal para la transmisión cultural, donde las músicas populares urbanas y sus músicos se desenvuelven con agilidad.

[79]Carlos Humberto Santana Barragán nació en México en1947, guitarrista mexicano de *Jazz Rock* y *Rock* a Afro-antillano. Ganador en varias ocasiones de los premios Grammy.

8.- La tecnología y la música popular.

Es indiscutible que la música popular del siglo XX y del siglo XXI no sería la que es sin las contribuciones de la tecnología. Ésta no sólo la podemos concebir como un conjunto de instrumentos y artilugios que sirven para grabar y reproducir música. La tecnología pasa a ser un elemento del discurso que se utiliza para compartir y evaluar las experiencias musicales, dotándolas de la posibilidad de poder definir lo que es y puede llegar a ser. Reck M, E. (1999).

La tecnología, además de un modo de producción, se ha convertido en un modo de consumo de dichas músicas. Los músicos y los consumidores han utilizado la tecnología de maneras muy dispares, llegando mucho más lejos de las concepciones que tenían aquellos que la crearon, siendo utilizada en muchas ocasiones de manera alternativa e inesperada.

Los avances en las estéticas y en los valores musicales han ido sufriendo una evolución en paralelo al de la tecnología musical. En rigor, los diferentes usos de la tecnología reflejan diferentes prioridades tanto estéticas como culturales (Rose, T., 1994). De esta manera, la tecnología ha posibilitado la elección de un determinado sonido en concreto, induciendo a la creación de diferentes estilos o géneros dentro de la música popular, y en concreto en el *Rock* y el *Pop*.

A mediados del siglo XX, las tecnologías asociadas a la grabación del sonido ya se encontraban asentadas y constituían parte importante de la cultura popular de occidente, pero no hay que olvidar que sin el desarrollo de otras muchas tecnologías que existían anteriormente, esto no podría haber sido posible.

A comienzos del siglo XX ya se había trabajado con el micrófono, la amplificación eléctrica o los altavoces, que también son pilares fundamentales para la música del nuevo milenio. Ahora, en la época digital, siguen siendo imprescindibles para el acto de producción, creación y reproducción musical, tanto grabada como en directo, aumentando la potencia y reduciendo el

tamaño. Muchas de estas tecnologías no fueron diseñadas en sus comienzos para su uso musical.

El bajo eléctrico, con el uso de los primeros micrófonos, pudo oírse con claridad, sustituyendo a la tuba usada con anterioridad para las grabaciones. En relación con el canto, el micrófono dio la posibilidad de cantar de manera más melódica e íntima. El desarrollo de los sistemas de válvulas de tríodo (*Audión tube*) en 1904 por Lee DeForest, dio paso a los sistemas de amplificación, transmisión radiofónica y otras tecnologías eléctricas del siglo XX.

Los amplificadores no sólo dieron la posibilidad de potenciar el sonido sino que a la vez imprimían carácter sonoro. El *Rock,* sin ir más lejos, se ha convertido en sinónimo de distorsión a alto volumen. Row Walser (1993) afirmó que el sonido distorsionado y potente aporta connotaciones emocionales a la música.

Cabe decir que el sonido *Rock* y el *Pop* sólo serían posibles a través de la tecnología, que interviene no sólo en su proceso creativo, de ejecución instrumental o proceso de grabación, sino para posibilitar las actuaciones en directo. Los primitivos equipos de megafonía no eran funcionales. Atendiendo a la demanda, se crearon equipos más potentes y sofisticados, aunque el volumen y la intensidad de la música *Rock* y *Pop* no sólo estaban parcialmente supeditados a la necesidad, también estaban influenciados por la sonoridad. Esto ocurría con el efecto del *feedback* (acople), que se produce al tocar muy cerca del altavoz, que fue aprovechado por músicos como Jimmy Hendrix[80], convirtiéndolo en carácter personal de sus instrumentos y dotando al género *Rock y al Pop* y a sus subgéneros de timbres personales e identitarios.

> *"Ciertamente, los micrófonos, los amplificadores y los altavoces han sido componentes muy importantes para casi la totalidad de la música grabada, sea Clásica o Folk, Jazz o Popular. Pero sólo en la música*

[80]James Marshall Hendrix nació en Seattle en 1942 y falleció en Londres en 1970. Músico y cantautor considerado como uno de los mejores guitarristas eléctrico de la historia de la música popular, y uno de los músicos más importantes del siglo XX.

> *popular y en el Rock estas tecnologías pueden ser consideradas de capital importancia, verdaderamente esenciales para el proceso, tanto de la expresión musical como de su experiencia"*
>
> (Frith, S., 2001, p 31)

La evolución tecnológica no siempre ha traído el desarrollo de este tipo de músicas. Hace unos años era posible encontrar como consecuencia de los sistemas tecnológicos grandes contradicciones:

> *"Grandes intérpretes firmando discos que no han grabado y grandes técnicos incapaces de conmover en la escena a ese público que compra sus discos...Las orquestas de Janis Joplin o las de los Cahussettes Noire no tenían la misma composición que en el estudio de grabación...Elisabeth Schwartzkopf aceptó grabar bajo el nombre de Kirgsten Flastard. El autor desaparece detrás del intérprete que se convierte en dueño de la situación y exige la firma conjunta y la exclusividad"*
>
> (Attali, J., 1995, p. 157)

También hay que destacar la importancia de la grabación y sus difusiones, no sólo dentro del comercio de la música, caracterizado por la velocidad de poder tener acceso a las diferentes grabaciones de los grupos de *Pop* y de *Rock* para los oyentes, sino por su labor como audición aplicada al aprendizaje de éstas, entre otras.

Hoy en día, con el uso de los procesos de difusión, el *Peer 2 Peer*[81]*, el streaming* y otros sistemas *on line*[82]de compartir música, se puede tener

[81]Es sinónimo de red de pares, de red entre iguales, o de red punto a punto. Sus siglas en ingles son P2P. Es una red de ordenadores en la que todos o algunos aspectos funcionan sin clientes ni servidores fijos. Esto se sustenta como una serie de nodos que se comportan como iguales entre sí, todos actúan como clientes y servidores a la vez respecto. Las redes P2P permiten el intercambio directo de información, en cualquier formato, entre los ordenadores que se encuentran interconectados.

[82]La designación inglesa del término en línea. Este hace referencia a un estado de conectividad, en oposición al término *fuera de línea* (*offline*) que indica un estado de desconexión en internet.

acceso desde casa, con un solo clic, a mucha más música de la que podríamos almacenar.

Es importante el uso que hacen los músicos de plataformas como *YouTube,* donde pueden ver actuaciones en directo, ensayos de grupos, demostraciones y no pocos materiales explicativos, que van hasta la reparación de un instrumento, el montaje de circuiterías, enlaces de acordes y videos especialmente dedicados a la técnica instrumental, etc.

Se han desarrollado aplicaciones para teléfonos móviles y tablets del aprendizaje de estas músicas y videojuegos, como ya hemos comentado con anterioridad. Destacamos la importancia de numerosas páginas web, donde se pueden seguir tutoriales de aprendizaje para los diferentes instrumentos y sus técnicas relacionadas con el *Pop* y el *Rock,* así como foros o páginas dedicadas especialmente a dicho fin.

A continuación, expondremos las direcciones de diversas páginas web especializadas en la enseñanza/aprendizaje de determinados instrumentos musicales:

Guitarra	***Bajo***	***Piano y teclados***	***Batería y percusiones***	***Canto***
www.guitaracordes.com/ *www.lacuerda.net/* *www.guitar2000.com/* *www.tocarlaguitarra.com/* *www.aprenderguitarra.net/* *www.guitarrarockera.com/* *www.guitarraline.es*	*www.aprendertodo.info/aprender-bajo/* *www.creamusica.com.ar/Clases_Bajo.htm* *www.aprenderatocarelbajo.com* *www.creamusica.com.ar/Clases_Bajo.htm* *www.aulaactual.com/bajo/* *www.lacuerda.net/Recursos/cursobajo/...*	*www.estudiarpiano.com/* *www.gratispiano.com.ar* *www.creamusica.com.ar/clases_de_piano.html* *www.cursodepiano.blogspot.com* *www.masterpiano.net...*	*www.aprender-gratis.tk/tocar-bateria.htm* *www.creamusica.com.ar/Clases_Bateria.htm* *www.play-music.com/bateria-princip* *www.percusion.org/* *www.percusioncreativa.com...*	*www.curso-de-canto.blogspot.com* *www.comoaprenderacantar.com/* *www.cursosparaaprender.net/cantar-flamenco* *www.juntadeandalucia.es/cultura/centroandaluzflamenco/.../b/.../2.htm* *www.raperos.com/como-rapear-musica-rap/...*

Tabla 6.- Páginas y plataformas web de aprendizaje instrumental por instrumentos.

Fuente: elaboración propia, tras la consulta de internet en en abril de 2012.

Además, independientemente del formato en que se reproduzca el audio (vinilo, casete, *CD*, *mp3*), las posibilidades que ofrecen a los usuarios han ido aumentando a un ritmo muy vertiginoso con cada uno de los avances tecnológicos.

Con la invención del transistor portátil en los años 50 aumentó sustancialmente la sensación de libertad y movilidad para escuchar música; evolucionó con el invento del *Walkman* con la compañía Sony, convirtiéndose en un hábito de audición en la década de los ochenta del siglo pasado, y siendo éste la antesala de los reproductores portátiles *mp3*, que se han convertido en el formato de consumo masivo en la actualidad. La evolución tecnológica en la reproducción sonora cobra especial importancia en el ámbito de la enseñanza y el aprendizaje. Estos avances han estado dirigidos y marcados por la posibilidad de movilidad, y en consecuencia su miniaturización. Dichos avances han posibilitado poder compartir con mayor facilidad los materiales sonoros.

Es necesario como requisito para la creación musical en la música popular urbana, el factor facilitador de la tecnología, tanto en su aspecto de acceso a la producción, la distribución, el consumo, el aprendizaje o el ocio, entre otros (Campos, J. L., 2008).

En nuestro contexto ya aparecen actitudes que han sabido orientar los avances tecnológicos en diferentes planos, relacionados con el aspecto musical y su cultura. Carlos Jean, productor musical, ha desarrollado una propuesta novedosa sirviéndose de los avances tecnológicos. La red se presenta como una nueva posibilidad de desarrollar lugares de encuentro de músicos, ya no sólo en el plano de la difusión o del aprendizaje sino de la creación: *"tengo un plan para hacer música entre todos"* (Jean, C., 2011[83])

[83]Carlos Jean Arriaga nació en La Coruña en 1973. Músico, productor, remezclador, DJ y cantante está considerado como uno de los mayores exponentes de la música electrónica española. Frase extraída de su libro el Plan B.

El productor Carlos Jean propone realizar música de manera colaborativa, utilizando la red como medio principal de comunicación, difusión y distribución. A dicho entorno los músicos noveles tienen fácil acceso y realizan aportaciones e ideas musicales sobre una base previa. Tras una selección pública, las aportaciones pasan a formar parte de una producción musical y su posterior divulgación.

Los avances tecnológicos no deberían entenderse como algo negativo. Las sociedades los adaptan y los amoldan para sacar el mayor y mejor provecho de sí mismos. Muchos sectores han crecido, se han inventado y desarrollado gracias a la música popular urbana. Con los nuevos medios de difusión, distribución y comercialización la industria ha tenido y tendrá que adaptarse. Aquellos sectores de la industria musical que quieran mantenerse y no avanzar en paralelo a los cambios sociales y económicos, consecuencia de los nuevos medios de difusión, están diagnosticados al fracaso.

Según Promusicae [84], asociación de productores de música de España, en los últimos cinco años el número de música grabada ha descendido el cuarenta y tres por ciento, en consecuencia, las productoras y discográficas apuestan cada vez menos por los artistas noveles y la inversión de los artistas consagrados, así como lo que producen también se ha reducido.

Como ejemplo ilustrador, en el año 2005 para llegar al número uno de ventas era necesario vender al menos cuarenta mil ejemplares, mientras que en el año dos mil once ya sólo con la venta de cuatro mil ejemplares se pueden alcanzar los puestos más altos de la lista de ventas. La marchita industria musical tradicional y la de los músicos y creadores que vivían de ella se ven en la necesitan reinventarse. Frente a esto existen visiones positivas y esperanzadoras de la situación: *"Internet no está lleno de piratas; lo que ha demostrado el Plan B es que está repleto de talento"* Portela, J. Lino. Citado en "El Plan B"

[84]Productores de Música de España, asociación que representa a la industria discográfica de España. Entre sus objetivos está defender los intereses de los productores y distribuidores de fonogramas y videogramas asociados.

Igual que los músicos han desarrollado nuevos sistemas de aprendizaje de dichas músicas alrededor de los nuevos sistemas de difusión, su industria tendrá que valerse de ellos e inventar nuevos sistemas de rentabilización, como se recoge en el libro *"El Plan B"* del anteriormente mencionado productor musical Carlos Jean, publicado en 2011.

A priori podría parecer que la música popular está más dañada que nunca, y nada más lejos de la realidad, pues goza de una salud y una expansión de la que jamás antes había gozado, aunque sus cauces sean diferentes desde hace algunos años.

Entre los avances tecnológicos destacables en los últimos años y que han facilitado el desarrollo de las músicas populares y de sus músicos, destacamos los sistemas de grabación, que cada vez son más portátiles y de fácil uso, convirtiéndose casi en una herramienta de uso casero. Ambrojo, J. C. (2015).

Los músicos en la actualidad poseen la opción de realizar sus grabaciones y producciones desde casa. El desarrollo de los sistemas de grabación se ofrece como una importante herramienta educativa, tanto para la audición de sus propias creaciones o ejecuciones musicales, como para mejorar la técnica e interpretación o con la finalidad de transmitir sus conocimientos y compartirlos. Moreno, M. S. (2015).

El mundo de las compras por Internet también ha afectado directamente al panorama musical. Una de sus consecuencias es el abaratamiento de los precios del costosísimo material musical; actualmente existen megadistribuidores europeos como *Musicstore*, *Musik Produktiv* o *Thomann,* que venden a precios que hace unos años eran impensables, de manera que la afición musical también es más asequible. Actualmente es posible acceder a un equipo de iniciación para guitarra eléctrica y amplificadores por muy poco coste. Además, existe el mercado de segunda mano en diversas plataformas, que hace aún más accesible el comienzo de la práctica musical.

Además con los instrumentos virtuales y simuladores (VST), los músicos pueden tener acceso de manera virtual a costosísimos instrumentos a través de la conexión midi[85]. También el desarrollo de sintetizadores abre cada vez más posibilidades, más manejables y cada vez más económicos. A la hora del aprendizaje muchos instrumentos incluyen software dedicados a tal fin, por ejemplo, algunos teclados para principiantes de marcas como Yamaha o Casio, entre otros. El desarrollo de la tecnología musical también ha hecho que el desarrollo de dicha práctica y su aprendizaje sea cada vez más asequible, económico y cómodo.

[85]Acrónimo de *musical instrument digital interface:* interfaz digital para instrumentos musicales.

II. Parte segunda. Diseño y desarrollo de la investigación

9.- A modo de introducción de la investigación

La investigación en el ámbito educativo se desarrolla en contextos especiales donde confluyen diferentes aspectos, que van desde lo puramente cuantificable hasta aspectos relacionados con la intuición y la capacidad de interpretar los hechos que en cada contexto diferente acontece. Tradicionalmente, las investigaciones se han planteado desde la tradición positivista, aunque la influencia de los puntos de vista etnográficos hacen enriquecer las visiones de un mismo acontecimiento, el educativo.

Tradicionalmente las investigaciones educativas han sido llevadas a cabo por investigadores que se han formado en el ámbito de la psicología, influidos directamente por metodologías cercanas a la psicología experimental. Dichas investigaciones han sido enfocadas al estudio del alumnado de manera individual y casi siempre identificando la educación con el ámbito escolar.

En ocasiones, las investigaciones educativas se ven determinadas a caracteres prescriptivos, cuya finalidad está enfocada al análisis y la evaluación de las políticas educativas y su función es la de optimizar la educación y la enseñanza.

La investigación no pretendió dar explicación a los procesos psicológicos que acontecen en nuestros contextos especiales de aprendizaje; tampoco pretendimos analizar los procesos de aprendizaje de manera individual, ni el ámbito de nuestro estudio fue el contexto escolar. De la misma manera la presente investigación no pretendió optimizar los procesos educativos. Nuestra intención fue describir los hechos que acontecen en un determinado contexto en relación al proceso de aprendizaje de unas determinadas músicas. Por ello no quisimos afrontar dicha investigación tomando como referencia los modelos tradicionales de investigación educativa, consideramos que esto podría ser un error. Nuestras cuestiones distan de las que tradicionalmente son formuladas por las investigaciones educativas. Por ello será necesario afrontarlas desde un prisma diferente.

La cultura toma un papel importante en la presente investigación; por un lado, el proceso de aprendizaje está inmerso y mediatizado por una cultura propia, pero a su vez el propio objetivo del aprendizaje es la cultura en sí misma. Por supuesto que no debemos quedarnos en lo que acontece a un pequeño grupo o contexto determinado, pues la cultura y los valores culturales que analizamos están influidos por la cultura de masas de manera global.

La base teórica cobra un valor importante en el plano educativo, que puede plantearse desde diversos planos. Por un lado, si consideramos la teoría como el comienzo de nuestra investigación, estamos situándonos en el plano deductivo; las investigaciones puramente deductivas pretenden encontrar datos que corroboren sus teorías. Si bien, en la presente investigación, partimos de la recogida de datos a través de diversos sistemas. A partir de estos datos obtenidos construimos las posibles bases teóricas sobre las que se sustentan dichos procesos; por ello nos situamos en el plano inductivo.

Las investigaciones inductivas se acercan al plano de lo explicativo. Nuestra investigación no partió de ningún postulado, hipótesis, conjetura o teoría previa, aunque finalmente si pretendemos, tras la observación y recogida de información, teorizar sobre los procesos educativos que acontecen en nuestro contexto especial de aprendizaje. Por ello, nuestra investigación se sitúo en el plano de lo inductivo, como hemos comentado anteriormente.

Tuvimos en cuenta el plano objetivo-subjetivo, sobre el que se mueven las investigaciones de tipo etnográficas; los etnógrafos, en ocasiones, describen pautas culturales propias de un grupo y su comportamiento, tal y como son percibidas por el grupo investigado, y plantean su análisis desde la visión subjetiva que éstos, los sujetos investigados poseen frente a este hecho cultural, de manera que los sujetos conceptualizaron sobre sus propias experiencias y la visión que dicho acontecimiento les generaba. De esta forma, entendimos que el etnógrafo se mueve en el plano de lo subjetivo.

Por otro lado, en determinadas ocasiones, los estudios etnográficos pueden plantearse desde el plano objetivo. El etnógrafo se sirve de

observadores externos y aplica categorías conceptuales y relaciones explicativas de los hechos. La presente investigación se desarrolló desde un plano más cercano a lo subjetivo, pues fue nuestro propio análisis de los acontecimientos y de las percepciones de los sujetos investigados el que nos aportó los datos que sirvieron como base de nuestros postulados teóricos.

9.1.- Planteamiento de objetivos de la investigación

Nuestra investigación se enmarca dentro del plano cualitativo, pues se trató de una investigación que sólo fue posible afrontarla desde el plano de lo inductivo-subjetivo y ésta es una consecuencia directa de tratarse de una investigación educativa que partía del análisis cultural concreto:

> "la etnografía admite, dentro del marco de la investigación, las experiencias subjetivas tanto del investigador como de los participantes, ofreciendo así una profundidad en la comprensión de la que carecen a menudo otros enfoques"
>
> (Goetz, J.P. y Lecompte, M.D., 1988 ; 34)

En ocasiones, las teorías del aprendizaje han situado a gran distancia la práctica educativa de la realidad. El carecer de antecedentes teóricos para abordar el presente campo de investigación desde una perspectiva previa teórica lo hizo complejo y las escasas bases teóricas relacionadas con la temática pertenecen a contextos geográficos lejanos al nuestro. Esto que a priori pudo parecer un problema, el carecer de teorías, preferimos entenderlo como una virtud en la presente investigación:

> "Todo el mundo tiene un conjunto de teorías, compuesto quizá por hecho y valor, historia y mito, observación y folclore, superstición y convención…Quienes rechazan toda teoría, quienes hablan de sí mismos como personas llanas, prácticas y virtuosas porque carecen de teorías están atrapados por las teorías que los atan y los inmovilizan, porque no tienen la posibilidad de pensar sobre ellas y, por lo tanto, de eliminarlas"
>
> (Inglis, 1985, p. 40. Citado por Carr, W., 2002, p. 51)

Nos planteamos pues la necesidad de reflexionar acerca de la existente convencionalización en la mayoría de las teorías educativas y de su falta de crítica general, causada como herencia de infinitud de teorías previas en el plano educativo.

Como reflejo de esta falta de crítica, los docentes comprobamos el abismo que existe entre la realidad y las teorías educativas. Partir de la realidad educativa, y por lo tanto de la realidad social y cultural, y no de la teoría también forma parte de las investigaciones de carácter etnográfico. No cabe duda que la educación no puede plantearse simplemente como un proceso teórico; conocer y reflexionar sobre los factores que intervienen en los procesos educativos sólo pueden entenderse desde la práctica.

A pesar de lo comentado anteriormente, cualquier persona que se ocupe de tareas educativas ya posee teorías propias sobre los procesos acontecidos en el aprendizaje. En consecuencia, las aplicará y usará en la interpretación a sus prácticas educativas. Pero, en nuestro contexto de aprendizaje, son los mismos sujetos los que aprenden y diseñan sus propias prácticas educativas, partiendo de sus propias concepciones teóricas o atendiendo a los diferentes medios que van encontrando en dicho proceso; por lo que dichos procesos se vuelven caprichosos y personales, no partiendo de teorías estandarizadas. El contexto, los medios, así como las experiencias de otros iguales, sirven para formar sus propias teorías sobre sus aprendizajes, o mejor dicho, sus autoaprendizajes.

La investigación etnográfica, cuando se dedica a estudiar la cultura educativa, se denomina etnografía educativa, y su objetivo principal es:

> "…aportar datos descriptivos de los medios y los contextos, de las actividades y las creencias de los participantes en los escenarios educativos para descubrir patrones de comportamiento en un marco dinámico de relaciones sociales".
>
> (Del Rincón, D., 1997, p. 298)

Pero no sólo aportar datos de forma descriptiva, sino que su función también es interpretarlos para poder comprenderlos e intervenir del modo más adecuado (Goetz y Lecompte, M., 1988). No se tratan de simples conocimientos estáticos de la realidad sino que, a través del estudio y posterior diseño de intervención, es posible la mejora de sus prácticas.

En los últimos años también los antropólogos están denotando importancia a los estudios de las nuevas comunidades y sus prácticas interactivas, que se desarrollan y se desenvuelven a través de las nuevas redes de comunicación, especialmente destacando Internet. La red ha favorecido y desarrollado nuevos espacios sociales virtuales donde las personas que componen el mundo global se conectan a través de las diferentes posibilidades para compartir diferentes intereses (Sánchez, R., 2009). Omitir la importancia de dicho proceso en nuestros estudios sería omitir no sólo uno de los recursos más utilizados por los músicos, sino un nuevo sistema de interacción cultural entre ellos.

La red es un caldo de cultivo excepcional para la difusión y el aprendizaje de las músicas populares urbanas. La incorporación de la etnografía a este tipo de estudios, en los que los intercambios sociales se producen en contextos especiales y donde cobran importancia las relaciones sociales, justifica su estudio desde la perspectiva de la etnografía. Este tipo de estudios etnográficos no lineales difieren de aquellos que se realizan en espacios geográficos localizados (Bohannan, P. y Van Der Elst, D., 1998, p. 86).

El carácter especial que toman dichas investigaciones denotan un especial valor transcultural; las redes favorecen el desarrollo de la construcción de la identidad individual y colectiva (Wilson, S. y Peterson, L., 2002). La música se convierte cada vez más en un proceso cultural de transmisión global, y el *Pop* y el *Rock* son sus más claros ejemplos, aunque a su vez también se convierten en herramientas transmisoras de las identidades personales y grupales.

Las procedencias múltiples y los diferentes intereses son encontrados en los espacios sociales virtuales que favorece la red. Se crean, de esta manera, nuevos espacios públicos donde acontecen nuevos sistemas de relaciones sociales y culturales, con la finalidad de conseguir unos objetivos comunes

entre los miembros que conforman un determinado espacio (aunque sea virtual).

En nuestro caso la red fue considerada como un recurso más dentro de aquellos que son usados por los músicos en sus procesos de aprendizaje, ofreciendo ésta ciertas ventajas para aquellos que deciden formarse en los contextos especiales donde se desarrollan este tipo de músicas (contextos informales y no formales), en los que las experiencias simultaneas y la interacción se dan en un espacio geográfico concreto.

Por ello nuestro estudio se basó en el análisis etnográfico de las relaciones de aprendizaje alrededor de las músicas populares urbanas en un contexto concreto. Dichos aprendizajes se mueven en contextos especiales, destacando entre ellos internet; la red se presenta como uno de los medios donde cobran un carácter especial los procesos de aprendizaje, enseñanza y difusión. Pero ¿qué es la red sino un espacio concreto carente de fronteras físicas?

Anderson, J. (1995), destaca la importancia que tienen los usuarios de la red en la construcción de los nuevos estados y naciones y añadimos en los procesos de aprendizaje, pues sus usuarios pueden actuar fuera de las fronteras y los límites y por supuesto fuera de la tradición y de las instituciones, de manera que imponen sus posturas a aquellas tradicionales de convicción social y cultural.

Nos encontramos frente a una renovación de la construcción de las identidades nacionales no sujetas a fronteras físicas sino a intereses culturales, como surgió con los procesos nacionalistas en la construcción de los estados-nación que surgieron con la modernidad (Anderson, B., 1991).

Pero por supuesto que no sólo es a través de la red donde los músicos se relacionan, sino que los procesos de convivencia cultural también se desarrollan en el cara a cara y la música, como otras artes necesita de la interacción humana. El público, los compañeros de estudio, el local de ensayo

o el escenario, entre otros, son lugares especiales donde las músicas cobran valor como medios de transmisión e identidad cultural.

Ilustración 21.- Resumen de las características de la investigación.

Fuente: elaboración propia a modo de resumen del planteamiento de la investigación.

La presente investigación se plantea los siguientes objetivos:

1. **Conocer y describir diferentes modalidades formativas y recursos usados en el aprendizaje de la música popular urbana**. En él queremos conocer, a través de las diferentes trayectorias formativas y a través de la casuística personal, qué modalidades formativas han guiado el proceso de aprendizaje de cada uno de los músicos seleccionado, así como qué recursos han posibilitado su desarrollo.

2. **Describir los modelos formativos que los músicos consideran ideales y sus recursos**. Con este objetivo tratamos de conocer los diferentes recursos y modelos formativos que los músicos consideran

más adecuados para mejorar los contextos de aprendizajes actuales y personales. Estos recursos estarán estrechamente ligados al contexto personal de cada uno de los investigados y a sus trayectorias formativas y vivencias.

3. **Conocer las relaciones que surgen en un contexto cultural concreto en relación al aprendizaje de dichas músicas.** De esta manera procuramos conocer las relaciones que surgen dentro de un sistema de formación tan concreto como el que nos atañe.

En síntesis, podemos decir que la investigación pretendió presentar los modelos, recursos y las relaciones que surgen en torno al aprendizaje de la música popular urbana, además de conocer cuáles serían los ideales para un contexto concreto.

10.- Metodología de la investigación.

Entendemos que la presente investigación se afrontó desde un enfoque metodológico concreto, situado en el plano de la etnografía. Intentamos dar respuesta a los acontecimientos sociales surgidos en torno al proceso de aprendizaje de unas músicas concretas en un entorno concreto.

La etnografía alude principalmente a un método concreto o conjunto de métodos en el que el etnógrafo participa en la vida cotidiana de las personas durante un periodo de tiempo, observando lo que sucede, escuchando lo que se dice y haciendo preguntas, además de recopilando datos que clarifiquen el tema sobre el que se centra la investigación. En nuestro caso, estuvimos estudiando los procesos de aprendizaje de las músicas populares urbanas que acontecen a los músicos actualmente, consultándoles cómo se han formado, pero también observándoles y analizando sus antecedentes y trayectorias formativas, porque el proceso de aprendizaje es imposible de entender sin los antecedentes que han marcado sus trayectorias personales y sus intereses. Además realizamos una discusión donde se enfrentan los diferentes intereses, trayectorias e inquietudes de sus procesos formativos individuales.

Dudar de la veracidad del método etnográfico en la actualidad ya es agua pasada, aunque no debemos olvidar que durante largo periodo de tiempo los investigadores sociales han sufrido tensiones entre las concepciones del método científico propio y de sus prácticas, enfrentadas a las prácticas propias de las ciencias naturales.

> "La investigación cualitativa no se ajusta a estos cánones positivistas y como resultado se convierten en objeto de crítica al carecer de rigor científico. Algunas veces se desestima como inapropiada para la ciencia social, sobre la base de que los datos y hallazgos que producen son subjetivos… Los etnógrafos desarrollaron una visión alternativa de la naturaleza propia de la investigación social, a menudo denominada naturalismo"
>
> (Hammersley, M. y Atkinson, P., 1994, p. 20)

La visión naturalista en los procesos de aprendizaje y en el estudio de los mismos es indiscutible y especialmente en estudios de esta índole, donde los aprendizajes se desarrollan en contextos concretos que se mueven en el plano de lo informal y lo no formal. La perspectiva naturalista pretende describir lo que sucede en un lugar concreto, cómo la gente entiende sus propias acciones y las de los otros y no lo disocia del contexto en el que sucede el proceso de aprendizaje.

La presente investigación fue afrontada desde la visión naturalista y debió atender a las interacciones simbólicas, fenomenológicas y hermenéuticas. Las relaciones surgidas en los procesos de aprendizaje no pueden ser concebidas en relación a causalidades o ser encasilladas por leyes universales. Para que tenga sentido desde el naturalismo un acercamiento a los sujetos investigados, el contacto a éstos debe plantearse de forma natural y de manera que nos acerquemos a sus significados y a las acciones que guíen sus actuaciones y comportamientos.

En nuestro caso, el acceso al campo estuvo marcado por la naturalidad, pues conocemos el campo en profundidad. Como ya comentamos anteriormente, nos hemos educado en este tipo de músicas desde sus diferentes posibilidades y vertientes, de manera formal, informal y no formal. En la actualidad, formamos parte de diferentes agrupaciones que se desarrollan y se forman en el ámbito de la música popular urbana. De esta manera conoceremos a los sujetos investigados y podremos interpretar de manera objetiva y subjetiva sus acciones. Por ello, no sufriremos el fenómeno de extrañamiento (Schutz, A., 1964), pues no tendremos la necesidad de aprender la cultura propia de los sujetos investigados.

El encuadre metodológico de las investigaciones etnográficas requiere una sistematización; basándonos en las teorías de Creswell, J. (2003) serían las siguientes:

1. Selección del diseño.
2. Determinación de las técnicas.

3. Acceso al ámbito de investigación.
4. Selección de los informantes.
5. Recogida de datos y determinación de la duración de la estancia en el escenario.
6. Procesamiento de la información recogida.
7. Elaboración del informe.

A pesar de dicha sistematización, en este tipo de investigaciones no puede establecerse un método sistemático a priori, como ocurre con los métodos cuantitativos. Estas etapas eran recurrentes y se vuelven a atravesar en diversos momentos de la investigación. Para concretar las características metodológicas de la presente investigación expondremos que, durante el proceso, aplicamos varios instrumentos de recogida de datos. Para ello seleccionamos métodos propios de la tipología de investigación que pretendemos realizar. Al estar afrontada desde el prisma etnográfico estudiamos de manera directa a personas o grupos durante un cierto periodo de tiempo, para conocer su comportamiento social en un contexto concreto. Para ello, es imprescindible el trabajo de campo como herramienta de investigación.

Es una investigación eminentemente cualitativa. No nos interesó una gran cantidad de población para generalizar los resultados, sino una población menos amplia para poder profundizar en sus relaciones. Descriptiva, ya que no justificamos causas y efectos, sino que simplemente hemos descrito lo que en el contexto sucede, sin valorar los resultados. Comprensiva porque hemos pretendido conocer el porqué de las relaciones. Para unificar todas estas características hemos realizado un estudio de casos. un estudio de casos.

> "Mediante este método, se recogen de forma descriptiva distintos tipos de informaciones cualitativas, que no aparecen reflejadas en números si no en palabras. Lo esencial en esta metodología es poner de relieve incidentes clave, en términos descriptivos, mediante el uso de entrevistas, notas de campo, observaciones, grabaciones de vídeo, documentos".
>
> (Cebreiro López y Fernández Morante 2004: 666)

La elección de un estudio de casos parte de conocer la particularidad de cada uno de los caminos formativos y como plantea Stake, R. S., (1998), El estudio de casos es el estudio que va de la particularidad a la complejidad de un caso singular, para llegar a comprender su actividad en circunstancias importantes.

Los acontecimientos sociales pueden estimular las investigaciones, proporcionando nuevos campos de estudio. En nuestro caso existen varios acontecimientos que han despertado nuestro interés por el desarrollo de la investigación y que, a su vez, hacen interesante dicho estudio, por las novedades que presentan en los procesos de aprendizaje relacionados con dichas músicas. Estos acontecimientos novedosos serían, entre otros:

- La inclusión de las redes como nuevo soporte en la difusión de materiales para el aprendizaje popular.

- Crisis de los mercados tradicionales en las músicas populares.

- Desarrollo de los medios de difusión, comunicación y consumo musical tanto grabado como en directo.

- Desarrollo del interés por dichas músicas tanto en el aspecto profesionalizante como aquellos relacionados con el ocio.

- Crecimiento de las redes sociales y sus usos relacionados con el aprendizaje.

- Aumento en la valoración de dichas músicas y creación masiva de las mismas.

- Abaratamiento en el acceso a los instrumentos y tecnología musicales así como el acceso a sus materiales.

- Interés por instituciones privadas y particulares en la enseñanza de las mismas.

- Liberalización de los intereses comerciales en la producción y consumo de las músicas.

- Crecimiento de la necesidad del desarrollo identitario y cómo las músicas favorecen este proceso…

Consideramos necesaria una correcta selección de la población participante. Estos participantes serían los encargados de aportar los datos con los que trabajaríamos en la presente investigación. Para dicha selección, y tras una profunda reflexión, se decidió contar con determinados informantes claves que pudiesen aportar información de calidad, amplia y eficaz para poder solventar los objetivos iniciales.

10.1.- Población y muestra.

La población participante estuvo formada por aquellos músicos que desarrollan músicas populares urbanas de manera profesional u ocupacional, que además hayan participado en diferentes agrupaciones y que parte de su proceso de formación se haya realizado en la capital onubense o localidades cercanas, utilizando diferentes recursos de aprendizaje.

El estudio de campo se realizó desde el segundo trimestre del año dos mil trece hasta mediados de dos mil catorce. En él participaron músicos que atendieron a un espectro lo más amplio posible en cuanto a sus características. La recogida de datos se realizó hasta finales de dos mil catorce. Posteriormente se desarrolló el análisis, organización, revisión y presentación de los datos.

Atendimos a diversos aspectos: edad, sexo, ocupación, trayectoria musical, participación en diversas modalidades formativas, lugar de procedencia. Con una población con características variadas pretendimos ver qué enlaces tienen en común y cuáles los unen o diferencian en el aprendizaje instrumental y vocal en la música *Pop* y *Rock*. Además intentamos dar un carácter intercultural a la investigación. Siempre procuramos contar con informantes claves, aunque por supuesto existen diferencias entre la cantidad y la calidad de la información de cada uno de ellos.

El instrumento principal para la recogida de datos fue la entrevista abierta y semiestructurada. A través de esta entrevista procuramos deducir, a través del análisis etnográfico, cuáles son los procesos que desarrollan los instrumentistas y vocalistas de *Pop* y *Rock* para el desarrollo de sus aprendizajes. La entrevista posee una clara estructura interna así como diversas categorías principales a las cuales quisimos dar respuesta.

Además quisimos presentar una breve imagen de los entrevistados basada en una descripción propia, individual y libre de cada uno de ellos, a modo de breve historia de vida y en relación a su proceso formativo. Del mismo modo incluimos una breve descripción de diferentes datos de interés de su

trayectoria personal, así como datos relevantes del proceso de entrevista y extraídos del diario de campo.

El relato autobiográfico, junto con el grupo de discusión, nos servirá de herramienta para triangular los datos obtenidos a través de las entrevistas.

Debemos comentar que, durante el desarrollo del grupo de discusión, nos costó que participasen un número suficiente de sujetos. En la fecha en las que se procedió al desarrollo de dicha herramienta los músicos se encuentran inmersos en la época del año con mayor volumen de trabajo. Aun así fuimos previsores y convocamos a un número suficiente de participantes para el normal desarrollo de la prueba. La dificultad de convocar a tantos músicos en un mismo espacio y tiempo supuso un proceso complejo.

En el resto de las herramientas de recogida de datos utilizadas no encontramos problema alguno y la población estuvo bastante dispuesta a colaborar. El carácter individualista, el pactar el proceso y el transcurso de la misma favorecieron su correcto desarrollo. De esta manera, en el relato autobiográfico y la entrevista participaron 10 individuos de los diez convocados. En el grupo de discusión colaboraron 7 individuos, aunque se convocaron a 15 participantes.
La población de participantes se presenta de la siguiente manera:

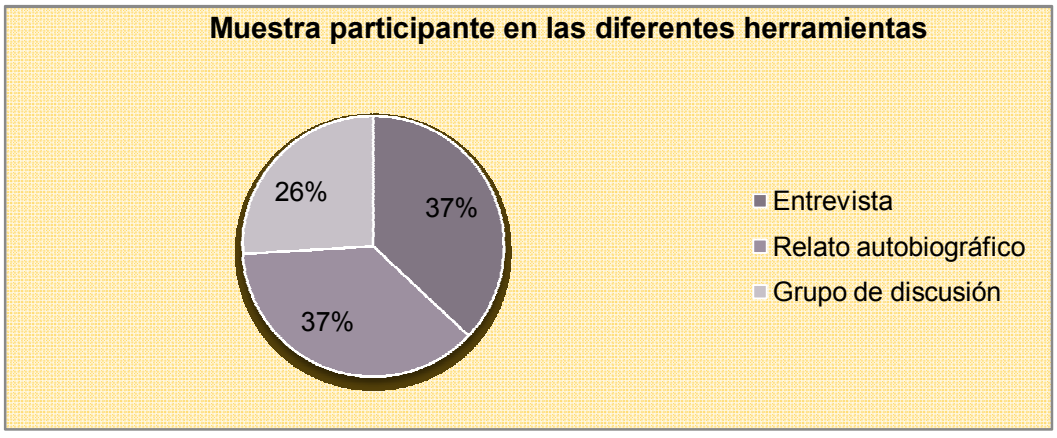

Ilustración 23.-Porcentaje de participantes en los diferentes sistemas de recogida de datos.

Fuente: elaboración propia.

Entendimos necesario atender a un espectro lo más amplio posible; sobre todo quisimos que la población fuese significativa, que los informantes fueran claves, que estuvieran dispuestos a informar de manera voluntaria, que cubriese un abanico lo más amplio posible de modalidades y experiencias formativas, que participasen músicos de diferentes generaciones, con diferentes estatus, que se hubiesen formado en diversos contextos y, aunque quisimos atender al género en cada uno de las pruebas, participó al menos un individuo de cada género, aunque la música *Pop y Rock* aún se presenta como un campo dominado por hombres.

Más adelante incluimos una breve descripción de los participantes en cada uno de los instrumentos de recogida de datos.

10.2.- Instrumentos de investigación: la entrevista, el relato autobiográfico y grupo de discusión.

La técnica para la recogida de datos se realizó a través de diversos instrumentos, estrategias y métodos. En nuestro caso concreto, un estudio de casos, usamos la entrevista como eje principal de nuestra investigación. Los resultados fueron triangulados con dos herramientas de reconocida valía en el ámbito de la etnografía; por un lado, el grupo de discusión y, por otro, el relato autobiográfico.

Para ello debimos diseñar una entrevista que nos guiase en el camino para desvelar las cuestiones previas marcadas por los objetivos propuestos. La entrevista se planteó como abierta, pudiéndose ampliar en aquellos puntos de interés e inflexiones que el diálogo con los entrevistados conllevase, aunque quisimos elaborar un guión previo para no obviar ninguna de las cuestiones enmarcadas en los objetivos. A pesar de ello, quisimos darle validez a través de diversos expertos en distintos campos relacionados con la investigación.

Como ya hemos comentado, la entrevista fue nuestro principal sistema de recogida de datos. Consideramos que ésta lograría acercarnos a cuestiones que podrían escapar a la simple observación y daría la posibilidad de matizar aquellos aspectos de especial interés. A pesar de partir de un guión inicial, se desarrolló de manera no estructurada y fueron aquellos puntos de interés, que iban surgiendo en el transcurso de su aplicación, los que guiaron el desarrollo de la misma. En palabras de Stake, R.E.:*"La entrevista es el cauce principal para llegar a las realidades múltiples"* (Stake. R.E., 1998, p. 63)

La presente entrevista guía se diseñó en un anterior trabajo de investigación enmarcado en la tesina desarrollada en el Máster de Educación Intercultural. A pesar de haber podido diseñar un nuevo guión para el desarrollo de la entrevista, finalmente se decidió utilizar como base ésta ya existente. La decisión de usar la misma entrevista residió en que ya fue demostrada su validez como herramienta de recogida de datos en una investigación previa de la misma índole.

Buscando la validez del instrumento, en su momento, se contó con la colaboración de diversos expertos de varios campos relacionados con la temática. Destacando al director y el codirector de la propia investigación, el Profesor Doctor D. Juan Ramón Jiménez Vicioso y el Profesor Doctor D. Juan Carlos González Faraco. Para el proceso de elaboración de la entrevista se contó además con las aportaciones de los siguientes expertos en la materia:

El Profesor Don Juan José Raposo Martín, profesor del Conservatorio de Música de Huelva y jefe del Departamento de Composición. Son importantes sus recomendaciones porque participa de manera activa en la formación de músicos en el conservatorio Profesional de Música de Huelva y conoce la realidad de la formación reglada en nuestro contexto.

El Profesor Doctor Don Juan Carlos González Faraco, perteneciente al Departamento de Educación de la Universidad de Huelva. Fueron importantes las aportaciones del profesor por estar especialmente implicado en los estudios de tipo etnográfico en el ámbito educativo.

El profesor Doctor Don Ángel Boza Carreño, perteneciente al Departamento de Educación de la Universidad de Huelva. Las aportaciones de dicho profesor son valiosas por sus conocimientos en investigación educativa.

El profesor Doctor Don Francisco José García Gallardo, Profesor del Departamento Expresión Musical, Plástica, Corporal y Didácticas de Educación. Fue importante la colaboración del profesor por ser persona docente partícipe dentro del ámbito universitario y por su relación con la pedagogía musical.

La profesora Doctora Doña María de la O Toscano Cruz, Profesora adherida al Departamento de Educación de la Universidad de Huelva. Son importantes las aportaciones de la profesora por estar implicada directamente en las investigaciones educativas.

Como sugieren diversos autores al realizar una entrevista de estas características se partió de una serie de cuestiones abiertas, pudiendo surgir otras nuevas en el desarrollo de la misma, dotándola de flexibilidad para poder plantear nuevos problemas y preguntas en su desarrollo. Por eso se la denomina semiestructurada y abierta (McKernan, J., 1999).

La entrevista partía de una estructura interna que pretendió dar respuesta a los objetivos de la investigación. La amplísima información obtenida dio pie a nuevas cuestiones de especial interés. Dicha información quedó recogida, quedando a disposición de los interesados en los anexos en soporte fonográfico.

A través de la entrevista pretendimos dar respuesta directa a los tres objetivos principales propuestos en la presente investigación: ¿Cuáles han sido los modelos formativos personales de cada uno de los investigados y cuáles son sus modelos ideales?, ¿Qué recursos han encontrado y han echado en falta en su proceso formativo? y ¿Qué relaciones de aprendizaje personales y con instituciones han surgido durante su proceso formativo?

Hubo que contextualizar a los entrevistados antes y después de su aplicación. Para el desarrollo del trabajo de campo se situó a los entrevistados, informándoles de cuál era el fin del presente estudio, así como de todas las cuestiones que surgieron en el proceso, con la finalidad de que las respuestas fuesen lo más cercanas posible al propósito de la investigación.

Los entrevistados, al igual que en el resto de los sistemas de triangulación y como hemos comentado anteriormente, fueron seleccionados atendiendo a diferentes criterios; se pretendió que participasen un espectro lo más amplio posible de sujetos. Procuramos atender a diversas características como el sexo, desarrollo ocupacional o profesional, instrumentos y métodos que hayan guiado sus aprendizajes, diferentes estatus y capacidades musicales. Además atendimos a los diferentes criterios de selección propuestos por Gorden, R. L. (1975):

a) ¿Quiénes tienen información relevante?

b) ¿Quiénes son más accesibles física y socialmente?

c) ¿Quiénes están dispuestos a informar?

d) ¿Quiénes son capaces de informar con precisión?

La selección de entrevistados fue cuidadosa, pues los cuatro criterios anteriores de selección poseen complejidades y dicotomías. Por otro lado fue necesario seleccionar entrevistados polares para tener un espectro lo más amplio posible de la casuística. Se seleccionaron músicos con status altos y bajos, activos-pasivos, miembros móviles o estáticos. A través de la selección de participantes no pretendimos una representación estadística, sino un ejemplo de las diferentes tipologías, y un espectro socioestructural lo más amplio posible, que nos diese la mayor información en relación a los diferentes objetivos del estudio.

La necesidad de que los sujetos sean accesibles podía derivar en el riesgo de que éstos no cumpliesen los rasgos de selección. Además, sin una correcta selección pudimos encontrarnos que los entrevistados no estuviesen dispuestos a transmitirnos la información necesaria o no fueran capaces de transmitir la información con precisión (Valles en Clemente, M., 1992).

Se utilizó la técnica de la bola de nieve, consistente en solicitar a cada entrevistado su colaboración para ponernos en contacto con otros entrevistados potenciales de su círculo de conocidos. Seguimos las sugerencias de los autores Katz, E. y Lazarsfeld, P. (1955) de comenzar con un muestreo aleatorio de entrevistados, para luego proceder al uso de dicha técnica, con la finalidad de no llegar a una saturación de entrevistados resultantes.

Las entrevistas estuvieron diseñadas para una duración aproximada de una hora, aunque, por supuesto, ésta no fue estática y varió dependiendo de la

calidad de la información obtenida y de los diferentes intereses que suscitaban los entrevistados para la obtención de determinados datos.

La entrevista fue utilizada como sistema principal de recogida de información y se encuentra anexa en soporte audio; éste es el medio más utilizado por los investigadores sociales (Valles, M.S., 2002).

La entrevista se entendió desde el enfoque postmoderno, donde la información no se canalizó simplemente a través de unas cuestiones concretas y unas contestaciones dirigidas a dar respuesta a dichas cuestiones sino que se interpretó como:

> "*Una relación entre personas que "coproducen" la información que surge…la cuestión ya no sería guiar o no guiar (to lead or no to lead) sino si debería hacerse y si dichas preguntas conducen en direcciones importantes hacia la producción de un conocimiento interesante"*
>
> (Valles, M., 2002, p. 86)

A pesar de ello fue necesario atender a cuestiones morales y de privacidad, por ello los entrevistados fueron informados de que la entrevista sería grabada en formato audio e incluida íntegramente como anexo a la investigación. De las transcripciones de los parafraseos extraídos de las entrevistas, los participantes tuvieron la posibilidad de eliminar o modificar lo que estimasen necesario, aunque no fue el caso.

Es interesante no olvidar que el material primario y relevante en la recogida de datos a través de grabaciones son las grabaciones en sí mismas y no las transcripciones, pues en éstas se pierden datos de interés:

> *Cualquier representación de un suceso complejo como la interacción de entrevista será menos complejo y más selectivo o simplificado que el suceso mismo. Consecuentemente, así como una cinta de video de una entrevista dejara fuera de la experiencia subjetiva de cada parte en el encuentro de entrevista, una cinta de audio es un registro menos*

> *completo incluso. A su vez cuando haces transcripciones de una cinta de audio a papel, se pierden aún más datos".*
>
> (Wengraf, T., 2001, p. 221)

Por ello fue necesario incluir un registro inmediato de impresiones y observaciones, tras la entrevista, en el cuaderno de campo. Estas anotaciones nos ayudaron posteriormente en la interpretación y análisis de los datos obtenidos en la entrevista; no obstante se incluyen al completo en formato de audio en los anexos.

Las transcripciones de las entrevistas sólo se realizaron parcialmente, en función del interés relacionado con el estudio y dependiendo del valor de la información transmitida. Junto a estas transcripciones se realizó un análisis de los contenidos en relación a las diferentes categorías del estudio, de manera que se simplificará el posterior análisis de dichas entrevistas; a pesar de esto, las entrevistas se incluyen completas en forma de anexos. De esta manera y en palabras de Robert Atkinson, director del *Center for the study o lives*, de la Universidad de Southern Maine, pretendemos "hacer útil la información de la cinta", ya en la actualidad en formato digital y, en concreto, comprimido en mp3.

Indicaciones de instituciones como las del Centro para la Investigación Cualitativa, en la universidad de Aarus (Dinamarca) y en concreto Steinar Kvale, abogan por transcripciones parciales, donde la cantidad y la forma de dichas transcripciones estará supeditada al propósito de la investigación.

Tras la realización de las entrevistas y la trascripción de aquellos datos de interés enmarcados en las categorías del estudio, se pasó a un análisis intenso de las mismas, de manera que a cada parafraseo de interés se le adjunto un análisis de los datos más relevantes. Como recoge Kvale, S. (1996, p. 90) el momento de dicho análisis, que se realiza tras una interpretación individual o colegiada según el caso, implica el desarrollo de los significados de dicha entrevista, trayendo el entendimiento a los sujetos, así como

proporcionando nuevas perspectivas al investigador del fenómeno que se quiere analizar.

Otros autores como Sánchez, I. (1997, p. 226-231) realizan análisis, interpretaciones y análisis de entrevistas cualitativas de esta manera, es decir, sin ayuda de hardware ni software, sino tras un análisis interpretativo de los datos de interés de las entrevistas en profundidad. La decisión de realizar dicho análisis de las entrevistas cualitativas de esta manera está sujeta a circunstancias determinadas. Por un lado, la rápida obsolescencia de dicha investigación, pues el tema de estudio es fugaz y supeditado a cambios sociales y tecnológicos concretos y efímeros, unido a la vez a mi labor como docente, que limita el tiempo de realización de dicha investigación; por ello, una transcripción profunda ampliará el tiempo de análisis de la misma, perdiendo su análisis validez y frescura.

Los objetivos que nos planteamos al inicio de la investigación fueron concisos. Existe mucho material fonográfico recogido en las entrevistas que, aunque fue innecesario transcribirlo, lo hemos incluido íntegramente en formato audio en los anexos.

La presente modalidad de análisis no es novedosa y, como hemos citado anteriormente, posee antecedentes en numerosas investigaciones. Determinadas circunstancias han conllevado a la selección de una determinada metodología que cumpla con los objetivos propuestos, pero que a su vez se adapte a las necesidades del tema investigado, del investigador y de los investigados. Por ello podemos decir que se trata simplemente de seleccionar un camino metodológico concreto y que éste circunscriba la presente investigación a unas determinadas características metodológicas, en ideas de Weiss:

> *"Los investigadores tienen diferentes estilos, los estudios diferentes requisitos, las audiencias diferentes necesidades"*
>
> (Weiss, R., 1994, p. 152)

No utilizaremos una cinta magnetofónica, pues dicho formato está caduco, sino que las entrevistas integras serán adjuntadas en formato mp3 y realizadas en soporte digital. De esta manera, los interesados y posibles investigadores posteriores podrán realizar su propia transcripción de aquellos datos relevantes.

Las entrevistas seleccionadas fueron aquellas que se realizaron a informantes claves, recogiendo el espectro más amplio posible de participantes y seleccionados en función del rol o estatus en el grupo, disponibilidad, etc. Para ello era premisa que tuviesen conocimiento tácito o implícito de la cultura estudiada, disponibilidad en el tiempo y ausencia de proclividad en el análisis del contenido de sus propias informaciones.

El guión seguido, a pesar de ser una entrevista abierta, aunque semiestructurada, fue el siguiente:

1.- ¿Cuándo empezaste con esto de la música? ¿Por qué?

2.- ¿Quiénes son las personas más importantes en tu camino musical?

3.- ¿Por qué decidiste que tu instrumento musical fuese el (…….)?- ¿Cómo has aprendido a tocarlo?

4.- ¿Cuáles son las mayores dificultades o desilusiones que has encontrado en su aprendizaje?

5.- Dime brevemente qué opinas de los siguientes recursos en la formación y qué aplicación han tenido para ti: las tics, el aprendizaje colaborativo, los métodos en papel, la formación reglada, la improvisación y el tocar con grupos; ¿has usado otros?

6.- ¿Cuál crees que es método ideal para aprender y tocar en un grupo de *Pop* o *Rock*?

7.- ¿Qué echas en falta a tu formación?

8.- ¿Qué crees que es mejor la formación reglada o la no reglada?, ¿Por qué?, ¿Crees que es necesaria la mezcla de ambas?

9.- ¿Cuáles son las principales cualidades de un músico de *Pop* o de *Rock*?, ¿Cómo crees

que se aprenden?
10.- ¿Cuáles son las habilidades necesarias para tocar?
11.- ¿Crees que se puede ser músico profesional en este tipo de músicas? ¿Cómo?
12.- ¿Crees que el diseño de tu modelo formativo ha sido diseñado por ti según tus necesidades o ha sido circunstancial?
13.- ¿Siempre has encontrado los recursos suficientes?
14.- ¿Cuáles son tus motivaciones para ser músico?
15.- ¿Qué tal músico te consideras?
16.- ¿Cómo valoras las aportaciones de las otras músicas en tu proceso formativo?

Tabla 7.- Resumen del guión seguido en la entrevista.

Fuente: elaboración propia.

El segundo de los sistemas de recogida de datos utilizado en la investigación fueron los relatos autobiográficos; en ellos se relatan, a través de documentos personales, las experiencias y los modos de percibir la realidad por los sujetos. Permite generar hipótesis y establecer inferencias acerca de la cultura del grupo (Fetterman, D. M., 1989, p. 61). En el caso de las autobiografías profesionales permiten el análisis de los roles y comportamientos desde la experiencia del ejercicio profesional, a partir de diferentes hechos, que son susceptibles de ser analizados desde distintas concepciones (Goetez, J. P. y Lecompte, M. D., 1988, p. 135).

El método biográfico tiene tradición en las ciencias sociales, y posee las siguientes características:

> "…es un producto científico para la comprensión, un trabajo de tener en cuenta en el contexto de una realidad, de una teoría social, una teoría psicológica, unas ideas filosóficas o para el análisis de un determinado

> contexto sociocultural. Con otras palabras, que el marco teórico racionalizador del método autobiográfico es lo ideográfico"
>
> (Sánchez, I., 1994, p. 129)

El uso de la autobiografía como sistema para la triangulación y con validez se ve sustentado por estudios previos en el ámbito educativo, como los trabajos presentados por Esteve, Martínez Martín y Buxarrais en el año 1992. Ambos autores presentaron un trabajo sobre el interaccionismo simbólico como un marco metodológico desde el que investigar las realidades educativas dentro de la educación no formal. Además del estudio realizado por Puig Rovira (1992) titulado "Notas para un estudio sobre los usos de la escritura autobiográfica en educación", otros autores como Zabalza (1991) han publicado documentos sobre las actividades profesionales y cotidianas como los diarios de clase de los docentes.

> "El documento personal representa el tipo de datos más perfecto con el que los sociólogos puedan jamás trabajar. Si éstos utilizan otro tipo de fuentes, no es por razón del deseo de obtener un mayor rigor científico, sino por causa de un problema práctico: resulta verdaderamente difícil recoger una masa suficiente de documentos que permitan el estudio exhaustivo de los fenómenos sociales"
>
> (Thomas, W. I. y Znaniecki, F., 1958, p 167)

A pesar de la importancia y el valor reconocido en el ámbito educativo de dicho sistema, la autobiografía se utilizó en la investigación de manera aclaratoria y para contextualizar determinadas cuestiones surgidas en el análisis de los datos. Fue la entrevista el método principal, a pesar de la importancia en el análisis de contextos de aprendizaje informal y no formal:

> "Esta propuesta de investigar con el método autobiográfico desde el ejercicio y desarrollo del a profesión de educador (me refiero tanto a la educación formal como a la no formal y la educación informal) no tiene carácter exclusivista…éste es uno más del amplio espectro metodológico de las ciencias sociales y humanas."
>
> (Sánchez, I., 1994, p. 135)

El método autobiográfico además es controvertido, pues a pesar de tener cabida a través de diversos descriptores recogidos en el Tesauro Europeo de Educación, no es contemplado como tal y no se reconocen las aplicaciones metodológicas del método autobiográfico por sí mismo, aunque sí los de biografía desde el punto de vista histórico. No obstante no desdeñaremos la importancia que tiene en investigaciones educativas en el plano informal y no formal.

Finalmente, y como última prueba de validación de los resultados obtenidos y tras el análisis de los datos extraídos de la entrevista, aplicamos un grupo de discusión, que nos sirvió como última referencia en el proceso de triangulación. El grupo de discusión se entendió como una reunión informal donde se presentó a un grupo de sujetos las diferentes cuestiones relacionadas con la temática que aún quedaban sin resolver tras la entrevista y el relato autobiográfico, simplemente para valorar los datos obtenidos.

El grupo de discusión es una actividad sistemática enfocada a entender determinadas cuestiones en el ámbito de la investigación cualitativa. Como expone Bisquerra, R., (2004) El Grupo de discusión es una técnica cualitativa que recurre a la entrevista realizada a todo un grupo de personas para recopilar información relevante sobre el problema de investigación.

El grupo de discusión es un sistema de recogida de datos ideal para triangular, pues por su carácter no directivo induce a los entrevistados a discutir, y a aportar información que corrobore y complete la información previa. Esta es una técnica no directiva cuya finalidad la producción controlada de un discurso por parte de un grupo de sujetos que son reunidos, durante un espacio de tiempo limitado, para debatir sobre un determinado tópico propuesto por el investigador (Krueger, R., 1991)

En el grupo de discusión se recomienda un número de participantes no demasiado elevado, entre 6 y 10 individuos (Wells, W. D., 1974 y Morgan, D. L., 1988), preferentemente desconocidos entre sí y con características de

homogeneidad frente al tema investigado. Un grupo excesivamente amplio dificultaría la participación de cada individuo (Folh-Lyon, E. y Trost, J. F., 1981).

Además el tiempo de desarrollo de la misma no puede ser excesivo pues van perdiendo interés las cuestiones importantes, además de apareciendo la fatiga y la falta de concentración; por ello se recomienda no superar los noventa minutos (Krueger, R., 1991).

Metodológicamente es interesante contar con un grupo homogéneo, aunque con características extensas. El exceso de homogeneidad puede desembocar en la falta de discurso frente a un grupo excesivamente heterogéneo, que podría producir enfrentamientos, falta de diálogo y de producción del discurso. Por ello es importante seleccionar correctamente los individuos para que no puedan favorecer las relaciones y obtener un discurso enriquecedor y que aporte información.

Lo normal es que la cantidad de grupos de discusión esté marcada previamente en función de los objetivos prefijados. En nuestro caso fue usado como un instrumento de triangulación y validación de los datos obtenidos a través de los relatos autobiográficos y de las entrevistas abiertas. Utilizamos también para su análisis el análisis discusivo. Al ser un último sistema para la triangulación, se consideró oportuna la creación de un único grupo de discusión, con músicos que no hubiesen participado previamente en las entrevistas, con la finalidad de ampliar la muestra y obtener más datos para contrastar la información previa (Gil, J., 1994).

Las relaciones laborales, familiares, lazos de unión o relación de otro tipo implican interacciones previas que pueden alterar la dinámica del grupo y condicionar previamente el transcurso del mismo.

Se recomienda convocar al menos al veinte por ciento más de la población necesaria para evitar posibles ausencias. En nuestro caso se convocaron a quince individuos. Contamos con que era una fecha compleja para citar a músicos; éstos, en las épocas estivales, desarrollan numerosos

conciertos, por lo que el número de convocados fue muy amplio. Además se siguió un contacto con los mismos que asegurase la asistencia al grupo el día planteado. Algunos autores la reconocen como la figura del "contactador" (Ortí, A., 1989). Además los seleccionados tuvieron referencias acerca del proceso, con la finalidad de no experimentar ansiedad por no estar seguro en lo que decir (Hayward y Rose, 1990).

La figura del moderador adquiere un valor importante pues es el encargado de convocar al grupo, establecer el tema, decir quiénes deben hablar, asignar el espacio físico y limitar la duración y el inicio de la sesión, marcando el inicio y el final. El mediador también deberá dinamizar la discusión y no limitarse a ser el entrevistador (Llopis Goig, R., 2004).

El grupo de discusión puede utilizarse de cuatro maneras diferentes (Krueger, 199: 44):

- Precediendo.
- Uso paralelo.
- Uso a posteriori.
- De forma independiente.

La duración de los grupos de discusión debe ser entre una y dos horas, dependiendo de la extensión del tema y: "sólo un conocimiento anticipado del tiempo a concluir precipita el consenso" (Ibañez, J., 1986, p. 274)

Por ello se informó a los participantes del tiempo de duración de la misma.

El lugar seleccionado contó con las indicaciones necesarias. Se realizó en el CEIP Juan Ramón Jiménez de Huelva, que cedió sus instalaciones para dicho fin. Contaba con una sala de recepción para los participantes, desarrollándose el grupo de discusión en la biblioteca del centro. El lugar contaba con sillas y mesas adecuadas, era silencioso y facilitaba la comunicación entre los participantes.

El moderador del grupo de discusión no intervino; se limitó a favorecer las cuestiones de discusión, facilitando el desarrollo normal del tema. Para ello propuso varias cuestiones abiertas previamente diseñadas.

Para la recogida de información se utilizaron un primer soporte de grabación de audio y uno de video. El video se incluye al completo en forma de anexo. A todos los informantes se les comunicó que iban a ser grabados. Suele ser común que los participantes estén inhibidos, pero tras un breve espacio de tiempo, se va haciendo menos latente, ignorando los micrófonos y los equipos de grabación. Para ello se realizó una interpretación del discurso. El agrupamiento por categorías facilitó tal fin. De esta manera la exposición de los resultados tendrá coherencia con la exposición de los datos de las entrevistas.

Las categorías que guiaron el desarrollo del grupo de discusión son las mismas que nos planteamos en el desarrollo general de la investigación, de manera que nos facilitó el proceso de triangulación de los datos obtenidos.

El análisis de los datos se realizó desde una perspectiva psicoanalítica. Se analizaron aquellos datos de interés y el resto se encuentran en formato audio, al igual que las entrevistas. Se realizó un análisis narrativo de determinados parafraseos o citas directas obtenidas del grupo de discusión.

Se presentarán los resultados siguiendo la secuencia temporal del discurso. La información fue elaborada y organizada conceptualmente (Gruning, L. A., 1990).

La investigación atendió a un carácter claramente interpretativo y se orientó a conocer las realidades concretas e individuales acontecidas a los sujetos en un espacio contextualizado. Para ello, el grupo de discusión fue una herramienta valiosísima.

El enfoque parte del estudio de lo antropológico, lo social y la lingüística; cada uno de estos enfoques del estudio proporciona un marco conceptual específico sobre los procesos de socialización, contextos interactivos,

comunicación, interpretación y acontecimientos de la enseñanza (Pérez, G., 1994).

El papel central de la tarea del investigador fue el análisis de los datos relacionados con los procesos de interpretación, comunicación e interacción social, en cómo los sujetos dotan de sentido a la realidad que les rodea y los sucesos que acontecen dentro de sus contextos particulares. La finalidad del investigador fue comprender la naturaleza de los procesos de aprendizaje desde la perspectiva de los participantes, es decir, de los músicos que pretenden formarse en dicho tipo de músicas en un determinado contexto. Esta investigación se centró en un espacio temporal y geográfico muy concreto.

Los tres sistemas seleccionados para el análisis y desarrollo de la investigación tienen el lenguaje como eje central de su desarrollo. Existe una relación estrecha entre el contexto humano y la comunicación; el lenguaje nos sirve de vehículo para compartir las interpretaciones de la realidad.

10.3.- Categorías del estudio.

Para la realización de dicho trabajo fue necesario partir de unas categorías de estudio, que nos ayudaron y nos permitieron organizar posteriormente la recogida de la información obtenida a través del instrumento de recogida de datos, y de esta manera poder dar respuesta concreta a los objetivos propuestos (Gil, J., 1994).

La selección de categorías nos ayudó a dar solución y a analizar las cuestiones previas que nos hicimos. Las categorías, por lo tanto, estaban asociadas a los objetivos iniciales que nos propusimos. Para poder dar solución a las cuestiones se diseñó un banco de interrogantes que componen la entrevista, que se realizará a los sujetos estudiados.

Categoría primera: **Aprendizaje del instrumento: modelos, recursos, logros y desilusiones**. Con dicha categoría pretendemos conocer cuáles son las características principales del modelo formativo que han tenido cada uno de los músicos, así como los recursos que han dispuesto y los que han demandado. Conoceremos los logros y desilusiones de sus propios diseños formativos.

Categoría segunda: **El modelo formativo ideal; necesidades, recursos y carencias**. A través de esta categoría pretendimos analizar cuáles fueron los modelos formativos ideales y deseables y sus características principales, así como los recursos necesarios que estiman los músicos para formarse.

Categoría tercera: **Orígenes, trayectorias y relaciones personales para el aprendizaje musical**. Para poder realizar un análisis de la trayectoria formativa es necesario conocer cuáles fueron los inicios de relación con la actividad musical. Con esta categoría podemos conocer cuáles fueron los intereses iniciales de los músicos y qué motivaciones llevaron a éstos a formarse de manera consciente o inconsciente. Además pretendemos conocer cuáles han sido las personas importantes para el desarrollo de sus trayectorias musicales y en qué manera les han influido.

A continuación presentamos un cuadro donde se muestran los objetivos iniciales, relacionados con las diferentes categorías de estudio, así como las posibles preguntas que conformaron la entrevista abierta.

Objetivos	Categorías	Preguntas relacionadas
Conocer y describir diferentes modalidades formativas y recursos usados en el aprendizaje de la práctica musical urbana.	Aprendizaje del instrumento: modelos, recursos, logros y desilusiones.	¿Cómo has aprendido a tocarlo? ¿Cuáles son las mayores dificultades o desilusiones que has encontrado en su aprendizaje? Dime brevemente qué opinas de los siguientes recursos en la formación y qué aplicación han tenido para ti. ¿Crees que el diseño de tu modelo formativo ha sido ideado por ti según tus necesidades o ha sido circunstancial? ¿Siempre has encontrado los recursos suficientes?
Describir los modelos formativos ideales y sus recursos.	El modelo formativo ideal; necesidades, recursos y carencias.	¿Cuál crees que es el método ideal para aprender a tocar tu instrumento? ¿Qué echas en falta a tu formación? ¿Qué crees que es mejor, la formación reglada o la no reglada?, ¿Por qué?, ¿Crees que es necesaria la mezcla de ambas? ¿Cuáles son las principales cualidades de un músico de *Rock* o de *Pop*
Conocer las relaciones de aprendizaje que surgen en un contexto concreto en relación al aprendizaje musical	Orígenes, trayectorias y relaciones personales para el aprendizaje musical	¿Cuándo empezaste con esto de la música?, ¿Por qué? ¿Quiénes son las personas más importantes en tu camino musical? ¿Por qué decidiste formarte en la música popular urbana?

Tabla 8- Resumen de objetivos, categorías y preguntas de la entrevista.

Fuente: elaboración propia.

A través de los instrumentos de investigación que aplicamos, pretendimos obtener el máximo de información posible para dar respuesta a los objetivos iniciales propuestos. No obstante, en el transcurso de la aplicación de los diversos instrumentos, y especialmente en la aplicación de la entrevista y del grupo de discusión, estuvimos dispuestos a dar paso a nuevas cuestiones que apareciesen, con la finalidad de que la recogida de información fuera lo más amplia y extensa posible. Nuestra finalidad fue buscar en todo momento la objetividad y la veracidad de las respuestas en el transcurso de nuestro trabajo de campo.

Los métodos de investigación cualitativos no pueden aplicar los medios tradicionales para dar validez y fiabilidad a los estudios, por lo que hubo que tener la máxima precaución al aplicar los diferentes instrumentos de investigación. No obstante, es necesario reconocer que todos los estudios dependen de las características del investigador, pues éste posee sus propias visiones acerca de lo que estudia, pudiendo éstos verse alterados por variables como la edad, el género, la etnia, la lengua y otras características, afectando de manera directa a la información recogida (Wallen, N. y Frankel, J., 2001).

En mi caso personal comentaré que he tenido buen acceso al campo de investigación, pues al igual que los entrevistados, me he formado en dicha música desde hace unos años, siendo susceptible de haber sido investigado mi caso. Conozco de manera bastante cercana las realidades y necesidades de estos músicos, tanto por seguir sus carreras profesionales como por compartir lazos de amistad e incluso relaciones profesionales con algunos de ellos. La proximidad al campo de estudio debe entenderse como un hecho positivo, pues de esta manera se pueden incrementar la comprensión de las realidades implicadas en la investigación así como facilitar el acceso al campo de investigación y su posterior análisis.

No obstante hemos de tener en cuenta que como investigador he intentado cuestionar sus opiniones y juicios personales para evitar intromisión y sesgos generados a partir de mi propia experiencia.

ANÁLISIS DE LA INFORMACIÓN

11.- Análisis de datos.

La investigación se entendió como una ampliación de un anterior trabajo en dicho campo de estudio que estuvo enmarcado en la tesina de Máster**.** Las características propias del programa del Máster de Educación Intercultural le confirieron la necesidad de ser una investigación de características y extensión reducida, no obstante se entendió como un primer acercamiento al campo de investigación, pues eran mínimos los estudios realizados en nuestro país sobre los sistemas de aprendizaje de las músicas populares urbanas.

La ampliación de la presente tesis en dicho campo se debió a la necesidad de profundizar en el tema, pues el anterior trabajo de campo fue percibido como reducido tanto en el número de sujetos como en las modalidades instrumentales. Existen numerosas obras relacionadas con el campo de estudio y se centran especialmente en revisiones históricas y biográficas o métodos para el aprendizaje instrumental concreto de dichas músicas. Son escasas las obras bibliográficas específicas enfocadas a la pedagogía o al aprendizaje de las mismas.

En el desarrollo de este estudio han participado diversos músicos, con sus diferentes modalidades instrumentales: bajistas, guitarristas, baterías, teclistas y cantantes, atendiendo a ciertos criterios de selección. Realizamos un análisis discursivo de la información de los datos más relevantes, que fueron extraídos especialmente de las entrevistas y sus resultados, que junto con los datos e informaciones más importantes obtenidas de los relatos autobiográficos, sirvieron como base para el proceso de triangulación. La principal herramienta para la triangulación fue el grupo de discusión.

El contexto en el que se enmarca la investigación es Huelva capital y sus alrededores; aunque hemos de entender que no todos los músicos estudiados se muevan o desarrollen su labor musical en dicho contexto, éste será el centro de interés. Es importante citar que en los modelos formativos utilizados para el aprendizaje *del Pop y el Rock* no encontraremos diferencias determinantes

dentro de diferentes localizaciones próximas, aunque sí en el acceso a los diferentes recursos de cada contexto. Por ello, encontraremos en la investigación músicos que han tenido o tienen que desplazarse de la situación geográfica concreta en la que desarrollamos la investigación para tener acceso a determinados recursos.

Los músicos estudiados atienden a los siguientes criterios de selección:

- Participar o haber participado en agrupaciones de *Rock y Pop*.
- Haberse formado a través de diferentes recursos.
- Haber realizado su formación con la finalidad ocupacional o profesional.

Por situar brevemente el contexto de Huelva, comentaremos que es la capital de la homónima provincia de Huelva desde 1833, localizada en la confluencia de los ríos Tinto y Odiel, en la llamada tierra llana y perteneciente a la Cuenca del Guadiana. Desde el s. XX la ciudad está ligada económicamente a la industria química, al sector terciario y al sector pesquero. Cuenta con un amplio polo industrial (industrias químicas, refinería de petróleo, metalurgia del cobre, celulosa y centrales térmicas) que, según unas opiniones ha favorecido el desarrollo económico de la ciudad y según otras, es un ejemplo del deterioro medioambiental provocado por la concentración de esas mismas industrias. Por su situación atlántica, en el Golfo de Cádiz, posee una importante flota pesquera. Según datos consultados a través del Instituto Nacional de Estadística para el 2011 podemos situar la población total de Huelva en 148.918 habitantes (INE 2011).

En relación a la música *Rock y Pop* concretamente debemos comentar que, desde grupos como *Jarcha* o los *Keys* en los comienzos de la década de los setenta, se han sucedido numerosas agrupaciones de *Rock* y *Pop* en el contexto onubense, directamente relacionados con el contexto histórico y con pinceladas locales. Por citar algunos otros con cierta relevancia en el panorama nacional destacaremos, *Hunlay Hooligans*, *Cultura Pro Base*, *Raspadura, Nonina* o *Macaco,* entre otros, y artistas promocionados a través de concursos televisivos o solistas como Pitingo, Manuel Carrasco o Sergio Contreras. Además existen numerosos músicos profesionales que se desenvuelven a

niveles nacionales e internacionales como instrumentistas de música Pop y Rock; algunos de ellos serán participes en la presente investigación. Además destacaremos algunos encuentros de *Rock y Pop* como los extintos ciclos Ven al Parque, Música en el Jardín, o Música Junto a la Ría, así como los circuitos de Al Calor de tu Música o Música en el Pueblo, en los que artistas onubenses acercan la música *Rock y el Pop* a diferentes localidades durante el verano. La tendencia actual de las instituciones onubenses consiste en disminuir estas muestras o encuentros musicales. *A*demás con una reciente ley municipal en el 2012 se ha desarrollado el endurecimiento y la falta de permisividad en la realización de actividades y conciertos en locales privados.

Actualmente podemos encontrar un mosaico bastante amplio de grupos de *Rock y Pop* con diversos estilos enmarcados en diferentes contextos, susceptibles de ser analizados en posteriores investigaciones.

Con la finalidad de situar algo más a los sujetos que han participado en el estudio, incluiremos una pequeña autobiografía personal de cada uno de ellos y un breve cuadro resumen de sus casuísticas individuales. Los relatos autobiográficos de los músicos seleccionados nos sirvieron para entender sus caminos personales en relación a su formación, intereses, medios y recursos encontrados. Las narraciones han sido abiertas y personales y al ser autobiográficas, se expondrán directamente respetando su redacción, expresión y todos aquellos datos que cada uno ha querido incluir, sin concesiones literarias, con la finalidad de poder mostrar de la manera más directa posible sus propias reflexiones, inquietudes y trayectorias, así como desarrollos en su vida musical entre otros aspectos. Al finalizar cada una de las autobiografías realizamos un análisis de todas las informaciones obtenidas en las mismas que nos servirá posteriormente para triangular la información de las entrevistas.

11.1.- Músicos participantes, breve descripción y relato autobiográfico.

MANOLO LEÓN

La entrevista se desarrolló el ocho de junio de 2013. Tras tres intentos de quedar con el entrevistado, finalmente se concertó la entrevista para su desarrollo esa misma tarde. Se realizó, al igual que el resto de entrevistas, en una única sesión, por lo que podemos considerar que su desarrollo fue bastante ágil. La entrevista se inició a las 17:36 horas y duró una hora y treinta seis minutos.

El lugar pactado para el desarrollo de dicha entrevista fue el vivero de empresas que dispone la Diputación Provincial de Huelva en la salida de la capital, en dirección a la localidad de San Juan del Puerto; aquí Manolo desarrolla su actividad profesional.

El ambiente en el que se desarrolló la entrevista fue muy tranquilo, era sábado por la tarde, por lo que en dicho lugar estuvimos prácticamente solos. La elección de dicho lugar se debe a que el entrevistado posee un local en la entidad donde ejerce su labor profesional, en una empresa dedicada a la accesibilidad a los medios de comunicación. A pesar del ambiente distendido y de conocer al entrevistado desde hacía muchos años fue complejo el acceso a la información debido a su timidez. La entrevista se desarrolló con un lenguaje bastante coloquial y se incluye en su totalidad en formato audio en los anexos.

Manolo León compagina su labor empresarial con la realización de actuaciones en directo con una banda de Rock onubense “Visión sonora”, participando de ella como una apuesta personal. Con anterioridad, ha estado varios años trabajando como músico profesional tocando a nivel nacional, acompañando a diversos artistas. Además ha realizado colaboraciones y formado parte de proyectos con diferentes artistas, a nivel local y nacional.

Manolo León desarrolló sus estudios en el conservatorio en la especialidad de composición, aunque aún le quedan un par de asignaturas para la obtención del título superior.

Consideramos a Manolo como un informante clave pues comenzó a formarse musicalmente desde muy joven, a través de los diferentes medios que tenía a su alcance y poco a poco fue definiendo sus intereses musicales claramente hacia las músicas populares urbanas. Es destacable su información por conocer los diferentes recursos que ha tenido a su alcance, así como la evolución de los mismos y la aplicación de lo aprendido en los conservatorios profesionales de música al aprendizaje de dichas músicas.

A continuación expondremos el relato autobiográfico de Manolo León en relación a su proceso de aprendizaje.

Relato autobiográfico de Manuel Díaz Ramírez (Manolo León)"

"Nací en Trigueros en 1983, un pequeño pueblo situado a 20 kilómetros de la capital onubense. A los 9 años se despertó una inocente inquietud por hacer música y es entonces cuando empecé mi formación en el Conservatorio Elemental de Música de Trigueros, donde recibí clases de piano (Pablo Noja) y clarinete (José del Toro).

A los 14 años continúo mis estudios de piano en el Conservatorio Profesional de Música de Huelva, con profesores como María Ramblado (piano) y Andrés Cea (armonía). Es en esta época cuando empiezo a sentir cierta curiosidad por la música moderna (The Beatles, Ray Charles, The Rolling Stones…).

Con 20 años continúo mis estudios en el Conservatorio Superior de Música "Manuel Castillo" de Sevilla, donde curso la especialidad de "Composición". En estos años me formo como compositor de la mano de Catedráticos como Luis Ignacio Marín, Juan Antonio Pedrosa o Ricardo Rodríguez.

Es en esta misma etapa en la que empiezo a trabajar como pianista (teclista) de manera profesional, tocando con decenas de agrupaciones y cantantes por toda la geografía andaluza.

Actualmente soy socio y administrador de la empresa "Textual, Servicios de Accesibilidad SLL", donde realizo trabajos de digitalización y catalogación del archivo sonoro de Radio Nacional de España (Rne), a la par que ando implicado en varios proyectos musicales."

JAVIER CALDERÓN

La entrevista se desarrolló el día veintiocho de mayo de 2013. Se desarrolló en dos sesiones con una pequeña parada en medio. La primera comenzó a las 19:56 y duró 42 minutos y la segunda a las 21:08 con una duración de 57 minutos. Entre ambas hubo un breve descanso de 10 minutos.

La entrevista se realizó en la sala de la fundación Caja Sol en la calle Plus Ultra, donde Javier realiza actualmente colaboraciones coordinando actividades.

Para la grabación se utilizaron una grabadora Sony como soporte de grabación de reserva y la grabadora de un teléfono móvil. La entrevista se desarrolló con normalidad y en un ambiente relajado. Lo que más sorprendió al entrevistado fue el tiempo que tardó en desarrollarse, pues a priori pensó que no le llevaría más de media hora resolverla. La duración total del documento fonográfico que se adjunta es de una hora y cincuenta minutos, que se podrá encontrar al completo en los anexos en formato mp3.

A pesar de la predisposición inicial a colaborar, así como lo extenso de su entrevista, el informante se demoró más de un año en la entrega del relato autobiográfico.

Javier Calderón es graduado en el Musician´s Institute de Londres en el departamento de guitarra y tecnología, diplomado en la especialidad de guitarra clásica y armonía en el Conservatorio Profesional de Música de Huelva. Actualmente dirige y coordina el aula de música moderna de Lydian Road Estudios ubicada en Huelva capital; además realiza trabajos como músico publicitario, compositor, arreglista y músico de directo.

Javier es un informante clave porque desarrolló su aprendizaje hace veinte años. Comenzó a formarse recibiendo clases de guitarra flamenca y desarrolló sus estudios el Conservatorio Profesional. Cuando quiso dar el salto a formarse en músicas populares urbanas y obtener una titulación tuvo que

viajar a Londres. Javi ha tocado como músico profesional con numerosas agrupaciones, además de ser compositor y arreglista.

El punto fuerte de la información reside en que actualmente dirige y coordina una institución privada enfocada al aprendizaje de dicho tipo de músicas. Por ello conoce las carencias y las necesidades de aquellos que acuden a su institución para aprender en la actualidad. Además en un determinado momento de su proceso formativo necesitó desarrollar su aprendizaje en una institución reglada en el extranjero. En ella obtuvo una acreditación musical, así como una formación de calidad especializada en dichas músicas.

Relato autobigráfico de Javier Calderón

"En 1978, con 7 años, comienzo a aprender a tocar la guitarra en la academia que el guitarrista flamenco Manolo Sierra tenía en Huelva, en la calle Almería. Allí comienza mi gran aventura con la música. Sevillanas, rumbas, alegrías, fandangos, bulerías... un poco de cada palo.

A los 16 años, en el instituto, empiezo a tocar la guitarra eléctrica con un grupo de amigos y comenzamos a montar los primeros grupos haciendo versiones de las canciones que se oían en los 80. Tocábamos por bares y por los institutos de Huelva. Con el tiempo creamos un grupo llamado "Los revolcones" con el que ganamos un concurso organizado por la Diputación de Huelva. Grabamos un disco con temas propios, y durante un par de años estuvimos actuando con mucha frecuencia por toda la provincia de Huelva, Sevilla y Badajoz. En esos momentos comienzo también estudios de guitarra clásica y piano en el Conservatorio de Huelva. Posteriormente en 1993 con otro grupo, "Sentados y pensativos", ganamos un concurso de Onda Cero a nivel nacional con la grabación de otro disco y a raíz de esto también nos surgieron numerosos conciertos.

Mientras compaginaba los estudios del Conservatorio con los grupos y actuaciones en directo, decido en 1994 marchar a Londres para estudiar guitarra eléctrica en el Musicians Institute en el departamento de guitarra y tecnología. Allí entro en contacto con numerosos músicos y profesores de fama internacional y termino la diplomatura en Octubre de 1995.

De nuevo en Huelva, continuo con los estudios clásicos, mientras realizo algunas grabaciones y colaboraciones en directo. En esta época comienzo a dar clases de guitarra eléctrica en un pequeño estudio que monto en el pasaje Manuel Machado, y en el que permanezco durante dos años y poco después comienzo a dar clases como profesor de historia de la música en el colegio Teresianas a las alumnas de secundaria.

En 1999 termino el grado profesional de guitarra en el Conservatorio de Huelva y al año siguiente, junto a Jesús Gálvez y José Mena, creamos Lydian Road Estudios, un centro de formación musical y estudio de grabación. Aquí vengo realizando hasta la fecha gran variedad de trabajos como profesor, coordinador, músico de estudio y publicitario, arreglista, transcriptor, compositor, y realizando producción musical, organización de eventos y conciertos, etc."

PABLO R. DELGADO "El niño de la guitarra"

La entrevista se planificó en una cafetería de Huelva, un lugar bastante frecuentado por el guitarrista. El día elegido hacía buen clima y se decidió hacer en el exterior. La entrevista se desarrolló de manera bastante distendida rozando lo informal. A pesar de ello fue bastante concisa obteniendo bastante información. Se realizó en dos sesiones de 24 y 15 minutos respectivamente con un descanso en medio de diez minutos. Se utilizaron dos soportes para la grabación como en anteriores ocasiones. Los audios se adjuntan en los anexos en formato mp3.

Pablo comenzó desde muy joven a formarse en la guitarra y desde siempre ha tenido buena relación con músicos del panorama musical onubense; gracias a ello se ha formado con diferentes músicos de su contexto. Ya desde muy niño el contexto familiar le determinó la preferencia musical hacia este tipo de músicas y su padre, un gran melómano, le introdujo en la audición de las músicas populares urbanas.

Pablo ha estado durante varios años de gira nacional, trabajando como músico profesional y formándose como guitarrista con diferentes profesores, haciendo cursos en el extranjero, así como usando los diferentes recursos que ha tenido a su alcance. Actualmente reside en Huelva, toca con diferentes grupos y ha trabajado para empresas de sonido profesional.

Lo interesante de Pablo como informante clave es que desde joven ha creído en la importancia de la formación y ha buscado la mejor manera (al menos bajo su criterio) de formarse, utilizando los recursos que tenía a su alcance. Cuando comenzó tenía pocos recursos económicos y poco criterio para su formación así que recurría a músicos destacados cercanos; posteriormente, cuando su estatus como músico mejoró, recurrió a recursos fuera del contexto de estudio (cursos y docentes).

Actualmente, y debido a la situación económica en la que nos encontramos, ha vuelto a Huelva (no está de gira continua), aunque no por ello

ha dejado de formarse, eso sí, utilizando nuevos recursos que encuentra en nuestro contexto.

Relato autobiográfico de Pablo *"El niño de la guitarra"*

"Empecé supongo como todos, escuchando mucha música en casa desde pequeño, desde antes de nacer incluso ya que por lo visto daba muchas patadas y la única manera de calmarme era ponerme vinilos de Eric Clapton. Supongo que desde entonces viene mi fijación por "manolenta".

Desde muy pequeño tuve contacto con gente de la música en Huelva, me llevaban a los ensayos de una banda que se estaba formando que se llamaba "Sentados y Pensativos" (Maxi, Santi, José Payán, José Mena, Pepe Delgado...) y que a la larga sería una de las mejores bandas que ha dado nuestra ciudad.

Gran parte de la culpa de que toque la guitarra la tienen ellos ya que me animaban y en los descansos me ponía a aporrear las guitarras o la batería e incluso Santi se atrevió a darme mis primeras clases.

José "El Loco" también tuvo su papel en mis principios ya que fue el primero que se paró en enseñarme 2 ó 3 acordes con una vieja guitarra que había por mi casa y solía pasar por casa de vez en cuando. Hasta los 14 no empecé a tocar la guitarra, pero ya con estos contactos previos me empezaba a interesar en la guitarra eléctrica.

Como no pude entrar en guitarra en el conservatorio fui a academias de música, la más notable Lydian Road Studios de Javier Calderón.

Empecé a tocar en grupos locales y conocí en Rock Music a Javi Alonso "el pelos", lutier y guitarrista de nivel súper pro, me dio clases no sólo de armonía. Es de quien más aprendí.

Tuve suerte y un chico que empezaba llamado Morano contó conmigo, mi primer trabajo profesional.

Seguidamente entré en contacto con Sergio Contreras e hicimos varias giras con muchas fechas firmadas cada año, una muy buena experiencia porque éramos unos niños todos amigos o conocidos desde hacía tiempo.

A raíz de esas giras me salieron sustituciones y grabaciones para otros artistas. Actualmente toco con grupos de Huelva, y colaboro grabando temas para discos.

GURUTZE GABIOLA

La entrevista se realizó en el Conservatorio Profesional de Huelva. La entrevistada eligió el lugar de encuentro. La elección de este sitio coincidió con que la informante tenía un par de horas libres durante las clases de sus hijas en dicha institución.

A pesar de no haber nacido en Huelva, su interés formativo con la música Pop y Rock surgió en nuestro contexto. Gurutze tiene una relación totalmente lúdica con la música y comparte dicha afición con su familia (su hija mayor y su marido son guitarristas y pianista y cantante respectivamente); con ellos asiste a multitud de conciertos e incluso ha formado parte de la directiva de una asociación musical que apoyaba a dichas músicas de manera activa en Huelva (Sinfonía XXI).

Gurutze es una informante clave, se formó en la Escuela de Música de Aljaraque, con una finalidad eminentemente ocupacional y colabora con diferentes grupos musicales. Conoce de cerca la formación reglada de nuestro contexto, pues sus dos hijas cursan estudios en el conservatorio profesional. Además su ocio musical es compartido con su familia, la música *Pop y Rock* y con ellos desarrolla actividades comunes relacionadas, como: el tocar con grupos de música, la asistencia a conciertos, la participación activa en asociaciones musicales y un largo etcétera.

La entrevista se incluye íntegramente en formato mp3 en los anexos. Ésta se ha recuperado por su interés, pues formaba parte de un anterior trabajo de investigación, enmarcado dentro de un trabajo fin de máster y cuya estructura y finalidad era la misma que el presente estudio, aunque más limitada pues en el estudio sólo se incluyó a bajistas (al igual que con la de Juanma Ruiz).

Gurutze es una persona bastante agradable y muy dispuesta a colaborar. Gurutze cree claramente en el proceso formativo, formando parte tanto ella como su familia del aprendizaje institucionalizado y/o reglado, tanto

en las Escuelas de Música del pueblo donde viven, como en el Conservatorio Profesional de Música.

Relato autobiográfico de Gurutze Gabiola

"….pues comenzando por el principio….

Nací en un pueblecito guipuzcoano llamado Eibar en el que me crié rodeada de montañas (como Heidy pero sin el abuelo, jejeje) y donde nos pasamos la infancia (mis hermanas y yo) haciendo la "cabra". De madre gallega (emigrante en Euskadi) y padre Lekeitiano (Lekeitio: el pueblo más bonito de la costa cantábrica), me crié entre el monte, la playa y la música que rodeaba a toda mi familia…. recuerdo con nostalgia las fiestas navideñas en casa de mi "amuma" (abuela), mi tío con su acordeón y todos cantando y bailando (y bebiendo, jejeje).

Tampoco quiero extenderme, pues como me líe tengo historias para aburrir….pero si quieres conocerme un poquito te bastará saber que soy la persona que se mete en más berenjenales de los que puede abarcar…me gusta hacer todo lo que puedo y más….pero sobretodo quiero dejar claro que soy "una aprendiz"…de la vida.

En casa teníamos un "do re mi"….un instrumento que se sopla y tiene forma de teclado (no sé su nombre musical) con el que yo tocaba canciones populares (vascas) y me entretenía mucho. Otra cosa que teníamos era un casete que nos regalaron con un curso de inglés y en el que todos los días se reproducía una cinta de Antonio Machín (lo adoro por tantos recuerdos entrañables)…la única que había en casa, jejeje.

Con 12 años vino mi tío de Australia (en mi generación todos teníamos un tío en el extranjero, jejeje) y me dio 2.000 pelas de paga (casi me muero de la emoción) con lo que decidí comprarme una guitarra….entonces mi madre…muy sensata ella me dijo: "cariño, las clases cuestan 500 Pts. al mes y no podemos permitírnoslo"….así que juntamos todo (mis hermanas y yo) y nos compramos una bicicleta….FIN de la historia musical.

La adolescencia de mi época era muy "rebelde"….pandilla, monte y guitarra (en todas las pandillas había siempre una guitarra)…me enseñaron 3 acordes y me servían para todas las canciones del mundo, jejeje (yo solo tocaba cuando descansaba el dueño de la guitarra).

La primera vez que vi a mi marido estaba tocando su acústica, cantando y rodeado de gente….me senté con el grupo y a partir de ahí comencé a descubrir montones de grupos y de estilos musicales… ¡vi la luz! Jejeje

Adoro la música y la banda sonora de mi vida es muy extensa….comenzó con "Angelitos Negros" y música popular vasca…tangos, pasodobles… (mis padres son unos bailarines increíbles y yo aprendí con ellos todos los estilos)….y aún continúo descubriendo canciones, estilos, y sonidos maravillosos.

A partir de ahí mi vida ha girado en torno a la música ya que Alfredo (mi marido) ha vivido en torno a ella y yo con él.

Con 21 años me casé y me fui a vivir a Ferrol (ciudad natal de Alfredo) allí me pasé los primeros años de matrimonio viajando con él (es marino mercante) y el tiempo que estábamos en casa venían los amigos y montábamos nuestros conciertos (yo sólo escuchaba y disfrutaba).

Hace 10 años le dieron a mi marido la oportunidad de quedarse en tierra trabajando en Cepsa….en Huelva….así que nos liamos la manta a la cabeza….dejamos familia, amigos y nuestra recién adquirida casa, y nos vinimos a la ciudad de la luz.

Alfredo descubrió la Escuela de Música de Aljaraque y por fin pudo dedicarse a estudiar solfeo para poder ampliar su "vicio" con la guitarra.

De la escuela salió el grupo "Los Viernes" y yo me hice fan número 1, seguidora fiel y fotógrafa, webmaster y todas esas cosas, jejejeje.

Desde que nacieron mis hijas (las dos son Ferrolanas) estaban predestinadas a ser "carne de conservatorio" jajaja. La mayor, Lorea, ha estudiado piano 6 años….pero en 2º de grado medio se agobió tanto que dejó el conservatorio y lleva desde entonces en la escuela de música tocando la guitarra eléctrica (participó en el Comborock de la Gota de Leche, con Félix). Ahora es una de las cantantes del grupo de su padre y teclista en algunos temas.

La pequeñaza, Antía, siempre ha tenido claro que quería tocar la batería, por lo que está en el conservatorio preparándose este año para la prueba de acceso (tengo que decir que el Conservatorio le empieza a agobiar…)

…y ahora te preguntarás… ¿y qué pasa con la madre?....pues me he dedicado a muchas actividades aparte de ser madre a tiempo completo, esposa, amiga y llevar la economía familiar (desde que me casé no he trabajado fuera de casa), hasta que un día decidí que estaba un poco harta de hacer de taxista con las niñas y yo perder el tiempo mientras ellas estaban en el conservatorio o la escuela de música. Y después de pasar por cursos de manualidades, pintura, baile contemporáneo….me dije… ¿por qué no?....y me tiré de cabeza, jejejeje. Siempre me gustó la batería, pero pensé…"tenemos un piano, las guitarras, los amplis…. ¿dónde meto yo una batería?"…así que me animé con el bajo (había un EKO de los 70 en casa)….me apunté a la escuela de música y Álvaro Girón (profesor de guitarra eléctrica) fue desde entonces mi profesor de instrumento…hablo del año 2004. Le pillé el gusto enseguida pues me encantan los sonidos graves y descubrí que tengo buen oído para llevar el tiempo.

Mientras estudiaba solfeo y aprendía un poquito a tocar con los dos dedos…me apunté a la Big Band de la escuela…. ¡era incapaz de leer las difíciles partituras! Pero he creado mi propio lenguaje escrito para poder tocar…pues lo que realmente me gusta es tocar. Preparo mis tablaturas a conciencia y les pongo las figuras, silencios y todo lo que corresponda…es un trabajo de chinos pero es la manera de que yo lo lea a primera vista.

En marzo del 2006, LOS VIERNES me dejaron tocar el "Satisfaction" en el Atlántida y esa fue mi primera actuación en público…¡¡¡qué subidón!!! Estábamos entre amigos y las chicas se pusieron locas y yo más, jajaja.

Al empezar el curso 2006-2007 entró en la escuela un nuevo profesor de solfeo y trompeta llamado Miguel Ángel Rodríguez…un chico de Punta Umbría (me daba 3º de solfeo) y cuando me vio con el bajo me ofreció tocar con su coro de mayores de Punta…yo accedí encantada y desde entonces participo con ellos, en Navidad con villancicos (ganamos todos los años en la Casa Colón) y en primavera con Sevillanas…¿te das cuenta?...una vasca tocando sevillanas con un bajo heavy, jajajaja.

Y esa es…. ¡madre mía qué rollo!....mi historia más o menos resumida…. ¡tengo mil historias más! Pero eso lo reservaré para mis memorias… ¡por diossss qué mayor soy! Jajajjaja

Gurutze…Peque…o, "la eterna aprendiz" ;-)

P.D.: desde el 2008 soy la secre de SINFONIA XXI, dónde trabajamos y mucho, de manera totalmente altruista…y la que me roba hoy por hoy el mayor tiempo…por lo demás….¡¡¡sigo tocando el bajo!!!"

JUANMA RUIZ

La entrevista se estableció en la casa de Juanma Ruiz en Moguer. Cuando llegamos él estaba inmerso en el proceso de grabación, en el estudio que dispone en su casa, de unos bajos para un disco. La entrevista se desenvolvió en dicha sala. Se desarrolló de manera distendida y, junto con el relato autobiográfico, aporta bastante información a dicha investigación.

La entrevista se incluye en los anexos al completo en formato mp3, con una duración de 30 y 22 minutos, pues se fraccionó en dos partes. La entrevista al ser abierta aunque semiestructurada nos fue llevando a las diferentes cuestiones iniciales que nos hicimos.

Juanma es un informante clave porque actualmente es reconocido como músico a niveles internacionales. Los intereses de Juanma partieron del Rock and Roll en su juventud, pasando por el Jazz y la fusión, aunque actualmente está especializado como bajista de flamenco y flamenco fusión, que lo llevan a actuar en numerosos escenarios internacionales. Juanma ha acudido a diferentes seminarios o clases y master class a lo largo del panorama nacional buscando la formación especializada, y además ha utilizado los diferentes recursos que ha tenido a su alcance en cada momento.

El proceso formativo de Juanma ha sido y es concienzudo. Actualmente su dedicación profesional le demanda una formación, actualización constante dentro de su instrumento, dedicación al estudio diario así como el estudio y actualización en relación a los estilos musicales en los que se mueve profesionalmente.

Juanma denotó en su juventud la falta de recursos para su formación en este tipo de músicas y ésta ha sido una de las razones que le ha hecho buscarlos de diferentes maneras, convirtiéndolo en una persona crítica con los diferentes recursos y métodos que se ha encontrado en su largo pero fructífero proceso formativo.

Además, Juanma realizó estudios de educación musical en la Universidad de Huelva, aunque finalmente no se dedicó a la docencia, sino a la carrera profesional de músico.

Relato autobiográfico de Juanma Ruiz

"Entre reuniones y fiestas romeras, donde se cantaban sobre todo sevillanas y fandangos de Huelva, las audiciones en casa y en el coche de un variado repertorio de cintas de casete y discos de vinilo que tenía mi padre (desde Pareja Obregón, Los Marismeños, o Alberto Cortez, hasta Mecano o Dire Straits), las clases de piano y voz a las que acompañaba a mi madre y a mi hermana, y algún concierto que me llevaban (Marismeños en 1980, Mecano en 1983), transcurrieron mis experiencias musicales en mis primeros años de vida.

A los ocho años mis padres me llevaron al Instituto Musical Onubense para empezar a dar clases de solfeo. Estuve hasta los doce, cuando decidí dejar de ir al no tener motivación por aquellas lecciones, y topar con un profesor de guitarra que desde la primera clase hasta la tercera (estuvo siete meses de baja) ponía muchísimo más interés en el cuidado de sus uñas, que en la enseñanza. Durante ese tiempo, también asistía al ensayo de la Coral Polifónica de Huelva, donde cantaban mi madre y mi hermana.

Cuando tenía nueve años, mi padre enseñó dos acordes a mi hermana (que tocaba el piano) con la guitarra, y ella me los enseñó a mí. Fue mi primera toma de contacto con las cuerdas. Después de tres años pidiendo desesperadamente que me compraran una guitarra, a los quince por fin, me la regalaron en navidades y empecé a tocar sobre discos de la música que desde hacía ya un tiempo venía escuchando; temas de Elvis, Carl Perkins, Gene Vincent... Rock and Roll de los 50.

Llevado por mi admiración hacia el grupo de mi pueblo (Moguer) "Al pie del Bocoy", conseguí reunir a unos amigos con los mismos gustos musicales para formar mi primer grupo "Boulevard Rockabilly Band", tocando mi guitarra, siendo el primer concierto en una fiesta de navidad exclusivamente para niños de una asociación de vecinos en Huelva.

En un año, se deshizo el grupo y mi grupo admirado se quedó sin bajista. Ya que siempre me habían atraído los graves y las líneas de bajos "RockandRolleros", decidimos hacer unas fechas que se habían quedado colgadas de los dos grupos, y fue ahí donde empecé a tocar el bajo. El grupo tuvo varios cambios de estilo; pasamos de una banda de versiones de R'N'R de los 50 y de Rock Español de los 80, a una banda de blues; más tarde pasamos a hacer música surfera, incluso algunos temas más Pop.

En ese tiempo me llamaron para formar parte de otras bandas de blues (John Doe Blues Band) y grupos de Rockabilly y Neo-rockabilly (Coronados, Garfields, Squalos, Sun Cats...)

En 1996 creé con un guitarrista, que había tenido una pasada fugaz por una de las bandas anteriores, el grupo Blackcats. Él decidió seguir su camino formando otra banda nueva a la que le puso el mismo nombre; así estuvimos un tiempo en el que había dos bandas llamadas de igual manera.

Pero poco después comenzaron a llamarme grupos de otros estilos musicales que nunca habían dejado de interesarme, pero que los tenía un poco apartados en lo que a práctica se refiere. Primero fue un grupo de sevillanas de mi pueblo "Agüita Clara" el que despertó de nuevo el interés por ese mundo tan diferente, en lo que a la línea del bajo se refiere. A partir de ahí me uní a otros grupos y coros de sevillanas y rumbas, hasta que me llamó Amparo Correa para que hiciera la primera gira profesional de mi carrera, en el año 99, acompañando a "Niños de Huelva", que hacían algo más flamenco y con los que hice varios conciertos y actuaciones en televisión. Durante ese tiempo también formé, junto a músicos bastante experimentados, en grupos de flamenco joven.

Fue entonces cuando decidí tomar clases con profesores experimentados y de distintas vertientes musicales. Empecé con Antonio Mesa dando clases de armonía moderna, lo que me introdujo de cabeza en el Jazz. Esto me abrió la mente por completo y me llevó a asistir a varios seminarios impartidos por artistas internacionales (Pat Metheny, Chano Domínguez, Carles

Benavent, Avishai Coen...). En esta etapa, conocí al bajista que más admiro, al que me une hoy día una gran amistad, y por el que me siento más influenciado, Manolo Nieto (por mi trabajo, he tenido que estudiar más de un centenar de discos grabados por él).

Siguieron contando conmigo para bandas y orquestas que acompañaban artistas famosos de nuestro país: Concha Márquez Piquer, mis queridos Marismeños, Los del río, Son de Sol, Miguel Cadenas... y una larga lista de nombres con los que he tocado.

Y así llego a mi situación actual, en la que me encuentro, formando parte del grupo de Vicente Amigo, con el que he participado en estos dos últimos años (y ahora empiezo el tercero) en muchos festivales de jazz y de flamenco, de los más importantes en el mundo, compartiendo cartel con estrellas mundiales, como Stanley Clarke, Marcus Miller, Victor Wooten, Sting, Bireli Lagrene...

Pero todo ello sin dejar de lado mis bares y salas de fiestas, donde toco y me mantengo activo el tiempo que no estoy de gira."

DAMIAN LÓPEZ SUAREZ

La entrevista se desarrolló una tarde de domingo, en concreto el 23 de septiembre, un rato antes de un concierto en el que tocaba Damián. El sitio elegido por el entrevistado fue mi casa y la entrevista se desarrolló en el patio de la misma. El soporte para desarrollar la grabación fue el teléfono móvil y se adjunta la grabación al completo en los anexos.

La duración de la entrevista es de 51 minutos, aunque tanto el comienzo como el final de la misma se enfocaron con un tratamiento coloquial, con la finalidad de acceder a más información y romper el hielo con el entrevistado.

La entrevista fue pospuesta en varias ocasiones, debido a que Damián ha estado haciendo conciertos durante el verano, a la vez compatibilizándolos con su reciente paternidad y su labor profesional como formador en cursos de soldadura.

Damián es considerado un informante clave porque a pesar de sentirse atraído y formar parte de diferentes agrupaciones musicales, desde hace relativamente poco tiempo (siete años), ha desarrollado su formación musical especialmente enfocada a este tipo de músicas. Damián no ha formado parte de ninguna institución reglada y ha accedido al aprendizaje de dichas músicas con los recursos que encontramos en nuestro contexto de investigación.

En la actualidad forma parte activa de varias agrupaciones musicales tocando diversos estilos que van desde el *Pop Rock* en español, el *Jazz* o el estilo *Doo wop* (estilo de música vocal desarrollado principalmente en estados unidos en la década de los 40, 50 Y 60), entre otros. En ellas desarrolla una labor semiprofesional.

Relato autobiográfico de Damián López Suarez

"Desde muy pequeño, recuerdo que por casa había un teclado Casio pt-80 al que le dedicaba muchas horas, mi madre siempre comenta que era mi juguete favorito. Me dedicaba a sacar melodías que escuchaba, canciones de la radio, anuncios de la tele…etc. Pero mi verdadera introducción en esto de la música de forma más formal llega a los diez años cuando empiezo a tocar la corneta en una banda de cornetas y tambores. Descubrí eso que creo que sólo vivimos unos privilegiados, hacer y disfrutar de la música con otros.

Lo cierto es que se me dio muy bien y estuve tocando ininterrumpidamente casi 18 años.

En ese periodo pude participar en la grabación de tres discos, dos en directo para el periódico "Huelva Información", y otro en estudio para la propia Banda llamado " Salud".

Durante ese tiempo descubrí lo que hoy es mi verdadera pasión y que ocupa gran parte de mí día a día y es la guitarra.

Después de sentirme atraído y pensarlo muchas veces, a día de hoy si puedo no me pienso tanto la adquisición de un nuevo instrumento, me compré mi primera guitarra, una clásica marca sonora de 10.000 pesetas, era casi de cartón, era malísima pero para mí y en esos primeros días en que rasgueaba algún acorde era magnífica.

Empecé a dar clases de flamenco con un gran guitarrista de Huelva, Rafael, más conocido en el mundillo flamenco de Huelva como "El Sabica" por lo parecido de su estilo con el famoso guitarrista y así la cosa fue a más.

Cuando ya medio me defendía tocando sevillanas, rumbas, solea, tangos…etc., tuve la oportunidad de estar un mes de vacaciones en La Rioja y allí fue donde me compré mi primera acústica, y aunque también era una guitarra de las baratas, ese sonido tan metálico y a la vez tan cálido…me atrajo

rápidamente, tanto fue que pasado un tiempo decido dar el salto a la guitarra eléctrica, y así tendría varias texturas para experimentar.

Hasta entonces, mi experiencia tocando con más gente sólo era, como dije, con la banda y lo que aprendí durante el año que estuve dando clases de flamenco así que usaba técnicas y acordes típicos del flamenco sobre la guitarra eléctrica, aquel aprendizaje autodidacta era bastante lento y para mi parecer poco productivo, Hay que añadir que por entonces no disponía de internet en casa de mis padres, herramienta que a día de hoy considero fundamental para el aprendizaje. Así que decido dar clases para guitarra eléctrica.

Preguntando a músicos conocidos, me recomendaron que diera clases con Antonio Esperón, músico guitarrista muy reconocido en el mundillo del Jazz en Andalucía.

Fue un choque con un muro ya que me hablaba de tensiones, terceras, quintas justas…. eran clases de Jazz, y yo después de 18 años tocando un instrumento no sabía de qué me hablaba. Seguí con las clases como pude unos 8 meses.

Para mí fue todo un descubrimiento que a día de hoy cada día intento comprender mejor y así sonar más a Jazz. Hay todo un mundo oculto por descubrir y sobre todo entender.

Por trabajo tuve que dejar las clases y a los años decidí retomar pero esta vez con otro maestro, Rafa Blues, conocido guitarrista de Huelva, en esas clases aprendí muchas cosas más, pero sobre todo a organizar muchas de esas ideas aprendidas de forma desordenada.

En estos últimos años he tocado con varios grupos como La Clave (Pop), Banda Castaña (Música instrumental), La otra banda (Pop Rock), Retumbarama (Reagge), The Dreamers (Música de los 50´s), Fusión Band

(fusión de La Clave con la Banda Sinfónica de Isla Cristina). Siempre estoy dispuesto a aumentar mis conocimientos musicales.

Durante el tiempo que llevo tocando la guitarra eléctrica, ha habido muchos músicos y grupos que me han influenciado, ya que por suerte, me gustan casi todos los estilos. He escuchado mucho a Paco de Lucía, Mike Oldfield, Loreena Mckennitt, Pat Metheny, Stevie Ray Vaughan, Hendrix, Satriani, Eric Jhonson…Tod@s ell@s me parecen magníficos.

En mi aprendizaje, como nombré antes, intervinieron dos buenos guitarristas que me aportaron gran parte de las bases musicales que a día de hoy utilizo, a ese aprendizaje hay que añadir la parte autodidacta que he desarrollado este tiempo. Internet, manuales de guitarra, libros, amigos músicos, revistas especializadas… ésta ha sido mi mayor fuente de información.

Creo que nunca he dejado ni dejaré de aprender…

MANUEL J. PINZÓN

Baterista y percusionista moguereño, es considerado un informante clave por varias razones, destacando entre ellas su especial interés formativo por la música Pop y Rock, su juventud y el estar formándose de manera muy activa en la actualidad.

En el camino de su aprendizaje se ha formado tanto en las instituciones regladas del contexto de estudio, como en bandas municipales y con docentes particulares. Además toca de manera bastante activa con diferentes agrupaciones musicales, tanto de nuestro contexto como de fuera, de manera profesional y su interés formativo le está haciendo plantearse buscar recursos y desarrollar su formación fuera de nuestro contexto para solventar determinadas carencias (actualmente, en diciembre de 2014, se encuentra formándose en Ámsterdam).

En la actualidad Manu camina entre Huelva y Sevilla, tanto en el aspecto formativo como en el laboral.

Además Manu tiene marcada sus expectativas de vivir profesionalmente de la música como baterista y percusionista; con dicho fin está intentando ampliar su mercado laboral en Sevilla. Debido a su implicación laboral y formativa en la materia, fue bastante complejo citarlo para la entrevista.

La entrevista fue desarrollada en Sevilla, en el mes de enero, después de diversos intentos para quedar, pues Manu posee una agenda bastante apretada repartida entre horas de estudio, ensayos y conciertos.

La entrevista se realizó en un local de la capital andaluza, donde Manu ha tocado ya en varias ocasiones. Fue el lugar elegido por el entrevistado y el audio de dicho encuentro se incluye al completo en formato mp3 en los anexos. Ésta transcurrió con bastante agilidad y de manera distendida.

Relato autobiográfico de Manuel J. Pinzón[86]

"Batería y percusionista, nacido en Moguer (Huelva) el 06 de Junio de 1991.

Inició su andadura en el mundo de la música estudiando trompeta a los 9 años en el Conservatorio Elemental de Música José del Toro (Trigueros, Huelva), sin llegar a terminar dichos estudios por no sentir motivación por el instrumento.

Pasado el tiempo, empezó a descubrir que cuando tenía la oportunidad de ver actuar algún grupo en directo o en televisión su interés por la batería era mayor que por el resto de instrumentos. Un cartel anunciando clases de batería en la Escuela Municipal fue el detonante para volver a unir su vida con la música a los 14 años, para no volver a separarse de ella. Sin saber todavía muy bien lo que era una batería, en la primera clase el profesor le habla de la percusión clásica que era lo que realmente se estudiaba allí, y en ese mismo instante se vio ensayando con la banda de música gracias a los conocimientos de solfeo adquiridos en la etapa anterior. Emprender este camino en la percusión clásica perteneciendo al Liceo Municipal de la Música de Moguer, desde prácticamente los inicios de su Banda Sinfónica, le aportó una base teórica y técnica que le ayuda bastante en su posterior periodo al igual que las experiencias vividas en innumerables actuaciones, llegando a colaborar con artistas como: Raphael, Ana Torroja, Paloma San Basilio, La Oreja De Van Gogh… y visitando escenarios tales como el parque Disney Land Resort Paris.

Durante el periodo de estudio de percusión clásica, nunca dejaba de observar la batería o la percusión moderna que le rodeaba y pronto se puso a investigar de forma autodidacta llegando a comprarse su primer instrumento (un cajón), y actuando con algunos grupos locales. Al poco tiempo, un grupo de Pop-Rock del pueblo se quedó sin baterista y fue donde tuvo sus primeras experiencias con este instrumento. Ensayaba con una batería que tenían en el

[86]A pesar de escribirlo en tercera persona se conserva la transcripción original

local y, con el dinero que ganaba haciendo actuaciones con ese y otros grupos, pop, flamenco, charangas o batucadas, se pudo comprar su primera batería y algunos otros instrumentos de percusión. Tras unos años compaginando la formación clásica, poco a poco descuidada hasta dejarla por el creciente interés sobre la batería, el cajón, las congas… y las actuaciones con grupos de otras músicas, hace que al finalizar Bachillerato se plantee dedicarse profesionalmente a la batería y la percusión moderna. Desde entonces recibe clases periódicamente con varios profesores como David López, Nacho Megina o Sergio Fernández y asiste a cursos de flamenco, jazz, latin, etc… (Curso de Jazz Utrera Suena, Curso Ritmo y Compás Uhu, Seminario Internacional Badejazz, Taller de Jazz Cicus…)

Ha tocado o grabado con artistas y formaciones de diferentes estilos musicales: Álvaro Mora, Cantares de Huelva, Rafael Medina, Nicolás Capelo, Bejeres, Cachao Fusión, Morano, La Clave, Banda Sinfónica del Liceo de la Música de Moguer (Raphael, Paloma San Basilio, Ana Torroja, La Oreja de Van Gogh, espectáculos de copla y de bandas sonoras…), varias Bandas de Música (Lepe, Palos de la Frontera, Bonares…), Jaramago Joe, Tributo Sabina, The Palos Show Band, Juanita Calavera, Carmelo Picón, Mari Angeles Cruzado, The Dreamers, Orquesta Sinfónica de la Universidad de Huelva y actualmente compatibiliza sus trabajos con proyectos personales y con sus estudios con el propósito de seguir formándose dentro y fuera de las fronteras españolas."

MARIO GUTIÉRREZ GÁLVEZ

La entrevista fue desarrollada en el local de ensayo que posee en un polígono industrial en Huelva capital. Ésta se desarrolló en un ambiente bastante distendido. Mario confesó que aquí se siente a gusto y que cada vez que sus cargas laborales y familiares se lo permiten se escapa al local de ensayo, donde no sólo se dedica a tocar con la banda sino donde pasa largas horas estudiando y practicando.

El informante estuvo bastante predispuesto a colaborar y tardó muy poco tiempo en realizar el relato autobiográfico y en propiciar nuestro encuentro para la entrevista. Quizás de todos los informantes fue con el que se desarrolló todo el proceso con más agilidad.

Mario es un informante clave porque lleva muchos años participando de la música Pop y Rock de nuestro contexto, de manera ininterrumpida. El entrevistado comenzó con su andadura musical en los años ochenta y en la actualidad sigue formando parte de bandas. De esta manera, lleva más de treinta años conociendo y vivenciando el proceso formativo en nuestro contexto, así como su evolución. De todos los informantes es el que lleva más tiempo conociendo el contexto musical onubense de manera activa y en primera persona.

El entrevistado ha desarrollado su aprendizaje de manera autodidacta y usando los recursos que ha tenido a su alcance en cada momento. Mario es una persona implicada en los procesos educativos, es maestro de educación primaria; él no se ha formado en ninguna institución educativa musical, aunque de manera informal y no planificada, ha aprendido con y de otros bateristas de su entorno.

Mario está más cercano a las influencias y al sonido Rock que al Pop; sus preferencias musicales están encaminadas al Heavy, aunque actualmente las bandas en las que toca son de versiones y Pop.

El relato autobiográfico que se incluye a continuación ha conservado la redacción y estructura original.

Relato autobiográfico Mario Gutiérrez Gálvez

"Comienzos en la música"

Mis recuerdos en el mundo de la música se remontan a la edad de 6 años. Recuerdo que mi hermano tenía un par de disco de los Deep Purple (Made in Japan). Mi madre le decía a mi hermano que eso no era música, sin embargo a mí me producía una extraña sensación que me gustaba mucho.

La primera vez que fui a ver un concierto fue con la edad de 11 años, en la Plaza de las Monjas. Tocaba un grupo local que se llamaban los Dracon´S. Me quedé prendado por el batería, cómo tocaba y cómo sonaba aquello. Casualmente era un chaval de mi barrio (Ángel Domínguez), al que todos conocían como "el enano". Increíble que con 14 años tocara como tocaba. Lo acababa de decidir, quería tocar la batería.

En mi casa, diariamente, y con una improvisada batería de cajas de galletas, atormentaba a mis padres, y sobre todo a la vecina de abajo. Mis vaqueros estaban desgastados, estuviera donde estuviera siempre estaba tocando sobre mis piernas.

Grupos en los que he tocado

A la edad de 14 años, sobre el 82 entré en una banda que hacía Rock, Rebelión, luego otra banda que formé junto a un amigo (Carlos Camacho) llamada Ares; tras su disolución entré a formar parte de una de las bandas leyendas de Huelva, Siberia (Fidel Suárez, Miguel Ferrer); me marché después a Black Swan, banda de los hermanos Carrasco y con los cuales aprendí mucho.

Posteriormente pasé a formar parte de Macaco, Puntos Suspensivos (Jesús Gálvez) etc....Tras una temporada de inactividad entre a formar parte de John Doe Blues banda, (banda de blues, con José Morueta a la guitarra).

Posteriormente la banda se disuelve y entro en Sumergidos (una banda de Pop Rock) luego llamados "Por Inercia" y con una onda más rockera.

Posteriormente formé una banda, Sin Prisas, en la que hacía letras, melodía, arreglos de guitarras, batería, grababa maquetas y buscaba tocatas, (todo eso en su conjunto acaba por quemar a cualquiera).

Formación Musical

Lo mío siempre ha sido la calle, en el buen sentido de la palabra; he llevado un aprendizaje autodidacta, nunca he estado en una academia o conservatorio de música. Eso sí, lo poco que sé de música escrita, me lo he currado por mi cuenta, a través de revistas especializadas como batería total, videos etc. Y me sirve para escribir los temas que tengo que tocar o las miles de versiones que toco con otras bandas.

A lo largo de mi vida musical he tenido dos maestros y dos amigos, en los cuales por cercanía y amistad me han enseñado siempre algo , Ismael Cadena y Ángel Domínguez, es más incluso he tocado como sustituto en las bandas en las que ellos tocaban.

De ellos aprendí lo más importante: actitud abierta hacia la música, ya que he tocado en bandas Heavy, Rock, Blues, Pop y mucho currar y practicar en el local de ensayo a nivel individual.

La música que escucho es muy variada, y recorre todos los estilos.

Futuro

Seguir tocando," la música es placer y necesidad para mí".

JUAN MIGUEL SILVA

Juan Miguel Silva fue considerado uno de los informantes claves por varias razones. Es conocedor de la historia del *Rock* y del *Pop* y de sus modelos. Lleva muchos años desarrollando su camino musical enfocado especialmente a la realización de versiones. Se ha formado y vive en un pequeño pueblo onubense, Trigueros. Juan se considera a sí mismo un músico totalmente autodidacta.

Actualmente participa activamente como cantante en diversos proyectos. Siempre desarrolló su formación encaminada al aprendizaje de la guitarra eléctrica y prácticamente en su contexto. Trigueros es un pueblo en el que han visto la luz bandas de música *Pop y Rock*, especialmente desde la década ochenta, convirtiéndose éstas y sus músicos en sus modelos cercanos y, posteriormente, en compañeros musicales.

Juan Miguel Silva es una persona implicada en los procesos de enseñanza aprendizaje; tras estudiar filología inglesa, se dedica a la docencia en su pueblo de manera particular.

La entrevista se desarrolló en Trigueros y tuvo una duración de una hora y diez minutos. Se realizó en un pequeño local, elegido por Juan donde se podían escuchar temas clásicos del *Rock*. La calidad del audio es peor que otras entrevistas, debido a que la música estaba especialmente fuerte durante el desarrollo de la misma, dificultando su transcripción.

Se desarrolló en un ambiente tranquilo y distendido y la información extraída de la misma fue de gran interés.

Relato autobiográfico Juan Silva

"Mis padres tenían un bar en mi pueblo (Trigueros) que llevaba en mi familia dos generaciones y por el que, tras un par de copas de vino, amateurs y profesionales solían cantar a deshora. Mi habitación siempre estuvo encima de esas voces y palmas y, posiblemente, de ahí viene mi pasión. La radio-cassette de mi padre sonaba constantemente: Caracol, El Niño del Museo, Mairena, Farina, Canalejas de Puerto Real…y, por supuesto, Toronjo, que nos visitaba con frecuencia en sus ires y venires de Alosno. Según mis padres, me pasaba horas embobado en las guitarras que aparecían por mi bar o en la televisión y siempre participaba en las juergas de uno u otro modo (presencialmente o desde mi cama).

Por eso, no perdía la ocasión de participar en cualquier evento del "cole" y era habitual en teatros, carnavales, recitales y conciertos de Semanas Culturales y Días de Andalucía. Con el fin de preparar uno de estos actos, fui con un compañero a sus clases de guitarra para preparar unos fandangos y nunca olvidaré la imagen de todas esas guitarras sonando a la vez en una melodía caótica. No podía evitar mirar cada ejercicio, cada canción que cada persona estaba tocando. Así, a los siete años, supe que necesitaba saber de todo aquello y, aun sin guitarra, empecé a recibir clases de flamenco al modo tradicional de repetición (el profesor hace un ejercicio y debes repetirlo hasta que sea exacto; las únicas anotaciones son "toque/rasgueo/rasgueo/subida").

Sorprendentemente, memorizaba muy fácilmente las melodías y solía aprender varios ejercicios en un mismo día (los míos y los de mis compañeros). De este modo, empecé a tocar en el coro de la iglesia durante la misa (en el que se hacían versiones pop de temas religiosos)y cambie de papel en las fiestas escolares (tocábamos canciones de Tenesse, Hombres G , Rey Loui, Los Rebeldes) . Estuve en las clases de guitarra unos dos años, hasta que me compré mi propia guitarra con el dinero de la comunión. Desde ese momento, podía encerrarme en mi habitación horas intentando "sacar la última de…" Tengo que confesar, que descubrí un filón con las chicas y empecé a cogerle gusto a cantautores (Pedro Guerra me llevo a Silvio Rodríguez y Pablo

Milanés. pero era Alejandro Sanz quien más me ayudaba con el sexo opuesto). De ese modo volví a cantar y descubrí el mundo de acompañarse mientras se canta.

Pero si hay alguien que condicionó mi futuro, fue mi primo/padrino Pepe "El Loco". Guitarra de numerosas formaciones en los 70/80 (La Banda Pimienta, El Macaco, etc.), virtuoso autodidacta que trabajaba entonces con la orquesta de María de la Colina y Teresa Real. Mi mejor regalo de reyes era ir a su casa para mirar en su ropero cuantas guitarras tenia y pedirle que me enchufase una. Fue él quien me pasó discos de Hendrix, Clapton, Steve Vay o B.B. King y quien me dio mi única clase de rock/blues: "el rock y blues tienen el mismo ritmo pero distinto tempo, mira……acorde, cuarta, quinta y vuelta a empezar…..toma prueba", y sigo probando. A los 12, me compré una Strato y un Little Devil de 15w y volví a encerrarme en mi cuarto con las cintas de mi primo y una "Guitar Legends" que contenía versiones de clásicos como "Flor de Luna", "Parisine Walkways", "Samba Pa Ti", etc...

Me las aprendí todas de memoria y de oído. Eso me enseñó técnicas de la guitarra eléctrica y, siempre que encontraba un punto insalvable, no perdía la ocasión de ver algún video y rezar para ver las manos con claridad. Entre el Pause y Play, aprendí un buen puñado de canciones clásicas y apliqué lo aprendido a Nirvana, Green Day, Metallica o Guns and Roses, y todo ese barullo llegó hasta mi vecino, que era el batería de Priva (banda de rock local que había trastornado mis siestas desde que era bebe). Él fue el primero en invitarme a tocar y, con el tiempo, empezamos una rutina improvisación a dos instrumentos en su bar (El Ambigú); ambos proponíamos temas que iban dejando paso a improvisaciones cuando no sabíamos más. A los 14, habíamos incluido un saxo a aquella locura y lo llamamos Free Jazz (libre sí que era) y tuvimos la cara de tocar junto a Antonio Mesa en el Ambigú. Esa fue mi carta de presentación. Desde ese momento empecé a frecuentar a los músicos locales en ratos entre amigos.

A los 18, mi amigo Dani (estudiante de piano) me propuso para Los Malditos Roedores y empezamos a rodar juntos haciendo Rock-blues y

Rockabilly con toque Punk. Junto a ellos, tocamos por toda la provincia y tuve mi primera experiencia de grabación semi-profesional (Marionetas, 2003). Aprendí a componer y arreglar toda esa capacidad de improvisación que había adquirido. Pero, tras distintos cambios en la formación, tuvimos que parar el proyecto por falta de local y batería. Para no caer en la desidia, empezamos a montar grandes Jam Sessions con todos los músicos locales en el Ambigú aprovechando los bolos que allí se montaban; asi tuve el orgullo de acompañar a Mingo Balaguer, The Intruders, Los Reyes del KO, Lazy Jumpers, Sergio Coloma, Lolo Ortega, Los Andabluses, etc… y aplicando mi método de imitación, me fui acercando al blues más clásico (Litghting Hopkins, B.B. King, Albert King, Muddy Waters). He de reconocer que internet ha sido mi leal compañero en los últimos años. Gracias a esta herramienta, la búsqueda de temas de los 30 y sus mil versiones, el cifrado original de no sé qué tema o simplemente, compartir tus ideas con mil personas de tu estilo ha dado un nuevo empuje a mi instrumento. He empezado a estudiar un poco de armonía (poco a poco, y por mi cuenta) y me he iniciado en el mundo del slide guitar y las afinaciones abiertas. Con todo ello, desde 2004, La Banda del Ambigú ha sido la formación en la he volcado ilusiones e ideas, gracias a la confianza de mis compañeros; aunque he de confesar, me superaba la función de director musical/solista. Para mí la música es algo bastante irracional en su ejecución, y tener que mantener la compostura no es siempre fácil cuando haces lo que te apasiona. Aunque nos surtimos de un amplio repertorio de versiones de rock/blues de sonido setentero (todos mis greatest hits, jamás podré agradecérselo a mis compañeros), a lo largo de los años hemos compuesto un buen número de temas propios (que siempre se quedan en la retaguardia en los directos, por tirar de cosas más conocidas…). De este modo, llevamos más de diez años quedando una vez por semana y recibiendo los bolos que llegan (que no son pocos para los tiempos que corren).

En el último año, esta maravillosa locura que es la música, me ha llevado a colaborar con grupos de Hip-Hop (Tricoma Sound System, El Rivo,..) o incluso me han traído de vuelta al flamenco (junto a Miguel y Cia, La Desi,..). Lo que más destacaría es la cantidad de músicos a los que les ha acercado esta historia y todo lo que he podido aprender de ellos. Fruto de una de estas

amistades es La Radio de Joyce, un proyecto con mi amigo Manolo León en el que al fin me atrevo no solo a cantar sino a leer alguna de mis ideas, tras la estela del jazz y la música de los años 30 y 40. Un nuevo reto para el que he tenido que surtirme de nuevos conocimientos (empezando por estudiar standard de jazz) y volver a la intimidad de un piano y una guitarra como únicos acompañantes de mi voz. Pero, si no llevase toda la vida metiéndome en más líos de los que puedo manejar, creo que no habría progresado ni vencido la pereza de manejar un par de acordes para salir del paso. Y todo lo que queda por aprender…"

ALEJANDRO RIBERA

La entrevista se desarrolló durante una de las visitas que realizó Alejandro Rivera desde Madrid, donde reside en la actualidad.

Fue la última entrevista de las diez que se realizaron por lo que las cuestiones desarrolladas estuvieron enfocadas hacia determinados puntos que quedaban por terminar de resolver.

La elección de Alejandro Rivera, así como la de Juan Silva, vino determinada casi a última hora por ser ambos cantantes, pues al principio no nos planteamos introducirlos en la investigación por ser instrumentistas con unas características muy especiales dentro de las músicas populares urbanas.

Los cantantes suelen cumplir una función especial dentro de los grupos; suelen ser los líderes frente al público, además de determinar y ejecutar las melodías, siendo éstas las partes más reconocibles musicalmente. Además, la voz es un instrumento intrínseco al cuerpo humano por lo que los cantantes tienen concepciones sobre ésta y la perciben de una manera muy especial, como si de una cualidad innata se tratase. Sus procesos de aprendizaje y los conceptos sobre éstos también son diferentes con respecto a otros instrumentistas.

Alejandro es considerado un informante clave, pues a pesar de no llevar muchos años en el desarrollo de su trayectoria musical ha tomado el camino no sólo de la interpretación musical sino el de la creación e interpretación de sus propias canciones (cantautor).

Alejandro estuvo muy influenciado por su contexto natal y por las músicas más populares y folklóricas, siendo éstos los intereses que marcaron su camino musical inicial. Por esta razón Alejandro pudo formarse en el contexto más cercano. Posteriormente, sus intereses se fueron encaminando hacia otro tipo de músicas y, finalmente, ha tenido que dar el paso de trasladar su residencia habitual a Madrid, para favorecer el desarrollo de su entorno

profesional, para relacionarse con otros músicos y para poder participar en un espectáculo de música Góspel.

Alejandro compatibiliza cantar música vocal negra con la composición y ejecución de sus propias canciones.

Relato autobiográfico de Alejandro Rivera

"Nací en la primavera de 1982 y no recuerdo relación con la música hasta los 7 u 8 años, mis primeros recuerdos me vienen cantando a grito "pelao" con las comparsas de los Carnavales de Cádiz grabadas en cintas de cassette desde la radio; de la misma forma cantaba todas las navidades con las cintas de Manolo Escobar y en el coche de mi padre los domingos con los Beatles.

El cine también tuvo mucho que ver en mi descubrimiento musical, aún recuerdo la primera vez que se me erizó la piel escuchando las canciones de la película Sister Act… quién me iba a decir a mí que 20 años después estaría cantando esas mismas canciones y otras muchas en un Coro de Góspel profesional.

A los 13 años los "Reyes Magos" me trajeron mi primera guitarra y empecé a aprender por mi cuenta los primeros acordes cantando canciones de Rosana, Ella Baila Sola, Mecano, Pedro Guerra… y siempre a escondidas, recuerdo que para cantarle a mis amigos tenían que apagar la luz o ponerse de espaldas porque a mí me daba mucha vergüenza. Un año después entré en el Coro del Grupo Scouts Rhode`s de mi pueblo y esa fue mi mayor escuela, donde empecé a "componer" canciones scouts para los festivales, cantábamos en las Misas, en los campamentos…

En mi adolescencia formé parte de una Coral Polifónica, de una comparsa de Carnaval, hice Teatro… Todo esto hizo que en 2006 decidiera grabar mis primeras 4 canciones y con ellas presentarme a los certámenes de cantautores… en 2008 fui seleccionado por primera vez en el Premio Ciudad de Melilla de Cantautores y eso fue lo que me abrió las puertas del mundo musical conociendo a muchos compañeros y donde comencé a dedicarme más en serio. Emprendí mis primeros conciertos por Huelva y sus alrededores con una banda de músicos que me acompañaban y también en formato cantautor; y compartí otras ciudades con compañeras cantautoras ampliando la zona de conciertos.

Con los premios que conseguí en los Certámenes (Burgos, Canarias, Navarra, Melilla, Granada…) grabé mi primer disco de estudio autoeditado "La fiesta del agua" 2012 y ese mismo año dejé todo lo que tenía en Huelva por empezar una nueva vida en Madrid y dedicar toda mi energía y mi tiempo a lo que realmente me hace feliz. Llevo un año y medio en la capital y todo ha sido aprendizaje y crecimiento, más de 70 conciertos y 26 ciudades es lo que resume: la música me da vida; ahora son varios proyectos de los que formo parte (Black Light Gospel Choir, Teatro Musical Infantil "Pepe Grillo Gospel Show & the Jauja singers", Con la música a otras partes) y 2014 empieza de lleno en la pre-producción de mi segundo trabajo discográfico que espero qué de su fruto en la primavera.

Alejandro Rivera"

9.2.- Cuadrante de abreviaturas de los músicos.

Para agilizar la categorización de los diferentes parafraseos de los músicos, a partir de este momento y en determinadas ocasiones, se utilizarán las siguientes abreviaturas para nombrarlos. Este mismo formato será el que aplicaremos para la exposición de los parafraseos más destacados en el grupo de discusión.

Manolo León	Javier Calderón	Pablo Delgado	Gurutze Gabiola	Juanma Ruiz	Damián López	Manuel Pinzón	Mario Gutiérrez	Alejandro Rivera	Juan Miguel
ML	J	P	G	JR	D	MP	MG	AR	JS
Pianista	Guitarrista	Guitarrista	Bajista	Bajista	Guitarrista	Batería	Batería	Cantante	Cantante

Tabla 7.- Resumen abreviaturas de los músicos participantes.

Fuente: elaboración propia.

A continuación expondremos los resultados más relevantes obtenidos de las entrevistas. Se han seleccionado aquellas aportaciones más relevantes de cada uno de los entrevistados y se ha realizado un análisis discursivo (A. D.) de cada uno de los parafraseos.

> *"En la realización del análisis discursivo, la transcripción no es un paso preliminar para hacer el análisis, es un elemento significativo del análisis y la práctica para el desarrollo de una actitud crítica y no-enjuiciadora. El hecho de que la transcripción es una actividad lenta y meticulosa en parte contribuye en beneficio del análisis. Tener que escuchar cuidadosamente cada palabra, ritmo y énfasis, pausas, interrupciones, frases solapadas, repeticiones, respiraciones y exhalaciones,"*
>
> (Gale, J., 2010)

El orden de presentación coincide con las tres categorías propuestas. Debido a la gran aportación de información se incluye, al terminar cada uno de los apartados, una breve exposición a modo de resumen. Se incluye también un resumen de cada una de las categorías.

No obstante, se adjunta en formato audio cada una de las diez entrevistas realizadas en forma de anexo, así como el video del grupo de discusión.

Posteriormente, se presentarán los resultados del grupo de discusión como prueba de validación y triangulación de los datos obtenidos previamente a través del análisis del principal instrumento de recogida de información, que en nuestro caso fue la entrevista. Finalmente, incluiremos un informe narrativo en el que se recogerán los datos más relevantes obtenidos.

RESULTADOS DE LA INVESTIGACIÓN.

12.- Categoría primera. Aprendizaje del instrumento: modelos, recursos, logros y desilusiones.

A través de la primera categoría pretendimos conocer la trayectoria formativa personal de cada uno de los músicos. Dentro de la categoría primera, y con la finalidad de realizar un estudio más exhaustivo, se ha hecho una división en tres subcategorías menores, que nos ayudó en su proceso de análisis.

Los músicos investigados, a través de las respuestas de las entrevistas realizadas, expusieron cuáles son los modelos de aprendizaje que conocen, que desean o que han utilizado para el desarrollo de su aprendizaje. Las transcripciones y su análisis se expondrán en el apartado (12.1.).

Por otro lado encontramos una descripción de los diferentes recursos (12.2.) más comunes utilizados por los músicos entrevistados en el camino de sus aprendizajes y cómo les han influido e influyen a cada uno de ellos en el camino de su formación musical en dichas músicas.

Finalmente, incluimos aquellos logros y desilusiones (12.3.) que reconocen los músicos para el desarrollo de sus aprendizajes.

Al final de la primera categoría, y con la finalidad de agrupar el exceso de información, se incluirá un breve resumen de aquellos datos más significativos para esclarecer la investigación.

12.1.- Modelos.

(M. L.-): ***"Pues eso es lo que hemos hablado del conservatorio, que no te puedes separar de la partitura"***

El modelo de aprendizaje que se extrae de la formación reglada, en los conservatorios profesionales de música, está ligado a la lectura e interpretación musical, alejándose de recursos altamente valorados para las músicas: la improvisación y la creación. Estos últimos son recursos y valores a desarrollar en la música *Pop* y *Rock.*

Determinados valores que se potencian en la formación reglada, y en concreto en los conservatorios, se enfrentan a valores propios del *Pop* y del *Rock*, como la libertad y la creación. Por ello, determinados músicos que desarrollan sus procesos formativos en dichas instituciones, encuentran opuestos determinados valores musicales.

Los conservatorios profesionales de música, al menos en los niveles elementales y medios, potencian en su currículo la adquisición del lenguaje musical y la interpretación, olvidando en ocasiones otros valores deseables para ser músicos competentes.

(P.-): ***"Sobretodo, todo el mayor periodo de mi vida ha sido autodidacta, poniéndome música y tocando encima y leyendo lo que podía, porque antes no había como ahora que hay YouTube,"***

Muchos de los músicos de *Pop* y *Rock* inician y desarrollan la mayor parte de su proceso formativo de manera autodidacta. Con el avance de las nuevas tecnologías, el acceso a recursos para el aprendizaje se ha facilitado en gran medida, sobre todo a los músicos autodidactas.

Por la simplicidad de los lenguajes utilizados para este tipo de músicas, en ocasiones, no es necesario ni imprescindible la necesidad de tener adquirido el lenguaje musical convencional.

Muchos de los músicos populares demandan el aprendizaje de dicho recurso, la lectura y escritura musical, cuando la complejidad del discurso musical crece. En ocasiones, se soluciona con la adquisición de lenguajes musicales no convencionales más sencillos, como los cifrados o tabulados.

Internet, y en concreto YouTube, se ha convertido en una plataforma en la que los músicos pueden encontrar muchos recursos para solucionar problemas de aprendizaje puntuales. Muchos son los músicos que comparten sus aprendizajes a través de videotutoriales.

(P.-): ***"Cada vez intento estudiar más, porque te das cuenta de que sabes menos, de lo que tú te piensas…todos los días hay que echarle un rato a tu instrumento y cuantas más horas mejor… hoy en día la música es algo muy vivo, todos los días te cambia…"***

La formación continua es uno de los puntos que más se valora por los músicos profesionales. Para el desarrollo musical no son necesarias simplemente capacidades intelectuales. Es necesario tener adquiridas destrezas físicas y mecánicas, lo que se hace evidente cuando los músicos se enfrentan a músicas más complejas. En ocasiones, la interpretación de dichas músicas requieren movimientos ágiles y virtuosos, por lo que es necesario el entrenamiento continuo para favorecer la memoria y destreza mecánica en el ejercicio de determinadas músicas.

Además el estilo musical está en permanente evolución, por lo que los músicos profesionales deben estar actualizándose continuamente. Cada vez los estilos fluyen a mayor velocidad y los músicos que quieran estar al día deben estar continuamente actualizándose.

(J. R.-): ***"… me salía de una manera natural, pero claro, notaba mis carencias y aprendí a tocar escuchando discos y sacando las líneas de los bajistas… Estos bajistas con los que yo he ido a dar clases puntuales me han enseñado de técnica cosas concretas y me han corregido algún vicio que yo tenía."***

Juanma comenzó tocando el bajo por un acontecimiento circunstancial y de manera natural, casi innata, sin plantearse los recursos técnicos que eran necesarios para el desarrollo de sus capacidades musicales.

Recurrió a los discos para aprender de otros bajistas por imitación y cuando ha necesitado recursos concretos acudió a especialistas. En ocasiones encontrar especialistas a niveles iniciales es fácil en el contexto de estudio. Cuando la especialización crece es necesario acudir a otras localizaciones.

El desarrollo profesional de Juanma le ha llevado a tocar a niveles internacionales como bajista a pesar de desarrollarse su formación de manera aparentemente circunstancial y sin planificación.

(G.-): ***"Primeramente en la escuela de música con Álvaro, que es profesor de guitarra, aunque nos da clase de bajo y con solfeo, lo que pasa es que el solfeo, me ha ayudado menos… es que yo me he buscado mis propios recursos para poder tocar el bajo y entonces eso también es malo, porque estudio menos de lo que tengo que estudiar."***

Debido a sus características no profesionales y meramente ocupacionales, así como por el grupo de edad al que pertenece, unido al hecho de no haberse formado ni estar inmersa en la cultura de las bandas de *Pop* y *Rock*, ha optado por una formación reglada dentro de una escuela de música en la localidad donde vive, Aljaraque.

No en todas las localidades existen escuelas de música y mucho menos especialidades de música moderna, ni por supuesto profesores especialistas en determinados instrumentos propios de las músicas populares urbanas. La mayoría de las escuelas de música se encuentran asociadas a bandas municipales. En ocasiones, son profesores especialistas en clásico, músicas para banda u otras especialidades musicales lejanas a las músicas populares urbanas, los que imparten docencia en dichas escuelas.

En el caso de Gurutze es un especialista en guitarra clásica el que da clases de bajo eléctrico. El hecho de que la escuela tenga que compartir diferentes especialidades con un mismo docente quizás se deba a una cuestión de falta de recursos económicos. En ocasiones estos docentes imitan los modelos de la formación clásica para la enseñanza de estas músicas, por ejemplo, con la transmisión del lenguaje musical convencional como base de dicho aprendizaje.

Es necesario comentar el hecho de tener que diseñar sus propias herramientas de aprendizaje para dotarlas de practicidad. El modelo educativo es especial, pues su interés formativo se ha desarrollado ya de adulto y con una finalidad eminentemente ocupacional.

(G.-): ***"…tocando con gente, lo más importante, ahí es donde más se aprende, para mí, donde más he aprendido yo y donde más disfruto y donde más se evoluciona."***

Para Gurutze el mejor modelo de aprendizaje es aquel que parte del trabajo en grupo. En este contexto es donde el aprendizaje es más lúdico, más rápido y eficaz.

Quizás en los grupos musicales es donde Gurutze encuentre inquietudes más cercanas a sus propios intereses, y dichos entornos para ella son eminentemente lúdicos. Además, en dicho contexto se aleja de los modelos de aprendizaje transmitidos por la institución formal (la escuela de música) de la que ella participa, y que por transvase imita los modelos de transmisión de los conservatorios de música profesionales.

El tocar con grupos es una actividad muy motivante para alguien cuya finalidad musical es eminentemente ocupacional. La entrevistada comparte la afición con su familia, formando un grupo musical con su hija y su marido.

(G.-):*"…suele haber talleres de música moderna en la escuela cuando ya se está acercando el día de la convivencia… y es cuando más disfruto, porque nos juntamos toda la peña que vamos a tocar…"*

Los recursos a los que ha tenido acceso en su proceso formativo, en gran medida, han provenido de la escuela de música. Destaca con especial interés la convivencia con los compañeros, desembocando en el placer de tocar en grupo.

Además ha obtenido recursos de su entorno cercano, concretamente de su marido, que es guitarrista. Sus recursos y sus metodologías de aprendizaje están próximos al contexto de la formación reglada. Las experiencias de aprendizaje con otros músicos son más afines a los procesos de aprendizaje de formación autodidacta, siendo éste un contexto en el que se hace presente el aprendizaje colaborativo.

(M. G.-): "*Es por tesón, por insistencia, porque te gusta el instrumento, método ensayo error… de llegar el punto de rallar una cinta y escuchar el redoble de como lo hace y hasta que no te salga no… luego fijándote mucho, por aprendizaje por imitación…". "En esa época no había método, en esa época mucho ensayar, mucho tocar… y escuchar música…".*

Cuando el método de aprendizaje es no guiado, y debido a la dificultad técnica para este tipo de músicas, hace que en ocasiones la repetición, el ensayo o error y la imitación hagan tedioso su aprendizaje.

Por ello es necesario tener una alta motivación hacia el aprendizaje de las mismas. En la actualidad, ha mejorado el acceso a los recursos y facilitan dicho aprendizaje. No obstante los inicios de dichos aprendizajes se hacen arduos y requieren bastante dedicación, especialmente cuando se hacen de manera autónoma.

(M. G.-): *"Hay gente que viene pisando muy fuerte, hay gente que viene con un nivelazo increíble pero todo está también motivado por la educación musical… estamos hablando que en Huelva en aquella época estaba el conservatorio de*

música clásica, no había ni Lidyan Road, ni había, métodos musicales que tu pudieras alcanzar, ni existía el YouTube; tu ahora tienes escuelas, tienes videos, tienes métodos, tienes una educación personalizada que en aquella época no la había". "…. Son más competentes ahora, porque tienen mayor preparación".

Mario encuentra una evolución muy positiva en el acceso a los recursos desde sus comienzos hasta ahora en su contexto. Esto influye directamente en aquellos que se están formando activamente en la actualidad y desemboca en un mayor número de músicos competentes.

Quizás el acceso a dichos recursos no sólo mejore gracias a las nuevas tecnologías, sino que instituciones como las escuelas de música, los docentes particulares y entidades privadas, se han percatado de dicha demanda y facilitan el acceso a aquellos músicos que quieren comenzar a iniciarse en dicho tipo de músicas.

(M. G.-): " ***Era un círculo de amigos que se iba abriendo, el que sabía algo lo enseñaba, entonces se iba abriendo ese círculo, ese aprendizaje colaborativo, esas relaciones de amistad, que ahora a lo mejor es menos porque se centran más en academias, en el conservatorio…la gente tiene un nivel más profesional, una educación más organizada".***

El aprendizaje colaborativo y aleatorio de hace unos años ha dado paso a un aprendizaje más guiado. Mario lo percibe como una mejora en los sistemas de aprendizaje.

Hace unos años, al ser escasos los recursos, eran compartidos de manera directa con los compañeros con afinidades e intereses musicales más cercanos. El poco material al que se tenía acceso fluía de mano en mano, aunque en raras ocasiones se adaptaba a las necesidades reales y concretas de los músicos.

También el aprendizaje más institucionalizado ha dado paso a planes de estudio musicales y a profesionales de la enseñanza especializados en dicho

campo, aunque en muchos casos simplemente extrapolan los métodos de la formación reglada tradicional (conservatorios de música clásica) a la enseñanza de dichas músicas.

(M. G.-):*"Empiezas a tocar con gente, empiezas a improvisar, vamos a montar un tema de tal, entonces ya te lo tienes que currar un poquito, aprenderte un poco como va el tema, ya no es de manera tan anárquica".*

En ocasiones tocar con gente y seleccionar un repertorio se convierte en el motor del aprendizaje. La necesidad de adquirir unos determinados recursos técnicos para poder tocar un tema en concreto se convierte en motor del aprendizaje. De la necesidad de adquirir un recurso surge el aprendizaje. A través de la práctica surgen los métodos y las metodologías propias. Éstos a su vez se transvasan al contexto cercano al convertirse en modelos de aprendizaje.

(J. S.-):"*Yo funciono de copia y pega, yo soy un imitamonas y de pequeño me gustaba imitar a los humoristas y de ahí viene un poco todo… tanto que se me dé bien el inglés, se me pegó al oído e igual que se me pegó la música… y no repetirlas, hacerlas propias en cierto modo"*

La imitación directa es uno de los métodos que principalmente usan los músicos. Los cantantes emulan a sus ídolos, por las características expresivas de la melodía; las voces de los artistas se imprimen y se retienen con mayor fuerza que otros elementos musicales en nuestra memoria.

Popularmente se entiende que la música vocal se mueve por el terreno de lo innato y quizás la imitación sea uno de los recursos que más usan los músicos. La necesidad va requiriendo el desarrollo por parte de éstos de una técnica vocal.

(J. S.-):"*Resulta que al final yo soy cantante ""yo empecé con esto de la guitarra por que iba a cantar fandangos en el colegio y vi las guitarras… te gusta esta canción y la quieres cantar ""vas cantando un poco según vas avanzando en la guitarra"*

Determinados instrumentos, por su condición armónica, se entienden como ideales para el acompañamiento de la voz. La guitarra, en cuanto a la movilidad, ofrece bastantes ventajas frente a otros instrumentos como el piano. Además, la guitarra es un instrumento culturalmente bastante asentado en el contexto en el que se desarrolló el estudio.

Por ello no es difícil encontrar guitarristas que canten o cantantes que se acompañen con la guitarra. De esta manera, el aprendizaje de ambos "instrumentos" se refuerza mutuamente y determina tanto los intereses como las necesidades.

El querer cantar canciones se convierte en motor de aprendizaje de la guitarra o el tocar la guitarra desemboca en aprender a cantar canciones.

(J. S.-):" ***Casete y boli bic"***

Los sistemas de audición han evolucionado tanto en la difusión como en la simplificación de los sistemas de acceso y reproducción. La audición se convierte en uno de las bases para el aprendizaje musical, y especialmente en este tipo de músicas donde la falta de métodos y recursos hace que la imitación se convierta en un recurso importante para el aprendizaje.

12.2.- Recursos.

Los parafraseos, en relación con los diferentes recursos usados por los músicos, se presentarán en diferentes subcategorías, con la finalidad de facilitar el análisis.

En el presente apartado expondremos y analizaremos las percepciones que cada uno de los músicos han tenido en relación al uso y aplicación de cada uno de los diferentes recursos utilizados en su propio aprendizaje.

Se han incluido los diferentes recursos que fueron sugeridos por los expertos que validaron la entrevista, aunque finalmente se les propuso a los entrevistados que incluyeran todos aquellos recursos diferentes que consideraron importantes, aparte a los incluidos en el guion usado en la entrevista.

Finalmente, y tras el análisis de cada uno de los recursos, se expondrán los datos más relevantes expuestos por los músicos a modo de resumen.

12.2.1.- Las TIC (tecnologías de la información y la comunicación).

(J.-): "*Casi que ya llegaron tarde"*

Cuando Javier comenzó a formarse dicho recurso era casi inexistente, al menos como las conocemos hoy en día; eran de difícil acceso y se presentaban como descontextualizadas. Él se formó con el cara a cara y con otro tipo de recursos diferentes. De hecho para buscar recursos más específicos para el aprendizaje de dicho tipo de músicas, tuvo que salir de España para encontrar una formación especializada.

El uso del aprendizaje on-line es relativamente reciente. Cuando Javi empezó a formarse la aplicación de los soportes multimedia se reducían a la audición con soporte fonográfico, y en raras veces, soportes de video.

(J.-): "*Ahora a día de hoy, como formador tenemos todos los recursos… métodos donde pueden ir trabajando por su cuenta"*

Javier reconoce que, con el desarrollo de las TIC, el aprendizaje puede desarrollarse cada vez de manera más autónoma. Los formadores tienen la posibilidad de acceder a la información y seleccionar aquellos recursos más interesantes.

Para Javier, en la actualidad, el papel del docente pasa también por guiar a los alumnos hacia aquellos recursos que faciliten su aprendizaje. Hace unos años los docentes no sólo eran transmisores del conocimiento sino que también, en la mayoría de los casos, eran los poseedores de dicho conocimiento y de los recursos necesarios para el aprendizaje. Con el desarrollo de las TIC, la red también se ha convertido en el gran contenedor del conocimiento. Quizás la complejidad, aunque cada vez menos, resida en su accesibilidad, en la falta de secuenciación, más que en la ausencia de recursos.

(M. L.-): *"Cuando yo empecé, de eso no había nada… no teníamos ni ordenador… ahora con los tutoriales que ahora hay en internet, con los temas*

desarrollados, el solo tal, se ve el pianito debajo con las notas señaladas, para aprender de otra manera… "

Los músicos que han visto el desarrollo de las tics las ven como algo positivo. Se ha realizado un avance en el acceso a diferentes recursos formativos para dicho tipo de músicas.

Es posible encontrar material específico y adaptado a cada instrumento que forma la agrupación *Pop* y *Rock*. Éstos cada vez son más adecuados a los diferentes estilos, subestilos, técnicas instrumentales, están acompañados de fundamentación teórica y se acercan a las necesidades concretas y puntuales de los músicos. Cada vez la red está más llena de recursos, cubriendo un mayor abanico de necesidades.

Manolo León hablaba en la entrevista de la soledad del pianista (rara vez tocan más de un pianista juntos en una misma agrupación) y de la falta de modelos en su entorno. Esto le dificultó el poder aprender a tocar el piano y el teclado en los estilos del *Pop* y el *Rock*. Determinados instrumentos son más solitarios que otros, que cobran especialmente sentido en el grupo.

Con los diferentes recursos on-line se comparten experiencias musicales a gran distancia y de manera asincrónica. Muchas de las barreras que se encontraban en el aprendizaje presencial desaparecen cuando se tiene acceso a una buena conexión a internet y se conocen las estrategias para acceder y utilizar dichos recursos.

Además se valora muy positivamente lo visual e interactivo de dichos recursos; cada vez aparecen recursos a mayor velocidad, más elaborados. Esto ocurre porque cada vez es más fácil compartirlos y porque los músicos conocen las técnicas y herramientas para hacerlo. Ya es posible compartir videos y editarlos desde los Smartphones y compartirlos con las diferentes redes sociales, incluso sin punto de acceso wifi gracias a las conexiones 3g y 4g. Además existen numerosos desarrolladores que crean apps para el aprendizaje a través de los diferentes dispositivos móviles o en red.

(M. L.-): ***"Cualquiera hace un tutorial y lo cuelga en internet, y cualquiera lo puede ver y eso es peligroso también…hay que saber consumirla"***

Uno de los problemas que encuentran es que determinados recursos no están contrastados ni validados y, en ocasiones, pueden inducir al error o no estar contextualizados. También es verdad que una de las características del saber popular es que se transmite de boca en boca y sufre modificaciones y, en ocasiones, éstas inducen a la evolución. Pero no todo el conocimiento que está en la red tiene fiabilidad.

La capacidad de discernir entre la calidad de un determinado material u otro va desarrollándose en cuanto el músico está en niveles superiores de aprendizaje.

Por ello, y con la finalidad de compartir los recursos más fiables, los músicos comparten sus experiencias y recursos a través de foros de opiniones. Véase como ejemplo que los videos de YouTube pueden valorarse positiva o negativamente.

(P.-): ***"El exceso de información que está muy bien para los que no tienen recursos… y puedes estudiar en YouTube, o en cualquier página de internet, que está muy bien y ojalá cuando yo empecé hubiera existido algo así… es que tienes que ser consciente de lo que estás manejando"***

A la hora de utilizar las nuevas tecnologías se ha producido una democratización del aprendizaje, pues todos los individuos que dispongan de una conexión a internet pueden acceder a numerosos recursos.

El problema reside en que muchos de estos recursos no están ni contrastados ni secuenciados. A pesar de esto siempre es mejor el acceso a diferentes y numerosos recursos, aunque entre ellos aparezcan algunos poco estructurados, mal secuenciados u ambiguos, que la falta de los mismos.

La posibilidad de poder seleccionar unos u otros también hace que, tras la experiencia formativa con dichos recursos, los músicos puedan desarrollar

una actitud crítica a los recursos que encuentren en la red, favoreciendo una correcta selección de los mismos. Y tras un entrenamiento es posible afinar en la selección correcta de los mismos.

(P.-): ***"Al principio ponerme música"***

Uno de los avances que también ha favorecido tanto la difusión de este tipo de música como su consumo es el acontecido en los formatos de reproducción y de producción musical.

Hoy en día los músicos, y en general los oyentes, pueden acceder a multitud de músicas en "streaming" o descargarlas de la red. El acceso a la música es muy veloz y la posibilidad de almacenaje en poco espacio es sorprendente; incluso la escucha on-line (véase Spotify), sin necesidad de almacenaje en el modo off-line.

Además la música fluye desde un pico al otro del mundo a una velocidad sorprendente (en ocasiones, incluso antes de que salga a la venta por los métodos tradicionales). Esto hace que los músicos de distintas localizaciones puedan estar continuamente actualizados y adaptándose a las tendencias a la vez que conociendo las novedades del estilo.

La posibilidad formativa de acceder a un banco de recursos (audiciones) es sorprendente y las músicas ya no están mediatizadas por las grandes compañías de difusión musical, pudiéndose tener acceso a estilos y subestilos minoritarios.

La escucha de las músicas en el determinado estilo que se quiere aprender es imprescindible, pues es necesario conocer sus fraseos, sonoridades, rasgos distintivos, formas, cadencias, estéticas, armonías, y un largo etc.; en definitiva, conocer el lenguaje la propia identidad de cada estilo musical.

Los músicos que quieren aprender cada vez tienen menos dificultades para escuchar dichas músicas gracias a las TIC y a sus medios de difusión.

(P.-): "*Ayer a lo mejor sale un tema del último disco de no sé quién y al minuto está colgada la transcripción, el video ya hecho, perfecto e incluso tocado casi mejor que el artista, es increíble*"

El acceso a las músicas (audios y videoclips) es cada vez más veloz. Los músicos acceden a éstas, las trabajan y aprenden de ellas; a su vez, las comparten y colaboran con otros músicos mostrando sus experiencias de aprendizaje.

Como comenta el entrevistado, esto ocurre también casi a tiempo real, es decir, que los procesos de creación-difusión-aprendizaje-enseñanza-difusión se agilizan. Por lo tanto, ya no sólo internet ha favorecido el acceso a las músicas sino que los músicos a su vez favorecen el proceso de aprendizaje, de manera que el aprendizaje colaborativo pasa del local o de la habitación de una casa a la red y, a través de ésta, a una difusión mundial.

(J. R.-): *"Yo empecé a tocar sobre discos… y eso facilitó bastante…"*

Juanma, al igual que otros entrevistados, comenzó a aprender imitando a músicos, iconos y modelos que tenían más dominio que él en este estilo musical.

La manera más asequible era a través de la imitación de las técnicas y el estilo de dichas músicas. Cuando Juanma comenzó el acceso a los modelos musicales era, en la mayoría de las ocasiones, a través de la audición en discos de *Pop* y de *Rock* de grupos de cierta fama a través de grabaciones. Además de los discos, los músicos accedían a sus modelos a través de las grabaciones en video, retransmisiones en televisión o la asistencia a conciertos en directo, entre otros.

Actualmente el formato disco está en desuso y el acceso a los diferentes tipos de músicas es mucho más ágil; el soporte cd ha dado paso al mp3 o a la escucha on-line o in streaming[87].

La audición sigue siendo uno de los recursos de aprendizaje usados por los músicos en la actualidad; lo que ha evolucionado es el soporte, la velocidad de difusión y el acceso a dichas músicas.

(J. R.-): ***"Internet es la fuente donde hay más riqueza, ahí está todo… no tan bueno porque hay cosas que no son verdad y te influyen negativamente…"***

Internet supone un gran banco de recursos, aunque como comentan la mayoría de los entrevistados, es necesario tener criterios de selección de los mismos para darles un uso correcto.

A medida que avanza el nivel de competencia se va adquiriendo la capacidad de tener una actitud crítica con respecto a los contenidos y usos de internet. El problema para discernir la calidad de los contenidos reside especialmente a niveles iniciales.

(J. R.-): ***"…siempre está bien, pero si desde los orígenes pudieras tener a alguien que te orientara un poquito… "***

Juanma propone que lo ideal sería usar las TIC, pero con un asesoramiento especializado. En ocasiones un mal uso de las tics, especialmente en los inicios, puede inducir a errores, vicios o frustraciones en el camino del aprendizaje.

(G.-): ***"…a mí me encanta tocar con los grupos buenos, y entonces me enchufo ahí y me pongo a tocar, pero encima me bajo la tablatura si la hay y si no la partitura, me la llevo a mi terreno…"***

[87] El término es sinónimo de transmisión, lectura en continuo, difusión en flujo, lectura en tránsito, difusión en continuo, descarga continua o media flujo. Es un término relacionado con la distribución digital de contenidos multimedia a través de la red .El usuario consume el producto, generalmente archivo de video o audio, en paralelo mientras se descarga y directamente desde la red. La palabra *streaming* proviene está relacionado con la corriente continua (que fluye sin interrupción).

Las nuevas tecnologías, y en concreto Internet, han facilitado la práctica y el ejercicio musical.

El uso de la red es amplísimo, y cada vez más, tanto para acceder a las partituras (tablaturas) y descargarlas, como para interpretar diferentes temas musicales sobre videos o audiciones.

Gurutze, encuentra fructífera la posibilidad de tocar sobre las diferentes bandas los temas de *Rock* de sus ídolos y destaca la sensación placentera que obtiene al hacerlo.

Con este recurso se pueden aprender a tocar diferentes estilos, acompañando a los grupos de prestigio y/o simulando de manera muy cercana la interpretación en directo con dichos músicos (algo que ocurre con videojuegos como los Guitar Hero).

(D. L.-): ***"Internet hoy en día es fundamental, si es verdad que es algo que hemos compartido más de una vez hablando con otros compañeros que hay que tener cuidado donde se mira, donde se busca…es positivo si lo buscas de la forma correcta"***

Al igual que otros de los músicos entrevistados, Damián considera internet como una amplia ventana abierta al conocimiento, aunque ésta ha de usarse con cautela y sabiendo exactamente cuáles son las necesidades concretas de las que se parte.

Damián comenta, que aquí reside una de las dificultades de su correcto uso, pues en la red están la mayoría de los recursos necesarios pero la dificultad parte también de saber cuáles son tus necesidades concretas para solventar un problema determinado que surja.

(M. G.-): ***"Influyen de manera muy positiva, porque tú puedes ver, escuchar, tienes métodos, infinidad de cosas, de manera muy positiva… en mi caso tengo dudas con el grupo de versiones…. Tu metes en YouTube Cover de tal tema y te***

sale un monstruo tocando el tema y tú ya sabes cómo es entonces eso influye…".

Internet abre la puerta a resolver muchas de las cuestiones prácticas. La gente comparte sus conocimientos y YouTube, entre otros canales y cauces, se ha convertido en una plataforma de difusión del conocimiento popular, además de un escaparate donde mostrar las capacidades de cada músico.

(M. P.-): "*Con el rollo de internet, te pones pero existe un exceso de información que a veces te pierde más que encontrarte"; "De YouTube se puede sacar mucho y muchas cosas malas también"; " un profesor que te guie, porque ahí hay mucha información buena según como la utilices o mala según la utilices, te puede crear vicio o te puede ayudar , entonces tener alguien que te diga mira esto es lo correcto o es lo que te puede ayudar, que a lo mejor dentro de tres meses un video que antes te podía destrozar ahora te ayuda"*

El exceso de información y la falta de secuenciación y veracidad de los contenidos de los recursos de la red se vuelve a presentar como un problema.

De nuevo Manu expone que lo interesante sería afrontar el uso de dicho recurso con el asesoramiento especializado. Además reconoce que es necesaria una correcta secuenciación de los contenidos y que un determinado recurso adquiere validez si llega en el momento adecuado y la pierde, incluso pudiendo llegar a ser perjudicial.

(M. P.-): ***"Hay cantidad de artistas, el otro día comentando con un batería que lleva toda la vida tiene cincuenta y tantos años, en mi época todo el mundo escuchaba los mismos discos… yo me iba a Córdoba y había otro chaval con mi misma edad las mismas e inquietudes y lo que quería, yo ahora mismo puedo estar escuchando siete mil grupos y de ellos los que tu coincidir en cuatro o cinco"***

Las nuevas tecnologías han abierto un amplio abanico para el fácil acceso a numerosas músicas y estilos. Esto hace que se enriquezca y se diversifique el panorama musical, así como el espectro de los modelos a seguir y de quién aprender.

De esta manera los modelos musicales que tienen como referente los músicos son más amplios que hace unos años.

(J. S.-): ***"Y el VHS, grabar todo lo que podía y parar, mirar las manos donde se paraban, porque yo estoy haciéndolo aquí arriba el mí y este tío lo está haciendo aquí abajo y le está sonando ahora igual"***

Los soportes visuales ofrecían, ya desde su uso extendido en la década de los ochenta, el plus del refuerzo del soporte visual, tan importante para el aprendizaje a través de la imitación.

Con el paso de los años estos soportes caros, escasos, poco interactivos y de difícil acceso han dado paso a numerosos recursos de aprendizaje, destacando en especial los que minan la red. Éstos ya no son simplemente desarrollados por supuestos especialistas, sino que son un amplio abanico de músicos noveles y no tanto los que comparten sus experiencias de aprendizaje a través de la red. Además es posible encontrar videos específicos desarrollados por profesionales e incluso aplicaciones móviles (apps) específicas de aprendizaje.

La red no sólo es una base para compartir experiencias de aprendizaje, sino que, al igual que ocurría en los orígenes de los VHS, se convierte en una importante base donde favorecer el aprendizaje por imitación. La red se ha convertido en un escaparate donde cualquiera puede colgar sus creaciones. Soportes audiovisuales como YouTube o Vimeo se convierten en plataformas generalizadas de difusión.

(J. S.-): ***"Para mí ha sido esencial, desde el casete, la radio, los VHS a hoy en día internet que te abre a clases, a partituras o maneras de ver partituras o el acceso a instrumentos o al contacto con otros músicos, hoy estaba felicitando, es el cumpleaños de Ottis Ham, un blues man inglés, tú le preguntas dudas sobre el slide y el tío te contesta a los cinco minutos y con mucha ilusión"***

Gracias a las nuevas tecnologías ya no sólo se pueden resolver cuestiones o dudas generales, sino que es posible hacer cuestiones puntuales

a otros músicos e incluso, si se utilizan los cauces adecuados, a los ídolos musicales.

(J. S.-):"*Aglutina todos los recursos de aprendizaje que antes teníamos en tres mil sitios"*

Internet poco a poco se ha convertido no en un especifico recurso para el aprendizaje, sino en un lugar donde se aglutinan los diferentes recursos: métodos en papel (PDF), el aprendizaje colaborativo, formación reglada y guiada, videos, audios, foros, chats…

(J. S.-): "*Para difundir nuestros eventos, para que la gente sepa que estamos ahí, para que la gente sepa un poco. También el punto Ego, mira que bien nos ha salido esta cancioncita la vamos a colgar para que la gente la pueda escuchar al fin y al cabo es lo que hace que estés ahí, está un poco más democratizado esto"*

Las TIC, además de ser un enorme banco de recursos sirven como plataforma para difundir las creaciones, para darse a conocer y como un sistema de validación de los propios aprendizajes.

(A. R.-): *"ahora mismo lo que utilizo es internet para todo…"*

De nuevo aparece internet como un remedio para todo. Los músicos lo utilizan para comunicarse, para aprender, para difundir sus creaciones, para enseñar, para evaluarse y un largo etc.

A modo de resumen del uso de las TIC.

Las TIC han sufrido una rápida evolución en todos los ámbitos, destacando su importancia en la transmisión del conocimiento popular y como herramienta favorecedora del aprendizaje autónomo. Las músicas populares urbanas encuentran en ellas un caldo de cultivo excelente para su difusión y un soporte ideal favorecedor del aprendizaje y enseñanza de las mismas.

Muchos de los músicos que desarrollaron su formación hace unos años en el contexto de estudio, no tuvieron acceso a las TIC en sus inicios, por lo que tuvieron que desarrollar sus aprendizajes utilizando otros recursos diferentes. La cantidad y la calidad del material al que tenían acceso era bastante reducida, estaba descontextualizado y llegaba a los músicos de manera desordenada.

Lo que sí utilizaban eran los soportes fonográficos para escuchar las diferentes audiciones y tener acceso a los modelos musicales del estilo, que servían como base para sus aprendizajes. Los diferentes soportes de reproducción sufrieron la evolución del vinilo al casete pasando por el cd y finalmente, al mp4 o la escucha masiva en streaming en la actualidad.

El aprendizaje usando las TIC favorece el aprendizaje autónomo, es asincrónico, no presencial, está basado en lo visual, es atractivo, amplio, favorece compartir experiencias con instrumentos que rara vez coinciden juntos en una agrupación musical, así que beneficia la cooperación, es accesible, además es un aprendizaje adaptado a los diferentes instrumentos de la agrupación *Pop* y *Rock*, da acceso a modelos lejanos, y democratiza el aprendizaje, ofrece un amplísimo banco de recursos actualizados, además de acceso a músicas minoritarias fuera de las redes comerciales de difusión, etc.

Frente a toda esta visión positivista, los músicos encuentran y detectan ciertas necesidades para un uso fructífero de las mismas. Los recursos TIC necesitan ser contrastados, seleccionados, guiados, contextualizados y

secuenciados. Muchas de estas carencias podrían solventarse con un asesoramiento guiado y especializado.

A pesar de ello los músicos lo ven como un recurso imprescindible en la formación actual, como un escaparte de difusión que, con un buen asesoramiento, es imprescindible en la formación de dicho tipo de músicas.

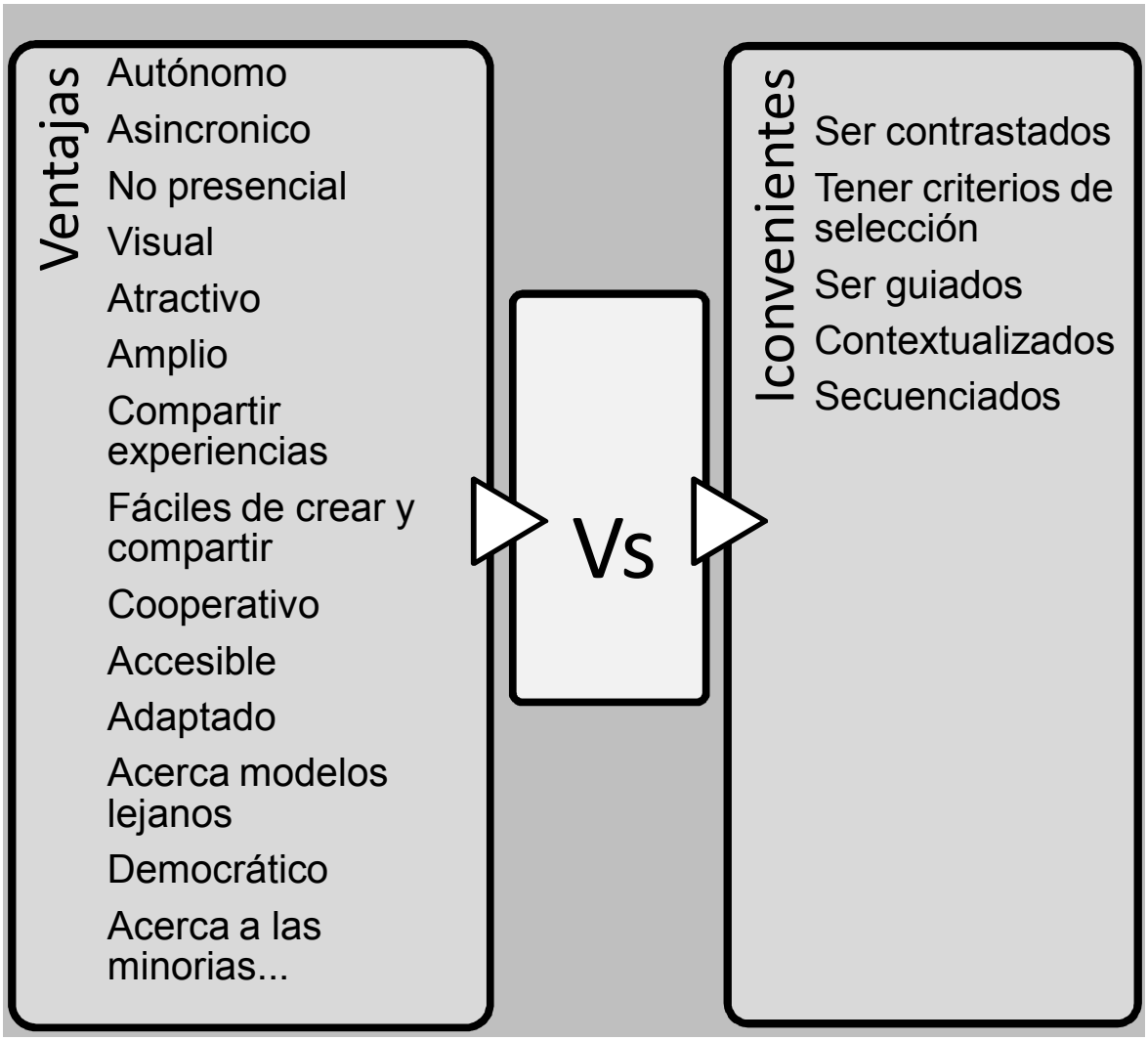

Ilustración 24.- Ventajas y desventajas del uso de las TIC.

Fuente: elaboración propia a través de los resultados obtenidos.

12.2.2.- El aprendizaje colaborativo.

(J.-): "*Después siempre te vas nutriendo, siempre que estás tocando con gente, entras sales, ahí estás aprendiendo"*

En un tipo de aprendizaje donde no existe una metodología única; las experiencias previas de otros músicos y el compartir el conocimiento y los recursos son altamente valorados. Los músicos pasan a convertirse en moldeadores de sus procesos de aprendizaje y éstos a su vez se convierten en modelos para el aprendizaje de otros músicos.

Los aprendizajes colaborativos se adquieren de diversa manera: seminarios, quedar con otros músicos, etc. pero si de verdad existe un contexto donde se favorece especialmente el aprendizaje colaborativo es en el grupo musical, por ello le hemos dedicado un apartado específico como método de aprendizaje.

(J.-): "*En el arranque también eso fue un poco la chispa que prendió la candela, encontrar gente con la que te sentías cómodo… intentando cada uno intuir un poco de donde podía aprender, porque todos estábamos casi arrancando…."*

Encontrar músicos con la misma afinidad, preferencias e intereses musicales favorece el desarrollo de aprendizajes en contextos colaborativos; no es difícil encontrar jóvenes con intereses relacionados con este tipo de músicas, pues éstas están asociadas a la cultura de masas y promueven modelos de relevancia social.

La falta de métodos favorece que los músicos aprendan unos de otros y esto a su vez favorece las relaciones interpersonales y sociales; quizás sea uno de los motores para el desarrollo de los aprendizajes musicales que se llevan a cabo en contextos informales y no formales de aprendizaje.

El grupo musical es un contexto donde se comparten experiencias, modelos, materiales e intereses. Las primeras actuaciones surgen a modo de recompensa por los logros obtenidos dentro del grupo musical.

(J.-): ***"En Londres si trabajábamos mucho en grupo, si es verdad que ayudaba, es lo que te hacía un poco poner en práctica todo lo que ibas aprendiendo "***

El aprendizaje en grupo es uno de los recursos más valorados por los músicos entrevistados. Este tipo de experiencias están presentes desde hace ya años en instituciones donde se desarrollan enseñanzas especializadas en dicho tipo de músicas, como comentaba Javi, había experiencias de enseñanza para este tipo de músicas hace veinte años en el Musician´s Institute de Londres.

El tocar en grupos se convierte en la manera práctica de vivenciar los aprendizajes. En los estudios profesionales de música del conservatorio, el aprendizaje colaborativo y el tocar en grupo no se incluye desde los cursos iniciales.

(J.-): ***"(Ahora como formador) ahora creo que es básico, hoy en día yo creo que sin eso, no voy a decir imposible, pero sí muy difícil, es lo que termina de enganchar a la gente, es lo que hace que de diez niños que entren o empiecen a estudiar música sigan nueve… como los pongamos sólo pasa lo que ha estado pasando hasta hace poco de diez sigue uno…lo que sí es evidente que allí, todo lo que trabajamos en la escuela en grupo, funciona muchísimo, engancha, se les hace crear pasión… ".***

El tocar con gente, además de ser un método para compartir experiencias y conocimientos, cobra un valor añadido, pues favorece el desarrollo integral de los alumnos a través del desarrollo de las relaciones personales, creando vínculos particulares.

El tocar en grupo y crear proyectos musicales favorece el tener metas comunes y, por tanto, potencia el aprendizaje individual. Tener que montar un repertorio o unas determinadas piezas musicales crea unas necesidades formativas individuales que desembocan en formación, con el fin de conseguir una meta común.

Los formadores dedicados a este tipo de música reconocen el valor de las experiencias grupales en el aprendizaje, ya no sólo por los conocimientos que se transmiten sino también por el papel motivador del mismo.

(M. L.-): ”*Eso es fundamental…”*

Para Manolo También es uno de los pilares del aprendizaje en este tipo de músicas.

(M. L.-): *“El problema que tenemos los pianistas es que yo nunca he tocado con otros pianistas a la misma vez, en el mismo escenario”*

En ocasiones, y debido a las características y las funciones de determinados instrumentos, es difícil que coincidan varios en la misma agrupación musical.

Los guitarristas, en ocasiones, sí coinciden con otros compañeros que tocan el mismo instrumento, frente a otros instrumentos propios de este tipo de músicas como el bajo, la batería, la percusión o el piano que difícilmente pueden compartir sus experiencias instrumentales dentro de un mismo conjunto instrumental; aunque sí pueden compartir funciones dentro del grupo: rítmicas (bajo, batería, percusión…), melódicas (voz, saxofón…) o armónicas (piano, guitarra, sintetizadores…).

A través del aprendizaje colaborativo es más fácil adquirir determinados conocimientos como la actitud escénica, el trabajo de composición y arreglos grupales, el trabajo colaborativo, el papel y la función de cada instrumento en el grupo etc., especialmente en el contexto del grupo de música.

Los conocimientos que se adquieren en el conjunto musical están más cercanos a la musicalidad y el desarrollo técnico instrumental está más cerca del trabajo y al estudio individual.

(P.-): ***"Eso sí, yo creo que es una muy buena forma… creo que es básico, porque está bien estudiar pero también tienes que compartir y saber dónde está tu carencia y ayudaros"***

Para el músico, y en especial para los autodidactas, el acceso a los recursos en la mayoría de las ocasiones se hace compartiéndolos con otros músicos, con el cara a cara; actualmente plataformas como internet favorecen también el compartir dichas experiencias.

Además la valoración de los otros músicos se convierte en un proceso informal de evaluación del proceso de aprendizaje así como adquirir aquellas demandas que el grupo reclama en determinados momentos y ayudar a superar aquellos problemas de aprendizaje que surgen de manera puntual.

(G.-): ***"Muy importante… ahí he aprendido mucho, a compartir… se aprende mucho, en todos los aspectos"***

Cuando se aprende en grupo no sólo se desarrollan los valores y conocimientos propiamente musicales sino que se ponen en juego muchos más valores importantes para el desarrollo integral de los músicos.

Gurutze, cuyo interés y relación con la música es prácticamente ocupacional y lúdica, aprecia los valores que se transmiten a través de las experiencias colaborativas.

(D. L.-): ***"El guitarrista tiene muchas facetas, la de tocar, la de pose, como digo yo… y sobre todo la del cacharreo…en la guitarra es alucinante y el hecho de la compra venta, el hablar con uno y con otro, sin querer estás hablando del tema, estas aprendiendo también y tú estás también formando a otra gente… pero dentro de estos foros existe también la parte de metodología, técnica… hay hasta una zona de luthería para tu poder reparar tu propio instrumento…"***

El aprendizaje colaborativo ya no tiene por qué ser meramente presencial. A través de los foros, con el uso de internet y a través de páginas especializadas, los músicos comparten sus intereses e inquietudes con otros músicos de otras localizaciones.

Los guitarristas, así como los diferentes instrumentistas, poseen diferentes y variopintos intereses que pueden estar enfocados, por ejemplo: al mantenimiento del instrumento, a la puesta a punto y la reparación o restauración de instrumentos, la compra y venta de instrumentos, el uso de pedales de efectos, dudas concretas sobre técnicas de aprendizaje, pueden acudir a foros especializados en red para tratar dichos temas, entre otros muchos.

El aprendizaje colaborativo por lo tanto salta a la red y a través de ella los músicos comparten sus experiencias, intereses y conocimientos.

(M. G.-): ***"La colaboración es lo que te hace improvisar, que yo te enseñe, que tú me enseñes, influyen de manera también muy positiva…en las primeras épocas el aprendizaje colaborativo…".***

Para Mario, con una formación prácticamente autodidacta, sus comienzos empezaron por compartir el conocimiento entre el grupo de iguales y con aquellos músicos que encontró en su camino, al principio de manera presencial y actualmente consultando la red.

(M. P.-):"*Experiencias pocas, una vez hice un curso de percusión"*

Determinados instrumentos propios del Rock y de Pop tienen difícil acceso al aprendizaje colaborativo dentro del grupo musical, pues difícilmente se encuentran en un mismo grupo dos instrumentistas iguales. Por ejemplo, los baterías, percusionistas o bajistas, entre otros.

Coincidir físicamente y de manera presencial para compartir experiencias es complejo para determinados instrumentistas, a no ser que sea con actividades organizadas con tal fin y por otros cauces diferentes fuera del grupo musical.

No obstante en el grupo musical sí es posible adquirir determinados conocimientos fuera del plano de la técnica propia del instrumento y que, como

hemos comentado con anterioridad, difícilmente se aprenderían en otro contexto.

(J. S.-):"*Me siento afortunado porque siempre he tenido personal al lado que me han podido resolver dudas y que me han servido de modelo para poder saber aquello que me interesaba"*

Juan nació y se crió en un pueblo con reconocida trayectoria en este tipo músicas. Ya desde la década de los ochenta algunas de sus bandas se movían a nivel nacional e internacional. Esto influyó positivamente en el desarrollo de su aprendizaje; por un lado, en la atracción que surgió hacia estas músicas en su juventud, convirtiéndose en modelos cercanos los músicos de su entorno y, por otro lado, por tener acceso a músicos a de los que extraer recursos de aprendizaje.

(J. S.-): "*En el mundo de la música siempre se ve como un mundo muy competitivo quizás desde un punto de vista profesional, sea totalmente competitivo. A este nivel amateur yo siempre me he encontrado compañerismo y unas ganas de compartir…. Y con internet te das cuenta que funciona a nivel internacional, a nivel de primera línea con gente que no tiene como yo un mal disco en el mercado", "El pique es colaboración desde el punto de vista competitivo, el yo soy mejor que tú"*

La colaboración a través de la red es tan grande que si conoces el lenguaje y los cauces de comunicación propios de internet y los recursos para entender diferentes idiomas, el aprendizaje colaborativo se expande a niveles internacionales.

Como en muchas profesiones, y acentuado por el especial contexto socioeconómico en que nos encontramos, los músicos profesionales compiten por acceder a oportunidades laborales interesantes. Como consecuencia el estar mejor capacitados y formados facilita el acceso a dichas oportunidades laborales. Juan percibe que dentro del campo de los músicos profesionales sí existe competitividad. Para los músicos profesionales tener el conocimiento y la

capacidad de desarrollar determinadas músicas puede convertirse en una oportunidad laboral.

Frente a esto, a un nivel semiprofesional y amateur, Juan percibe que dicha competitividad se diluye y el aprendizaje se hace eminentemente colaborativo.

(J. S.-): "*Un conjunto de los compañeros con los que he tocado, todos ellos; cada uno me enseñó algo*"

Juan reconoce que de cada una de las experiencias con otros músicos ha extraído aprendizajes y que cada uno mostró el interés de enseñarle algo.

(J. S.-): *" en los ochenta, aquí en el pueblo, estaba Priva funcionando, estaba Malditos Roedores y un par de grupitos de Rock, además tenía vecino, mi vecino tocaba la batería, enfrente otro vecino, que además lo veía pasar y tocaba la guitarra y te va surgiendo un poco la curiosidad, pero son mis primos los que me pasan un disco de tal, un disco de cual, cintas de leyendas de la guitarra, un V.H.S. que veo tres mil veces con gente haciendo barbaridades…"*

Los materiales, los intereses, los modelos, recursos y los métodos a los que se tenía acceso hace unos años provenían y fluían, en la mayoría de las ocasiones, del contexto cercano, del boca a boca y del mano a mano.

En la actualidad, los recursos, en muchas ocasiones, no son compartidos de manera ni directa, ni sincrónica, ni presencial, como ocurría hace unos años donde los recursos fluían de manera caprichosa y circunstancial.

Los modelos y educandos tampoco tienen por qué ser próximos ni cercanos; la colaboración ya no se realiza de manera presencial, ni tangible, ni cercana ni directa, como ocurría hace unos años a través del cara a cara. En muchas ocasiones la colaboración se hace de manera anónima y los recursos se ofrecen a través de la red para todos los que quieran acceder a ellos, sin más finalidad que la de compartir el conocimiento o adquirir cierta notoriedad.

Los músicos de diferentes localizaciones del planeta comparten sus conocimientos y recursos.

El aprendizaje a través de la red hace que ésta puede considerarse como el entorno más colaborativo que ha existido en la historia.

(A. R.-): ***"he aprendido muchísimo y sigo aprendiendo… si me voy a lo nuevo, a lo último, al año pasado que he estado en Madrid pues me he rodeado de muchísimos músicos desde el coro de góspel, música, teatro haciendo musical hasta los cantautores que están en el circuito".***, ***"Sin darte cuenta estás aprendiendo de los demás"***

Cada contexto oferta unas realidades y recursos diferentes. Por ello no es raro que muchos músicos tengan que desplazarse para acceder a recursos diferentes a los que ofrece el contexto de estudio.

Ciudades como Madrid, Sevilla o Barcelona, entre otras, aglutinan un mayor número de oportunidades y experiencias de aprendizaje y laborales. Allí se dan encuentro muchos músicos, ofreciendo la posibilidad de confluir, trabajar y aprender con ellos.

A modo de resumen del aprendizaje colaborativo.

El aprendizaje colaborativo a lo largo de los años se ha convertido en uno de los recursos de aprendizaje de mayor valía para los músicos. Esto se debe, en gran medida, a la falta de una metodología estructurada y consensuada, así como a la falta de recursos adaptados y testados al alcance de los músicos para el contexto de estudio.

De todos es sabido que la colaboración posee gran potencial en el desarrollo del aprendizaje, así como un caldo de cultivo ideal para el desarrollo de relaciones personales fructíferas. El aprendizaje colaborativo es un pilar importante en el aprendizaje de dichas músicas.

Los músicos hace unos años compartían sus experiencias previas con otros músicos, sus recursos y los conocimientos de manera presencial y directa. Los avances tecnológicos, destacando especialmente la red, han dado pie a experiencias de aprendizaje colaborativo mucho más amplias, de rápido acceso y con mayor disponibilidad a recursos.

Las instituciones especializadas en el aprendizaje de dichas músicas, desde hace ya tiempo, desarrollan experiencias y valoran el potencial del aprendizaje colaborativo.

El grupo musical se reconoce como el contexto idóneo para desarrollar aprendizajes colaborativos, pues en él los intereses, el nivel de capacitación, el plantearse objetivos comunes y el compartir preferencias musicales se aúnan en un proyecto común.

Dicho contexto favorece el fomento de las relaciones personales; además entran en juego valores extramusicales relacionados con el desarrollo integral de los músicos.

Por ello los músicos valoran altamente la actividad práctica que se desarrolla en torno al grupo musical y es por esto por lo que le hemos dedicado posteriormente un apartado específico dentro de los métodos de aprendizaje.

Determinados instrumentos musicales encuentran dificultades para realizar experiencias de tipo colaborativo en contextos no formales, informales y no planificados. El contexto donde pueden aparecer de manera puntual experiencias colaborativas para determinados instrumentos musicales y de forma presencial es a través de actividades organizadas como master class, clinic, talleres, etc.

De manera no presencial la red abre un amplio abanico de posibilidades para compartir experiencias de aprendizaje.

12.2.3.- Métodos en papel.

(J.-): ***"A lo mejor era un método que llegaba de Londres, que llegaba de Madrid, pero tampoco ese material impreso, normalmente eran métodos que no estaban bien explicados, entonces gente como yo que tenía muchas carencias al principio… me las veía y me las deseaba, no era capaz. Hasta que no fui ese año a Londres, que fue en el noventa y tres, creo, allí me empezaron a abrir un poco la mente en ese sentido…."***

Hace unos años era casi inexistente el material impreso creado u adaptado al contexto de estudio y, en la mayoría de las ocasiones, eran importados de otras localizaciones.

Estos materiales que llegaban estaban descontextualizados, no en pocas ocasiones en un idioma diferente, el lenguaje musical que usaban era de complejo entendimiento, además era difícil que el recurso o los recursos específicos que se desarrollaban en dichos métodos coincidiesen con las necesidades reales y concretas de los músicos.

El *Pop* y el *Rock* poseen unos lenguajes y términos propios y diferentes de otras músicas. Para poder aplicar dichos materiales impresos sería necesario que fuesen contextualizados y secuenciados por alguien experto, y con lenguajes conocidos por los músicos; Javi cuando fue a formarse a Londres comenzó a darle sentido a dichos métodos con ayuda y guía de docentes expertos.

(J.-): ***" Todavía es necesario, no sé si por suerte o no, pero todavía tenemos que contar con el…la música es lectura y tenemos que leer ya sea en papel, ya sea en soporte gráfico, pero la lectura forma parte del proceso de aprendizaje… todo lo que es la parte teórica"***

Para Javi el desarrollo de la lectoescritura convencional musical debe introducirse como parte del aprendizaje profesional de dichas músicas. Aunque para la práctica de numerosos estilos y géneros más sencillos del *Pop* y del *Rock* prácticamente se podría prescindir del recurso de la lectura y desarrollar la memoria musical.

Cuando se aumenta la complejidad del discurso musical, el soporte de la lectura y la escritura cobra valor. La escritura y la lectura musical pueden facilitar su ejecución y aprendizaje. La lectura puede ir desde los sistemas convencionales de notación hasta los no convencionales o específicos de escritura de cada instrumento, teniendo cada uno de ellos unas determinadas virtudes e inconvenientes frente a otros.

Por ello, los músicos noveles no suelen valorar la lectura y la escritura musical, por la sencillez de los discursos que desarrollan en los inicios del aprendizaje; la necesidad de adquirir la lectoescritura musical va apareciendo en cuanto aumenta la complejidad y extensión del discurso musical y cuando el recurso memorístico no es suficiente, por lo que los músicos más cualificados y que desarrollan discursos musicales más complejos sí reconocen la importancia de adquirir dicho recurso.

Los métodos en papel, hace unos años, eran considerados como el único sistema de transmisión de conocimiento de manera asincrónica. Era un soporte documental para transmitir contenidos a través de la distancia física y temporal, de ahí el valor tan alto que poseía. Este hecho también se hizo especialmente presente en la transmisión del conocimiento en torno a una materia tan lejana como la música *Pop* y *Rock*.

(P.-): ***"Los primeros estudios de armonía eran sobre papel, no había internet tan avanzado como hoy en día"***

La transmisión de conocimientos complejos estaban casi siempre limitados al soporte papel. Actualmente encontramos tendencias de cambio en los soportes de aprendizaje, por ejemplo, el aprendizaje on-line. Los músicos reconocen el valor de estos nuevos recursos y soportes y valoran altamente el fácil y rápido acceso que tienen.

(P.-): ***"Al principio te lías a comprar métodos que al final no usas o usas un dos por ciento"***

Como explicábamos, el problema que existía hace unos años era el complejo acceso a los métodos en papel; éstos estaban descontextualizados, de difícil acceso y eran caros. La aplicación, desarrollo, asimilación de los contenidos así como la comprensión de los mismos era difícil y en la mayoría de las ocasiones no se adaptaba a las necesidades reales y concretas que poseía cada músico en un momento concreto.

(J. R.-):*"…lo aconsejaría como una herramienta que hay que tener pero para usarlo cuando ya estas avanzado, para coger la esencia de lo que es el bajo en el Rock creo que hay cosas más importante… lo que es la esencia no está en el papel…"*

El entrevistado no aconseja los métodos en papel desde los inicios, sino usarlos a niveles avanzados. Expone además que el papel no puede transmitir la esencia musical de dicho estilo.

Quizás lo interesante sea adquirir otros conocimientos previos y que la necesidad de la escritura o acceder a recursos más complejos sea el motor para desarrollar aprendizajes en dicho soporte.

(G.-): ***"En casa tengo un libro, pero he abierto las primeras páginas y nada más… me resultan más aburridos, el estudiar en solitario me resulta aburrido, a mí me gusta con gente."***

Los métodos en papel necesitan conocimientos suficientes para poder ser interpretados. La falta de interés en momentos iniciales con respecto a estos métodos, es consecuencia de la falta de cocimientos técnicos para ser entendidos.

Estos métodos, por regla general, suelen ser poco interactivos, sobrios y difícilmente podrán competir con métodos más interactivos, que resultan más atrayentes.

(D. L.-): ***"Yo creo que eso como ya lo tienes directamente en la pantalla… eso que antes sólo accedías en el papel ya lo tienes en la pantalla. Pero sí creo que es fundamental y no se pierda, yo creo que es fundamental…"***

El formato papel, con las nuevas tecnologías, también tiene cabida en la red. La finalidad y la importancia de la lectura y escritura musical son la misma que en el formato clásico del papel y lo que varía principalmente es el soporte físico. Prueba de ello es que no son pocas las apps (aplicaciones) que inciden en la lectura y la escritura musical o los libros y partituras que encontramos en la red, por ejemplo, en formato PDF entre otros.

Como comentamos anteriormente, los músicos que se forman en la actualidad aún siguen reconociendo la importancia de la lectura y la escritura musical, aunque el soporte haya cambiado. Las partituras tradicionales tienen su cabida en la red.

(M. G.-): ***"Es difícil, porque tienes que tener unos conocimientos mínimos… tienes que tener alguien que te enseñe".***

El lenguaje musical convencional es un parapeto que encuentran los músicos autodidactas para el entendimiento de dichos métodos, además muchos de esos métodos están diseñados para ser guiados por docentes.

Muchos de los métodos en papel cobran valor cuando son guiados por alguien capaz de darles significado. Es por ello por lo que muchos de ellos despiertan poco interés y escasos resultados en aquellos músicos que emprenden su aprendizaje de manera autodidacta y no guiada.

(M. G.-): "*Antes de saber eso que hay en un papel hay que saberlo tocar".*

La música se antepone a la escritura musical. La lectura debe de ser entendida como una herramienta facilitadora del trabajo musical y no como un recurso que cree dificultad para el desarrollo del mismo.

(M. P.-): "*yo creo que eso es importante, tener un libro ahí en papel, es un soporte que lo tienes ahí (impresos)"."Un productor te llega y te dice mira esto*

es lo que quiero… Ser capaz de escribir un tema o de leer un libro o una partitura que me pongan me ha ayudado a la hora de comprender la música"; "Yo estoy tocando y viendo en mi cabeza la partitura… a mi profesor me decía golpe en el uno, golpe en el tres…"; "Hoy en día para ser profesional es imprescindible…"; "Pichi me influyó mucho porque me metió en la percusión moderna, que yo no sabía lo que era y eso me ha servido como una base teórica muy importante sobre todo hoy día que trabajo con uno y con otro que me tengo que montar el repertorio de un día para otro, la lectura y de teoría musical me ha servido bastante para la práctica de la música moderna, a la hora de estudiar con libros, también te da la lectura que también otros compañeros que tengo que también tocan batería o ese tipo de percusiones modernas y no leen pues …"; "hablaba con un compañero este fin de semana y me decía que le había salido un bolo tocando copla y que uno de los requisito que le pedían era leer partituras de batería" "Yo aquí en Sevilla llevo poco tiempo y lo que he hecho son sustituciones, muchos me han pasado audios para los temas y otros directamente me han pasado las partituras y eso es trabajo que ya tengo hecho "

Para Manu la lectura y escritura musical se convierte no sólo en un sistema para el aprendizaje, sino en un recurso susceptible de ser adquirido y deseable para el desarrollo profesional musical. La escritura y la lectura se coinvierten en una herramienta que facilita la comunicación profesor alumno y facilita el pensamiento abstracto musical.

Para Manu, el tener adquirido, a través de la formación clásica, un buen nivel de lectura musical y de contenidos musicales le ha abierto puertas en el plano laboral.

Además le facilita la adquisición de recursos y el estudio. El recurso de la lectura y la escritura lo adquirió a través de la formación reglada por lo que es un recurso que, aprendido en otro contexto, facilita su aprendizaje personal y profesional para este tipo de músicas.

(J. S.-): "*Lo he encontrado con el tiempo por un lado con la necesidad de fijar las ideas, no siempre llevaba a mano la grabadora… empiezas a acercarte al papel… el papel era necesario y leer el papel también, yo creo que no es que esté reñido el Rock con el papel o con la partitura pero que ha logrado subsistir*

por otros métodos y ha encontrado su propio lenguaje y yo encontré la tablatura, encontré otros métodos que me parecían buenos…"

Juan, como muchos músicos, recurre al papel como método de aprendizaje cuando la complejidad del discurso se va desarrollando y hace uso del papel por necesidad.

Los músicos desarrollan sistemas de escritura y de lectura propios que les sirven para memorizar y asentar sus conocimientos y para transmitirlos.

Aparte de los sistemas propios, existen códigos de notación no reglada específicos para determinados instrumentos, por ejemplo, tabulados. Los músicos crean y desarrollan sistemas de escritura no convencional y los usan para transmitir sus conocimientos.

Muchos de los métodos de aprendizaje de este tipo de músicas se desarrollan a través de los sistemas de escritura no convencional. Los músicos populares urbanos los prefieren por su fácil comprensión, por lo ágil que resulta su uso y porque no es necesario un entrenamiento tan extenso para su aprendizaje frente a la notación convencional, aunque omiten información.

(A. R.-): ***"Para cantar no, pero para componer sí,"***

De nuevo aparece la necesidad del papel para transmitir información en torno a situaciones más complejas y abstractas, por ejemplo, la composición. Alejandro además ha manifestado que tiene poca agilidad en el uso de la lectoescritura convencional por lo que utiliza otros recursos de lectoescritura no convencional.

A modo de resumen de los métodos en papel.

El uso masivo de internet ha destronado al soporte impreso y editado en papel físico como medio de transmisión de conocimiento, al menos para estas músicas, aunque al final se impriman físicamente por ser un soporte más cómodo de manejar.

Los métodos en papel, desde hace unos años, llegaban a las manos de los músicos del contexto de estudio de manera descontextualizada, carentes de significado, con un lenguaje musical lejano a sus posibilidades y/o en otro idioma, predominando el inglés, con mayor tradición en dicho tipo de músicas.

Alguna de las carencias que tenían los métodos en papel hace unos años se ve reducida por el uso masivo de internet como sistema de transmisión de contenidos. Los músicos encuentran en la red el acceso a una gran cantidad de recursos, de manera asincrónica, económica, eficaz y cercana a las necesidades concretas de cada uno en un momento determinado.

Es fácil encontrar en internet partituras en formato PDF, métodos escaneados y compartidos, material de elaboración y creación propia, aplicaciones móviles, programas informáticos así como un largo abanico de recursos cercanos o basados en los métodos en papel. Muchos de estos recursos conviven y se difunden en la red y son compartidos por los propios músicos con la finalidad de colaborar en los procesos de aprendizaje. Incluso los mismos músicos que los comparten y/o los elaboran facilitan su acceso y su aplicación. No en pocas ocasiones adjuntan la explicación práctica de la puesta en marcha de dichos recursos.

Para el uso de métodos en papel cobra importancia la adquisición del recurso de la lectoescritura, tanto los sistemas no convencionales como convencionales de escritura musical, como los específicos de cada instrumento, y los cifrados y tabulados, entre otros.

Los músicos que desarrollan expresiones musicales menos complejas no necesitan de dicho recurso y, a medida que el discurso musical se hace complejo, se hace más presente la necesidad de usar dichos recursos.

Para el desarrollo profesional en dichas músicas, los músicos reconocen la importancia de adquirir el lenguaje musical convencional como herramienta facilitadora del trabajo y como un plus de capacitación frente al resto de músicos.

12.2.4.- La formación reglada.

(J.-): ***"Hasta que no fui ese año a Londres, que fue en el noventa y tres, que allí me empezaron a abrir un poco la mente en ese sentido, porque en Sevilla no conocía tampoco a mucha gente y prácticamente lo que hicimos con un amigo irnos y pegar un salto allí"***

El acceso público a las enseñanzas de este tipo de músicas ha sido y es inexistente en la actualidad y en el pasado para el contexto de estudio.

En otras localizaciones es posible comenzar a vislumbrar iniciativas públicas que incluyen experiencias dentro de la formación reglada institucionalizada.

Con respecto a las iniciativas privadas, hace unos años eran inexistentes para dicho contexto, aunque poco a poco fueron apareciendo, debido a la demanda social. En la actualidad es posible encontrar diversas iniciativas privadas para la formación en el contexto de estudio, incluso ofreciendo posibles asimilaciones de estudios a nivel europeo.

De esto se extrae que la demanda social para dicho aprendizaje existe, a pesar de no caminar de la mano del apoyo institucional, siendo aprovechado por instituciones privadas con ánimo de lucro.

(J.-): ***"Hay una en Estados Unidos, es que Estados Unidos está muy lejos y vale una pasta y tampoco nos vamos a ir sin saber nada….él tenía familia allí (refiriéndose a José Mena y a Londres)…"***

No todos los que se formaban hace unos años podían permitirse viajar al extranjero y tenían que asumir determinadas barreras: por un lado económicas, lingüísticas y tampoco se conocía el nivel formativo que impartían, por lo que realmente se convertía en una aventura.

Aunque la formación reglada y de prestigio, con una titulación de cierta validez y especializada, sólo era posible encontrarla fuera de España. Por ello muchos músicos se planteaban ir al extranjero para, por un lado, adquirir una

formación especializada y, por otro lado, obtener una titulación relacionada con dichas músicas.

(J.-): ***"La formación reglada hoy en día lo que te hace es ordenar…, te da unos patrones a seguir, además hay muchos conceptos musicales que por mucha tecnología que tengamos….la música la tenemos que transmitir unos a otros, como un abrazo…hay muchos matices, el profesor primero tiene que escuchar al alumno y hay muchísimas cosas que no se pueden transmitir como no sea así, de instrumento a instrumento".***

Javi comenta que a pesar de los avances en las tecnologías de la información y de la comunicación es imposible que todos los aprendizajes en este tipo de músicas se realicen con dicho soporte, en el que los procesos de enseñanza y aprendizaje se encuentran parcialmente deshumanizados. La música necesita del contacto humano.

En internet normalmente se encuentra el material, pero éste está desordenado, descontextualizado y en ocasiones los métodos de retroalimentación que existen en los procesos de enseñanza aprendizaje con dicho soporte se diluyen.

El docente añade un valor frente a los aprendizajes en la red; es la humanización de la enseñanza.

(M. L.-): ***"Es la base fundamental, si tuviera que empezar ahora… por lo menos cinco añitos, yo creo que está bastante bien… yo creo que la formación reglada es demasiada extensa"***

Manolo considera que sería necesaria una formación inicial no demasiado extensa para la adquisición de recursos básicos musicales generales y que después se podría desarrollar una especialización o una ampliación dependiendo del estilo en el que los músicos se quieran formar.

En el caso de la formación enfocada al aprendizaje de la música clásica podría extenderse debido a su complejidad y considera que para otras

determinadas músicas más sencillas no haría falta que fuesen formaciones tan extensas.

(P.-): "*Tuve la suerte de hacer un curso exprés en Los Ángeles, de un mes, un intensivo que le llaman, en la escuela de música y tecnologías,… aquí es todo privado, eso es de pago, no hay. Yo intenté acceder al conservatorio, pero la formación reglada no, no podía acceder a lo que yo quería que era la guitarra".*

En ocasiones, los músicos, buscando una formación de calidad específica para este tipo de músicas y/o buscando una acreditación, han tenido que formarse en el extranjero y, por supuesto, asumir el elevado coste de dichas entidades privadas o concertadas.

Las instituciones educativas, fuera del contexto de estudio, conocen dicha demanda social y ofertan cursos intensivos en el extranjero, formación on-line o incluso importan sus modelos de escuelas a nuestro país, véase el ejemplo de Berklee Valencia.

Los músicos de *Pop* y de *Rock* además se encuentran con la complejidad de que, para el contexto de estudio, las plazas en los conservatorios están reservadas a los niños de menor edad y que además éstas son limitadas. Los instrumentos para los que se ofertan plazas están bastante lejos de los intereses prácticos de dichos músicos. También la institución está enfocada especialmente a la transmisión de conocimientos afines a la música culta y a la formación de intérpretes, entre otros fines. Muchos músicos, en no pocas ocasiones, desestiman formarse en dicha institución o la abandonan tras una breve intrusión.

(P.-): *"Quizás intentaría haber entrado, aunque sea en el conservatorio, aunque sea en grado elemental, porque es básico la lectura… en la época en que yo lo intenté como no me daban guitarra…"*

Los músicos de formación autodidacta demandan una formación, al menos en los inicios, de manera reglada.

El conservatorio es visto por los músicos como una posible solución a sus necesidades, al menos para el contexto de estudio. Los músicos perciben dicha institución como un entorno donde pueden adquirir los conceptos determinados musicales básicos, por ejemplo, la lectura o la escritura musical, independientemente de que no sea afín a sus intereses musicales. Por ello, en ocasiones se crean conflictos de intereses por aquellos músicos que desarrollan su formación con intereses cercanos a las músicas populares urbanas en los conservatorios. No obstante, los músicos consideran que hubiesen podido desarrollar de manera más optimizada su proceso formativo con respecto a este tipo de músicas si hubiesen accedido a dicha institución.

(J. R.-): ***"…lo que es la mentalidad del profesorado del conservatorio no la veo yo dentro del Rock… yo no veo el bajo eléctrico no lo veo tan ramificado… profundizar en los estilos… yo creo que un músico debe tener una visión global de los estilos… una institución, en Andalucía hace falta… hay muchos músicos que hemos estado ahí y no hemos tenido la formación reglada."***

Para un aprendizaje musical específico es necesario el conocimiento de los rasgos del estilo musical concreto que se quiere aprender. Entran en juego diferentes valores propios y definitorios de cada estilo o género musical y éstos no son extrapolables en muchas ocasiones de un estilo musical a otro.

Para Juanma los conservatorios, y en concreto su profesorado, no estaría capacitado para transmitir valores y conocimientos cercanos al estilo de *Rock* y el *Pop*. Los docentes de dicha institución desconocen las características del estilo, no se han formado ni han desarrollado sus carreras profesionales enfocadas al desarrollo ni a la enseñanza de dichas músicas.

Sin embargo él sí cree que en el contexto andaluz es necesario una institución en la que se pudiese aprender este tipo de músicas y dentro de ella aprender diferentes estilos y subestilos del género.

No todos los músicos de *Rock* y de *Pop* han participado de la formación reglada y, a pesar de ello, poseen grandes niveles de competencia musical,

pero a pesar de no ser imprescindible, Juanma ve que una institución sí sería aconsejable.

(G.-): ***" El conservatorio me resulta un poco estricto, ahora para una formación , para un título como hay mucha gente que quiere vivir de la música, no vivir de la música, sino trabajar como profesor de música… entonces necesitan su título para poder trabajar…no te enseñan la música moderna que tampoco es tan moderna."***

El Conservatorio Profesional se entiende para el contexto donde se desarrolló la investigación como única institución reglada que dota a su alumnado de una titulación homologable para el acceso a la vida laboral musical. Gurutze conoce la institución de primera mano, pues sus hijas se forman en dicha institución y por ello la califica de estricta y descontextualizada.

Además comenta que las músicas modernas no tienen espacio dentro de dicha institución educativa. En principio los conservatorios no pretenden formar alumnos competentes en la sociedad actual, donde a priori tienen cabida los estilos más modernos, sino que más bien pretende formar músicos e intérpretes en el estilo clásico.

(G.-): ***"Depende también del profesor que te toque, es importante."***

La motivación del alumnado está directamente relacionada con las características personales del docente, con la implicación de éste en dicho proceso de formación, del interés o del nivel de capacitación, de los recursos que posea, entre muchos factores.

La mayoría de los docentes que inciden en la formación reglada, es decir, en los conservatorios profesionales, carecen de formación específica pedagógica para transmitir conocimientos sobre las músicas del estudio.

Los docentes de la formación reglada en la mayoría de las ocasiones se formaron como instrumentistas clásicos o en especialidades relacionadas con la música culta. Éstos acceden a la docencia tras cursar los estudios superiores

o medios y tras escasa formación pedagógica en la materia. Estos docentes, en la mayoría de los casos, se limitan a imitar los modelos formativos que recibieron en su formación.

Por ello, la motivación del alumnado dependerá de la personalidad, de la implicación, de las características del docente y de la mayor o menor adecuación pedagógica a la docencia y a las características y necesidades del alumnado, entre otras cuestiones.

Es interesante tener en cuenta las edades del alumnado en los que inciden dichos docentes de la formación reglada. En los conservatorios, al menos en los cursos iniciales, participan niños desde tan sólo siete años.

Por dichas cuestiones, es fácil encontrar niños que pierden el interés formativo musical ya desde muy pequeños y tras su paso por dicha institución. La música clásica y culta está fuera de los intereses de la mayoría del alumnado infantil y adolescente, como muchos estudios demuestran, el paso por dicha institución provoca desilusiones no en poca ocasiones y como expone Gurutze y otros entrevistados.

(D. L.-): ***"A mí me parece que quizás es lo que me ha faltado a mí, por eso quizás yo he sentido ese desorden a la hora de aprender, quizás yo tenía que haber empezado por ahí…Es difícil reunir en una sala a cuatro personas que tengan el mismo nivel y sobre todo las mismas inquietudes… "***

Damián encuentra falta de secuenciación lógica en su proceso formativo. Esto es consecuencia del proceso de aprendizaje autónomo y autodidacta a través del que se ha formado. Frente a esto, la institución reglada sí que se basa en unos aprendizajes correctamente secuenciados. Otra de las ventajas de la institución reglada es que se presupone un nivel formativo equiparado entre los miembros que comparten el aprendizaje en dicha institución para cada uno de los cursos.

El entrevistado considera importante que las personas que comparten el camino del aprendizaje colaborativo en los contextos no formales de aprendizaje tengan las mismas inquietudes musicales, pues así los intereses del grupo pasan a convertirse en una pieza clave del motor de aprendizaje.

(M. G.-): ***"Yo creo que por las circunstancias del momento, circunstancias de los amigos que me rodeaban, circunstancias de que no hay los medios que hay ahora, entonces mi formación prácticamente ha sido autodidacta, pero por las circunstancias que yo he tenido (hablando de diseñar un modelo formativo) por supuesto".***

La formación en este tipo de músicas hace unos años, y debido a la falta de recursos, solo podía afrontarse desde una visión autodidacta en el contexto de estudio.

El conservatorio profesional se presentaba como la única institución reglada, aunque ya tampoco reconocía la formación en dichas músicas.

Los posibles diseños para este tipo de aprendizajes eran circunstanciales, aleatorios, poco planificados y dependían directamente de los recursos a los que se tenía alcance en cada momento y de la posibilidad de asimilarlos y aplicarlos. Los escasos docentes especialistas que daban clases, en la mayoría de las ocasiones, simplemente se dedicaban a transmitir sus conocimientos sin ninguna metodología y basándose en su propia experiencia.

En la actualidad, es posible diseñar procesos formativos no autodidactas para estas músicas, gracias a las instituciones educativas regladas púbicas (fuera del contexto de estudio) o en algunas instituciones privadas (en el contexto de estudio).

(M. P.-): ***"Puede ayudar a dar cierta base, mira de dónde viene esto o mira de dónde viene aquello"; " Yo eso tampoco lo veo, eso de ponerte así catorce o quince años… en el clásico lo que me tira para atrás es que dicen esto es así y ya está y no hay más opciones"; " Hay crear escuelas y talleres para dar una***

base a la gente y ya tienes un cierto nivel de preparación de armoní,a de conocimiento…"

Para Manu sería interesante la creación de instituciones que transmitiesen los conocimientos básicos iniciales y que sirviesen de guía para los aprendizajes posteriores. Manu ve excesivo los catorce años, al menos si quieres especializarte en las músicas populares urbanas. Para Manu el conservatorio coarta la creatividad, siendo éste un valor deseable en el aprendizaje de las músicas *Pop* y *Rock*.

(J. S.-): ***"Envidio cuando escucho hablar de Berkley cuando los profesores son los artistas que tú admiras"***

En otros contextos no sólo existen instituciones específicas para el aprendizaje, sino que los docentes que imparten clases son los ídolos mundiales de este tipo de músicas.

En el contexto de estudio ya pueden encontrarse iniciativas privadas o entidades para el aprendizaje de dichas músicas (escuelas de músicas privadas y/o asociadas a ayuntamientos que incluyen este tipo de aprendizajes). A pesar de aparecer dichas iniciativas, los transmisores del conocimiento son docentes que, en la mayoría de los casos, se encuentran lejos de las realidades de dichas músicas.

(J. S.-): ***"El método roquero por excelencia es el de copiar y repetir, repetir, repetir, repetir, repetir no pasa por la explicación, no me veo recibiendo una clase y entendiéndolo con la misma pasión que si me hiciera el tío el riff delante que si me llevara yo tres días para hacer exactamente lo que ha hecho …"***

La falta de método ha desembocado en que en muchas ocasiones los músicos piensen que el único modelo de aprendizaje para este tipo de músicas sea la imitación.

La imitación en ocasiones desemboca en un aprendizaje eminentemente práctico pero carente de contenidos ni teorización. Los músicos, en ocasiones, no son capaces de justificar ni dar explicación a ciertos logros musicales, es

decir, que hacen las cosas y no saben por qué las hacen a pesar de estar correctamente aplicadas.

(J. S.-): ***"Yo intenté entrar en el conservatorio hace mucho tiempo pero vi limitada la posibilidad de enfocar mi instrumento hacia donde a mí me interesaba"***

Los intereses de los músicos populares urbanos caminan en diferente dirección que los de los conservatorios profesionales de música.

(J. S.-): "*Los rockeros nos sentimos un poco inferiores cuando hablamos con los músicos de conservatorio… aunque después ese sentimiento es mutuo y la admiración es mutua"*

La formación reglada, y en concreto los conservatorios profesionales de música, desarrollan unos valores y conocimientos concretos. Los músicos que se forman en contextos no formales de aprendizaje también adquieren unos valores y conocimientos diferentes.

En ocasiones dichos valores se separan, pero en la mayoría de los casos se complementan. Por ello, es fácil percibir cómo ambos tipos de músicos admiran determinados valores de los otros. Por ejemplo, la lectoescritura musical, la teorización y conceptualización musical, las técnicas de estudios, etc. son valores cercanos a la formación reglada; valores como la creatividad, la improvisación, la creación y la libertad están asociados a los contextos no formales de aprendizaje.

(A. R.-): ***"el conservatorio yo lo veo muy conservador… tengo amigos que son de conservatorio la mayoría el hecho de improvisar es nulo, no lo saques del papel…que esté lo clásico pero que hubiese un poco de apertura"***

De nuevo los músicos populares ven el conservatorio lejos de sus intereses. En concreto, Alejandro percibe que en los conservatorios se desarrollan carreras de intérpretes, donde la interpretación de una partitura dada prima sobre los procesos creativos. En las músicas populares urbanas se

valora altamente la creación y, dentro de los procesos creativos, especialmente la improvisación.

(A.R.-): ***"en cuanto a Pop y a música ligera hay poco y lo que hay es privado"***

Alejandro demanda más instituciones relacionados con el aprendizaje de dichas músicas.

A modo de conclusión de la formación reglada.

La falta de iniciativas públicas ha sido aprovechada por determinadas instituciones privadas o concertadas, destacando entre ellas las escuelas de música. Algunas instituciones del contexto de estudio atienden la demanda social y ofertan formación para este tipo de músicas. Hace unos años el aprendizaje para dichas músicas modernas sólo podía realizarse desde una perspectiva autodidacta o con docentes particulares.

Los músicos consideran que las instituciones organizan, secuencian, dirigen, planifican, dan acceso a recursos, agrupan, frente a la formación deshumanizada de la red o la aleatoria de los autodidactas.

Hace unos años aquellos individuos que querían formarse en estas músicas tenían que ir al extranjero para conseguir una formación y una titulación. Ya es posible encontrar en España instituciones que ofrezcan titulaciones homologadas para el marco Europeo, pero todas ellas están lejos del presente contexto de estudio.

Los músicos exponen que es necesaria una institución que formase en este tipo de músicas y proponen: por un lado, una institución específica y especializada o, por otro lado, una diversificación en los conservatorios.

Los músicos proponen una institución que transmitiese y compartiese los conocimientos básicos iniciales. Plantean que podrían ser las instituciones existentes, los conservatorios, y que después se diversificase en una especialización. Aunque a priori parece que ni los docentes ni los valores de dicha institución, al menos en la actualidad, estén cercanos a las músicas *Pop* y *Rock*.

Los músicos además perciben que muchos de los que se forman en el conservatorio y terminan sus estudios lo hacen, en muchos casos, como carta de acceso a la docencia, especialmente en el ámbito de las enseñanzas

públicas y con la finalidad de conseguir un título que certifique y acredite su formación y le dé acceso a determinados planos de la vida laboral.

Los músicos creen que el enfoque formativo está directamente condicionado por el talante, por la implicación y formación pedagógica del docente que guie el proceso de enseñanza, en el contexto de la formación reglada.

Uno de los recursos más valorados por los músicos ajenos a la formación reglada es la adquisición de la lectoescritura musical convencional, que se adquiere en dicho contexto.

12.2.5.- La improvisación.

(J.-): "*Hoy en día creo que es una fórmula, dentro del campo del Pop y del Rock, fue una de las cosas que más me enganchó, el ponerte a improvisar y fue una de las cosas por las que quise formarme…".*

La improvisación, en ocasiones, se convierte en un juego; podrían considerarse ejercicios prácticos musicales donde se ponen en práctica los conocimientos adquiridos previamente y donde el aprendizaje ensayo-error cobra gran valor.

(M. L.-): "*No me han enseñado a improvisar (refiriéndose al conservatorio)… yo creo que eso se aprende cada uno en su casita y echando miles de horas y viendo muchos videos"*

Manolo se formó inicialmente en la formación reglada. No tener los rudimentos de la improvisación fue una de las carencias que encontró en su proceso formativo y que no supieron transmitirle en el contexto de la formación reglada.

Manolo León lo considera un recurso que los músicos populares deben adquirir. La improvisación se considera un juego que se desarrolla normalmente con otros músicos, por ello cuando uno desarrolla aprendizajes en solitario la adquisición de dichas tácticas se hace compleja y ardua.

Frente a esto, ya es posible encontrar en la red experiencias que facilitan la adquisición de los diferentes recursos para el aprendizaje de y con la improvisación, por ejemplo con los Backing Track. En YouTube pueden encontrarse multitud de videos donde, además de darte las indicaciones y trucos para improvisar sobre determinados temas, puede tocarse sobre los play back de los mismos temas y poner en práctica los recursos aprendidos.

Manolo León considera que es necesario muchas horas de trabajo previo para la adquisición de recursos útiles a la hora de desarrollar una improvisación y que éste es un trabajo previo, solitario y trabajoso. Quizás esta

percepción se deba a que su formación se ha desarrollado en contextos formales de aprendizaje.

(J. R.-): ***"Naturalmente le das a un niño un instrumento y está improvisando y es lo natural…"***

La improvisación es un recurso natural digno de potenciarse en la formación musical y para el resto de ámbitos de la vida y que, en ocasiones, se relaciona con el juego y la libertad.

La improvisación libre no requiere conocimientos previos, mientras que en una improvisación estructurada se ponen en práctica muchos recursos sobre un discurso musical dado. Además entran en juego la habilidad del músico para adaptar los recursos que posee al nuevo discurso. Por ello, a pesar de considerarse un juego y algo innato, también se convierte en un sistema de cualificación complejo.

Asimismo existen estilos musicales dentro de las músicas populares urbanas y/o partes dentro de dichas composiciones que se basan en la improvisación o pasajes improvisatorios como parte del lenguaje propio del estilo. Véanse como ejemplo las vueltas de improvisación en los temas de Jazz o determinados solos de *Rock y/o Blues*.

(G.-): ***"Es mi asignatura pendiente, ojalá supiera improvisar, quiero aprender."***

El recurso de la improvisación parece ser más accesible a los músicos autodidactas y en contexto de aprendizaje colaborativo, pues ellos entienden el ensayo-error como un sistema de aprendizaje.

Para el desarrollo de la improvisación es necesario el error y aprender de éste; por ello, y sumado a que los alumnos de formación reglada siguen los mismos modelos formativos que sus profesores, es fácil deducir que en determinados contextos no se transmiten o se desconocen los recursos para improvisar. No es difícil ver a músicos urbanos que, a priori, podrían suponérseles menos formación teórica musical que los de la formación reglada

y que desde sus comienzos usan la improvisación como medio de aprendizaje. Los posibles errores que se cometen en los procesos de improvisación se entienden como parte del propio proceso de aprendizaje. Para un músico de formación reglada esto supone una barrera, pues el error no está concebido como parte del proceso de aprendizaje. Este hecho se presenta como herencia de la tradición pedagógica de la formación reglada musical.

Para Gurutze, a pesar de no recibir formación reglada en el conservatorio, la improvisación es un recurso que ella reconoce fuera de sus posibilidades, aunque cree que es importante. Posiblemente se deba a que su profesor en la escuela de música provenga de la formación reglada y al hecho de que ni ella ni su profesor han participado en la cultura de grupos de *Rock* y *Pop* y desconocen los recursos para el desarrollo de la improvisación, así como la práctica de ésta como sistema de aprendizaje.

(M. G.-): ***"Es la madre del cordero, yo con la banda que más he aprendido… muchos de los temas que tocábamos partían de improvisaciones… tú vas creando sobre la marcha, te sabes adaptar a lo que hacen los demás sabes entender qué quieren hacer los demás…".***

Los músicos autodidactas aprenden en muchas ocasiones por ensayo error. La improvisación es un medio ideal para desarrollar dicho tipo de aprendizaje. La improvisación grupal favorece los procesos creativos y a la vez sirve para consensuar las creaciones musicales. A través de la improvisación se aprende a poner en práctica los recursos adquiridos. Además, la improvisación en grupo pasa a ser un sistema de aprendizaje colaborativo.

(M. P.-): "***En la música moderna imprescindible…" Yo estoy dando clases de batería mucho más creativo, David León, allí en Cádiz y él te dice, tienes que tener una base y crear tu sonido propia línea, tu propio sonido yo sueno así que te reconozcan"; "En las escuelas se debería hacer, tú haces la base, tú ahora tocas improvisas y creas tu propia línea, tú creas tu propio sonido y que te reconozcan…"***

A través de la improvisación se posibilita la creación y desarrollo de los lenguajes y las sonoridades propias de cada músico. La posibilidad de experimentar favorece los procesos creativos incluso ayudando a crear técnicas instrumentales propias.

(J. S.-): ***"es mi método "***

El ensayo-error, el aprendizaje por imitación, el error como parte del proceso de aprendizaje, o la aplicación y reorganización de recursos musicales, como proceso de creación de nuevos discursos, están muy cercanos al lenguaje de la improvisación y son senderos por los que caminan los músicos autodidactas.

(A. R.-): ***"se aprende muchísimo, es verdad que para improvisar tienes que tener un mínimo de conocimiento…cuando yo compongo una canción nueva me llevo improvisando una semana…"***

Cuando los músicos improvisan ponen en práctica los recursos que poseen y los reorganizan y utilizan ordenándolos de maneras diferentes, excepto en la improvisación libre. Por ello, Alejandro percibe que cuantos más recursos se posea, más rica y variada será la improvisación. Cada músico posee unos recursos diferentes, de manera que es posible percibir las diferentes identidades e influencias de los músicos a través de sus improvisaciones. Los músicos utilizan la variación a través de la improvisación como parte del proceso creativo. La improvisación, por ello, camina entre los procesos de creación, evaluación y aprendizaje.

A modo de conclusión de la improvisación.

La improvisación comparte muchas características con el juego, por ello los músicos la ven como un recurso de aprendizaje bastante satisfactorio y divertido. La improvisación también cobra valor como sistema de evaluación y autoevaluación pues en él se ponen en práctica los conocimientos y recursos previos y se organizan para crear nuevos discursos musicales de forma creativa.

La formación reglada no reconoce el valor a la improvisación como recurso pues el error no es reconocido como parte del proceso de aprendizaje, sólo el acierto. Los músicos que se han formado en instituciones regladas, como el conservatorio o las escuelas de música, así lo perciben y denotan dicha carencia en su formación, la de la improvisación. La posible causa reside en que la mayoría de los docentes que imparten docencia en dichas instituciones imitan los modelos reglados de aprendizaje con los que se formaron y, por lo tanto, desconocen el recurso práctico de la improvisación.

Muchos de los conocimientos populares se sustentan en el ensayo y el error, por eso la improvisación es reconocida por los músicos de dicho estilo como un importante recurso de aprendizaje.

Improvisar pone en práctica los conocimientos previos. Adquirir conocimientos previos sí que demanda un trabajo anterior a veces solitario. Internet y los recursos tecnológicos han abierto un amplio camino para la práctica de la improvisación así como los recursos para aprender a usarla.

Existen estilos y subestilos de la música *Pop* y *Rock* que se fundamentan en la improvisación; véase el *Blues*, el *Jazz* o los muchos pasajes solísticos del *Rock* y del *Pop*. De esta manera, la improvisación no sólo se concibe como un simple recurso sino que pasa a ser un rasgo que define determinados estilos musicales del género.

La improvisación, además, favorece la creación de lenguajes y sonoridades propias y beneficia los procesos de creación tanto individuales como colectivos.

12.2.6.- Tocar en grupo.

(J.-): ***"Es otro de los pilares para tocar en este estilo, fue un poco la chispa que me despertó"***

Como hemos visto anteriormente, el contacto humano y el tocar con otros músicos hace que sea uno de los motores y motivaciones para desarrollar los aprendizajes en dichas músicas.

(M. L.-): ***"Lo he visto intuitivo siempre, aprendiendo de los demás como siempre, pero en el Pop y en el Rock… aprendiendo de donde podemos, es que no hay nada, como no aprendas tocando y machacándote no hay otra manera"***

Los compañeros de los grupos de música se convierten en modelos, en docentes y alumnos simultáneamente;

El aprendizaje, en dicho contexto, se vivencia al poner en práctica los conocimientos individuales que cada uno posee en favor del conocimiento común. Los recursos y los conocimientos a los que los músicos van teniendo acceso se comparten con los compañeros de aprendizaje.

Los grupos musicales se autogestionan también los recursos que tienen a su alcance con la finalidad de adquirir conocimientos; éstos son puestos al servicio del resto del grupo para la consecución del bien común. Por supuesto que dicha autogestión del aprendizaje hace que este proceso sea más arduo que cuando es guiado o planificado.

(P.-): ***"Supernecesario, es como yo he aprendido…aprenderte el repertorio y a tocar, y hoy estás con uno y con otro"***

Preparar temas para un repertorio musical posee entre sus funciones la de que los músicos autodidactas, que no poseen ningún tipo de acreditación musical, puedan transmitir su capacitación y el nivel práctico de los conocimientos adquiridos; por ello podemos decir que el desarrollo de experiencias musicales acreditan su nivel de competencia.

Por otro lado tener que preparar un repertorio concreto obliga al músico a tener que adquirir los recursos musicales necesarios para poder defenderlo, convirtiéndose en objetivos de aprendizaje.

(J. R.-): ***"Una magnifica escuela, la que te da el rollo de la calidez del sonido en directo y te da las tablas. "***

El grupo de *Rock* y *Pop* son un contexto en el que los músicos pueden poner en práctica y adquirir los diferentes recursos. Tocar con grupos también se entiende como actuar frente al público y esa experiencia repetida se entendería como "tener tablas"; se podría entender como la seguridad al tocar frente al público. En la actuación en directo también se aprenden diferentes recursos, necesarios para adquirir la simbiosis entre el músico y el público.

(J.-): ***"Un bajo solo tocando Rock… (Puff) un bajista de Rock puro no hace nada solo."***

Cada instrumento posee una función propia dentro de los diferentes grupos. Hay instrumentos que están más cerca de la función rítmica, otros más cercanos a la función armónica o la melódica. Es el grupo musical donde cada función instrumental cobra valor y es, a través de la práctica instrumental dentro del grupo, donde cobra sentido su función y se pone en práctica lo aprendido.

(G.-): ***"Lo mejor… lo que más me motiva y donde más aprendo es tocando en grupos."***

Para Gurutze, cuya relación con la música es ocupacional, el tocar con grupos le resulta una experiencia muy motivante para el aprendizaje musical. La mayoría de los músicos perciben el tocar en grupos no como un simple recurso donde se fomentan determinados aprendizajes, que en otros contextos no podrían aprenderse, sino que además participar activamente en grupos se convierte y/o da acceso a una finalidad, por ejemplo, la ejecución instrumental o la actuación en directo.

(D. L.-): ***"Si quieres ser músico… no puede ser en tu casa sentado delante del ordenador… el ordenador está bien para aprender, pero para tocar…"***

A pesar de que la mayoría de los recursos para el aprendizaje estén en la red, el lugar de validación de dichos aprendizajes es la práctica musical real.

La evaluación más completa del aprendizaje musical es tocar con grupos. En la práctica musical grupal se ponen en práctica los conocimientos previos, se comparten recursos de aprendizaje y experiencias, se consensuan los conocimientos, se resuelven los problemas prácticos que surgen de la práctica musical, se planifican y consensuan los objetivos musicales y de aprendizaje o se presentan públicamente entre otros muchos recursos para la evaluación y planificación del aprendizaje.

(P.-): ***"Necesario, los combos y esas cosas ayudan mucho, juntarte con gente que no conoces o que conoces y que están fuera de tu estilo"***

Los músicos autodidactas se nutren especialmente unos de otros y es quizás en dicho contexto donde se desarrollan sus inquietudes de aprendizaje, comparten conocimiento con otros músicos, se hacen presentes sus limitaciones o intercambian recursos o se realizan estimaciones de los conocimientos propios y ajenos.

Existen experiencias de aprendizajes basadas en el aprendizaje colectivo, a través de tocar un repertorio musical en grupo. Las instituciones de formación musical reconocen el potencial de dicho contexto de aprendizaje.

En ocasiones, las academias y docentes privados, cursos de formación, seminarios, master class, etc. incluyen los combos[88] como parte de su metodología. Los combos favorecen el aprendizaje colaborativo dentro de la agrupación musical y es en dicho contexto donde se ponen en práctica los

[88]Combos es sinónimo de conjunto, ensamble, banda o grupo musical. Hace referencia a dos o más personas que, a través de la voz y/o de instrumentos ejecutan diferentes piezas musicales.

conocimientos teóricos adquiridos. Dichas experiencias se desarrollan, en la mayoría de las ocasiones, con desconocidos y las propias experiencias y visiones del aprendizaje retroalimentan los conocimientos de cada músico.

Se proponen unos objetivos, por ejemplo, montar determinados temas y, entre todos, se intenta solucionar de manera práctica a través de las experiencias personales y de los conocimientos adquiridos.

(M. G.-): ***"Es bueno, pero depende de la implicación de los demás… tener todos el mismo criterio y una base de lo que quieren hacer".***

Cuando los objetivos musicales de los músicos, así como la implicación, el nivel de conocimiento y los intereses formativos caminan a la par, el grupo musical se convierte en el contexto ecológico ideal para el aprendizaje así como el lugar idóneo para ponerlos en práctica.

(M. P.-): ***"me ha servido para la guerrilla, para la batalla, para saber estar en un escenario, para perder un poco de miedo, a estar delante de la gente para saber salvar las cosas, porque claro estas tocando y en directo pasan cosas que en el estudio no ocurren, en un ensayo tú paras y ya está y eso tocar con gente pues te lo da, eso y la lectura son cosas que a mí me han servido bastante"***

Es en el grupo musical y a través de la actuación en directo donde aparecen experiencias prácticas únicas. En el escenario se aprenden los recursos necesarios para solventar problemas propios que sólo surgen en dicho contexto. La actuación en directo posee el plus de la complejidad escénica y es en dicho contexto donde además se validan los conocimientos frente al público.

(J. S.-): ***"Ha sido lo que me ha hecho sentarme y ponerme de acuerdo lo que puedo hacer o lo que vamos a hacer realmente y lo que me ha hecho acercarme un poco a intentar saber un poco más de estructuras, de armonía, de por qué hacemos las cosas, encontrar sonidos"***

El grupo musical se convierte en el contexto donde se aúnan y desarrollan objetivos comunes. Los objetivos y las carencias musicales que

aparecen en dicho contexto, a su vez dan paso a la aparición de nuevos intereses y necesidades formativas. Dichas necesidades se resuelven de manera grupal o de manera individual.

(A. R.-): ***"colaboraciones con otros grupos y cantautores que a lo mejor has cantado con ellos una canción suya el hecho de meterte en su canción y hacerla tuya, ya estás aprendiendo porque estás escuchando otro tipo de canción"***

Los músicos aprenden unos de otros. Cuando un músico interpreta un discurso musical creado por otros músicos está absorbiendo parte de sus recursos y reinterpretándolos. De esta manera, accede a recursos diferentes a los que poseía.

A modo de conclusión de tocar con grupos.

Tocar en grupos es uno de los recursos más valorados pues no sólo es un recurso sino que a la vez pasa a ser una finalidad y uno de los mejores agentes evaluadores del proceso de aprendizaje musical.

Entre las virtudes del aprendizaje en grupo destacamos que en dicho contexto se favorecen las relaciones personales. Los componentes de los grupos pueden optar por tomar diferentes roles y pasar de aprender a enseñar en diferentes ocasiones.

Los grupos musicales sirven para marcar objetivos comunes y éstos pasan a convertirse en objetivos individuales de aprendizaje; por ejemplo, tener que montar una pieza musical en un grupo demanda determinados conocimientos individuales. Los recursos que cada músico posee suelen ponerse al servicio de los compañeros para la consecución del objetivo común.

Determinados conocimientos musicales y extramusicales sólo se pueden adquirir en el grupo musical o es el mejor contexto para aprenderlos; por ejemplo, el papel de cada instrumento en el grupo musical o la actitud escénica o promocionarse a través de las redes sociales, entre otros.

Como efecto de la valía de dicho recurso encontramos que muchas instituciones o contextos de aprendizaje lo incluyen como parte importante del proceso de enseñanza.

12.2.7.- Otros.

(J.-): "*Las transcripciones que es otra de las piezas básicas ya, tienes que tener un primer paso dentro de la música, el sentarte con un disco, con una frase, con algo que te guste, con un solo, con una melodía y transcribirla… copiar… Ahí coges muchos recursos, muchos licks…. En el momento que tú transcribes y copias empiezas a generar más lenguaje…y después creas algunos que son muy personales…tú coges las que te gustan a ti.*"

Para Javi un recurso importante es copiar frases e ideas de otros músicos y transcribirlas. Los músicos, como hemos comentado anteriormente, realizan un aprendizaje en muchas ocasiones basado en la imitación. El hecho de transcribirlas también favorece la teorización y la memorización de dichos recursos, pasando a formar parte de su propio lenguaje.

(J.-): ***"Conocer el estilo, haber escuchado mucho, mucho ese estilo"***

También es importante conocer las reglas formales del estilo. En muchas ocasiones estas reglas son reglas no escritas y se adquieren como parte del proceso de audición y de inmersión en unas sonoridades, estéticas y cualidades formales propias. La audición ayuda a acceder a dichas culturas y subculturas musicales propias imprimiendo a los músicos en dicho estilo.

(J. R.-): ***"El tocar encima de… solo en casa, viendo algún concierto ""La observación en los conciertos… "***

En ocasiones el aprendizaje se surte de la imitación de otros músicos. Los aprendizajes también se relacionan con aspectos culturales y el *Pop* y el *Rock* son músicas estrechamente ligadas a procesos de enculturación.

Los músicos entienden que para ser totalmente competentes en dichas músicas deberían aprender no sólo los contenidos y recursos relacionados con aspectos propiamente musicales sino que a la vez tendrían que atender a otros aspectos relacionados con lo extramusical.

Los músicos, por ello, deberían conocer y transmitir determinados valores como la actitud escénica, valores estéticos, rasgos identitarios, actitudes de comportamiento social y éstos están asociados a unas determinadas culturas, géneros o subculturas musicales.

(M. G.-): ***"Hay que partir de lo básico, aprender ritmos básicos… eso que hablábamos del conservatorio que es muy aburrido…lo más importante disciplina…te tienes que marcar tus días de ensayo con el grupo, te tienes que marcar tus días de ensayos propios… tienes que llegar con tu tarea hecha, tienes que tener disciplina…".***

La base del aprendizaje musical, y en concreto del aprendizaje instrumental, es dura pues es necesario adquirir "rudimentos" muy mecanizados y capacidades motrices complejas. Por ello, es interesante secuenciar de manera lógica los aprendizajes, adquiriendo primero los conocimientos básicos. De esta forma, para Mario, la disciplina y la rutina son algunas de las bases para el aprendizaje instrumental.

(M. G.-): ***"Es como cuando vas a un concierto y te dicen… es que no estás disfrutando… estoy disfrutando de otra manera, viendo, analizando lo que hacen".***

Para los músicos, el análisis musical se convierte en un disfrute. Al estar en un plano superior de conocimiento no sólo se quedan en la simple audición pasiva, sino que de manera inconsciente se sumergen en una audición musical con una finalidad analítica y activa. Ésta en la mayoría de las ocasiones desemboca directamente en aprendizaje musical y base para la imitación. Por ello, el pensamiento analítico musical sería otro de los recursos que se entienden importantes en el aprendizaje musical de este tipo de músicas.

(M. P.-): ***"(Refiriéndose a los métodos) yo creo que no se puede quitar nada"" Si al final te va a servir para algo hazlo" "Yo creo que no hay un solo camino, yo creo que cada uno tiene que ir haciendo su camino como le vaya viniendo las circunstancias"***

Para Manu el aprendizaje para este tipo de músicas se fundamenta en un cúmulo de experiencias y recursos de diversa índole; al final, dichas experiencias acumuladas producen conocimientos a pesar de que en la mayoría de las ocasiones se desarrollan y aparecen de manera circunstancial y no ideadas, como parte del proceso consciente de aprendizaje.

(M. G.-): "*Aparte la facilidad que tienen hoy en los chavales para tener una guitarra, yo me compré una batería de tercera, cuarta o de quinta mano*"

Tener instrumentos musicales, como es obvio, es necesario para el aprendizaje musical. El acceso y la masificación de los mismos se han hecho presente con el paso de los años. Cuando Mario comenzó el acceso a éstos era complejo y caro.

(J. S.-): "*el componer me ha hecho pensar en cómo están hechas las canciones… me ha hecho preguntarme cosas y buscar información*"

Los músicos autodidactas, en muchas ocasiones, y tras diferentes experiencias, sienten la necesidad de teorizar sobre sus conocimientos. Por ejemplo, tras encauzar los procesos de la composición, Juan tuvo la necesidad de buscar información sobre la composición musical.

12.3- Logros y desilusiones.

En estos apartados incluiremos algunos de los agentes motivadores, logros y satisfacciones que han expuesto los músicos a lo largo de su proceso formativo, así como sus desilusiones y fracasos.

12.3.1.- Logros.

(J.-) LOGROS: ***"Para lo que era en aquel momento (hace 25 años), grabamos un disquito…tocábamos muchísimo, además se tocaba… se ganaba más de lo que se gana ahora por bolitos de bares…íbamos a los pueblos de Badajoz, Córdoba, en Sevilla, nos íbamos al Fan Club, a la fiesta de cada pueblo.."***

En los momentos iniciales es la aceptación del público uno de los motores para el aprendizaje de las mismas. Una de las virtudes del *Pop* y del *Rock* es que, por su complejidad, ya desde los inicios y con pocos recursos, se pueden hacer conciertos e incluso lucrarse. Son músicas bastante cercanas culturalmente y valoradas popularmente.

(M. L.-) LOGROS: ***"Tocábamos donde nos dejaban, donde nos pagaban mil duros allí estábamos… (Habla de cuando eran niños) Te ponías a tocar con un equipo… te creías que era todo de verdad, la gente aplaudía más de lo normal al ser niños"***

La motivación inicial es importante. El aprendizaje musical es un camino duro, por ello el sentirse recompensado desde los comienzos cobra un importante papel, especialmente desde la infancia.

Los músicos en los momentos iniciales perciben la posibilidad de actuar en escenarios como un importante agente motivador. Éstos emulan a sus ídolos, se sienten recompensados por el trabajo previo, por el esfuerzo y por el proceso de aprendizaje y se ven reforzado gracias al reconocimiento del público, que a su vez pone en evaluación sus conocimientos. De esta manera, el acto público y el concierto en concreto, le dan significatividad al aprendizaje y predispone y motiva a los músicos hacia aprendizajes posteriores.

(J. R.-) LOGROS: ***"Las academias se han esforzado en ofrecer un abanico más amplio de instrumentos…"***

Las entidades privadas en la actualidad, y debido a la demanda social, están incorporando este estilo de música a su abanico de estudios. Ya es posible en el contexto de estudio encontrar iniciativas privadas que ofertan un amplio espectro de posibilidades formativas, enfocado a diversidad de instrumentos musicales dentro de dicho estilo musical.

(G.-) LOGROS: ***"El disfrutar, porque disfruto mucho y además es como que me libero…te olvidas de todo y estas ahí metida."***

Para Gurutze, que toca el bajo de manera ocupacional, la ejecución instrumental y el tocar con bandas de *Rock y Pop* supone una liberación y desconectar de la rutina. Además Gurutze comparte la afición a la música con su familia, de esta manera gracias a la música compatibiliza su ocio con la vida familiar. En muchos casos, los lazos afectivos hacen que la actividad musical y su aprendizaje sea una actividad muy motivante.

(D. L.-) LOGROS: ***"es lo que más me gusta, es que me lo paso muy bien… es una sensación que no… pero no es sólo tocar la guitarra, que también, creo que es tocar con más gente, el poder compartir, el poder mirar a tu compañero, esa complicidad, es un momento que creo yo que…creo que somos privilegiados en ese aspecto, es algo mágico"***

El compartir la experiencia musical con gente cercana se convierte en uno de los logros para Damián y hace que cobre aún más valor el hecho de considerar la música como un lenguaje universal, un agente de sociabilización y una herramienta para la enculturación.

No sólo se crea una simbiosis entre el músico y el público sino que esto también ocurre entre los músicos que comparten una experiencia musical concreta. Compartir experiencias musicales con más personas se convierte en un logro y un potente agente motivador para los músicos.

(M. G.-) LOGROS: ***"Mi madre me dice muchas veces, a ver cuándo dejas el vicio de la música… la motivación es querer seguir aprendiendo, te gusta, es algo que llevas dentro, te ayuda a descargar"***

En determinadas ocasiones, haciéndose tangible en los contextos cercanos, no es bien entendida la pasión y la dedicación inherente en el ejercicio y el aprendizaje musical. Los músicos exponen la necesidad de seguir formándose y de aprender y esto se convierte en una de las motivaciones para el ejercicio y la práctica de dichas músicas.

(M. G-) LOGROS: ***"No desecharía ninguno, porque yo creo que con todos ellos me lo he pasado bien y con todos esos momentos yo he aprendido algo, con toda lo gente que he tocado… ".***

A pesar de haber desarrollado un aprendizaje autodidacta, todos las posibles desilusiones y vicisitudes que ha tenido en su proceso de aprendizaje han sido entendidas como parte intrínseca del proceso de aprendizaje. Los músicos populares suelen ver no sólo los aciertos como parte del aprendizaje sino que los errores también pasan a serlo.

(M. P.-) LOGROS: ***"Yo en el punto en que estoy modificaría bastantes cosas, aunque estoy contento porque ha sido un aprendizaje circunstancial"***

A pesar de ser un proceso circunstancial de aprendizaje, Manu está satisfecho, aunque si éste hubiese sido estructurado y planificado hubiese modificado bastantes cosas. A pesar de ello, el entrevistado valora de manera positiva su camino de aprendizaje. Al no existir modelos ni modalidades de aprendizaje únicos cada proceso formativo se desarrolla altamente influenciado por el contexto, las vivencias, las características individuales y personales, los recursos, los modelos, etc., es decir, por muchos y diversos factores.

(M. P.-) LOGROS: ***"lo hago porque me gusta y porque quiero llegar a vivir de ello"·***

Para Manu existen dos motivaciones principales para el desarrollo de su formación; por un lado, querer desarrollar una carrera profesional en este tipo de músicas y, por otro lado, porque posee preferencias musicales hacia dicho

estilo. Actualmente, Manu está comenzando a lucrarse por dicha actividad musical y pagarse su formación gracias al desarrollo de las actividades semiprofesionales como músico.

(J. S.-) LOGROS: ***"Tanta fuerza que he echado para ser mejor guitarrista, pero como cantante sí que he progresado muchísimo…me noto más libre…no he buscado aprenderla, simplemente es que como tenía que hacerlo"***

La voz es personal y posee un color o timbre propio. La voz y sus características expresivas son educables, aunque parte de unas cualidades propias, únicas, innatas y personales para cada individuo.

En ocasiones, los músicos/cantantes al comenzar piensan que contar con las cualidades innatas puede ser suficiente para cantar, como si de algo casi inherente se tratase. La necesidad de aumentar las posibilidades expresivas de la voz o determinadas dificultades técnicas, así como la necesidad del cuidado vocal hace que muchos de estos músicos comiencen a formarse.

Frente a esta percepción de la técnica vocal como un instrumento expresivo casi innato, los instrumentistas perciben que necesitan un entrenamiento mínimo previo para poder tocar un instrumento.

(J. S.-) LOGROS: ***"cuando hablo con profesionales, que me gustaría tener tu vida y me dicen, al final un trabajo es un trabajo y tú lo sigues haciendo como tu liberación y eso lo envidio y a la larga he sabido valorar eso, que me dedico a otra cosa, y aunque no puede ser todo el tiempo que yo quisiera, pero que cuando lo hago, lo hago porque quiero, no voy a tocar nada que no me guste y creo que es uno de mis grandes logros."***

No depender económicamente de la música como un recurso o sustento, en ocasiones se ve como un logro en el camino musical, al menos para un determinado sector de músicos.

Los músicos profesionales, entendiéndolos en esta ocasión, como aquellos que viven de la música, en ocasiones deben realizar trabajos profesionales musicales fuera y lejos de sus intereses y preferencias.

De nuevo la sensación de libertad se entiende como un valor asociado a dicho tipo de músicas, poder elegir cómo y de qué manera desarrollarla se ve como un logro deseable.

(J. S.-) LOGROS:"*Te ves un martes a las cuatro de la mañana yendo en tu coche cargado de chismes, que al otro día te tienes que levantar temprano a trabajar, pero a las cuatro de la mañana está todo el mundo acostado, todo el mundo metido en su rutina y tú te estás riendo un poco de esa rutina, un poco sentirte libre"*

El *Rock* y el *Pop* siempre se han asociado a valores como la libertad y rebeldía. Para Juan verse arropado a través del ejercicio musical de dichas músicas por dichos valores se convierte en una motivación para seguir tocando y, en consecuencia, para seguir formándose. Estos valores también en ocasiones se entienden deseables para el aprendizaje de dichas músicas.

(J. S.-) LOGROS: *"Hoy en día sí que se ha democratizado todo un poco más, es difícil dedicarte a esto pero por igual"*

La pérdida de poder de la industria musical tradicional ha favorecido la creación de nuevos cauces de profesionalización. Esto ha alentado que muchos músicos perciban que la música ha sufrido una democratización en cuanto al acceso a la profesionalización y, en consecuencia, fomenta y los anima al desarrollo de su formación. Las instituciones ven dicha carencia y cada vez se ofertan más opciones formativas relacionadas, ya no sólo para solventar las inquietudes puramente musicales sino también aquellas enfocadas a la acreditación y/o titulación a nivel europeo o al acceso a carreras profesionales.

(J. S.-) LOGROS: "*El poder conectar, la sensación que se tiene cuando estás con el instrumento te has trabajado algo… y un día de repente te encuentras algo que no te has trabajado…. y cómo está sonando esto hoy, que bien, que no pare, que este momento no acabe, pero eso sentirlo que está fluyendo de una persona a otra, hacia ti, y mirarte a los ojos con otros y notar que esa energía que te está subiendo a ti le está subiendo al otro y que te apetece saltar. Por suerte esa experiencia la pude vivir durante un tiempo con mi mujer, yo creo que todos los que tenemos una pareja y un grupo hemos intentado engancharla de algún modo, por esto que te digo"*

Ya, desde los orígenes de la humanidad, se asocian las experiencias musicales a acontecimientos místicos y mágicos. La música es un medio de comunicación no verbal y los músicos reconocen su potencial y su valía.

Hacer música se convierte en una actividad placentera por sí misma y los mismos músicos, tras vivenciar dichas experiencias, se convierten en motivadores del aprendizaje con las personas de su entorno cercano. Por ejemplo, Juan intentó compartir dichas experiencias y motivaciones musicales con su pareja.

(J. S.-) LOGROS: *"Es curioso, porque cuando cantas ante un público inglés, un público en el que tú sabes que es su idioma y su cultura y estás haciendo un poco el papel yo siempre me imagino a los japoneses que ves haciendo flamenco y me veo en la misma situación… pero es muy curioso cuando te dicen: Bien le has dado el punto del tono, porque esto era triste"" Me cuesta muchísimo cantar en español, la expresividad de este tipo de músicas en inglés, hay gente que lo hace fantásticamente pero a mí me cuesta muchísimo encontrar el idioma en el contexto de la música… es como que me sale otra voz"*

El *Rock* y el *Pop* son músicas que originariamente se importaron del contexto anglosajón. En ocasiones, la atracción hacia el idioma, lo cultural y los intereses musicales se aúnan. Por ello, no es de extrañar que para Juan el idioma en el que para él se enmarcan naturalmente dichas músicas sea el inglés.

Juan es filólogo inglés, docente y músico; es en la interpretación musical de versiones de clásicos del Rock donde aúna sus dos vocaciones: la musical y la filología inglesa.

Además, a Juan le agrada que el público le reconozca dichos logros.

(A. R.-) LOGROS: ***"Es verdad que yo me he puesto solo las pilas, porque si yo quiero tocar sólo con la guitarra tengo que tener un mínimo…"***, ***"Con la guitarra por ejemplo este año me he dado cuenta el cambio… ""estoy siempre en continuo aprendizaje, ya como lo haga o el nivel de considerarme no lo digo yo, los hay mejores, claro, los hay peores, pero al final lo importante es que lo que tú hagas lo hagas sólo tú"***

Los músicos están continuamente sometiéndose a procesos de autoevaluación y focalizan su aprendizaje en función, en muchas ocasiones, de las necesidades prácticas que les van surgiendo.

Otro de los recursos que utilizan los músicos es la opinión y el reconocimiento del público. Los músicos pueden percibirlo o bien en el cara a cara, durante o tras los conciertos, o a través del consumo de sus producciones musicales, por ejemplo, de la venta de discos o la repercusión a través de otros medios, como las redes sociales.

A modo de resumen de los logros.

La actividad musical produce experiencias placenteras por sí misma. Las músicas *Pop* y *Rock* se han convertido en bandas sonoras de la postmodernidad, gracias a su difusión masiva a través de los medios. Estas músicas han cobrado un papel importante para el desarrollo de las identidades culturales.

El reconocimiento y la aceptación pública como consecuencia del proceso formativo es reconocido como un logro. Como en la mayoría de las corrientes artísticas, el público supone un agente motivador y éste pasa a ser uno de los motores de aprendizaje.

En los inicios los músicos emulan a sus ídolos y poco a poco van creando sus propios lenguajes.

Actualmente, es posible encontrar un abanico amplio de ofertas en relación a la formación reglada para dicho tipo de músicas y esto se percibe como un logro por los músicos.

Otro de los logros que perciben los músicos, especialmente los que desarrollan aprendizajes musicales con un fin ocupacional, es que las experiencias musicales suelen ser actividades lúdicas que potencian los lazos afectivos y las relaciones sociales.

Cada una de las diferentes experiencias, positivas y negativas, suelen percibirse como parte del proceso de aprendizaje. Esto sucede especialmente con los músicos autodidactas.

Los músicos, casi desde los principios del ejercicio musical, pueden lucrarse. La ruptura de las redes comerciales, como causa del pirateo, ha desembocado en una democratización en el acceso profesional musical. Frente a esto, otros músicos perciben el no tener que vivir de la música como un logro,

pues le permite la posibilidad de poder desarrollarse musicalmente de manera libre y la libertad siempre ha sido un valor afín a dichas músicas.

.

12.3.2.- Desilusiones.

(J.-) DESILUSIONES: ***"Siempre ha sido un proceso muy costoso, porque el aprendizaje una vez que pasas la primera etapa un poco después se hace muy lento, una formación que tardas mucho"***

En los momentos iniciales, los músicos perciben que el aprendizaje se desarrolla con rapidez; desde casi el principio los músicos que se forman en dicho estilo pueden estar ejecutándolo, al menos con piezas muy sencillas; el ejercicio musical y su práctica se traduce en motivación.

Lo complejo llega al tener que desarrollar la especialización en un determinado aspecto, y cuanto más concreto sea el aprendizaje, más se complica la tarea. En la mayoría de las ocasiones encontrar los materiales específicos es complejo y costoso, aunque con el desarrollo de internet se ha facilitado bastante dicha labor. Los músicos tienen que conocer los cauces de acceso a los diferentes materiales y recursos necesarios para su aprendizaje.

Los músicos perciben que la evolución en el aprendizaje de dicho tipo de músicas se va ralentizando y adquirir determinados logros y conocimientos se percibe como complejo a medida que el nivel evoluciona.

(J.-) DESILUSIONES: ***"A mí me sueltan nada más que un mes con la tecnología de ahora, pero hubiera sido importante también que al mes me lo quitaran, porque si no maduran… Como no haya alguien que te lo esté dosificando, con cierta sabiduría que te la vaya dosificando no avanzas, porque siempre quieres más y más y más"***

Aquí encontramos una doble desilusión: por un lado, la falta de acceso a los materiales que había hacia unos años, y por otro, los músicos perciben que es posible sentir desilusión y frustración al enfrentarse actualmente al exceso de materiales y contenidos que hay en la red y perciben la necesidad de que éstos lleguen estructurados y organizados.

(M. L.-) DESILUSIONES: ***"Si yo volviera atrás al conservatorio no sé cuántos años estaría…hice el superior...soy el típico que le quedan seis asignaturas y a***

ver si voy las acabo, pero no tengo ninguna ilusión… la verdad es que creo es que el conservatorio es para la gente que quiera…, el 95 % de la gente para dar clases, acaba ya por el papelito….”

Una de las desilusiones de Manolo tras su proceso formativo en el conservatorio ha sido comprobar que pocos de los que se formaban junto a él tenían como finalidad la de convertirse en músico profesional. Frente a esto, muchos de sus compañeros buscaban la obtención de un título profesional para poder acceder a la docencia reglada.

Manolo además percibe que terminar los estudios superiores de música simplemente acredita para el desarrollo profesional de la música culta, estando la música popular fuera de su currículo.

(M. L.-) DESILUSIONES: ***“Uno cuando niño piensa, yo voy a acabar mi carrera en el conservatorio, cuando chico parece que es lo que tú quieres, tú quieres aprender música y dónde vas, a una escuela de música, no sé si el conservatorio, si es esto o es lo otro, yo voy a la escuela donde se aprende música y al final te das cuenta de que no es lo que querías ni es lo que tú pensabas “***

Los intereses de Manolo estaban más cercanos a otro tipo de músicas, distantes de la culta, en la que están especializados los conservatorios.

Tras casi terminar los estudios profesionales de música vio carencias en su formación para el desarrollo de músicas más afines a sus intereses, el *Pop* y del *Rock*.

(M. L.-) DESILUSIONES: ***“(Al preguntarle por si ha recibido clases de Pop y Rock). El Pop y el Rock, por mi cuenta y es bastante difícil, es muy difícil”***

En la época y en el contexto en el que se formó, el acceso a recibir clases de música en dicho estilo era complejo. Para el contexto de estudio eran casi inexistentes y para recibirlas había que desplazarse a contextos diferentes con los costes económicos que eso suponía.

Manolo tuvo que autoformarse en este tipo de músicas, mientras que los compatibilizaba con estudios profesionales de música en el conservatorio profesional.

(M. L.) DESILUSIONES: ***"Lo típico de, ¿tú que estás estudiando? yo música, bueno y que más, la clásica pregunta de la madre de tu amigo… te parece poco"***

El reconocimiento social profesional del músico ha estado poco valorado socialmente. La música es entendida, en muchas ocasiones, como algo ocupacional y lúdico.

Determinados sectores sociales no entienden el desarrollo profesional de dichas músicas y, en consecuencia, tampoco entienden los procesos formativos enfocados a carreras profesionales como músicos.

(P.-) DESILUSIONES: ***"Al principio la falta de información, pero ahora eso no existe, hoy hay demasiada información…"***

Frente a la falta de información de hace unos años, los músicos perciben una nueva desilusión como consecuencia del exceso de información. La masificación y exceso de información que se tiene a través de la red o por los nuevos medios de comunicación es vista por los músicos, en ocasiones, como parte frustrante del proceso formativo.

(P.-) DESILUSIONES: "*Siempre hay el típico que te intenta sacar el dinero, es muy, muy normal y cuando no es una educación reglada, que tú vas a un guitarrista para que te dé una clase y el nota lo que está es acostumbrado a sacarle el dinero a los chavales"*

La falta de profesionales de la enseñanza consensuados y acreditados para dichas músicas ha favorecido el intrusismo. Como consecuencia, es posible percibir desilusiones en aquellos individuos que han querido formarse con docentes no profesionales en este tipo de músicas.

En muchas ocasiones, son simplemente músicos los que comparten sus experiencias personales y no docentes formados, con métodos, con recursos, con sistemas planificados y secuenciados.

En niveles medios y avanzados, gracias pues las experiencias previas, es fácil determinar y deslumbrar la calidad del docente. Pero para los músicos noveles, y en niveles iniciales, es complejo discernir la cualificación profesional del docente. Esto se ve acrecentado por la falta de institucionalización y de profesionales acreditados para tal labor.

(P.-) DESILUSIONES: ***"Hay que llamar a muchas puertas y la cosa esta muy fea actualmente… en Huelva es imposible, si no haces flamenco es imposible… amigos míos que han venido de gira están viviendo de tocar en tablados flamencos y cosas así y es la única forma de vivir y ganar dinero además… se le paga más a un Dj que venga de fuera, que le da al play que a ti que te llevas horas y horas estudiando, años estudiando"***

En ocasiones cuando los músicos quieren dedicarse de manera profesional deben dejar de hacer aquellas músicas que están más cerca de sus gustos, intereses y/o preferencias musicales.

Los músicos, y con la finalidad de lucrarse, se ven obligados a ejercer otras más comerciales y cercanas al público. En consecuencia, también surge una necesidad formativa en relación a las músicas de moda o más apreciadas y valoradas por el público.

(J. R.-) DESILUSIONES: ***"No había profesores… "***

Juanma echa de menos el hecho de no haber tenido profesores que hubiesen guiado su formación.

(J. R.-) DESILUSIONES: ***"Sobre todo de los compañeros, de darte cuenta así de un momento a otro, en un instante abrirse los ojos y ver que una persona que ha sido no sólo compañero musical sino compañero de camino en la vida pues todo es mentira… puntualmente, no es algo generalizado."***

Como en todo tipo de relaciones personales, es posible encontrar diferentes puntos de vista e incompatibilidades. Lo destacable es que Juanma considera a los compañeros de su formación musical, en la mayoría de las ocasiones, como amigos.

(J. R.-) DESILUSIONES: ***"El mundo de la droga, en aquella época… ahora con más gente que está sana, antes el bicho raro era el que no consumía… en término generales, la droga no está tan presente en la música."***

En los comienzos de Juanma, el *Rock* y droga estaban muy ligados. La música estuvo asociada a determinados modelos sociales y éstos relacionados con idearios de rebeldía y contracultura. La formación, la dedicación profesional o el entorno de dichas músicas eran percibidos como un entorno marginal.

En la actualidad, el acceso y consumo de dichos músicas es mucho más amplio y extendido socialmente. A su consumo, formación y dedicación profesional y ociosa acceden diferentes espectros sociales. Esto hace que la percepción hacia este tipo de músicas se haya modificado y que, en consecuencia, los modelos sociales que proyectan también cambien. Los músicos perciben que el entorno de la música ya no está tan relacionado con las drogas y su consumo como hace unos años. Esto hace posible que la percepción social, en relación al desarrollo formativo hacia este tipo de músicas, esté cambiando.

(J. R.-) DESILUSIONES: ***"Yo empecé a estudiar escuchando bajistas bastante espectaculares e imposible para que una persona que ha decidido aprender, cuesta mucho trabajo sacar lo que él hace… son cosas que a unas personas de manera natural… eso está dando una idea equivocada...incluso a la hora de dar clase… porque el alumno espera que le des lo que él ha visto y si no lo ve en ti, tú ya no vales como profesor para él."***

En determinadas ocasiones, los músicos más conocidos y que pasan a ser modelos, lo son por ser virtuosos de la ejecución instrumental o la creación musical. Éstos pueden transmitir una imagen del instrumentista o compositor muy frustrante y lejos del alcance para los que comienzan su formación; querer

imitar la técnica o los conocimientos de dichos músicos se hace difícil pues se necesitan tener adquiridos unos recursos y conocimientos previos amplios.

Los alumnos, cuando acceden a recibir clases, también quieren que los docentes les enseñen dichos "trucos" (licks) e incluso que ellos los tengan adquiridos. En música siempre es necesario saber qué conocimientos están en el entorno de desarrollo próximo de aprendizaje, pues querer imitar a dichos modelos lejanos y virtuosos puede provocar frustraciones. Es necesario ir ampliando secuencialmente los conocimientos y esto, los docentes y músicos más experimentados, lo saben.

(G.-) DESILUSIONES: ***"Las dificultades son la falta de tiempo es lo a mí me trae por la calle de la amargura, para muchas cosas de mi vida no sólo para el bajo."***

Gurutze desearía tener más tiempo. Al desarrollar su relación con dichas músicas de manera ocupacional encuentra que le ayuda a liberarse de las rutinas que la rodean. Los músicos, aunque no se dediquen profesionalmente a dichas músicas, reconocen que el proceso formativo musical requiere mucho tiempo y una dedicación constante.

Determinadas circunstancias impiden la dedicación que Gurutze querría. Esto se hace especialmente presente si entendemos que la música le ocupa un papel meramente ocupacional.

(D. L.-) DESILUSIONES: ***"Como dificultad creo yo que es encontrar el método (haciendo referencia a recurso) ideal para cada uno… lo que yo he aprendido hasta ahora lo he aprendido de muchas fuentes…un método que reúna todas esas fuentes, para agilizarlo en el tiempo, eso mismo que yo sé seguramente se podía haber aprendido bien organizado en un año… Y que lo hiciera alguien como yo, alguien que de la nada ha comenzado a aprender y ese conocimiento reunirlo"… "Yo no he encontrado un método que lo empieces y lo termines…en el que uno por su cuenta pueda entenderlo todo"***

Damián percibe que el enfrentarse a aprendizajes poco institucionalizados provoca desasosiego.

Las pocas iniciativas regladas para la enseñanza de dichas músicas en el entorno de estudio no están consensuadas y sus métodos y metodologías son dispares.

Damián reclama poder acceder a un banco de recursos unificados. Esto facilitaría y agilizaría mucho el proceso de aprendizaje. Para Damián lo ideal sería que dichos recursos estuviesen estructurados y secuenciados.

La desilusión de Damián parte por no encontrar ningún método de aprendizaje estructurado y que éste tuviese los recursos suficientes para desarrollarlo.

(D. L.-) DESILUSIONES: ***"El problema es cuando quieres llegar a un sitio y aparece un concepto deberías saberlo y no la sabes"***

La falta de secuenciación también se percibe como un problema.

(D. L.-) DESILUSIONES: ***"Si yo tengo a unos chavales mareados durante años y años y ellos pagándome todos los meses…"***

De nuevo el intrusismo en la docencia de dicho tipos de músicas, como consecuencia de una falta de profesionalización, se percibe como una desilusión.

La falta de métodos e instituciones hace que surja la necesidad de aprendizaje; los músicos acuden a docentes poco profesionales y no acreditados.

(M. G.-) DESILUSIONES: ***"Hay menos oportunidades desde los organismos oficiales, ayuntamientos, diputación, hay menos oportunidades… concursos que había antes han desaparecido, certamen que había antes ha desaparecido, ahora lo que queda y son pocos la iniciativa privada y la iniciativa privada tienes que tocar un determinado tipo de músicas… bandas de rock es muy difícil, si me hablas de bandas de versiones sí, yo toco en una banda de versiones y toco más que con el grupo de Rock en el que estoy""Yo con una banda Heavy no voy a***

tocar a todos los sitios, ni a todos los garitos ni a todas las salas así que te tienes que adaptar un poco, a la demanda de lo que pide el mercado".

La tendencia institucional actual en el contexto de estudio es desarrollar y promocionar cada vez menos actividades culturales. En consecuencia, la música se ve directamente atacada.

Las entidades privadas viendo la demanda social, sí que promocionan determinadas músicas, en concreto aquellas más cercanas al terreno de lo comercial, de ahí la evolución de los grupos de versiones y covers.

Frente a esto, los grupos de músicas con propuestas más personales y más lejanas a lo comercial tienen que difundir sus músicas por otros cauces. Muchos músicos con más afinidad a otras músicas menos comerciales al final tienen que desarrollar aprendizajes lejos de sus intereses para poder lucrarse o desarrollarse profesionalmente. En ocasiones, los intereses personales musicales se ven mediatizados por el mercado y, en consecuencia, los aprendizajes musicales; esto ocurre y se percibe incluso en contextos no profesionales.

(M. P.-) DESILUSIONES: ***"Al principio no tener un profesor, que te diga pon esta mano aquí, pon esta mano allí"***

Tener cerca un especialista incluso desde el inicio facilita bastante el proceso formativo.

(M. P.-) DESILUSIONES: ***"Fue ya un paso, me tengo que ir fuera, ya tenía coche y tenía dinero…que conseguía tocando."***

Otra de las desilusiones es la falta de ayudas institucionales y de becas para el aprendizaje en dichas músicas. Manu, gracias a los trabajos que hacía como músico, ha podido ir comprándose el material necesario, pagando sus estudios, los cursos y clases con profesores especializados.

(M. P.-) DESILUSIONES: ***"Ese es el problema, que por aquí no hay una enseñanza reglada de música moderna por aquí en Andalucía y en España en general hay pocas… valen un pastón, aparte que te tienes que desplazar que vivir allí, lo que te cuesta, que siempre son ciudades más caras"***

Para Manu el difícil acceso a una institución para el aprendizaje formal para este tipo de músicas supone una desilusión; además desemboca en tener que desplazarse e instalarse en otra ciudad lejos del contexto de estudio.

(M. P.-) DESILUSIONES: ***"Por lo menos una aquí en Sevilla (hablando de centros de estudios musicales de música contemporánea), me hablan de gente que están fuera estudiando porque quieren formarse en el Jazz o en otras músicas modernas y han tenido que salir si quieren una titulación... aunque yo soy de los que piensan que tocando música moderna no te hace falta realmente una titulación , porque tal artista o tal músico no te va a llamar por el papel que tú tengas, te va a llamar por el nivel que tú tengas o por lo que tú le aportes a su música"" Como es música moderna y tampoco hay muchas escuelas, realmente el papel (la titulación)…"***

En nuestro contexto no existe ninguna entidad que certifique o que de acceso a una titulación en relación a dichas músicas. Es el nivel de habilidad en el ejercicio de dichas músicas, la propia trayectoria y las experiencias previas las que los acreditan. Dichas medidas son subjetivas y poco cuantitativas; tener alguna entidad que certificase la habilitación de dichos músicos de manera ponderada, como ocurre en los conservatorios de música profesionales, ayudaría a unificar criterios.

(J. S.-) DESILUSIONES: ***"Mi madre no me dejaba pasar según a qué hora poque había muchos Punkies" "No necesito drogas porque termino supercolocado cuando termino de tocar… es cierto que la gente puede pensar que estoy hasta las orejas porque me deja vacío"***

La música *Pop* y especialmente el *Rock* arrastran numerosas concepciones e idealizaciones socialmente negativas. Desde los inicios de la cultura de masas la música ha servido para reforzar los modelos identitarios.

A pesar de haber cambiado los modelos sociales, es extendida la asociación del *Rock* y el *Pop* al consumo de drogas. Juan percibe desmotivación social para el aprendizaje y el ejercicio de dichas músicas a causa de la relación música y drogas.

A pesar de ello es inherente al ser humano sentirse atraído por lo prohibido. Ya desde su juventud Juan se sintió atraído por este tipo de músicas y, en consecuencia, se sentía atraído por su aprendizaje.

(J. S.-) DESILUSIONES: "*El acceso a un instrumento, yo sinceramente hasta hace diez años no tenía un instrumento de una serie media"…"El acceso a la capacidad de aprendizaje, el hecho de tener modelos cercanos que te puedan resolver preguntas que te puedan surgir" " La falta de tiempo de poderle dedicar a esto"*

Juan reconoce como dificultades en su aprendizaje haber tenido un instrumento, al menos de serie media, que no dificultase su aprendizaje.

Juan percibe como negativo el hecho de no tener modelos cercanos para resolver las cuestiones puntuales que le aparecían en su proceso formativo. También se percibe como negativa la falta de tiempo constante y continuado que demanda el aprendizaje musical.

(J. S.-) DESILUSIONES: *"El Rock no es irte al hotel después con las muchachas y con las botellas…, el nuestro por lo menos no, nos falta mucho dinero para llegar ahí"*

Los músicos conocen y reconocen los modelos sociales que proyectan. Dichas idealizaciones están, en la mayoría de las ocasiones, lejos de la realidad de los músicos. Estos modelos de fama y poder no se convierten, en la mayor parte de los casos, en las motivaciones reales del aprendizaje de los músicos y sus realidades están bastante lejos de dicha proyección social.

A modo de resumen de las desilusiones.

En los niveles básicos e iniciales, los músicos perciben que el avance es ágil y hay facilidad para acceder a los recursos necesarios. A medida que avanza la complejidad del discurso musical, el acceso a los recursos para su aprendizaje se presenta de manera cada vez más compleja y lenta. Los músicos perciben este hecho con desilusión.

Internet abre una amplia puerta de acceso a los recursos, pero no todos los que ahí se encuentran son de calidad, ni están contrastados ni secuenciados o llegan en el momento adecuado. Además, el exceso de materiales y recursos de aprendizaje en la red causa frustración en los músicos.

Una de las desilusiones que encuentran los músicos que han acudido a la formación reglada institucionalizada, es decir el conservatorio, es que éste es el único acceso a una titulación en el contexto de estudio. Los conservatorios están especializados en la música culta, no teniendo cabida otras músicas a pesar de ser altamente influyentes en la sociedad o dar la posibilidad de forjar un posible camino laboral.

Los individuos que quisieron formarse en dichas músicas, hace unos años, tenían que asumir el coste de tener que desplazarse a otras localizaciones, con la finalidad de una acreditación. Hoy en día también es necesario desplazarse, aunque encontramos respuesta institucional a nivel nacional, sin tener que desplazarse al extranjero.

En el contexto de estudio es posible encontrar intrusismo o docentes poco formados para la enseñanza de dichas músicas. En el mejor de los casos son otros músicos los que pasan a ser docentes cuando éstos comparten sus conocimientos en base a sus trayectorias musicales. A pesar de ello hace unos años era complejo encontrar docentes para este tipo de músicas y los músicos que se formaron en esta época lo perciben con desilusión.

El aprendizaje en dichas músicas no ha estado valorado socialmente. Este tipo de músicas ha estado, en ocasiones, relacionadas con lo contracultural, lo marginal y el mundo de las drogas y esto se ve como una desilusión por parte de los músicos.

Los modelos a los que acceden en ocasiones los músicos están lejos de su nivel de competencia y son modelos poco recomendables. Éstos, a veces son cercanos al virtuosismo, al menos en niveles iniciales, pudiendo desembocar en posibles frustraciones de aprendizaje.

Los músicos, en ocasiones, tienen que aprender recursos y estilos musicales aunque estén lejos de su interés musical y esto es percibido como algo negativo.

La falta de tiempo también es una de las desilusiones que encuentran los músicos en sus procesos de aprendizaje, la formación musical reclama mucha dedicación.

La falta de metodología consensuada, la falta de modelos de aprendizaje contrastados, la carencia de bancos de recursos y de instituciones que apoyen los procesos de enseñanza, provoca desilusión en los músicos que pretenden formarse en dichas músicas.

Determinadas músicas por ser minoritarias son de difícil difusión, tienen poco apoyo institucional o son de difícil ejecución en directo; esta dificultad de mostrar sus creaciones desemboca en desilusión para su aprendizaje

Hace unos años el acceso a los recursos de aprendizaje era complejo, esto se hacía evidente incluso por el difícil acceso a los instrumentos musicales. Un mal instrumento musical puede dificultar los procesos de aprendizaje. En la actualidad es fácil acceder a instrumentos de calidad y de manera mucho más económica, rápida y cómoda.

A modo de conclusión de la primera categoría.

En relación a los modelos formativos, diremos que los entrevistados han presentado modalidades formativas diferentes. Como lazo de cohesión encontramos el hecho de que todos ellos han adoptado los recursos que iban teniendo a su alcance, se han desarrollado musicalmente en base a unas realidades diferentes, accediendo a unos materiales y a modalidades de aprendizaje de manera circunstancial, como consecuencia de la falta de aprendizaje institucionalizado para dichas músicas en el contexto de estudio.

La mayoría de los músicos que quisieron una formación institucionalizada acudieron al medio más cercano, los conservatorios profesionales de música o las escuelas municipales. En la mayoría de las ocasiones, encontramos desilusiones en su proceso formativo. Dichos contextos presentan unos valores lejanos a las músicas de estudio. Los conservatorios se han especializado en la preparación de músicos intérpretes de música culta y sus valores están bastante lejanos a los de las músicas populares urbanas.

Hace unos años los que buscaban una formación reglada específica tenían que ir al extranjero, donde sí se encontraban experiencias de calidad pero con un alto coste. Los que no pudieron o no quisieron acceder a dichas experiencias acudieron a docentes del entorno, no especialistas. Por otro lado, otros músicos se embarcaron en el complejo camino de la formación autodidacta. Debido a tal demanda generalizada ya es posible encontrar instituciones musicales en España, que cada vez van adquiriendo más relevancia, que ofertan una formación de calidad y dan la posibilidad de acreditar su formación a los músicos.

Cabe destacar que, en la mayoría de los casos, los comienzos de los músicos fueron circunstanciales y no planificados; muchos de los modelos musicales iniciales partían de los acercamientos a las músicas populares o folklóricas o tuvieron como modelos músicos cercanos del *Pop* y del *Rock.* Cobra especial papel la familia como entorno de acercamiento a la música y el

grupo de iguales en la adolescencia para definir las preferencias musicales hacia dichas músicas.

Debido al reconocimiento de sus carencias, los músicos denotaron ya desde hace unos años la falta recursos adaptados al entorno.

Los músicos que desarrollan su aprendizaje en la actualidad sí tienen la posibilidad de acceder a modalidades formativas guiadas por profesionales. Ha mejorado levemente el estado de la cuestión. La especialización y preparación en el terreno de la docencia para dichas músicas, en la mayoría de las ocasiones, es escasa.

Para todos los entrevistados, el modelo ideal debe incluir tocar de manera activa en agrupaciones de *Rock* y *Pop.* Los músicos reconocen que es necesario comenzar teniendo intereses y preferencias musicales hacia este tipo de músicas y la audición activa de música dentro del estilo *Pop* y *Rock* como un agente motivador es un comienzo deseable para el aprendizaje del estilo.

Los músicos que emprenden el camino musical con diferentes modelos formativos, especialmente los autodidactas, deben usar los diferentes recursos que encuentran a su alcance, aunque no siempre se perciben como eficientes. Internet se ha convertido en el mayor banco de recursos que jamás ha existido y los músicos lo usan aunque con cautela.

En la actualidad, el acceso a los recursos formativos se presenta como más cercano y asequible, pero si estuviesen guiados por profesionales éstos ganarían en valía; el docente sería el encargado de guiar la selección de los diferentes recursos, así como su secuenciación, significatividad y aplicación práctica a los conocimientos.

Con respecto a las TIC, todos los entrevistados las han valorado positivamente, necesarias y útiles. Frente a esto, reconocen de nuevo que su uso mejoraría si fuese guiado por profesionales. Esta demanda aparece como

consecuencia de que no todo lo que se encuentra en la red es veraz ni contrastado; en la mayoría de las ocasiones no atiende a ninguna secuenciación lógica y los modelos que se encuentran a veces son erróneos. Pero a pesar de dichas carencias, la red se define como uno de los recursos más usados por los músicos en su aprendizaje.

Los músicos perciben la red como un nuevo entorno para el desarrollo de aprendizajes colaborativos. Éstos se mueven con facilidad pues las redes sociales también se muestran como nuevas puertas para la difusión de las creaciones y eventos musicales.

Las TIC abren una puerta al aprendizaje autónomo y se convierten en un medio cada vez más usado, eficaz y con recursos que se amplían para compartir el conocimiento y las experiencias musicales.

La red se ha convertido en un canal de comunicación en el que el conocimiento popular fluye desde diferentes localizaciones. La red ha democratizado el aprendizaje.

Los métodos de difusión también han cambiado gracias al desarrollo de las TIC, tanto por su calidad como por la velocidad en que se comparten, incluso para aquellas músicas más minoritarias.

El aprendizaje colaborativo es altamente valorado por los músicos. Uno de los contextos de aprendizaje colaborativo más valorado es el que surge al participar en grupos musicales. La música grupal y el aprendizaje que de ella se extrae, favorece y potencia las relaciones sociales.

A través del aprendizaje colaborativo se da la posibilidad de compartir recursos, conocimientos, experiencias, objetivos, necesidades y se presenta especialmente como un recurso muy valorado por aquellos músicos que han tenido que formarse de manera autodidacta y/o fuera de la formación reglada, siendo este tipo de músicos muy habituales para el contexto estudiado.

Con respecto a los métodos y recursos de aprendizaje en soporte papel, los músicos reconocen que suelen acceder a ellos en niveles formativos no iníciales. El soporte papel, al menos como método tradicional, demanda un conocimiento de la lectoescritura convencional y esto no se adquiere si no es con un entrenamiento concienzudo. Frente a esta dificultad, ciertos instrumentos han desarrollado sistemas simplificados y propios de escritura con la finalidad de facilitar la práctica musical.

Los métodos en papel se reconocen como poco atractivos y la necesidad de tener adquiridos conocimientos previos para su entendimiento los aleja de la esencia que transmite el estilo musical.

Como dato positivo, destacar que los primeros conocimientos con cierta solidez se transmitían hace unos años desde el papel. A pesar de ello, en la mayoría de las ocasiones, estaban descontextualizados, lejos de las necesidades concretas de los músicos, en otro idioma o con un lenguaje musical incomprensible para la mayoría de los músicos autodidactas. No obstante, una vez se han adquirido estos conocimientos previos necesarios, son bien valorados a niveles medios y superiores.

En la actualidad el conocimiento en formato papel ha dado paso a otros nuevos soportes como el PDF, programas informáticos, aplicaciones móviles, etc. El acceso masivo a través de la red posibilita encontrar métodos en papel cada vez más cercanos a las necesidades concretas de cada músico. La lectoescritura convencional es reconocida por los músicos como una llave de acceso al terreno laboral.

Con respecto a la formación reglada, todos los entrevistados aportan que los conservatorios profesionales de música no reconocen las músicas urbanas dentro de su currículo.

Los músicos entrevistados demandan una formación bajo alguna institución de manera regulada y que dotara a sus participantes de una cualificación pertinente, que desarrolle una metodología consensuada, con

unos aprendizajes secuenciados y con recursos suficientes. Dicha demanda social tiene como respuesta la aparición de iniciativas privadas para el aprendizaje, así como algunas respuestas formativas en algunos municipios a través de las escuelas de música.

Los conservatorios son la única institución que dota a los músicos de una titulación con validez académica para el contexto de estudio. Muchos músicos comienzan su formación en dicha institución aunque ésta está muy lejos de los valores que transmiten las músicas populares urbanas. Los conservatorios sí que dotan a los que participan de la formación reglada de unos buenos conocimientos teóricos y un buen nivel de lectoescritura convencional.

Los músicos que han tenido formación autodidacta, se muestran de acuerdo con la necesidad de improvisar desde los principios y lo reconocen como un recurso imprescindible. La improvisación comparte características con el juego.

Muchos de los músicos que han participado de la formación reglada o guiada reconocen la importancia de la improvisación como recurso de aprendizaje, pero desconocen sus rudimentos y los recursos para su desarrollo o los procedimientos para su práctica.

La improvisación también es un método de evaluación y autoevaluación de los conocimientos musicales, además de un rasgo distintivo de determinados géneros o un camino para la creación de sonoridades y lenguajes personales.

Tocar en grupos es un recurso imprescindible en la formación de un músico de *Rock* y *Pop*. Éste es el contexto donde el conocimiento musical cobra sentido y los músicos conocen la función instrumental, donde el aprendizaje colaborativo es más evidente y productivo además de ser el contexto donde se potencian y desarrollan las relaciones personales. Tocar en

grupos puede entenderse como un simple recurso solo que a la vez pasa a ser una finalidad en sí misma.

Entre los logros que destacan los músicos entrevistados de su proceso formativo encontramos: los músicos hacen y desarrollan músicas de modas y cercanas a sus intereses; tras los procesos formativos es posible el reconocimiento público; con el aprendizaje emulan a sus ídolos; el ejercicio musical es placentero por sí mismo; todas las experiencias son reconocidas como parte del proceso formativo; desde el principio, es posible lucrarse y su labor es demandada socialmente; este tipo de músicas está asociada a valores cercanos a la libertad; a través de la práctica y la formación del *Rock* y el *Pop* se favorecen las relaciones personales. En el ámbito ocupacional supone una liberación de las tareas de la vida rutinaria. Además destacaremos que, en la actualidad, y debido a la demanda social, es posible encontrar iniciativas privadas que favorezcan la formación musical en el estilo de *Pop* y *Rock*, así como escuelas de música que, aunque de manera no reglamentada y experimental, comiencen a reconocer y a acreditar la formación musical en dichas músicas; los músicos comparten sus experiencias y conocimientos.

Entre las desilusiones encontradas en relación a los procesos formativos de los entrevistados destacaremos que: tras los avances iniciales, los procesos de aprendizaje se van ralentizando y el acceso a recursos concretos y especializados cada vez se convierte en una tarea más difícil; no todos los recursos a los que van teniendo acceso son de calidad, ni están secuenciados ni contrastados, y no encuentran una metodología ni un método de aprendizaje consensuado; los músicos demandan una titulación o acreditación que reconozca el aprendizaje o el nivel de competencia en dichas músicas; los conservatorios profesionales están especialmente enfocados a la interpretación de músicas cultas, al menos en el contexto de estudio; los músicos reconocen la falta de antecedentes formativos; éstos detectan que los modelos actuales en determinadas ocasiones atienden al virtuosismo y no a la función real del músico dentro del grupo; la falta de tiempo; el hecho de que la música de *Rock* y *Pop* hace unos años estuviese directamente relacionada con las drogas y/o lo marginal conlleva, en ocasiones, rechazo social; cuando existen intereses

profesionales los músicos tienen que aprender músicas lejanas a sus preferencias; en ocasiones los docentes particulares no son especialistas; hace unos años era complejo acceder a instrumentos musicales de calidad y, por último, los músicos perciben la falta de oportunidades profesionales y de asesoramiento laboral.

13.- Categoría segunda. El modelo formativo ideal, muestra de las necesidades y carencias para el aprendizaje; cualidades y habilidades deseables para el aprendizaje musical.

Con la misma finalidad que en la categoría anterior, vamos a subdividir las categorías para el mejor análisis y entendimiento de las respuestas obtenidas por los músicos.

En primer lugar, los músicos expondrán cuál es el modelo formativo ideal, basándose en sus vivencias y trayectorias personales (13.1). A través del análisis discursivo extraeremos las idealizaciones que poseen los músicos de lo que debería ser el modelo formativo ideal para este tipo de músicas.

En la segunda categoría incluiremos cuáles han sido y son las necesidades, carencias y demandas que detectan, que han tenido o tienen los músicos en su proceso formativo (13.2)).

Finalmente, hemos dividido este punto en una tercera subcategoría de estudio en la que se exponen los recursos, cualidades y habilidades deseables para el desarrollo del aprendizaje musical, al menos desde la perspectiva de los músicos (13.3).

13.1.- El modelo formativo ideal.

(J.-): ***"No existe…, porque es todo tan amplio que el método tendría que abarcar muchísimos campos… a mí me preguntan mucho y yo no soy capaz de recomendar…yo necesito dos o tres clases para saber qué es lo que quiere"***

Javi cree fielmente que el modelo formativo ideal parte de una buena orientación y de conocer las carencias y necesidades individuales. La ausencia de un método y una metodología consensuada y experimentada hace dudar, incluso a expertos músicos docentes, de cuál sería el modelo formativo ideal.

(J.-): ***"Yo creo que la música la mejor manera de enseñarla o de aprender es en el tú a tú, en el cara a cara, con el profesor, con el amigo, esa es la manera y la base de lo que te puede enganchar"***

A pesar de los avances en los medios de comunicación y de transmisión del conocimiento, para Javi es el contacto humano el principal elemento motivador y motor para el aprendizaje.

(M. L.-): ***"Una buena escuela es lo mínimo…"***

Manolo, en el contexto de estudio, ha echado en falta poder acceder a una institución que guiase su proceso formativo y que estuviese especializado en estas músicas.

Para Manolo, el proceso formativo ideal, debería partir de una institucionalización. Dicha institución es la que debería regular y guiar los procesos de enseñanza-aprendizaje tras una planificación. Debido a tal carencia, es posible encontrar instituciones lejos del contexto de estudio que dan respuesta a tal demanda social.

(P.-): ***"La mezcla es lo que hace que sea del todo completo…Que hubiera algo básico para todos los instrumentos y una vez que termines esa formación básica, puedas decidir; eso sería lo ideal, de verdad es que no sé por qué los conservatorios no se lo han planteado hoy en día."***

Para Pablo, la formación integral de los músicos debería ser estandarizada, al menos en los principios y posteriormente debería atender a una especialización.

De esta manera, todos los músicos tendrían unos conocimientos básicos generalizados, independientemente de que estudiasen clásico o músicas populares modernas. Pablo considera que como única institución reglada de nuestro contexto, los conservatorios serían las entidades encargadas de transmitir dichos conocimientos. Para Pablo, el modelo formativo ideal, debería ser el mismo para todas las músicas, al menos al principio y posteriormente poder especializarse.

(J. R.-): ***"Un poco de todo… pero te sirve no sólo estar con el bajo colgado… hay muchas recursos que pueden parecer insignificantes, pero te pueden ayudar en el método."***

El modelo para Juanma debe de ser global, en el que se aprenda de manera integral. Juanma reconoce que no sólo se aprende a través de la formación estructurada y es a través de las diferentes experiencias como uno se va formando como músico y no sólo de aquellas que se extraen de la formación reglada o simplemente de la práctica. Para Juanma, habría que conjugar teoría y práctica en el modelo formativo ideal.

(G.-): ***"(tocando en grupo) El estar todos juntos… "***

Para Gurutze el modelo ideal debe incluir la práctica en grupos musicales y es en dicho contexto donde se ponen en práctica todos los conocimientos adquiridos. El modelo formativo ideal es un modelo en el que las relaciones personales cobran valor, así como los aprendizajes de tipo colaborativos.

(D. L.-): ***"Lo principal es interiorizar el estilo…y sobre todo escuchar música… si quieres aprender a tocar Rock no te estás inventando algo nuevo, es algo que ya existe…. A la hora de aprender, a través de internet, o mediante métodos mediante una escuela o aula y sobre todo tocar con más gente, gente que ya***

toque el estilo…"" Es encontrar tu sitio… es aprender en función de los demás instrumentos…para mi creo que fue lo principal. Yo venía de tocar en agrupaciones de ciento veinte personas…"

Para desarrollar aprendizaje en un determinado estilo y formarse en sus reglas formales es importante conocer sus características definitorias. Éstas se pueden conocer de diversas maneras.

Cobra especial valor para el aprendizaje de las características de los diferentes estilos, la escucha y el análisis activos. También se pueden adquirir tocando con otros músicos que conozcan y dominen el estilo musical, es decir, a través de modelos cercanos. Para que un docente pueda transmitir las características estilísticas debería conocerlas previamente.

(D. L.-): ***"Si volviese atrás bastante…seguramente hubiese empezado por donde creo yo debería ser el origen de todo músico, aunque tu después amplíes conocimiento…yo creo que es fundamental tener una buena base y yo considero que es el conservatorio…te digo el conservatorio, porque a día de hoy es lo que conozco como algo reglado, organizado, a la veces algo histórico...no es solamente tocar el instrumento hay que aprender, es una carrera"***

Damián reconoce que es importante tener una buena base y que quizás la institución única de entorno de estudio que pueda dar una buena base musical general sea el conservatorio. Los músicos autodidactas o que se desarrollan en contextos no formales de aprendizaje suelen denotar la carencia de una organización en sus aprendizajes. Para Damián, el modelo formativo inicial debe ser organizado y reglado.

(D. L.-): ***"Pondría un Centro, en el que en el mismo Centro haya acceso tanto a profesores cualificados, como a ordenadores donde la gente pueda buscar información, aulas donde se reúnan la gente para tocar, con profesores guiados, creo que es un poquito lo que hacen las aulas modernas… (Refiriéndose a por qué no funcionan las academias del contexto de estudio) porque valen más que la guitarra…te estás comprando la guitarra cada mes… si vas a apostar por una formación, esto también es educar a la gente, la música, no tienes por qué cobrar… las academias están sólo al alcance de unos privilegiados"***

A pesar de que reconozca que la única institución que puede transmitir es el conservatorio, para Damián lo ideal sería una institución especifica. A pesar de existir en el contexto de estudio instituciones de carácter privado, Damián las considera costosas. En otras localizaciones ya es posible encontrar instituciones públicas y/o concertadas enfocadas para dichos aprendizajes y que además conceden titulaciones. Para Damián el modelo formativo ideal se desarrollaría en una institución con medios y con apoyo institucional o al menos más económico que las instituciones privadas del entorno de estudio.

(M. G.-): ***"Es un cúmulo de todo. Tienes que aprender las cosas básicas, tienes que tener gente con las que tocar y tienes que tener una formación….tiene que ser un compendio de todo"***

Para Mario, el aprendizaje pasa por ser un cúmulo de experiencias de diversa índole, pero desde luego el camino formativo ideal debe ser compartido con compañeros.

(M. P.-): ***"Habría que por una parte empezar a estudiar con libros y a leer y demás y otra parte de ponerte a tocar"; "Cuanto más conozcas de lo que es reglado, de libros y de teoría te va a ayudar más a liberarte, pero eso de liberarte siempre tiene que estar ahí y no se puede olvidar, porque tienes que tocar y divertirte" "(Hablando de las cualidades necesarias que debe tener un batería)…Una técnica que te permita expresar lo que tú quieres" "tampoco creo que haya que obsesionarse, porque mucha gente te dice si, si la base tiene que ser tener una técnica horrorosa, yo creo que con tener la técnica que permita expresar lo que uno quiere, hay gente que a lo mejor con una cuerda con una guitarra es capaz de llegar al público, a ese le vale, a lo mejor a otro no" "Escuchar muchos discos, escuchar lo que han hecho los grandes discos de Pop y de Rock y desde ahí derivarlo a un estudio, a sacar por ejemplo los ritmos de los temas y llevártelos a una parte más teórica y transcribirlos y trabajarlos desde ahí, pero siempre las dos cosas: la musicalidad y la teoría"***

Para Manu en el modelo formativo ideal debe existir un equilibrio entre la formación teórica y el desarrollo de la práctica musical. También es necesario adecuar las necesidades formativas a las necesidades reales con la práctica musical que se quiere desarrollar. El conocimiento musical debe estar al

servicio de la música y tener los conocimientos suficientes para poder solventar aquellas necesidades prácticas que surjan.

(M. P.-): "*Que antes de coger el instrumento que escuchase mucho esa música y que conociese bien qué supone esa música y ahora luego coger el instrumento y conseguir una técnica con ese instrumento o un dominio del instrumento que no sea un impedimento para expresar lo que tú quieres…"*

El modelo formativo ideal debería comenzar por sentir atracción hacia este determinado estilo musical y esta atracción se convertiría en motor de aprendizaje. Por otro lado, el modelo ideal debe transmitir la técnica necesaria que haga que la técnica instrumental no se convierta en una traba para expresar todo aquello que quieran expresar.

(J. S.-): "*Me consta que existen mil métodos, pero una clase presencial, alguien en el que tú puedas ver lo que se está haciendo. Me fue muy importante al principio no estar solo con el instrumento, no verte solo en una habitación intentando darle sentido a algo…a partir de ahí trabajar muchísimo hasta que te suene… las horas en las que he pasado en mi cuarto no las cambio, recuerdo haber echado cinco, seis y siete horas sin que nadie me obligue… por una pasión absoluta… el tener un proyecto, el tener una canción, el tener un tema concreto en el que basar el estudio me parece esencial…"*

Tener modelos cercanos, compartir las experiencias con otros músicos, el estudio intensivo individual, plantearse objetivos musicales y tener pasión por este tipo de músicas es importante para el desarrollo del modelo formativo ideal para este tipo de músicas.

(J. S.-): "*Empecé haciendo unas nociones básicas, pero el desarrollo a lo largo de muchísimo tiempo y quizás con ayuda hubiese tardado la mitad, ahora gracias a internet o gracias a otras formas que no son el conservatorio puedes tener acceso al conocimiento musical. Te das cuenta que algo que te ha llevado años se puede aprender mucho más rápido a través de una teoría, cuando está guiado, tiene una metodología y está programado"*

Para Juan la organización, la guía y la teorización facilita el aprendizaje musical. En la actualidad internet, entidades privadas incluso el conservatorio pueden favorecer conocimientos, métodos y metodologías. La optimización del tiempo también es importante en el método formativo ideal.

(A. R.-): ***"no sé cuál es el método ideal, yo creo que cada uno tiene que buscarse su forma". "En mi caso ha sido porque al final te vas acercando a lo que te va gustando"***

Partir de los intereses y las preferencias es necesario para desarrollar el método ideal. Alejandro percibe que en el contexto actual no es posible generalizar un método, quizás por la falta de antecedentes. Cada músico debe buscar los recursos para poder acceder a sus intereses y preferencias.

A modo de resumen del método formativo ideal.

A pesar de no existir antecedentes en el contexto de estudio de un método contrastado, los músicos entrevistados reconocen la necesidad de tener un modelo formativo planificado y efectivo para sus aprendizajes.

El modelo ideal debe partir de una correcta orientación y es necesario que los músicos se sientan atraídos por dichas músicas. El contacto humano es motor del aprendizaje y tocar en grupos cobra valor dentro de dicho modelo ideal.

La encargada de guiar dicho modelo formativo tiene que ser una institución específica y sus docentes deben dominar y conocer los entresijos del estilo musical.

Los contenidos básicos e iniciales podrían ser compartidos por todos los músicos independientemente del estilo o género musical en el que se formen.

El método debe ser integral y aunar teoría y práctica. Para los músicos, el modelo formativo ideal debe contar con apoyo institucional, ser económico y dotar de titulación veraz.

La existencia de modelos musicales cercanos es importante para el desarrollo del método. La secuenciación correcta, así como una buena temporalización, es necesaria.

13.2.- Necesidades y carencias.

(J.-): "*Claro que debería y no me parece extraño* (refiriéndose a la falta de apoyo institucional), *lo que pasaría es que entraríamos en un debate político, las cosas no suelen hacerse a demanda social "*

Javi reconoce que existe una demanda social para el aprendizaje de dichas músicas y que quizás puedan aparecer intereses políticos enfrentados. Javi conoce bien el estado de la cuestión pues dirige una institución de formación para este tipo de músicas de carácter privado en el contexto de estudio. Javi tuvo que ir al extranjero para formarse.

(J.-): ***"Yo creo que hay poco apoyo institucional".***

Javi cree, que existe la necesidad formativa y que por ello las instituciones pertinentes deberían dar solución a dicha demanda. Javi reconoce tal necesidad formativa.

(J.-): ***"Hay demanda y gente que le hace falta (haciendo referencia a la formación musical en este tipo de músicas), aunque haya mucho acceso a través de las tecnologías… cuando empiezas no tienes un criterio, no tienes quien te asesore"***

En la mayoría de las ocasiones, y gracias a la red, en la actualidad se tiene acceso a los recursos necesarios, hecho que no ocurría hace unos años. El problema reside sobre todo a niveles iniciales y medios en los que los músicos carecen de los criterios necesarios para la selección de los materiales, su secuenciación y su categorización. Javi cree que es necesario el asesoramiento para el uso y la aplicación de las TIC en el aprendizaje musical.

(M. L.-): ***"Me hubiese venido bien un profesor cuando chiquitito (refiriéndose al Pop y al Rock)"***

Manolo también denotó en falta de asesoramiento en sus niveles iniciales.

(M. L-): ***"A mitad de los noventa no había los medios que hay hoy en día…yo aprendí con el método antiguo, que es echarle horas para cualquier cosita"***

Los músicos perciben que hace unos años era más acusada la falta de asesoramiento y más complejo el acceso a los recursos de aprendizaje. Los músicos tenían que dedicar más tiempo a acceder a los recursos o a conseguir un asesoramiento correcto. En consecuencia, los entrevistados perciben que los procesos formativos y el acceso a los materiales eran lentos y tediosos.

(M. L.-): ***"En mi casa no había esa opción económicamente (refiriéndose a estudiar fuera), en mi época no había becas"***

Para acceder a un asesoramiento guiado por especialistas y poder formarse en una institución especializada, era necesario desplazarse a otras localizaciones, con el coste económico que suponía. Los músicos veían que era necesario tener recursos económicos para poder acceder a una formación de calidad hace unos años.

(M. L.-): ***"Que no existió un orientador como tal que me diga, mira el conservatorio sirve para esto y es esto; el Pop-Rock esto, esto y tal se puede aprender por aquí, por allá, que es lo que te gusta a ti más, que es lo que te interesa, estos son tus caminos, cuál quieres coger, eso hubiera sido…"***

Para Manolo la carencia principal en su proceso formativo, que se desarrolla a medio camino con la formación reglada, fue la falta de una orientación dentro de dicha institución, la de conservatorio profesional, que lo hubiese acercado con mayor efectividad a dicho tipo de músicas. Tras terminar su formación en dicha institución percibió que aún seguía teniendo grandes carencias para el ejercicio de las músicas populares urbanas. Por ello, Manolo ve necesaria una orientación especializada.

(J. R.-): ***"Realmente no me he encontrado con bajistas rockeros que me enseñen… nadie sabía cómo dar clase… tener gente a la mano que nos enseñara."…*** ***"Yo lo que creo es que debe de haber una persona que te orientase en base a tus necesidades y a tus cualidades… por donde tiene que ir en tu camino… y que te enseñe a moverte para buscar la información… "***

Las necesidades de Juanma partían de no tener modelos o docentes cercanos a los que recurrir en su proceso formativo que pudiesen transmitir el estilo musical. También Juanma denotaba la falta de orientación al respecto.

(G.-): ***"…el tiempo, tengo casi de todo, más de lo que puedo utilizar, aunque no tengo tiempo para utilizarlo."***

A pesar de ser una actividad ocupacional, Gurutze demanda el disponer de más tiempo para poder compatibilizarlo con las demás actividades de su vida cotidiana, aunque reconoce tener los recursos formativos suficientes en la actualidad. La música y su formación necesitan de mucho tiempo y dedicación.

(G.-): ***"Yo no lo diseñé, aunque yo lo he ido llevando a mi terreno y haciendo las cosas a mi manera, eso sí, pero vamos yo no diseñé mi modelo formativo."***

Gurutze reconoce que ha tenido que desarrollar su proceso de aprendizaje sin planificación. En la actualidad, encuentra docentes que guían los procesos formativos, por ejemplo, en las escuelas de música, docentes particulares, en instituciones privadas o en la red.

En la actualidad se puede acceder a docentes con relativa facilidad, aunque éstos no sean, en muchas ocasiones, especialistas en la materia.

(G.-): ***"Hoy por hoy está muy mal la historia de la música…cuando va mal todo dicen que la cultura se crece, pero sin embargo, se crece pero no se paga… hay más elementos culturales pero están mal pagados."***

Gurutze reconoce que no es mal momento para el desarrollo cultural y, en concreto, para la música. A pesar de ello, está mal pagada; los músicos reconocen la necesidad del reconocimiento de la música como profesión y una regularización económica. El reconocimiento formativo a través de una titulación llevaría como efecto un reconocimiento social y, en consecuencia, un reconocimiento económico a la labor que ejercen. Este reconocimiento se hace latente en otros sectores, como es el de los músicos dedicados a la música culta.

(P.-): ***"Unos estudios reglados, eso sí que lo echo en falta, porque me hubiera encantado, me hubiera encantado para tener las cosas más claras desde el principio."***

De nuevo se expone la necesidad de unos estudios reglados para el aprendizaje de dichas músicas. La necesidad es reconocida tanto por músicos profesionales como por aficionados. Quizás las instituciones privadas sí solventan en gran medida las necesidades formativas; pero los músicos detectan determinadas carencias de dichas instituciones, como la falta de titulación y acreditación, el elevado coste, la falta de profesionales cualificados, etc. Frente a esto sí es posible encontrar respuesta institucional por parte de las administraciones educativas en otras localizaciones.

(P.-): ***"Reglada, es que el problema que aquí reglada sólo se entiende como el conservatorio y yo creo que no es sólo conservatorio, creo que hay más opciones, lo demás es dinero, es privado y es caro".***

Las políticas educativas en el contexto reconocen el aprendizaje de las músicas cultas y, en algunos conservatorios profesionales, del flamenco. Frente a esto y cada vez más, encontramos regiones españolas que incluyen en sus planes de estudios reglados y superiores las músicas modernas.

Las instituciones privadas y docentes particulares ofrecen solución a dicha demanda, aunque en muchas ocasiones ni sus planes de estudio ni sus métodos son contrastados, carentes de calidad o con alto coste económico.

(D. L.-): "*Conocer bien el tema de la armonía y demás, creo que para mí es lo más…a mí me gustaría comprender y entender en cada momento lo que pasa aunque no esté tocando y creo que es ahí donde me faltaría un poco…"*

En ocasiones existen contenidos complejos que son difíciles de adquirir de no ser con un nivel alto de conocimiento o con un aprendizaje guiado; además, muchos de ellos son tan complejos y abstractos que requieren conocimientos de lenguaje musical como, por ejemplo, la armonía.

Por ello, muchos músicos que no se han formado en el contexto de los conservatorios, encuentran trabas en determinado momento, especialmente en niveles más complejos, debido a no tener adquiridos los recursos del lenguaje musical convencional.

(M. G.-): ***"Tiempo…me falta tiempo, en otra época le he dedicado mucho tiempo…pero ahora mismo no le dedico tanto por que no es mi centro, no es el centro de mi vida"***

El desarrollo musical profesional o semiprofesional requiere mucho tiempo y dedicación. Muchos músicos demandan más tiempo para su formación y actualización. A determinadas edades aparecen diferentes cargas, como las familiares y profesionales, entre otras, y así lo exponen los entrevistados. La falta de tiempo para actualizarse se hace especialmente latente cuando la música es afrontada desde el plano ocupacional.

(M. G.-): ***"Tú puedes tener aquí una base, pero evidentemente si te quieres dedicar a esto te tienes que mover de aquí…"***

Para Mario el contexto de aprendizaje ha mejorado, aunque manifiesta que quizás éste no sea el entorno idóneo donde encontrar oportunidades laborales de calidad como músico profesional.

(M. G.-): ***"Tú puedes tener una cualidad innata para la música pero aparte tú tienes que tienes que tener otros parámetros personales, de personalidad, que tu sepas congeniar con todo el mundo, que te sepas adaptar, que sepas o quieras tragar con muchas cosas que te ofrecen…".***

Además de una formación musical explícita, para ser competente como músicos es necesario desarrollar otras capacidades extramusicales relacionadas con la formación integral del individuo.

Muchos de los aprendizajes de las músicas de estudio son grupales, y por lo tanto es necesario relacionarse con gente. Parte de estos aprendizajes son de tipo colaborativo o se desarrollan en los grupos; por ello, tener destrezas sociales favorece el desarrollo de las mismas.

(M. P.-): ***"Ahora mismo lo que echo en falta es gente con quien tocar a un nivel que esté más o menos igualado con el mío o siempre por encima"***

Encontrar gente con el mismo interés e inquietud en el desarrollo del proceso formativo, en ocasiones, se convierte en una necesidad para desarrollar aprendizajes en entornos colaborativos.

(J. S.-): ***"A nivel vocal, al menos unas claves para no malgastar fuerza y para no dañarme…"***

Los centros de interés de aprendizaje de los músicos, en ocasiones, caminan próximos al cuidado de la voz y el cuerpo. Es posible que tras malos hábitos y por desconocimiento, sufran lesiones. Por ello, existen recursos específicos para el correcto uso de la voz y el cuerpo asociados al aprendizaje vocal e instrumental. Para ello, existen métodos para la técnica vocal e instrumental.

Los músicos necesitan profesionales que les transmitan conocimientos enfocados a cada especialidad instrumental y los rudimentos necesarios para el ejercicio instrumental correcto.

(J. S.-): ***"aunque cueste mucho trabajo hay que buscar el hueco aunque sea para tocar en casa, para quedar con los amigos y para seguir tirando de esta historia un poco adelante…"***

Las motivaciones hacia el desarrollo y aprendizaje de este tipo de músicos superan muchas de las dificultades que van surgiendo. A pesar de la falta de tiempo, Juan intenta sacar algo aunque sea para tocar algo la guitarra y quedar con los compañeros musicales.

(J. S.-): ***"básicamente circunstancial y solucionando un poco los berenjenales"***

El desarrollo de su proceso formativo es percibido por Juan como circunstancial y focalizado principalmente a la solución de los problemas puntales que le surgían como consecuencia del desarrollo de la práctica musical.

Los músicos tienen la necesidad de sentir que su proceso formativo es organizado, dando solución a los problemas que van surgiendo en este proceso. Los músicos, en ocasiones, desarrollan estrategias que ayudan a solventar dichas complicaciones sirviéndose de los recursos que tienen a su alcance.

(J. S.-):"*moviéndote mucho y principalmente y tristemente intentando no ubicarte e ir un poco donde vayan los vientos" (Profesionalización)*

La profesionalización, en la mayoría de las ocasiones, suele requerir una formación permanente. Los músicos profesionales deben adaptarse a las diferentes demandas u ofertas laborales que les puedan ir surgiendo. Los músicos profesionales, en ocasiones, desarrollan músicas lejos de sus preferencias.

Existen diversas habilidades como la lectoescritura musical, el entrenamiento en la búsqueda de informaciones, la facilidad de localizar y aplicar los recursos necesarios para un determinado aprendizaje, entre otras, que los músicos valoran positivamente.

Conocer los cauces de acceso a los diferentes recursos, así como el acceso a docentes y músicos, que sirvan de modelos de aprendizaje, puede facilitar y/o agilizar el acceso a la adquisición del conocimiento.

Frente a esto y en la mayoría de las ocasiones, los músicos no profesionales suelen desarrollar sus procesos formativos en el círculo de sus preferencias e intereses musicales.

(A. R.-): *"tiene que haber técnica porque es necesario y sensibilidad… tú puedes tener algo pero hay que trabajarlo también… cuanto más horas le dediques y tocar mucho y venga a dar conciertos al final te haces a eso"*

La técnica y sensibilidad son necesarias para los músicos y éstas son susceptibles de aprenderse y aplicarlas.

(A. R.-): ***"ahora mismo picando de muchas cosas… "***

El terreno musical no camina por sus mejores momentos en cuanto a la profesionalización. Los músicos tienen que desarrollar experiencias en muchos campos diversos para acceder a prácticas profesionales. Esto demanda una formación amplia así como tener acceso a muchos, rápidos y diversos recursos para su aprendizaje. Los músicos necesitan una formación planificada, integral, secuenciada y guiada por especialistas.

A modo de resumen de las necesidades y carencias.

Los músicos detectan la necesidad de una institución que resolviese sus demandas formativas. Existen intereses de diferentes tipos para demandar la creación de la misma. Dicha institución podría favorecer una estructuración de los procesos formativos, especialmente para aquellos músicos con intereses profesionales.

El asesoramiento profesional de un docente formado facilitaría el acceso al conocimiento. Los músicos detectan que, sin dicho asesoramiento, el aprendizaje es lento, demandando mayor esfuerzo.

Hace unos años se podía acceder a la formación reglada guiada por especialistas, aunque los costes eran elevados y no todo el mundo podía permitírselo, además llevaba implícita la necesidad de desplazarse a otras localizaciones donde existían procesos formativos institucionalizados y especializados en la enseñanza de dichas músicas.

Por otro lado, se percibe la necesidad de un asesoramiento o una orientación en relación con la formación profesional musical. Los modelos musicales cercanos son necesarios.

La formación musical demanda una dedicación intensa y extensa. Los músicos detectan como necesidad poder disponer de tiempo. Tener adquiridas determinadas habilidades sociales se detecta como necesidad por parte de los músicos profesionales o aquellos que se acercan a las músicas populares urbanas con una finalidad ocupacional.

Los músicos detectan que el entorno de estudio ha mejorado en cuanto a las posibilidades que ofrece. A pesar de ello, éste aún no cubre muchas de las necesidades formativas. La formación se desarrolla en contextos especialmente no formales e informales de aprendizaje.

Los músicos también detectan la necesidad de una formación integral cuando se forman en dichas músicas.

Se detecta la necesidad de una formación permanente, amplia y con acceso rápido y eficaz a los recursos necesarios que faciliten los procesos de aprendizaje.

13.3.- Cualidades y habilidades.

(J.-):*"Igual estamos cualificados para tocar en determinados ambientes y sectores, pero igual vamos a otro y ya no estás preparado y ya no vas a ser menos profesional por eso"*

Como ocurre en otros muchos contextos profesionales, encontramos músicos de *Pop* y de *Rock* que se especializan en determinados tipos de géneros de músicas. Por otro lado, se demanda que los músicos profesionales conozcan y dominen los diferentes estilos y subestilos.

El proceso formativo de los músicos que quieran dominar los nuevos estilos pasa por una actualización y una formación constante.

Es una destreza necesaria para los músicos actualizar sus conocimientos y gestionar sus procesos de aprendizaje, adaptándose a las demandas que les surjan.

(J.-):"*A veces hay algo innato que te da más facilidad* (refiriéndose al aprendizaje)*".*

Los procesos de aprendizaje son personales y, para este tipo de músicas, se percibe como más evidente. Para el aprendizaje musical de las músicas populares urbanas no existe ningún método estandarizado en el contexto de estudio; determinados músicos presentan más habilidad que otros para desarrollar sus aprendizajes. Javi percibe esta habilidad como una cualidad innata.

(J.-):"*Primero conocer el estilo y después dentro de ese estilo haber buscado algún tipo de formación, evidentemente hoy en día las nuevas tecnologías, la parte tecnológica del instrumento es muy importante en Pop y en Rock;"*

Lo primero es conocer exactamente qué es lo que se necesita aprender. Es necesario conocer las reglas formales musicales del estilo que se desea aprender y cuáles son las técnicas necesarias para desarrollarlas.

Una vez que se conoce, ¿qué es lo que se necesita aprender? Internet es reconocido actualmente por los músicos como un soporte en el que se encuentra la mayoría de los contenidos y recursos necesarios para un aprendizaje, que suele ser fructífero, si se está entrenado en el uso de las herramientas de búsqueda.

Delimitar cuáles son los conocimientos necesarios, en ocasiones, no es fácil; tampoco es fácil discernir cuál de la información que encontramos en la red es fiable, coherente y contrastada.

(J.-):"*…cuando hablamos de un sonido… es un conocimiento de los aparatos que usas… cada personalidad requiere un equipo"*

Este tipo de músicas demandan unas sonoridades o timbres específicos. Esto se consigue, en ocasiones, con el correcto uso de determinado instrumental o periféricos. Véase como ejemplo el uso de pedales de efectos, tipos de parches o de baquetas, microfonía, tipos de cuerdas y un largo etcétera. Algunos de éstos pueden estar relacionados directamente con el desarrollo y la aplicación de la tecnología musical, por ejemplo, el uso de los VST, de sintetizadores o modeladores de sonido.

Los sonidos se convierten en parte de la personalidad e identidad musical de cada individuo, que dependen de la utilización de diferentes recursos expresivos musicales como los fraseos, las dinámicas, enlaces de licks, la sonoridad del propio instrumento, etc. A su vez debe estar adaptada al estilo de música que desarrolla. Los músicos también necesitan conocer y cuidar el sonido que proyectan y eso se adquiere a través de procesos formativos. Las sonoridades musicales propias pasan a ser parte de su identidad personal musical.

Desarrollar sonidos y lenguajes propios se percibe como una habilidad necesaria y el uso de la tecnología favorece poder hacerlo.

(J.-):*"(refiriéndose a los recursos) También esa parte en la que tú buscas, el no tenerlo al instante también eso te da más capacidad y un prisma distinto, cuando tú tienes una cosa solamente que estudiar tienes como más capacidad, estás menos bombardeado de todos los recurso… no es lo mismo que te dejen cincuenta discos de golpe a que te den uno, ese disco lo exprimes… no es lo mismo que te den un método a que te den cuatrocientos métodos, tú los tienes al clic del ratón descargarte cuatrocientos métodos de guitarra… yo he vivido esa saturación… realmente te descentras"*

Los entrevistados perciben que se ha pasado a tener un acceso ágil y veloz a los recursos en comparación con la falta de información y la carencia de éstos adaptados para el contexto de la investigación que había hace unos años.

Cada año aumenta exponencialmente el volumen de recursos. Cada vez más gente comparte sus conocimientos, usando especialmente internet.

Muchos músicos, en ocasiones, se encuentran saturados de tanta información, a pesar de que, hace unos años, los recursos, aunque escasos, se explotaban en profundidad.

(M. L.-):"*La labia…Hay gente que se te engancha al hombro y son capaces de venderte, hay mucha gente trabajando así, que son buenos evidentemente… pero la labia hace muchísimo en este negocio… eres una empresa"*

No existe un sistema de cualificación ni acreditación estandarizada del nivel formativo ni profesional del músico popular urbano para el contexto de estudio. Los músicos detectan la necesidad de transmitir sus capacidades y habilidades.

(P.-): ***"Si quieres dedicarte a esto, tienes que estudiar, es necesario"***

Los músicos son conscientes que para poder acceder a carreras profesionales activas es necesario estar formado.

(P.-): ***"Saber escuchar la banda y lo que necesita en cada momento, no es sólo hacerte un "solaco" y mira lo que soy capaz de hacer. En tu plano, sabiendo donde está cada uno, la voz, el bajo, la base la batería, el piano, cada uno en su plano."***

Una de las habilidades deseables es conocer la función musical que desempeña cada músico o instrumento en cada momento en la banda de música. Esto se aprende principalmente tocando en conjunto. El músico tiene que estar al servicio de la música. El *Pop* y el *Rock* son músicas que se desarrollan en entornos colaborativos y especialmente grupales.

(J. R.-): ***"Que tenga buen tempo, buen Groove, feeling, que se sepa aguantar y no soltar notas a diestro y siniestro, es que es extrapolable a todos los estilos… hay bajistas de tan variada especie… "***

De nuevo, Juanma hace referencia a la función de cada instrumento en el conjunto musical y al servicio de la música. Reconoce que es necesario conocer las habilidades técnicas propias de cada instrumento y que dichas habilidades pasan a formar parte del símbolo de identidad de cada uno de los músicos como parte de su propio lenguaje.

(G.-): ***"El espíritu, el espíritu rockero. Hay que vivirlo para tocarlo…eso se nace o se vive…"***

Es necesario tener afinidad, pasión o cercanía hacia el estilo musical que se ejecuta. Esto se hace especialmente evidente en este tipo de músicas cercanas a lo popular y que se desarrollan, por regla general, en contextos informales y no formales de aprendizaje. No se trata simplemente de ejecutarla instrumentalmente o vocalmente sino que también es necesario "creérsela" y ahí reside su verdadera autenticidad. Por ello, transmitir determinados valores se convierte en una habilidad y una cualidad deseable.

(D. L.-): ***" Una formación bien guiada…la función del maestro creo que es fundamental, pero que creo que también tiene que haber parte tuya de aprendizaje un poco autónomo… yo tengo amigos que han estado siempre dando clase con la misma persona y los escuchas hablar, no tocar y estás***

escuchando al profesor, no lo escuchas a él y a la vez lo escuchas tocar… y estoy escuchando a esa persona… creo que está bien que tengas una guía, sobre todo a la hora de tragar conocimiento, de datos, de formación, pero a la hora de echarla fuera tienes que ser un poco tú"

La formación guiada es un aspecto positivo para Damián. Ser pupilo de un determinado modelo musical docente hace que adquieras y te mimetices con el estilo y los lenguajes de éste.

Los músicos ven positivo buscar, variar y experimentar su propia personalidad musical, desarrollar sus propios discursos, favorecer las técnicas propias y crear estilos propios, etc. Desarrollar lenguajes personales es una cualidad reconocida por los músicos.

(D. L.-): ***"El encontrar tu sitio… escuchando el entorno, aunque primero escuchando a otros que ya saben hacerlo y después escuchar a tus compañeros"***

De nuevo, se reconoce que es importante conocer la función de los instrumentos y conocer la función que desempeña en el grupo y trabajar de manera colaborativa como una de las habilidades deseables.

(D. L.-): ***"La viveza, la mayoría de los guitarristas que me gustan, suelen ser explosivos, gente muy decidida y convencida de lo que están tocando…"***

Damián reconoce que es bueno conocer el estilo y los lenguajes musicales propios de los músicos hacia los que se tiene preferencia. Éstos se convierten en los modelos a seguir e imprimen personalidad en los propios lenguajes y a los rasgos estilísticos de cada uno. Es necesaria tener la habilidad de escuchar e imitar a los músicos por los que se sienten preferencia.

(D. L.-): ***"Tiro de internet y del que tenga cerca para sacarle información…"***

Internet se ha convertido en una herramienta ágil para la consulta. Se reconoce como una habilidad deseable para localizar la información, ya no sólo de la red sino de cualquier otra procedencia a la que se tenga acceso en un

determinado momento. Por ello, los músicos perciben como una habilidad extraer conocimiento de los recursos a los que se tiene alcance.

(D. L.-): ***"Es verdad que hay que trabajar, esto no es llegar y topar, yo creo que es importante que desde el primer momento te gastes el dinero en clases. El hecho de gastarte el dinero te va a obligar a ir a unas clases y como mínimo un mes vas a estar pringado haciendo cosas… y si tú en un mes ves que evolucionas y vas a tocar cuatro acordes eso te va a servir de motivación... y en el momento en que medio te puedas defender, quedar con gente… Te compras el instrumento, dar clases con alguien…empiezas a tocar con gente y lo vas compatibilizando con la red y con los recursos que te llegan"***

Damián reconoce que es importante que el proceso de aprendizaje sea guiado, casi desde el principio. Hay que tocar con gente y adquirir todos los recursos necesarios en cada momento, para ello la red se convierte en una buena herramienta.

Es necesario entender que formarse en dichas músicas requiere esfuerzo. El camino para el aprendizaje en este tipo de músicas es complejo en el contexto de estudio.

(M. G.-):"(hablando de las cualidades necesarias para ser músico) Se aprende practicándola y tocando con gente.

La música *Pop* y *Rock* son muestras artísticas eminentemente práctica que demandan tener que tocar con gente. Los músicos reconocen que es necesario tener desarrolladas las habilidades y cualidades sociales precisas que faciliten poder compartir dichas experiencias con los compañeros musicales y así empatizar con el público.

(M. G.-): ***"Tú tienes que imprimirle su personalidad, está muy bien que a ti te enseñen, tú tienes que adquirir conocimientos y luego aplicarlos en tu terreno y hacerlos tuyos"***

En el aprendizaje y en la creación de un lenguaje musical propio también se fomenta un proceso identitario personal. Es lo que los músicos conocen como "sonar a uno mismo".

(M. P.-): ***"Hay que tener la cabeza muy fría a ver a dónde quieres llegar porque el camino es muy duro"***

El desarrollo de las carreras profesionales para este tipo de músicas ha cambiado mucho en los últimos años. El desarrollo profesional de los músicos cada vez se convierte más en una carrera de fondo, aunque aún existen excepciones, la mayoría de las recompensan a la formación se suelen recoger a medio-largo plazo.

Hace unos años, y como consecuencia del auge de las redes comerciales de difusión, que estaban mediatizadas por las productoras, era posible dar el paso del anonimato a la fama a gran velocidad, y por lo tanto, a la profesionalización.

En la actualidad, se percibe que el acceso al trabajo de músico requiere mayor formación y esfuerzo. Es necesario que los músicos tengan claro si simplemente quieren afrontar sus aprendizajes desde un punto de vista lúdico o con una finalidad profesional.

(M. P.-): ***"Aquí por ser la capital de Andalucía es un punto donde se juntan todos los grandes, que por aquí están trabajando, que son referencia, que han grabado muchos discos, que trabajan con artistas importantes… es un punto de salida, porque hay muchas productoras y hay mucha gente y artistas que se mueven desde aquí. Madrid es otro foco, siempre una capital…con un nivel bastante alto allí es complicado"" Aquí hay bastante competitividad" " Allí tienes un nivelito que tú te creas que tocas y te manejas y como tienes para trabajar, yo me quiero quedar aquí, que hay compañeros que están por allí y es lo que hacen y empiezan a trabajar con grupos que están por allí y tienen un nivel que les da para eso, si quieres tocar algo más o hacer algo más interesante musicalmente…"***

Las grandes ciudades se convierten en centros de interés, tanto para el desarrollo de oportunidades formativas en las carreras musicales como para el acceso al ámbito laboral o profesional. Las ciudades grandes son un punto de acceso y de encuentro de los músicos noveles con aquellos de primer nivel. Manu ha tenido que asentarse temporalmente en Sevilla para recibir clases con los músicos que son sus modelos cercanos. Se percibe que la confluencia de músicos con intereses formativos hace que aumente la competitividad, dificultando el acceso laboral.

Para desarrollar carreras profesionales en el contexto de estudio surge la necesidad, en ocasiones, de desplazarse, al menos a la capital andaluza, Sevilla. Esto facilita el acceso a diferentes docentes, recursos y posibilidades laborales.

(M. P.-): "*Ahora mismo me estoy planteando hacer un estudio reglado en Barcelona, de momento estoy aquí y voy a ver cómo me va aquí de trabajo, de estudio y de relacionarme con músicos, en el momento que esté aquí y no me llene lo que estoy haciendo pues tiraré para otro lado* "

Manu cree que la formación debe ser continua; si fuese necesario se desplazaría a otra ciudad, por ejemplo, Barcelona. Barcelona, frente a Sevilla, posee una institución que reconoce la formación guiada y reglada para este tipo de músicas. Manu no descarta desplazarse a Barcelona para proseguir su formación en dicha ciudad, una vez que agote los recursos que tiene a su alcance.

Por ello, los músicos que quieren acceder a una formación reglada de calidad y con una titulación reconocida y homologada, deben estar dispuestos a desplazarse a otras localizaciones. La movilidad se reconoce como una cualidad deseable. Determinadas cargas, como por ejemplo las familiares, laborales, o económicas entre otras, dificultan, en ocasiones, desplazarse para continuar la formación.

(M. P.): "*Yo creo que ahora con música moderna con todo esto de la crisis y con todos los cambios que se suponen que tienen que haber, porque la cosa no funciona, la cosa está ahora mismo muy parada, pues hay que intentar buscar eso, que cada uno teniendo una base y conociendo lo que se ha hecho antes crear algo nuevo…"*

El contexto socioeconómico actual abre para Manu una puerta al camino de la creación, a la búsqueda de nuevos sonidos y la creación de estilos musicales.

Aquellos músicos que quieran seguir desarrollando sus carreras musicales deben estar dispuestos a adaptarse a los cambios. En breve espacio de tiempo, la industria musical ha sufrido grandes variaciones. Como consecuencia, también ha cambiado la percepción que se tiene sobre el ejercicio de dichas músicas y de sus aprendizajes. Las nuevas tecnologías han abierto nuevos cauces de cooperación y colaboración para el aprendizaje; la red ha pasado a convertirse en un nuevo soporte para la difusión de las creaciones musicales. Dichos cambios, en tan breve espacio de tiempo, son percibidos por los músicos como una nueva oportunidad a la creación y la difusión.

(M. P.-): "*Estudia mientras puedas y estar preparado para lo que llegue"* (hablando de que no es buen momento profesional en casi ninguno de los campos profesionales por el contexto socioeconómico en el que nos encontramos).

Para Manu no es buen momento para el desarrollo profesional como músico en este tipo de música, al menos en la cuestión puramente económica; por ello, expone que prefiere dedicarse en la actualidad a formarse, quizás sea una de las razones por las que se ha desplazado a Sevilla y se esté planteando continuar en Barcelona.

(J. S.-): "*Ser pasional, son músicas en las que se permite el fallo, se permite el error, el no tener una voz que sea fantástica pero que emocione, que toque y que vaya acorde con el mensaje que estás dando, si es violento que tu voz sea*

agresiva y que levante las pieles y si quiere ser tierno también reparta ternura y eso te lo da la pasión que tú le pongas"

Para estas músicas se demanda un desarrollo de la expresividad. El aprendizaje de la expresividad es complejo además de ser un valor que camina en torno a lo subjetivo. A pesar de ello, existen ciertos recursos y reglas formales alrededor del aprendizaje de la expresividad musical.

Juan entiende que en este tipo de músicas se puede errar, pero lo que no es perdonable es la falta o carencia de emoción en la interpretación. Por ello, una de las cualidades que se considera deseable es ser pasional.

(J. S.-): ***"El tocar te va a dar más en un principio, se llega queriendo ser una estrella, comiéndote el mundo…"***

Muchos de los intereses iniciales que motivan al aprendizaje en dichas músicas pasan por querer emular a los ídolos e iconos musicales. Los ídolos musicales son generalmente valorados socialmente de manera positiva.

(A. R.-): ***"poder decir cosas que no soy capaz de decir con mis palabras hablando y a lo mejor con canciones sí se decirlas"***

Una de las motivaciones de los músicos para el desarrollo de aprendizajes musicales es la adquisición de nuevos recursos que faciliten el desarrollo de la función expresiva y comunicativa de la música. Cuantos más recursos se posean, mayor podrá ser la complejidad y riqueza de los discursos musicales que se quieran crear. Por ello, entre las cualidades que serían deseables encontramos la de poseer expresividad musical.

A modo de resumen de las cualidades y habilidades.

Entre las cualidades que los entrevistados encuentran deseables destacan: conocer el estilo musical en el que quieren formarse, estar dispuestos a estar en constante actualización en su formación pues es un estilo muy cambiante; es necesaria una formación y un entrenamiento permanente; tener la capacidad de adaptarse a las demandas del público y a sus preferencias; ser conscientes de la formación permanente y estar dispuestos a continuar formándose; sentir y transmitir pasión, ser capaces de emocionar; tener tesón por aprender, entender que es un aprendizaje largo y complejo; estar dispuestos a desplazarse para formarse, al menos en la formación reglada institucionalizada, y hay que adaptarse a las necesidades formativas y sociales que van apareciendo.

Entre las habilidades deseables los entrevistados expusieron que: determinados músicos tienen mayor facilidad para el aprendizaje que otros; es deseable tener destreza para detectar las carencias en sus propios procesos formativos en cada momento; tener la habilidad de localizar y usar los recursos necesarios para solventarlas; tener habilidad para desarrollar unos lenguajes y sonoridades personales y propias; ser capaces de expresarse con ellos, los músicos tienen que saber transmitir sus habilidades y capacidades como sistema de acreditación de su capacitación y nivel de competencia; ser hábiles para cumplir las funciones instrumentales que se les demanda dentro del grupo y ser capaces de solventar aquellas reclamaciones que se les hagan de tipo musical y extramusicales; tener habilidad para desarrollar aprendizajes colaborativos dentro del grupo; tener habilidades sociales y habilidad para seleccionar modelos e ídolos musicales correctos que encaucen sus procesos formativos.

A modo de conclusión de la segunda categoría.

Con respecto al modelo formativo ideal, los entrevistados reconocen que: debe ser global, partir de la orientación y no sólo atender a la técnica específica del instrumento de manera aislada.

Para desarrollar un modelo formativo idealizado hay que partir de una atracción por dichas músicas. El mejor lugar para contrastar lo aprendido e intercambiar informaciones y conocimientos es el marco del grupo de *Rock* y de *Pop*.

El proceso ideal debería ser guiado por profesionales que se hayan formado dentro de este estilo. Éstos además deben conocer recursos y tener la capacidad de adaptarlos a cada una de las características personales del alumnado. El modelo formativo ideal debe contar con modelos cercanos.

Los entrevistados reconocen la importancia de una institución especializada para el desarrollo de dichos aprendizajes, con unos métodos organizados, planificados, temporalizados y secuenciados. Deben disponer de recursos suficientes y dotar o dar acceso a una titulación. Los músicos reconocen que dicha institución podría ser la misma para todos los que quieren formarse musicalmente y posteriormente especializarse en unas músicas u otras.

Los músicos entrevistados transmiten, como ya hemos citado anteriormente, la necesidad de una institución cercana para la formación musical de manera integral en el contexto de estudio. Detectan la necesidad de un asesoramiento profesional, demandan ayudas económicas y facilidad de acceso a la formación. Perciben la necesidad de tener modelos musicales cercanos y reconocen la carencia de una formación permanente, amplia, eficiente, eficaz y con recursos.

Los músicos reconocen que, entre las cualidades deseables, destacan la capacidad de esfuerzo, la facilidad para actualizarse, ser capaces de

transmitir pasión, tener la posibilidad de desplazarse para formarse en instituciones regladas, adaptarse y solventar las necesidades formativas puntuales que surjan en sus procesos de aprendizaje.

Entre las habilidades necesarias los entrevistados destacaron: tener la destreza para detectar sus propias carencias; ser capaz de solventarlas de manera autónoma; proyectar personalidad en el ejercicio musical; transmitir sus capacidades y cualidades; ser hábiles para solucionar las necesidades concretas que surjan; tener habilidades sociales y aplicarlas a las relaciones que aparecen en los contextos de aprendizaje en el marco colaborativo; utilizar los recursos que se tienen al alcance y seleccionar buenos modelos musicales, entre otras.

14.-- Tercera categoría. Orígenes, trayectorias y relaciones personales para el aprendizaje.

Al igual que con las dos categorías anteriores, la hemos dividido para facilitar el análisis y la exposición de los resultados obtenidos.

En el apartado 14.1 intentaremos exponer cuáles fueron los acontecimientos que propiciaron el interés de los músicos por dichas música y por sus procesos formativos. Por ello, en dicha categoría exponemos cuáles fueron los **orígenes** o los hechos que marcaron los inicios en sus caminos musicales. Éstos, en ocasiones, no caminan de la mano de la música popular urbana, ni tan siquiera en todas las ocasiones fueron inicios fructíferos, aunque sí son buenos indicadores de los caminos formativos posteriores de los músicos participantes.

En el punto 14.2, conoceremos datos de interés que han marcado las **trayectorias**, y en consecuencia, los procesos formativos de los músicos. Existen tantas trayectorias como participantes, aunque todas ellas se ven inmersas en una cultura, un contexto y unas realidades concretas y, en ocasiones, comunes que definen sus procesos formativos.

Finalmente, en el apartado 14.3, presentaremos la percepción de los músicos en relación a las **relaciones personales** que se han producido de sus procesos formativos en torno a dichas músicas.

14.1.- Orígenes.

(J.-): "*… ocho o nueve años, con las clases que daba Manolo Sierra", que era un guitarrista flamenco de aquí de Huelva que daba clases en <<el Conquero>> y tenía un grupito donde iba enseñando las primeras postura, más enfocado al flamenco. Mi padre vio un cartelito, clases de guitarra y nos metió allí mi hermano y a mi";…yo no recuerdo que sintiese en aquella época la música como algo trascendental" "…no lo sentía como una obligación ni como nada especial por tocar la guitarra".*

En muchos casos, los intereses musicales de las familias, a niveles iníciales, focalizan la predisposición para la formación en determinados estilos musicales. Esto le ocurrió a Juanma hacia el flamenco. Es en la adolescencia cuando las preferencias del grupo de iguales y amigos comienzan a tomar valor y aquí cobran gran importancia las músicas de modas y la influencia de los medios.

(J.-):"*Con dieciséis años…nos juntábamos cuatro amigos, yo tocaba ya la guitarra, te pones y ya tienes tu grupo de música, tocas en las fiestas del instituto tus canciones, haces versiones de los grupos de la época…te pones a tocar, a la gente le gusta, grabas una cosa, grabas otra... Empieza como un auténtico hobby de niños de echar el rato y empiezas a ver que eso te gusta, te apasiona, le echas horas y horas, y dices, yo es que no me veo ahora mismo haciendo otra cosa, quiero estudiar música".*

En la adolescencia, a través del aprendizaje colaborativo con el grupo de iguales, Javi comenzó a desarrollar un especial interés formativo hacia la música, encontrando su vocación.

Recurrió para su formación a la única institución reglada que se encontraba a su alcance, el conservatorio. Posteriormente, para poder especializarse y encontrar recursos, tuvo que realizar estudios de músicas modernas en el extranjero.

Son muchos los músicos que inician su formación partiendo de los intereses familiares, y que, posteriormente, desarrollan sus estudios dentro de

los conservatorios como institución formativa cercana; finalmente, tienen que marcharse a otros contextos para formarse dentro de estas música, cercanas a sus intereses. Este es un patrón que se repite en no pocas ocasiones.

(M. L.-): ***"Tenía nueve años y era el típico hijo de vecino, que tocaba un instrumento, me interesaba de manera natural… me presenté en el conservatorio y empecé… en Trigueros… a mitad de curso hacían falta chavales para la banda del pueblo y vinieron a ver si algún alumno quería tocar algún instrumento en la banda y tal y estuve por lo menos seis años tocando el clarinete en la banda…y tocábamos por toda Andalucía, ya ves con diez o doce años tocando por toda Andalucía es muy motivante y cada vez con más ganas… "***

Otro de los elementos motivadores para los que comienzan en la música es el poder hacer conciertos y mostrar públicamente el trabajo previo y las creaciones.

En la música *Rock* y *Pop* es posible encontrar estilos, que por su sencillez, posibilitan exponer discursos musicales desde niveles casi iniciales. Este hecho favorece las actuaciones públicas. El ejercicio musical se convierte en una actividad motivante para los que la ejercen. Frente a esta sencillez de determinados estilos, dentro del amplio espectro de géneros y subgéneros que conforman la música popular urbana, encontramos representaciones musicales cercanas al virtuosismo. Éstas demandan una técnica y una formación extremas.

Este tipo de músicas son muy cercanas a nuestro paisaje sonoro. Nos parecen músicas pertenecientes a lenguajes próximos, reconocibles y cercanos. Esto facilita su aprendizaje.

(M. L.-): ***"Todo empezó a través de conocer a Antoñito Torres en el conservatorio…Con las cacerolas de la madre, las teníamos todas abolladas, recuerdo que aquello era de verdad, lo que ahora no se ve, lo que ahora me encantaría… esa ilusión, esa naturalidad… a mí lo que más me llamaba era el Pop"***

Manolo León, en su adolescencia, desarrolló su proceso formativo en tres contextos musicales simultáneamente: la banda de música de su pueblo, el conservatorio y la música popular urbana con sus amigos. Fue con el grupo de amigos donde surgió el especial interés formativo hacia las músicas del estudio.

De hecho, no solo él, sino también Antonio Torres encontraron juntos su vocación profesional en la música.

Para Manolo, su compañero Antonio Torres, se convierte en referente del camino para el aprendizaje y el desarrollo profesional musical en dichas músicas. Manuel nombra a Antonio en varias en ocasiones en la entrevista; Antonio desarrolla su carrera profesional hacia la música popular urbana como baterista a nivel internacional desde Barcelona.

(M. L.-): ***"Empezamos como sabes Antoñito y Yo… nosotros estábamos jugando, nos pasábamos el día allí pegando porrazos…pero es lo que hacíamos disfrutar como niños, de una manera muy inocente, siempre se pasaba por allí algún tío de Antonio y tal, porque no hacéis esto, lo otro y con dos cosas que nos decía, que diferencia, estábamos allí sin saber… aislados de todo… nos pasaban grupos, con doce o trece añillos… la ilusión que teníamos, era todo muy nuevo.. Éramos cuatro colegas que pasábamos allí las horas muertas… tocamos por lo menos cuarenta o cuarenta y cinco conciertos, bolos hicimos en dos o tres años"***

Desde el principio, tanto Antonio Torres como Manolo León tuvieron el apoyo de sus familias y pronto estaban haciendo actuaciones. Como hemos comentado anteriormente, es un elemento motivador para el aprendizaje de dicho tipo de músicas.

(P.-): ***"Escuchaba música antes de nacer… en mi casa mi padre fue coleccionista de música de toda la vida y cuentan la historia en casa que al niño, cuando estaba en la barriga, le ponían Eric Clapton y era lo único que me calmaba"***

Pablo también encontró en su contexto familiar el apoyo para el aprendizaje de este tipo de músicas incluso, aunque el entrevistado lo cuente como anécdota, ya desde su etapa prenatal existía una predisposición familiar por estas músicas.

(P.-): ***"Con once o doce años fue la primera vez que me puse un disco de Jimmy Hendrix y dije, ostias si los acordes estos son, aunque no sabía ni lo que estaba haciendo, se quedaron mis padres alucinados de que el niño estaba tocando un tema de Jimmy Hendrix sin haber aprendido a tocar la guitarra nunca… y a hacer el paripé de que tocaba"***

Ya desde el principio, los intereses familiares y los suyos propios estaban cercanos a este tipo de músicas. El apodo profesional de Pablo es "el niño de la guitarra".

(P.-): "*Al principio era autodidacta, poniéndome los discos…yo con los discos es como he aprendido"*

Pablo encontraba desde el principio en su casa una buena colección de discos de este tipo de música y, a través de la audición y la imitación de dichos artistas, así como con la ayuda de músicos amigos de la familia, Pablo fue comenzando su aprendizaje. Pablo encontró modelos cercanos en su inicio.

(P.-): ***"La primera academia, con catorce añitos, la academia Mozart, vi que yo sólo no podía, pero vamos que allí era todo… no era una formación reglada ni con una armonía… y tira para adelante"***

Pablo quiso acercarse a una enseñanza reglada en nuestro contexto, cada vez percibía que estaba más limitado en su proceso de autoaprendizaje. Solo encontró entidades privadas carentes de profesionales o planes de estudios enfocados a otras especialidades musicales. Poder acceder a instituciones a niveles iniciales facilita el camino de aprendizaje.

(J. R.-): ***"Es difícil ponerle un principio yo desde siempre en casa, mi familia, mis padres les ha encantado la música…mi madre tira más para el canto lírico y mi padre más para el flamenco…yo me he criado siempre escuchando mucha***

música…"… "Mi padre tenía una bodeguita… al final de estas fiestas llevaba una guitarra, una Alhambra… siempre se ponía a cantar fandangos, sevillanas… la cogió mi hermana y me dijo: yo sé tocar la guitarra… y tocó una sevillana con dos acordes…me pareció mágico… ese verano empecé a aprender algunos acordes… "

De nuevo encontramos un contexto familiar melómano y con una sensibilidad hacia la música, que en los orígenes se convierte en un elemento motivador para el aprendizaje de las mismas. Los modelos cercanos cobran gran valor en los aprendizajes musicales.

(J. R.-): ***"Mi madre y mi hermana iban a una academia de solfeo y piano… yo siempre acompañaba a mi hermana y a mi madre a las clases y me quedaba escuchando y mirando, y con la babita caída. A los ocho años mi madre decidió que ya era una buena edad para que yo entrara en el conservatorio, bueno en Huelva al principio era el instituto musical onubense… Lo recuerdo como algo aburrido, estuve yendo desde los ocho años hasta los once…era algo como una actividad extraescolar pero como rutinario."*** **…***"Cuando pasé a cuarto… abrieron el conservatorio en Huelva… en el antiguo hospital de la Merced… yo tenía bastantes miedos… fue un año caótico en lo que al profesorado se refiere, el solfeo tardó bastante en llegar el profesor… el conservatorio ya es algo bastante más serio… el profesor de guitarra nada didáctico, bastante seco y que le gustaba ridiculizar a los alumnos, para mí fue un calvario ir a las clases…"*

A pesar de los intereses familiares hacia la música, la falta de adaptación pedagógica del conservatorio llegó a aburrir e incluso a atemorizar a Juanma Ruiz cuando era un niño. A pesar de tal desilusión en los inicios formativos, se ha convertido en un músico de alto nivel recurriendo a otros cauces para su formación.

(J. R.-): ***"Siempre pedía llorando incluso, que me compraran una guitarra eléctrica, porque ya empecé a tocar temas roqueros, sobre todo de Loquillo… tuve un compañero en el colegio… coincidimos en gustos musicales y a partir de ahí empezó mi investigación en el Rock and Roll…"Con quince años… en navidades a recoger a mi hermana…fuimos a Madrid… cuando yo entré en aquella tienda… casualmente era el distribuidor en España de Gibson y***

Ephipone… aún la conservo intacta y sin ningún arañazo…" "Ya empecé a investigar solo en casa con los CD… ya estando en el seminario que también tenían inquietudes musicales... formé un grupo cuando tenía dieciséis años la Bulevar Rockabilly Band…yo era guitarrista…""El grupo de aquí de Moguer que eran mis ídolos… tenían un bajista y un batería que estaban enganchados a la droga… como yo siempre había sido un enamorado de los graves, del bajo y el contrabajo… empecé a tocar el bajo, sin pensarlo… fue algo natural, como me salía"

Para Juanma, los primeros acercamientos a la música provenían del entorno familiar. Dichos intereses desembocaron en la formación reglada. Tras su paso por la institución del conservatorio, sintió desilusión con el sistema; aunque no perdió su interés por el aprendizaje musical.

Los intereses de sus amigos y sus preferencias musicales en la adolescencia, cercanos al *Rockabilly* y el *Rock and Roll*, le llevaron a formarse primero como guitarrista y después como bajista. Juanma formó parte de bandas de Rock desde muy joven junto a sus modelos cercanos.

Posteriormente desarrolló una especialización en el mundo del flamenco y la fusión que le han hecho formarse de manera satisfactoria en el terreno musical, recurriendo a todos aquellos recursos a los que iba teniendo alcance en cada momento y llevándolo a tocar junto a músicos de primer nivel por escenarios de todo el mundo.

(G): ***"La música en mi vida viene de siempre, desde que nací, porque siempre he oído música y he oído a mi padre cantar… hoy escucho una canción de Machín y me emociono… me recuerda a mi infancia."…"(Como instrumentista) Esto ha sido hace cinco años… me ha venido muy mayor… por mis padres, mi marido que es músico, yo le considero músico aunque él se dedique a otra cosa… mis hijas que están estudiando música también y tocando…"…"Mis padres, mi familia porque había muchos músicos en mi familia y mi marido que ha sido el que me ha llevado el gusanillo ese de tocar un instrumento."…"La verdad es que el Rock ya venía de serie…"***

De nuevo, para Gurutze los intereses musicales provienen del entorno más cercano, su familia. Ella, junto con su marido, han intentado transmitírselo a sus hijas, con las que forman una banda de *Rock*; con ellas comparten su interés formativo y el ocio.

(D. L.-): ***"Se formó un banda en el colegio, nos llamaron a quien quiso apuntarse y nos metimos todos allí a tocar, por probar y es como cuando juegas al fútbol, es algo que haces con los amigos y lo vas haciendo y van pasando los años"***

Los orígenes de Damián fueron circunstanciales, afines a la música popular, de manera casi natural y desde niño.

(D. L.): ***"Mi padre tiene un kiosquito y justo al lado hay un zapatero que era muy aficionado al tema de la guitarra y coincide que este hombre escuchaba mucho Mike Oldfiel, cuando me quedaba en el kiosco, justo enfrente estaban todo el día sonando discos de Mike Oldfiel, y claro él es guitarrista entonces empecé a meterme en ese ambiente".***

El interés por la música *Pop* y *Rock* también aparecía de manera casi circunstancial desde su niñez. A pesar de que su entorno familiar no tenía predilección por dichas músicas, sí encontró modelos en su entorno. El *Pop* y el *Rock* formaron parte del paisaje sonoro hace unos años.

(D. L.-): ***"Empecé con la Semana Santa por qué es lo que tenía más cerca, en los años que estuve con la banda comencé con el tema de la guitarra, tenía un primo que tocaba la guitarra y lo hacía muy bien. Entonces, cada vez que lo veía me quedaba un poco alucinado, yo cogía la caja para acompañarle… fue casi en la misma época de pinchar, fue todo un poco así mezclado y el tema del Rock eso me ha llegado hace unos siete u ocho años más o menos…yo estaba tocando la flamenca e intentaba aprender como todo el mundo y coincidió que en el trabajo tenía un compañero, Juan Aroca, que también es bajista de aquí de Huelva, e iba a verlo con su grupo tocar y empezó a gustar el tema… yo tocaba la flamenca y pensé que lo podía intentar con la eléctrica y empecé a dar clase"***

Damián ha probado, compatibilizado y pasado por la práctica y aprendizaje de diferentes y diversas músicas populares: bandas de música,

flamenco, dj… Actualmente focaliza su actividad en la música hacia el *Pop* y *Rock*.

(M. G.-): "*Con esto de la música empezaría sobre el ochenta y dos u ochenta y cuatro, empecé desde que mi hermano escuchaba música, pues evidentemente te influye un poco… empezando con sus gustos musicales, uno mama de lo que tiene en casa, a partir de ahí, vas a conciertos, te gusta como toca el batería, yo quiero ser batería…".*

Mario comenzó con intereses musicales y formativos en el contexto de estudio hace bastante tiempo. En sus inicios, a comienzos de la década de los ochenta, existía un incipiente interés por el *Rock* y el *Pop* en el contexto de estudio. Esto favoreció su interés formativo por dichas músicas. Su hermano mayor se convirtió en su modelo así como en el motor de sus gustos, intereses y preferencias musicales.

(M. G.-): *"Mi hermano simplemente escuchaba música y mi hermano influido por mi primo y éste por mi otro primo, se pasan los discos, se pasan la música y al final como la escuchas en casa…".*

Los contextos cercanos y familiares se interrelacionan. Hace unos años el acceso a determinadas músicas era complejo. Los cauces de transmisión eran diferentes a los actuales. Las redes de difusión eran cercanas, localistas y lentas; frente a esto, los intereses partían y se movían a través de contextos cercanos, interrelacionados y afectivos.

(M. G.-): *"como era un movimiento que estaba surgiendo. Era época también de cambio, época en que la democracia estaba prácticamente recién instaurada, libertades, cultura, yo era muy joven, pero ya mamaba de eso… ya con doce años iba a conciertos y ver tocar a la gente te influye en que quieras hacer una cosa u otra".*

Todas las artes, y en concreto las músicas, están influenciadas por los contextos culturales, socioeconómicos y políticos.

La democracia y las puertas que se abrieron a la libertad se presentaron como una explosión y expansión de los nuevos movimientos culturales.

Las músicas populares no estuvieron ajenas a dichos procesos culturales y la música *Pop* y *Rock* son claros ejemplos de dicha ebullición cultural; véase la movida madrileña como ejemplo.

Dicho acontecimiento histórico supuso un caldo de cultivo idóneo para el inicio y la expansión de dichas músicas en el contexto de estudio.

(M. G.-): ***"El tema de la batería me surge en la misma época viendo a Ángel Trujillo, el famoso Enano de Huelva, que me quedé prendado de cómo tocaba…el hecho de verlo tocar te influye…". " Mis influencias son muy claras, que son Ángel Trujillo, que es "el Enano" e Ismael Cadena, porque uno mama siempre de lo más cercano que tiene, aunque ve cosas en la tele, escuchas música….pero son ídolos palpables, además esos ídolos palpables luego han llegado a ser amigos míos…" "Un amigo mío me llevó al local (hablando de Ismael Cadena) y me dijo, tú qué quieres tocar la batería o aprender a tocar la batería y yo le dije yo quiero aprender a tocar la batería y él me dijo, pues siéntate ahí".***

Los modelos musicales de hace unos años, en muchas ocasiones, surgían de contextos muy cercanos. Estos modelos musicales, en ocasiones, se convertían en motores de aprendizaje, docentes, modelos y amigos a la vez.

(M. G.-): ***"Yo empecé como todo el mundo en casa con las cajas de chocolatinas y con los tambores de Dixán… tú tocas en casa, vas tocando por encima y lo que estás haciendo es una auténtica porquería hasta que ya hay alguien que te dice, por ahí no va, tienes que hacer este ritmo y tal y cual…".***

En muchas ocasiones la música comienza a desarrollarse desde niños como un juego en casa, con objetos sonoros cotidianos. Poco a poco, se convierte en afición pudiendo llegar a convertirse en una profesión o una pasión.

(M. G.-): ***"Empiezas a tocar con gente, empiezas a improvisar, vamos a montar un tema de tal, entonces ya te lo tienes que currar un poquito, aprenderte un poco como va el tema, ya no es de manera tan anárquica".***

En ocasiones, tocar con gente y seleccionar un repertorio se convierte en el motor del aprendizaje. La necesidad de adquirir unos determinados recursos técnicos para poder tocar un tema en concreto se convierte en motor del aprendizaje. La necesidad de adquirir un recurso surge de la carencia y dicha necesidad pasa a ser motor para el aprendizaje.

(M. P.-): ***"Comencé con unos ocho años que mis padres me llevaron al conservatorio de Trigueros, yo ya llevaba unos meses en la escuela de Moguer…". "allí entré tocando la trompeta, estuve tres años con la trompeta hasta que las cosas, que si la edad, que si tampoco estudiaba mucho, era el instrumento que quedaba, era o ese o piano…". "Cogí la trompeta por inercia, allí había otro compañero que era de Moguer y cogimos los dos el mismo instrumento…". "A los tres años de elemental me aburrí allí un poco. También coincidió terminando el colegio y lo dejé…". "con quince años empecé a buscar la música por mi cuenta, a mí siempre me había gustado la percusión, yo siempre en casa me ponía con los cojines, veía una orquesta yo me ponía detrás del batería…"."Éramos de hacer muchos viajes cuando yo era pequeño y yo siempre iba pendiente de la música… ". "Con quince o dieciséis años empecé a buscar la música y me metí ahí (hablando de la escuela de Música de Moguer) con la percusión…" "vi un anuncio y me metí allí en la escuela, cuando la escuela arrancaba y fue con la batería en principio con lo que yo quería entrar y ya allí el profesor me dijo mira…." "Me engañaron allí un poco y me metieron con la percusión clásica…". "En los anuncios ponía batería, pero lo que allí querían era realmente meter gente en la banda y empezar con una banda nueva…". "Con el proyecto he llegado a tocar que si con Rafael, que si Paloma San Basilio…". "Y allí he estado hasta hace un par de años que ya el clásico no me terminaba de llenar, yo veía que el clásico no era para mí, me gustaba más la música moderna"***

Tras una larga andadura a través de diferentes experiencias en al ámbito musical, Manu Pinzón decidió focalizar sus intereses formativos por la música moderna.

A pesar de no haberle llenado ninguna de las inclusiones que ha tenido en las otras músicas, Manu reconoce la importancia que los recursos, los conocimientos y las diferentes aportaciones de las otras músicas han hecho a su proceso de aprendizaje. Manu destaca, por ejemplo, la adquisición de la lectura, tras varios años de formarse en el clásico en la banda municipal de su pueblo natal o en el conservatorio en sus inicios con la trompeta.

Decidió focalizar su interés en el aprendizaje de la música moderna con batería. Por ello, determinó desplazarse a Sevilla para recibir clases con diferentes profesores especializados en la materia.

(M. P.-): "*cuando empecé a dar bolos con unos y con otros fue cuando me planteé dejar la percusión clásica y dedicarme a la percusión moderna más en serio"*

Comenzar a lucrarse con la música moderna le impulsó definitivamente a embarcarse de lleno en el aprendizaje de la misma. La demanda social hace que, desde casi los inicios, los músicos comiencen a lucrarse de la actividad musical y, por lo tanto, decidan formarse en dicho ámbito, al menos a pequeña escala.

(M. P.-): ***"Mi padre siempre ha tenido una caja y siempre en las romerías, andaba que si tocando sus sevillanas, que si tocando con los colegas, siempre había en la caseta, en la reunión de mis padres un clarinetista y un trompetista y siempre se ponían los tres allí y yo siempre de chico con el tamboril al lado, cogía el tambor, que si las baquetas y esa es un poco la historia, que me ponía en mi casa a tocar los cojines, siempre que veía una orquesta veía las cosas…"·***

Ya desde su infancia Manu ha encontrado modelos cercanos y familiares en relación a la música, que se hacían evidentes en el ámbito festivo y con una finalidad lúdica. Manu percibió con naturalidad la actividad musical y poco a poco fue sintiendo atracción por la formación musical.

(J. S.-):" ***En principio, obviamente Ana Calaustre, una profesora bastante sui géneris que teníamos aquí en el pueblo, por la que hemos pasado casi toda mi***

generación. Ella te enseñaba la base, pero…me dio la oportunidad de tocar en el coro de la iglesia, por ejemplo, entonces te ves un poco en la situación de tener que preparar, hacer un repertorio y te vas viendo un poco que funciona, que estás aprendiendo y que estás tocando"

En sus orígenes, Juan pudo acceder a aprender la guitarra, al menos lo básico, con una docente de su pueblo natal.

La preferencia y el gusto por el flamenco en el contexto cultural en el que se encontraba inmerso, posibilitó a Juan acceder al aprendizaje de la guitarra de manera guiada. En el contexto de estudio es fácil acceder al aprendizaje guiado de la guitarra, que es un instrumento con tradición cultural. Se imparten clases en numerosas instituciones, peñas flamencas, asociaciones de vecinos, en actividades extraescolares en las escuelas, docentes, etc.

A pesar de no coincidir en muchos aspectos musicales los géneros del *Pop* y *Rock* con el flamenco, los conceptos básicos iniciales se pueden extrapolar de unas músicas a otras.

No son pocos los músicos que comienzan con el flamenco en el contexto de estudio. Sus intereses formativos y musicales evolucionaron posteriormente a otro tipo de músicas, sirviéndoles estos aprendizajes iniciales como base importante del desarrollo de los aprendizajes posteriores.

(J. S.-): "*Tengo una imagen desde chico, viendo supongo a Paco de Lucia o Pepe Cepero, uno de estos guitarristas que se veían tanto en la tele y sentí el escalofrío"*

Se dice popularmente que la música consigue mover el alma. En ocasiones, cuando estamos expuestos a determinados estímulos, como es el caso de la música, se producen sensaciones relacionadas con la euforia. Este hecho también ocurre con determinadas situaciones como la comida, el sexo o ciertas drogas. Estos estímulos, al igual que ocurre con la música, influyen directamente en la liberación de un neurotransmisor denominado dopamina.

Curiosamente este tipo de neurotransmisor también se libera cuando los oyentes perciben piezas musicales y éstas son percibidas como placenteras.

En ocasiones, experiencias vitales hacen definir los intereses formativos hacia determinados aspectos. En el caso de Juan tiene impreso en su memoria recuerdos de la infancia que favorecieron sus intereses hacia el aprendizaje de la guitarra.

(J. S.-): ***"Siendo de aquí siempre estaba escuchando flamenco, sevillanas". "Por aquello de la unión, tengo un par de primos en Huelva que llevan tocando de toda la vida, que tuvieron su grupito en los ochenta… era el que me hablaba de Jimmy Hendrix, me hablaba de B.B. King, me pasaba cintas.. También verlo en su casa tocando te daba muchas ganas"***

Los contextos culturales y familiares influyen directamente en los inicios musicales. Por ello, es fácil encontrar músicos influidos por la música popular tradicional o el flamenco, entre otras músicas. El acceso al *Rock* y al *Pop* y la atracción y el acercamiento a dichas músicas también pueden surgir de los contextos familiares y cercanos.

(J. S.-):*"Tenía justamente al lado de casa "Priva" un grupo de los ochenta que ensayaban al lado de casa y mi madre iba a decirles, que el niño está acostado… y ahora es con la gente con la que estoy tocando"*

De nuevo los modelos locales, cercanos y tangibles se convierten en guías para el aprendizaje, motor de intereses musicales. Incluso pasan a ser compañeros musicales y, en otros casos, docentes.

A modo de resumen de los orígenes.

Las preferencias y los intereses formativos iniciales hacia determinadas músicas están influidos por: los contextos familiares, el grupo de iguales, los amigos, por los contextos cercanos y por la cultura en la que están inmersos los músicos.

El contexto cultural concreto en el que se desarrolló el estudio está influido especialmente por determinadas manifestaciones culturales y asociadas a determinadas representaciones, músicas populares y folklóricas como el flamenco, la Semana Santa, los carnavales, etc.

El grupo de amigos y sus preferencias, especialmente en la adolescencia, se convierten en motor de aprendizaje. En muchos de los inicios musicales el grupo de amigos conforma un contexto ideal para el aprendizaje. En él se desarrollan aprendizajes de tipo colaborativo. Es posible reconocer carreras musicales que caminan en paralelo desde la adolescencia. Tener modelos cercanos y accesibles favorece el inicio de aprendizajes en dichas músicas.

El contexto de la investigación para los entrevistados, no ofrecía una solución a la demanda formativa en relación a las músicas de estudio. El conservatorio ofrecía formación enfocada a otras músicas y las instituciones privadas eran de escasa calidad. Muchos de los músicos entrevistados abandonaron dichas instituciones rápidamente o, tras terminar sus estudios en ellas, se encontraron desilusionados.

En determinados casos, aquellos músicos que quisieron formarse y acceder a una titulación tuvieron que desplazarse, incluso en ocasiones, al extranjero. Muchos de estos músicos, tras el paso por dichas instituciones, siguieron formándose con los recursos que encontraban a su alcance, de manera autodidacta y poco planificada.

En el concierto se exponen musicalmente las creaciones y los avances; por ello, se puede considerar como un agente evaluador de los aprendizajes individuales y colectivos. Pero a su vez el concierto se presenta como un fin, donde se hace la muestra pública de un trabajo final. Por ello, el concierto se puede considerar un medio a la vez que un fin.

Actualmente, la red va cobrando cada vez mayor valor de difusión de determinado tipo de músicas. La música *Pop* y *Rock* son parte del paisaje sonoro cercano, además de músicas de moda.

Los inicios musicales han estado asociados también de manera indirecta a factores socioeconómicos. Determinados acontecimientos históricos han influido en el inicio de los intereses musicales y, en consecuencia, en la atracción por la formación en dichas músicas.

Plantearse nuevas metas musicales y proponerse el reto de solventar las carencias que surgen en el proceso formativo se convierten en motores para el desarrollo de nuevos aprendizajes musicales.

Poder lucrarse desde casi el inicio también es una de las motivaciones de los músicos para formarse en dichas músicas, aunque la música por sí misma se convierte en un elemento de atracción cultural, identitario, e incluso favorece estímulos físicos y psíquicos positivos. La música es atractiva por sí misma y muchos individuos se sienten atraídos a su aprendizaje.

El aprendizaje musical está relacionado con un espectro amplísimo de necesidades, que van desde el aprendizaje meramente relacionado con el ocio o con el fin ocupacional o hasta aquellos músicos que se forman con un fin profesional.

14.2.- Trayectorias.

(J.-): ***"De entrada con un profesor que te dice lo que tienes que hacer…Cuando eres pequeño pues prácticamente obedeces prácticamente todas las cosas… después buscando por todos lados… yo buscaba la parte moderna, yo estudiaba clásico en el conservatorio…lo pasé un periodo mal en una época… porque no sabía dónde, quería que alguien me explicara… "***

Para Javier, en sus comienzos, la trayectoria fue guiada por un docente especializado en otro tipo de músicas (flamenco). Poco a poco, comenzaron a surgir intereses por otro tipo de músicas que estaban más cercanas a su paisaje sonoro, y a sus intereses, en concreto, hacia el *Pop* y el *Rock.*

Javi no encontró en el contexto de estudio los recursos para el aprendizaje en dichas músicas. Desarrolló estudios profesionales en el contexto de formación reglada, en el conservatorio profesional, aunque tampoco encontró recursos para el aprendizaje de este tipo de músicas.

Sus primeros conocimientos en el ámbito de las músicas populares urbanas surgieron del grupo de iguales, en la adolescencia y gracias al aprendizaje colaborativo con sus amigos.

Al denotar carencias difíciles de solventar y por el creciente interés por formarse profesionalmente en dicho campo, Javier viajó a Londres para desarrollar su formación de manera especializada e institucionalizada en dichas músicas.

(J.-): ***"En mi caso me lo he ido haciendo yo, con las cosas que había, con los recursos que había… en mi entorno muy pocos siguieron estudiando… en la música hay muchas vertientes, y tú ya tienes que saber cómo conseguir que la música sea tu medio de vida, ya sea enseñando, ya sea grabando, ya sea en un estudio, ya sea tocando, ya sea que a partir de eso te salgan nuevas alternativas, pero claro que la música esté presente de alguna manera."***

Denotando tal carencia formativa para nuestro contexto y tras formarse en Londres, Javi sigue vinculado a la música *Pop* y *Rock*. Dirige un centro

privado de formación, Lydian Road; a su vez, desarrolla su labor como músico en otros campos: como músico de sesión o grabación, arreglista, productor de cuñas publicitarias, entre otras.

(M. L.-): ***"Circunstancial totalmente, vas conociendo gente, vas tocando con unos, con otros, al final es circunstancial totalmente."***

Su trayectoria formativa en dicho campo se ha desarrollado de manera circunstancial. A diferencia de otros entrevistados, desarrolló su proceso formativo para dichas músicas y de manera profesional en el contexto de estudio, accediendo a los recursos que se iban cruzando en su camino.

El entrevistado aprendió dicho estilo musical a través de las diferentes experiencias prácticas en dicho campo, es decir, como dice él, de "tocar con unos y con otros".

(M. L.-): ***"De hecho yo pensaba que iba a terminar mi carrerita, al final no es lo que me mueve… (Refiriéndose a vivir como músico de Pop y de Rock) eso sería vivir realmente feliz, haciendo lo que realmente me gusta."***

Manolo León, por determinadas circunstancias, no tuvo la posibilidad de desarrollar su aprendizaje especializado para las músicas del estudio fuera del contexto de la investigación.

De entre los recursos formativos accesibles en su contexto, Manolo desarrolló sus estudios superiores en el Conservatorio Superior de Música. Aquí tampoco encontró respuesta a sus intereses formativos en relación a dichas músicas, aunque sí recursos y rudimentos que después han favorecido su desarrollo profesional para dicho tipo de músicas.

Manolo ha sido un amante del estilo *Pop* y *Rock* desde muy joven. Pensó que, terminando sus estudios profesionales de música en el conservatorio, favorecería el desarrollo y el acceso a una carrera profesional para dichas músicas.

(M. L.): ***"Cuando conoces un poco lo que es el negocio, yo he tocado con gente con su discográfica ganando un buen dinero cada concierto, dado de alta, todo profesional se supone y ese negocio no me gusta un pelo, no me gustaría vivir tocando con gente"***

Existe de manera generalizada una idealización acerca de lo que es ser músico profesional. No todos son estrellas del primer plano musical. Muchos músicos, tras años de estudio, convierten el tocar en un simple oficio, viajes, dormir en ciudades distintas, comiendo siempre en la calle, perdiendo, en ocasiones, el interés artístico y motivador que encauzó su aprendizaje.

(P.-): "*Creo que en principio hay que investigar por ti mismo y después ver si lo que te gusta realmente es tocar, tienes que estudiar, es súper básico estudiar"*

Pablo considera que es ardua la tarea del aprendizaje en dichas músicas. Considera necesario partir de un nivel de motivación alto hacia el aprendizaje. Pablo destaca el poder de motivación que tuvieron, en su caso, los procesos de aprendizaje por descubrimiento en sus inicios. El entrevistado reconoce que la formación en dichas músicas demanda dedicación y esfuerzo.

(M. P.-): ***"Comencé con el cajón flamenco y con la percusión latina, pero tampoco me llenaba y ahí empecé con algunos grupos que me requerían la batería, empecé a estudiarla y cuando me planteé dar clases de música moderna, estaba entre dar clases con un percusionista que controlase flamenco y latina o batería"***

La demanda profesional de determinados grupos de música con los que colaboraba Manu, le llevó a desarrollar un interés formativo por su instrumento y plantearse el diseño de una carrera profesional en dichas músicas.

(A. R.-): ***"Recuerdo las Navidades, sobre todo, mi madre tenía una cinta de Manolo Escobar de villancicos… me ponía a cantar a grito pelado y sí recuerdo una vez que la vecina le dijo hay que ver el niño que bien canta…" "En carnaval sí recuerdo que a mi madre le gustaba ver los carnavales en Canal Sur, de hecho mi madre los sigue escuchando. Yo la llamo desde Madrid y está con los carnavales a toda voz… cuando chico es verdad que escuchaba mucha***

comparsa, después estuve en una comparsa en Lepe de carnaval, que estuve tres o cuatro temporadas…",***"Empezó en el grupo scout, yo estaba en un grupo scout en Lepe… yo empecé de muy pequeño con nueve años y yo recuerdo que las misas que había pues había un coro en el grupo que cantaban y a mí me encantaba escuchar… porque no eran canciones de misa eran canciones scout y algunas eran versiones, a lo mejor de los Beatles que le cambiaban la letra, eso era súper bonito porque la gente que cantaba, súper empastado, muy armonizado y yo cuando era chico decía, me encantaría estar en el coro… a los catorce años entré en el coro, porque empecé a tocar la guitarra un poco, me regalaron una guitarra por reyes y estuve un mes dando clases de guitarra de flamenco… y a partir de ahí ya empecé yo a aprender por mi cuenta""Un mes estuve con dos guitarristas allí de Lepe, que tenían un academia privada, estuve un mes y me enseñaron los cuatro acordes, el rasgueo flamenco, los fandangos y ya después un poco por mi cuenta estuve buscando un poco por internet o me pasaban acordes de canciones…"***

En ocasiones, las representaciones más populares y cercanas al contexto de los músicos se convierten en músicas atractivas, al menos en los orígenes. Los intereses de estos músicos, a veces, confluyen en otras direcciones.

La inmersión cultural, y especialmente los contextos familiares, poseen un papel importantísimo en la creación y desarrollo de los intereses musicales, especialmente en la infancia. Posteriormente, y especialmente en la adolescencia, las preferencias de los grupos de iguales adquieren valor como agentes motivadores del aprendizaje de ciertos estilos musicales. Muchos de esos conocimientos iniciales, asociados a lo folklórico y popular, sirven como base para el desarrollo de nuevos aprendizajes.

En la base, el aprendizaje musical posee rasgos comunes y extrapolables a diferentes géneros y estilos. Cuando se requiere una especialización es cuando los músicos necesitan tener acceso a los recursos propios y específicos de cada estilo. Por ello, no es de extrañar que muchos de los músicos de *Pop* y de *Rock* accediesen al aprendizaje musical en sus

inicios a través del folklore u otras músicas populares accesibles en el contexto de estudio.

(A.R.-): ***"En el dos mil uno fue el primer año que yo hice una canción, que estaba en el instituto, y me acuerdo que era una clase de francés, que no tenía muchas ganas de escuchar y me puse atrás…"***

En el caso de Alejandro en su adolescencia descubrió que la música le interesaba, mostrando preferencia frente a otros estudios más reglados. Muchos músicos comienzan a formarse expresamente a esta edad. Las músicas están cercanas a los intereses de los adolescentes, aunque difícilmente se ven como una posible opción profesional.

(A.R.-): ***"A él también le gustaba mucho la música negra y su forma de cantar también tenía esos giros un poco negros que a mí me gustaban y a lo mejor si es verdad que yo lo copiaba un poco… él me pasaba mucha música de góspel que no era muy conocida…con la película de "sister up" me pasaba también que me emocionaba mucho, como que me entraba escalofríos por todo el cuerpo hay que ver que esto sólo me pasa con algunos cantantes… ahora estoy en un coro de góspel en Madrid". "Se trabaja por audio, la directora es la que manda el audio, ella graba todas las voces en casa, va por cuerdas… yo creo que si es por partitura habría mucha gente que se quedaría fuera, al menos yo, por ejemplo"***

Muchos de los intereses y preferencias musicales que surgen en la adolescencia se convierten en metas musicales futuras. Para poder lograr dichas metas, los músicos dirigen la formación buscando los recursos relacionados con la temática a su alcance.

Alejandro ha desarrollado una formación tomando como referencia, entre otros estilos, la música vocal negra, especialmente el género Góspel. Estas experiencias formativas han dado como resultado poder cumplir una de sus metas musicales, formar parte de un grupo de música Góspel. Alejandro ha tenido que desplazarse a Madrid para poder formar parte de este tipo de agrupaciones con representaciones minoritarias en el contexto de estudio.

A pesar de focalizar sus intereses hacia este tipo de músicas, Alejandro desconoce la lectoescritura convencional, al igual que muchos de sus compañeros, aunque este hecho no lo percibe como un problema al acceso laboral.

La imitación se hace más evidente en los cantantes, donde la voz y sus usos expresivos aparecen casi como algo innato, aunque nada más lejos de la realidad. Por ello, muchos cantantes no perciben como una necesidad el desarrollo de la lectoescritura musical, frente a los músicos instrumentistas que lo ven como un recurso importante.

Con la ayuda de los diferentes recursos que tiene a su alcance, con la elaboración del material adecuado por parte del director musical del espectáculo y con el uso de soportes fonográficos, Alejandro puede aprender sus partes musicales.

Tener adquiridos los recursos de la lectoescritura podría agilizar el trabajo. No obstante, los músicos crean sus propios recursos prácticos de aprendizaje y de transmisión del conocimiento.

Ser capaz de solventar los problemas que surgen en el aprendizaje también se convierte en parte del propio aprendizaje, es decir, que los músicos desarrollan el metaaprendizaje.

(J. S.-) :"*Yo lo tenía bastante claro… pero con nueve o diez empecé a ahorrar para comprarme una guitarra eléctrica, la conexión con mi primo es muy importante, yo he ido mucho a su casa, somos primos carnales, entonces estábamos todos los fines de semana, normalmente íbamos a su casa y él en su habitación tenía varias guitarras… bueno a lo mejor algún día alguna de éstas se le queda vieja y no la quiere y me la quiere dar" " ese deseo de cuando sea grande, cuando pueda, ahora que tengo dinero, no se no me lo puedo gastar, ese quiero desearlo, quiero tenerlo"*

Para Juan aquellos instrumentos musicales eléctricos se convirtieron en objetos de deseo. Juan se sentía atraído por aquellos símbolos, las guitarras

eléctricas, incluso antes de tocarlas. Existe un potente mundo simbólico e icónico alrededor de la cultura del *Pop* y del *Rock.*

Existen muchos músicos coleccionistas y mitómanos de los instrumentos musicales y sus periféricos. Este hecho da pie a suscitar otros aprendizajes relacionados, como son la Luthería, la historia del *Pop* y del *Rock*, etc. No es difícil encontrar en la red foros de debate, subastas de reparación y construcción de instrumentos, de intercambio o páginas web para el desarrollo de aprendizajes, etc.

(A.R.-): ***"Formalmente nunca he tenido clases de canto…mi aprendizaje ha sido escuchar mucha música y fijarme e imitar… cuando era más pequeño el carnaval, después los cantautores que me gustaban o los grupos que me gustaban"***

El aprendizaje imitativo recurre principalmente a los modelos que se tiene en un determinado momento. Éstos pueden ir cambiando a lo largo de los diferentes momentos de las trayectorias musicales. Los músicos aprenden y adquieren rasgos estilísticos musicales de aquellas experiencias de las que participan en su camino musical y que van conformando sus propios rasgos identitarios musicales.

A modo de conclusión de las trayectorias.

Las trayectorias de los músicos están intensamente relacionadas con sus inicios, sus contextos, la cultura en la que están inmersos, las motivaciones, las relaciones con instituciones del entorno, las habilidades sociales y supeditadas a sus relaciones con docentes, así como con los modelos musicales cercanos, entre otras muchas.

Percibimos que existen tantas trayectorias como músicos entrevistados. Esto es consecuencia de la falta de consenso, de planificación o de instituciones que regulen dichos procesos formativos. Lo que es cierto es que todos poseen bastantes niveles de satisfacción, a pesar tener trayectorias tan variopintas.

Muchos de los músicos comienzan acercándose a los caminos formativos a través de otras músicas o por intereses familiares cercanos. Cobran especial interés el grupo de iguales en la adolescencia, tanto a nivel de aprendizaje colaborativo como al compartir intereses.

Los músicos que quieren formarse acceden a los recursos cercanos, modelos, compañeros de grupo, amigos, conservatorios, familiares, músicos, academias, docentes o bien, si quieren formarse en una institución específica para estas músicas, incluso se desplazan a localizaciones diferentes al contexto de estudio.

Por ello, es posible decir que las trayectorias de los músicos se basan en procesos circunstanciales y, en la mayoría de las ocasiones, no planificados. A pesar de ello, los niveles de competencia son altos. Esto se deba quizás a niveles altos de motivación, que han favorecido que los músicos recurran a los recursos a los que tenían acceso en cada momento para solventar aquellas carencias ocasionales que les van surgiendo. En consecuencia, dichos procesos son largos, arduos, complejos, supeditados por los recursos a los que se tiene acceso en un determinado contexto.

El contexto cultural cobra especial valor en el desarrollo de las trayectorias e inicios musicales. Las relaciones personales y las experiencias musicales también cobran especial interés, tanto a la hora de definir los intereses como en el desarrollo formativo; posee especial valor el grupo musical como contexto de aprendizaje y validación. Además el *Pop* y el *Rock* también llevan implícitos una cultura y un sistema simbólico propio que influye en aquellos que se acercan a su aprendizaje y en la cultura que se genera alrededor de estas músicas.

14.3.- Relaciones personales.

(J.-): ***"Antes de empezar en el conservatorio y no sabía dónde ir ni dónde acudir y te echaban una mano, que te echaban una mano sin dar clase ni nada, yo iba a su casa, me enseñaban a leer, me enseñaban los libros de solfeo…."***

Javi, en sus inicios, encontró el apoyo de otros músicos que compartían su experiencia, sus recursos y materiales de aprendizaje con él de manera altruista.

El aprendizaje colaborativo que se desarrolla especialmente en este tipo de músicas grupales favorece el desarrollo de relaciones personales.

El aprendizaje musical también se mueve en el contexto de la imitación por lo que los modelos también cobran un importante valor.

(J.-): ***"Con gente siempre…la gente tiene que estar ahí, desde el principio hasta el final, no desprenderte nunca de ese ambiente de grupo, de aprendizaje, de tocar, de ir a sitios desconocidos, de quitar miedos unos con otros, aprender de*** **uno, tocar, esa parte yo creo que tiene que estar."**

Los compañeros de aprendizaje comparten experiencias musicales y extramusicales. No en pocas ocasiones, los músicos desarrollan relaciones de amistad que van más allá de las relaciones puramente musicales.

El capital humano que se extrae de dicho aprendizaje se convierte en elemento eminentemente motivador. Acceder a músicos y referentes cercanos también favorece tener modelos reales, no sólo basados en los modelos musicales idealizados (mitos, estrellas musicales, fan). Poseer modelos lejanos e idealizados está incentivado por el hecho de que existe una cultura muy potente alrededor de las músicas denominadas de masas y por el fenómeno de la mitomanía.

(M. L.-): ***"(refiriéndose a un profesor del conservatorio que le enseñaba cuando él era niño) siempre yo me iba a tocar, con Antoñito y echaba más horas tocando el "Let it be" que a tocar una fuga de Bach y entonces, se daba cuenta y me***

decía; Manolo no por aquí no, tienes que estudiar esto que después es más fácil todo… al final, al cabo de los diez o doce años, estaba equivocado, ahora él toca con grupos de sevillanas, de otras músicas que no son del conservatorio, y realmente se ha dado cuenta de que todo tiene su valor."

No existen profesionales de la enseñanza contrastados para dichas músicas en el contexto de estudio ni tampoco encontramos una orientación especializada. Han sido las experiencias personales y los caminos de cada uno de los músicos los que han servido de referentes, modelos y guías para favorecer los procesos de aprendizaje.

(M. L.-): ***"Yo diría que el primero es Antonio Torres, realmente hemos pasado los años más duros de aprendizaje… hemos pasado muchísimas horas, muchísimos días, muchísimos años los dos, de un lado para otro, hasta los veinte años que él tiró para Barcelona hemos estado los dos ahí siempre juntos de un lado para otro con la música."***

El camino de la formación musical es largo y extenso. Los compañeros que comparten dicha andadura desarrollan lazos afectivos fuertes, pues pasan muchas horas formándose y compartiendo experiencias de diversa índole.

En el aprendizaje de las músicas no sólo se adquieren conocimientos puramente musicales, sino que entran en juego otros valores importantes relacionados con la formación integral y personal.

(P.-): ***"Hay varios, José Mena, fue el primero, porque es muy amigo de la familia y Santi Vasallo… Payán, que era su grupo, Pepelu… después Juan Conde… porque yo iba a todos los ensayos que podía, a los conciertos…. Yo iba aún siendo muy chico, yo quería ser batería antes que guitarrista… yo me acuerdo que me sacaba los solos que hacían en el grupo".***

Los modelos musicales cercanos favorecen conocer modalidades formativas próximas y facilita el acceso a los diferentes recursos que estos músicos han utilizado en su proceso formativo.

Con el acceso a los medios de comunicación y difusión como internet los referentes musicales y los modelos se perciben de manera cada vez más lejanos. La red abre un universo de nuevos modelos musicales. Los músicos comparten sus experiencias, trayectorias, vivencias y recursos en red.

Los músicos se enfrentan a una dicotomía, por un lado acceden a más modelos y recursos a través de la red pero éstos están cada vez más deshumanizados y, por lo tanto, se perciben como lejanos.

(P.-): ***" La persona que más me han marcado es Javi Alonso, que me dio clase, que tiene un concepto que me encanta de la música… este hombre era un guitarra muy reputado en Madrid, que estaba casado con una de Huelva y se vino aquí porque estaba muy cansado del mundo de las giras y tal, tuve la suerte de conocerle y me enteré que estaba dando clase en una tienda de guitarra y…. coincidió una época buena de grupos, de tocar con gente y tal y al poco tiempo me iba a Madrid,… pude estar dos años estudiando con él"***

En ocasiones, en el proceso de enseñanza aprendizaje aparecen relaciones de pupilaje entre músicos.

Músicos más experimentados tutelan y guían el aprendizaje de otros más noveles; el interés puede ser muy diverso. Los músicos más noveles toman a dichos músicos como modelos.

(J. R.): ***"Por la influencia que ha tenido su forma de tocar… un rockero, Carles Benavent…, todos y cada uno de los músicos con los que he tocado… ahora mismo me gustaría destacar a Vicente Amigo que es con el que estoy tocando…"***

Para Juanma, las relaciones personales, en la mayoría de las ocasiones, han sido fructíferas. De todos los músicos con los que ha tocado, ha aprendido lo que se debe hacer en el mejor de los casos o lo que no se debe hacer.

Actualmente accede a músicos de primer nivel. Tener acceso a dichos modelos hace del aprendizaje una experiencia muy motivante y clarificadora.

En ocasiones, si el estatus del músico es alto, se tiene acceso a músicos de primer nivel como compañeros y modelos, como ocurre en el caso de Juanma.

(G.-): ***"En la escuela de música siempre hacemos una convivencia, siempre toco yo con Lorea, mi hija la mayor, con Alfredo (su marido) y hacemos grupillos y este año Antia (la hija menor) se quedó así como que, a ver si para el año que viene…"***

A pesar de no ser un caso muy común, Gurutze comparte la experiencia musical con su familia y con otros compañeros de manera lúdica.

Los lazos afectivos no siempre surgen de la experiencia musical; en ocasiones, a través de una relación inicial, aparecen puntos de interés comunes que desembocan en el aprendizaje común de dichas músicas.

(D. L.-): ***"Es más fácil, yo por ejemplo vivo en Huelva, con lo poquito que se y aprendiendo un poquito más, podría tocar con algún grupo por ahí conocido…, pero yo estoy aquí, no estoy en Madrid donde están las salas, te rodeas, te relacionas te tomas una copa y te codeas con el productor…es necesario estar en el ambiente…"***

Para Damián el contexto de estudio actualmente no supone un problema para el acceso al aprendizaje de las músicas de estudio. El entrevistado denota que es posible acceder a recursos suficientes para el aprendizaje musical.

Frente a esto, Damián encuentra que para el desarrollo profesional entran en juego otros factores importantes y de difícil acceso en el contexto de estudio.

(M. P.-): ***"Hablando con Pichi su profesor de la escuela), que es quien me ha guiado a mí un poco, yo decía, me puedo poner a estudiar clásico, me saco mi título consigo mi puesto en una escuela, en un conservatorio y ya después si quiero tocar batería o clásico pues me dedico a eso, eso era lo que en principio tenía pensado con dieciocho o diecinueve años y ya viendo el panorama como está, ahora mismo y si hago eso no voy a conseguir trabajo y estoy dedicándole un tiempo que me quito de lo que realmente quiero que es la percusión***

moderna, tocar con un grupo y con otro la batería… a mí me llena ir a un bar y tocar con un grupo, buscar una gira, tocar con un artista, montar un repertorio, pero siempre con batería o con percusión moderna"

El entrevistado reconoce la dificultad para acceder a un puesto de trabajo como músico o como docente especialista en música clásica, al igual que ocurre en otros muchos sectores laborales en la actualidad.

Manu se sentía especialmente atraído por el ambiente y por sus experiencias musicales previas satisfactorias en dichas músicas. Esto desembocó en una formación enfocada a las músicas populares urbanas y a tocar con bandas de *Pop* y *Rock* con un fin profesional.

En ocasiones, los consejos de los profesionales musicales cercanos se convierten en guías para el desarrollo de carreras profesionales.

Los músicos se ven mediatizados por las experiencias y percepciones de sus compañeros y modelos.

(M. P.-): "*Cuando decido dedicarme a esto, David López, que es profesor de batería y en su carrera ha grabado un montón de discos, es un top, pues ha sido el que me ha puesto las pilas y con esto de la música moderna, por donde tirar por este camino, donde la estabilidad no es la que seguramente a todos nos gustaría" "Importantísimo Juanma Ruiz (entrevistado en la tesis), Juanma estuvo cuando yo estuve en cuarto de primaria era cuando estaba haciendo las prácticas de magisterio y ahí nos conocimos y tomamos contacto y a los años… volvimos a coincidir y hemos hecho una amistad supergrande, muchas charlas, muchos cafés y mucho contar muchas historias me han ayudado bastante, él fue quien me puso en contacto con David López me animó a dar clases con él y a conocer un poco la historia de cómo tirar para adelante con este trabajo de la música moderna, con este trabajo que sabes cuándo vas a tocar pero no cuando tienes el próximo bolo"*

Manu valora altamente la experiencia de los profesionales que ya se dedican a este tipo de músicas; éstos se convierten en transmisores de los

modelos formativos a seguir para el desarrollo de una carrera profesional en este tipo de músicas.

(M. P.-): ***"Yo veía la batería allí… Bartolo empezó, más o menos conmigo y se sentaba allí y yo intentaba imitarlo, pero no me ponía en serio, esto lo tengo que tocar yo, yo no tenía batería, yo tenía aquella que estaba en la escuela y echaba las horas, que algún día me escaqueaba de ir al instituto y me iba para allá y le echaba las horas muertas para investigar por mi cuenta."***

Los orígenes en el interés por el aprendizaje instrumental de la batería surgieron en la escuela de música de su pueblo, de manos de un amigo.

Las preferencias musicales en la etapa de la adolescencia suelen estar influidas directamente por el grupo de iguales. En consecuencia, el grupo de iguales también favorece el interés por determinados aprendizajes hacia determinadas músicas.

(J. S.-): ***"Nosotros empezamos a tocar porque somos vecinos…era natural que algún día coincidiésemos tocando y echando un ratito" (Hablando de su grupo)***

Los músicos se agrupan y forman proyectos comunes dependiendo de su interés. Por ello, podemos decir que el grupo musical se convierte en un contexto idóneo para el aprendizaje colaborativo. Los intereses comunes se convierten en motor de aprendizaje. La formación de dichos grupos suele ser, en la mayoría de las ocasiones, circunstancial y no planificada en muchos casos.

(J. S.-): "***Con compañeros empezamos a tocar canciones que estaban de moda en la radio" (en la adolescencia)***

Los intereses musicales y las músicas de moda pueden convertirse en motores motivadores para el aprendizaje. Los medios de comunicación y difusión cobran gran valor como modeladores de intereses.

(A. R.-): ***"Recuerdo que un amigo que también estaba en el coro me pasaba los acordes escritos…las primeras canciones yo las tenía con sus acordes escritos***

arriba…”“en dos mil ocho fui a un certamen de cantautores a Melilla, allí abrí los ojos un poco…me di cuenta que me tenía que poner las pilas… allí yo vi que la gente estaba muy muy preparada…y de hecho me hice amigo de bastantes cantautores, entre ellos una cantautora de Málaga, Gema Cuellar y ella se movía bastante y como hicimos buena amistad… (Hablando de relaciones con otras cantautoras) al ver como lo hacían ellas, en este caso.”

El grupo de amigos también se convierte en una puerta de acceso a los recursos. Es posible que los amigos se conviertan en modelos de aprendizaje o creadores de materiales adaptados que faciliten sus aprendizajes. Además se convierten en modelos del desarrollo profesional.

A modo de resumen de las relaciones personales.

Los músicos desarrollan, en muchas ocasiones, sus aprendizajes gracias a los procesos que surgen en torno a las relaciones personales. El aprendizaje de dichas músicas, por moverse en contextos no formales e informales de aprendizaje, se encuentra enmarcado en los contextos especialmente colaborativos. Por ello, las relaciones personales cobran especial valía en el aprendizaje y desarrollo práctico de dichas músicas. Además los músicos comparten sus recursos, experiencias y trayectorias.

Muchos aprendizajes se desarrollan tomando como base modelos cercanos. Los músicos comparten experiencias musicales y extramusicales en sus procesos de aprendizaje. No en pocas ocasiones los músicos con más capacidades y experiencias desarrollan relaciones de pupilaje con músicos más nóveles.

La red ha ampliado los cauces por los que se desarrollan nuevos procesos para las relaciones personales y sociales; recursos como los foros, perfiles y grupos de Facebook, Tuiter, etc... (y todas aquellas redes sociales que acercan a los músicos en general) han abierto un amplio abanico para el desarrollo de las relaciones personales y esto influye directamente en la cultura musical y sus aprendizajes. Frente a esto, encontramos que dichos lazos, en ocasiones, están carentes del contacto directo y los músicos lo perciben como un trato deshumanizado.

No pocos son los músicos que desarrollan sus experiencias basadas en las indicaciones o conocimientos previos de otros músicos con más experiencia y del contexto cercano.

Cobran especial valor los contextos familiares y los grupos de amigos en la definición de las preferencias musicales.

Los intereses musicales comunes entre músicos también se convierten en contextos de aprendizajes enfocados a un mismo fin.

A modo de conclusión de la tercera categoría.

Los orígenes y el desarrollo de las trayectorias musicales de los entrevistados suelen estar relacionados con el contexto familiar, con el grupo de amigos o la confluencia con otros músicos o docentes.

Muchos de los músicos que se desarrollan en el aprendizaje de las músicas populares urbanas están influidos, al menos en sus inicios musicales, por otras músicas populares o folklóricas más accesibles para su contexto. Destacan los entrevistados: los carnavales, las bandas de Semana Santa o el flamenco, entre otras. El inicio en el aprendizaje de dichas músicas les dota de los recursos iniciales o básicos. Estos inicios musicales sirven de arranque en el camino del aprendizaje musical, aunque se enmarquen en contextos culturales diferentes o incluso influyen en el desarrollo del posterior estilo musical.

Muchos de los músicos acuden en su formación a academias privadas, docentes del conservatorio, amigos cercanos aunque no sean especialistas en las músicas populares urbanas, o se embarcan en un aprendizaje autónomo con los recursos circunstanciales a los que acceden, entre otros, presentándose éstos como cercanos al contexto de estudio. Muchos de ellos deciden finalmente buscar instituciones especializadas lejos del marco de estudio.

Las músicas populares urbanas son atractivas por pertenecer al paisaje sonoro cultural de los entrevistados. Por su complejidad, desde casi los inicios, los músicos hacen muestras públicas y/o conciertos de determinados estilos y subestilos, especialmente cuando son sencillos. Estas muestras musicales son importantes agentes motivadores para el desarrollo de aprendizajes. En ocasiones incluso se lucran económicamente de las mismas.

Las redes sociales y el uso de internet también favorecen la exposición de dichos avances y de las creaciones musicales, tanto de los músicos noveles como de aquellos más avanzados o profesionales. Internet se convierte en un

escaparate público donde los músicos pueden mostrar sus creaciones y sus logros.

Factores socioeconómicos o determinados hechos históricos condicionan el acceso y el desarrollo de la formación musical, también para las músicas de estudio.

Las metas, las trayectorias personales, los objetivos musicales y/o la atracción por determinados iconos de la cultura de masas, se convierten en agentes motivantes para el desarrollo de los posteriores aprendizajes. La música además provoca situaciones placenteras por sí misma.

Existen multitud de trayectorias, tantas como individuos. No existen metodologías ni métodos contrastados para el aprendizaje de dichas músicas en el contexto de estudio. Tienen especial valor las experiencias previas de otros músicos cercanos como modelos de aprendizaje. Por ello, es posible afirmar que muchas de las trayectorias son circunstanciales y no planificadas.

Las relaciones personales cobran gran valor en las músicas de estudio. Éstas, por falta de institucionalización, se desarrollan en contextos de colaboración, siendo la red (internet) la que amplia los círculos donde se mueven dichas relaciones.

15.- El grupo de discusión.

El grupo de discusión se planteó siguiendo las orientaciones metodológicas expuestas anteriormente. Se convocó a los participantes con al menos quince días de antelación a través de contacto directo, de manera telefónica o utilizando otros recursos como la mensajería de Facebook, correo electrónico o a través de terceros.

Con todos los participantes se habló con anterioridad explicando brevemente el desarrollo del proceso y la finalidad del mismo.

Se citó a los participantes quince minutos antes de la hora prevista. El grupo de discusión se celebró el 24 de mayo de 2014 a las once de la mañana.

La persona encargada de ser la moderadora de dicho grupo de discusión fue Lola Mirabent Martínez. Se seleccionó a dicha persona para guiar el proceso por varios aspectos que le hacen ser calificada para el desarrollo del mismo.

- Por un lado, es una persona asidua a la realización de investigaciones en el ámbito educativo.

- Es docente y conoce cuáles son los datos de interés en una investigación educativa.

- Conoce el campo de las músicas populares urbanas, pues participa de manera semiprofesional desde hace unos años con varias agrupaciones musicales del contexto de estudio, estando al corriente, en primera persona, de las realidades de dichas músicas.

- Recientemente ha desarrollado investigaciones para la Universidad de Huelva en el Departamento de Educación con grupos de discusión, por lo que conoce de primera mano las metodologías para el correcto desarrollo de los mismos.

- Conoce el desarrollo de la presente investigación y estaba dispuesta a colaborar.

Es destacable la colaboración y la experiencia demostrada por Lola Mirabent en dicha prueba. La colaboradora fue exhaustiva con las indicaciones que previamente se pactaron. Además, fue capaz de encauzar en todo momento el grupo a pesar de las dificultades que presentaba, así como de guiar las cuestiones que iban surgiendo en el transcurso de la prueba.

Previo al desarrollo del grupo de discusión, se acordó el tratamiento del mismo con la colaboradora y se le hizo entrega de un guión que facilitó el desarrollo de dicha experiencia.

El guión atendía a determinadas cuestiones directamente relacionadas con la finalidad y objetivo de dicha prueba. Por ello, el guión utilizado estuvo directamente relacionado con las tres categorías de la investigación. En el guión se seleccionaron e incluyeron determinadas preguntas que sirvieron para encauzar y focalizar las determinadas dudas y cuestiones que surgieron durante el desarrollo del grupo de discusión.

La participación de los asistentes fue libre y el guión abierto sirvió de guía para conducir a los participantes hacia los datos de interés y más relevantes relacionados con la investigación.

Además, se incluyeron aquellas cuestiones nuevas que surgían de las diferentes exposiciones de los participantes y que se consideraron de interés para la investigación. Incluso alguno de los participantes enunció nuevas cuestiones.

El guión fue de gran ayuda, pues realmente sirvió para enfatizar aquellas cuestiones que pudiesen quedar en el aire, y se planteó para una duración de una hora y treinta minutos. Finalmente, y debido a que los participantes estuvieron dispuestos a colaborar, se extendió algo más en el tiempo.

El guión seguido fue el siguiente:

Guión sugerido para el desarrollo del grupo de discusión
En relación a la primera categoría: - ¿Cómo aprenden los músicos a tocar *Pop y Rock* en el contexto de estudio? - ¿Cuáles son las desilusiones que encuentran? ¿Y los logros y motivaciones para formarse? - ¿Cuáles son los recursos que más usan? (TIC, el aprendizaje colaborativo, los métodos en papel, la formación reglada, la improvisación, tocar con grupos, algún otro) - ¿Pensáis que vuestros procesos formativos han sido aleatorios o diseñados por vosotros mismos? - ¿Habéis encontrado siempre los recursos necesarios para formaros?
En relación a la segunda categoría: - ¿Cuál pensáis que es el método ideal para aprender? - ¿Qué carencias veis en vuestra formación como músicos de *Pop-Rock*? - ¿Qué características debe tener un músico de *Pop* y de *Rock*? y ¿cómo se aprenden?
En relación a la tercera categoría: - ¿Cómo empezasteis en el camino de la música? - ¿Qué personas os han influido en vuestra formación como músicos? - ¿Qué os atraía y os atrae de este tipo de músicas para formaros?

Tabla 9.- Guión sugerido para el desarrollo del grupo de discusión.

Fuente: elaboración propia.

El guión se dividió en bloques de cuestiones, relacionados con las tres categorías de estudio. Dicha estructura se hizo para facilitar tanto el posterior análisis como para poder situar a los participantes en los diferentes bloques de cuestiones. Esta división facilitó la organización temporal de dicha prueba, aunque finalmente se extendió levemente, dado el interés de los participantes. La recomendación fue no extenderse más de media hora por categoría, para que la prueba no resultase tediosa para los participantes.

15.1- Desarrollo y participantes del grupo de discusión.

El contacto se realizó con el siguiente escrito. Se convocó el día 15 de mayo de 2014 a quince participantes, a través de correo privado de Facebook, ocho aceptaron participar en la fecha convocada aunque finalmente asistieron siete.

El texto que se utilizó para convocarlos fue el siguiente:

> Hola compañero, me pongo en contacto contigo para pedirte un favor. Desde hace varios años llevo haciendo una investigación para la Universidad de Huelva. En concreto, se trata de una tesis doctoral donde pretendo plasmar cómo aprenden los músicos de *Pop y Rock* en Huelva.
>
> La cuestión es que me encantaría contar contigo para dicha investigación y me encantaría que pudieses formar parte de una mesa redonda donde compartiremos diferentes experiencias relacionadas con el tema.
>
> La actividad no se extenderá más de hora y media y para dicho encuentro he convocado a varios músicos por el gran interés que suscitan en relación con la temática. Estoy proponiendo como fecha para intentar vernos todos el próximo sábado 24 de mayo a las 11 de la mañana y, por supuesto, me encantaría que estuvieses.
>
> Para que dicha actividad sea válida es necesaria la cooperación de un mínimo de músicos y por ello me gustaría que pudieses confirmarme tu asistencia. Si no pudiesen participar el mínimo de músicos necesarios, se volvería a realizar una segunda convocatoria (esperemos que no).
>
> Cuando me confirmes si puedo contar contigo, te llamaré para darte indicaciones más detalladas del proceso. Si no te importa, confírmame tu teléfono para poder localizarte fácilmente y para poder llamarte en unos días.
>
> Muchísimas gracias de antemano por tu interés y me gustaría gratamente que pudieses participar.

A la hora de convocar a los participantes se omitió el término Grupo de Discusión, pues podría dar lugar a errores o sugerir enfrentamiento. Frente a ello, se usó el término mesa redonda. Antes de comenzar, se les explicó el

desarrollo, el nombre de la prueba, que iba a ser grabada y la finalidad de la misma.

El encuentro fue grabado y el material resultante se encuentra íntegro en los anexos, al igual que los audios de las entrevistas.

Los participantes acudieron en dicha fecha y hora al lugar pactado, excepto uno de los participantes. Tras evidenciarse el retraso, se intentó el contacto con él a través de teléfono y finalmente no acudió a la cita propuesta.

El lugar de encuentro, a pesar de ser neutral, se acondicionó previamente y se ofreció a los participantes café, zumos, agua y dulces para crear un ambiente lo más relajado posible.

Tras el proceso, se pasó un cuestionario que sirvió para enmarcar las características individuales de cada uno de los músicos participantes y el contenido resultante ha servido para completar las fichas individuales que incluimos posteriormente.

Dicho cuestionario, además de validar los datos personales, dio la posibilidad de plasmar pequeñas percepciones en relación al tema de estudio. Además, las breves cuestiones estaban directamente relacionadas con las tres categorías de estudio. El cuestionario entregado facilitó en gran medida el análisis posterior de los datos obtenidos del grupo de discusión.

El cuestionario que cumplimentaron los participantes al terminar el grupo de discusión fue el siguiente:

NOMBRE COMPLETO_____

FECHA DE NACIMIENTO_____

¿CUÁL ES TU INSTRUMENTO?_____

ESTUDIOS Y NIVEL FORMATIVO (Generales) _____

HAZ UNA BREVE DESCRIPCIÓN DE TU CAMINO EN LA FORMACIÓN MUSICAL_____

_____

Enumera algunos de tus proyectos o experiencias musicales_____

_____

Cómo describirías un modelo formativo ideal_____

_____

Cuáles fueron tu inicios y qué personas han influido en tu camino musical_____

_____

Durante el transcurso del grupo de discusión, el ambiente fue cordial. Todos los convocados participaron libremente. Las intervenciones se fueron sucediendo de manera natural y todos estuvieron dispuestos a colaborar. Incluso en determinados momentos, fue necesario cambiar de cuestiones por lo extenso de las respuestas. Destacar de manera positiva que muchos de los datos han servido para validar los resultados obtenidos a través de los dos anteriores sistemas de recogida de datos: el relato autobiográfico y la entrevista.

A continuación exponemos un breve cuadro resumen de los músicos que participaron en el grupo de discusión, con la finalidad de contextualizar sus participaciones en el grupo de discusión:

Nombre: Daniel Enrique Romero.

Fecha de nacimiento: 28/06/1980

Formación General: Bachiller.

Tipo de modalidad formativa: Mixta, comenzó estudiando flamenco en una asociación de vecinos y después compartiendo experiencias con compañeros de grupos. Actualmente está embarcado en la composición.

Instrumento: Guitarra y Voz.

Ha tocado con agrupaciones como Jaramago Joe y Juanita Calavera.
Reconoce que es necesario partir del aprendizaje de manera institucionalizada y después definir el estilo en que quieres formarte y acceder a todos los recursos a los que se tenga alcance.
En su camino musical son especialmente influyentes los músicos con los que ha compartido experiencias. Destaca a José Luis Corrales y a Narciso.

Nombre: Pepe Toscano Bascón.

Fecha Nacimiento: 01/03/1977

Formación General: Maestro de Primaria y Licenciado en Psicopedagogía.

Tipo de modalidad formativa: Autodidacta.

Instrumento: Percusiones y Midi.

Músico de Rap desde 1988. Sus primeros conciertos se remontan a 1991. Ha realizado actuaciones por toda la geografía nacional y desarrollando diversas grabaciones discográficas desde 1997. En el ámbito de la percusión trabaja para diferentes artistas y estilos.
Ha desarrollado experiencias musicales con bandas como Punto y Final, N-efecto, Flan de Funk, Soniloquio.
Su modelo formativo ideal sería aquel en el que no existieran límites ni fronteras, en el que convivan las diferentes alternativas.
Comenzó su camino en la música influido por sus padres y amigos.

Nombre: Juan Quinta Serrano.

Fecha de nacimiento: 20/06/1975.

Formación General: E.G.B

Tipo de modalidad formativa: Mixta, se ha formado de manera autodidacta y en las escuelas municipales de Ayamonte y Aljaraque. Reconoce que aprende con los grupos que toca.

Instrumento: Guitarra y Bajo.

Juan comenzó de adolescente con sus amigos y a tocar sobre discos. De adulto, buscando una formación guiada, acudió a las Escuelas Municipales de Ayamonte y Aljaraque.
Ha formado parte de bandas como: los Viernes Reload, Nicolás Capelo, Conductores Suicidas o Miguel Grao.
Su formación ideal comienza desde niños y considera que hay acudir al conservatorio (pues es la única opción reglada con cualificación del entorno en la actualidad).

Nombre: Francisco José Díaz Antúnez.

Fecha de nacimiento: 14/09/1974

Formación General: Ingeniero técnico agrícola.

Tipo de modalidad formativa: autodidacta. El participante en el grupo de discusión destaca el uso de tablaturas en su aprendizaje así como las experiencias con otros músicos. Destaca especialmente los recursos que ha adquirido al compartir experiencias con músicos profesionales.

Instrumento: Bajo eléctrico.

Ha tocado con diversas agrupaciones de diversos estilos que van desde el Heavy hasta el Rock fusión (Gaelbam, AVG, Dobles Intenciones…)
Para el participante el modelo formativo ideal es aquel en el que confluyen los profesionales de la enseñanza y músicos profesionales.
Sus inicios comenzaron tras el interés que le suscitó ver tocar a Paco de Lucia. Un amigo lo convenció para formar parte de un grupo Heavy y desde entonces ha estado formándose en contextos no formales e informales de aprendizaje.

Nombre: Alfonso Torres Cabello.
Fecha de nacimiento: 27/08/1969
Formación General: E.G.B. y 3º de solfeo y 2º de piano
Tipo de modalidad formativa: Mixta; conservatorio y entorno cercano (hermanos, amigos, primos, orquestas).
Instrumento: Guitarra y Armónica.
Se ha subvencionado el material musical con sus conciertos. Comenzó su andanza musical en los años 80 con grupos como Priva y la banda de Blues Driblins, obteniendo diversos premios. Actualmente, forma parte de la Banda del Ambigú. El modelo ideal para él en la actualidad caminaría por adquirir recursos por diferentes cauces (conservatorio, escuelas de música, cultura de la calle…). Es aún amante de los clásicos y éstos han influido en su camino musical: sex pistol, the clash, the Beatles, Rolling Stone, Dr. feelgood, Eric Clapton, la música folk, el flamenco y los cantautores.

Nombre: Santiago Domínguez Vasallo.
Fecha de nacimiento:13/09/1971
Formación General: FP y 2º de conservatorio.
Tipo de modalidad formativa: Mixta autodidacta. Reconoce que ha aprendido tocando con mucha gente y sobre todo tocando sobre discos.
Instrumento: Guitarra.
Reconoce que su formación se ha desarrollado a través de la imitación, bien tocando sobre discos o tocando con mucha gente. Ha formado parte de numerosas agrupaciones tanto de temas propios como de versiones. Destaca haber participado en el musical Jesucristo Superstar y concierto con Alameda. El modelo ideal debería partir de la modernización de la única institución reglada, el conservatorio, incluyendo en su formación la armonía moderna. Desde que vio Rock in Río deseó tocar la guitarra y en su camino han influido músicos cercanos como José Payán, José Arreciado y José Manuel Coronel.

Nombre: Rosa María Cabrera Vázquez.

Fecha de nacimiento: 04/08/1981

Formación General: Licenciada en filología Inglesa.

Tipo de modalidad formativa: Mixta, comenzó en el conservatorio donde estudio tres cursos.

Instrumento: Voz.

Ha participado en el concurso televisivo nº1 llegando a ser finalista. Además, ha desarrollado diversas experiencias en grupos de versiones como cantante.
Su modelo formativo ideal reconoce que es poder formarse en las músicas populares urbanas.
Comenzó de forma autodidacta cantando sobre lo radio. Reconoce que aprende de todos los músicos con los que va cruzándose.

15.2- Exposición de los datos obtenidos del grupo de discusión.

Con la finalidad de dar coherencia y cohesión a la investigación, a continuación vamos a exponer las aportaciones más relevantes de los participantes a través de los parafraseos extraídos del grupo de discusión. Sólo se incluyen aquellas aportaciones importantes, seguidas del análisis discursivo del mismo.

Destacar que no han aparecido datos contrastantes con los resultados de las entrevistas ni con el relato autobiográfico. Por ello, afirmamos que el grupo de discusión cumplió su finalidad principal, la de triangular los datos obtenidos y validar los resultados. Al igual que en las entrevistas hemos usado un sistema de abreviaturas para organizar y exponer las exposiciones de cada uno de los participantes:

Nombre	**Abreviatura de los músicos**
Daniel Enrique Romero	**D.E.**
Pepe Toscano Bascón	**P.T.**
Juan Quinta Serrano	**J.Q.**
Francisco José Díaz Antúnez	**F.J.**
Alfonso Torres Cabello	**A.T.**
Santiago Domínguez Vasallo	**S.V.**
Rosa María Cabrera Vázquez	**R.C.**

Tabla 11.- Resumen abreviaturas de los músicos participantes en el grupo de discusión.

Fuente: elaboración propia.

Para la presentación y el análisis de los resultados se ha seguido el mismo esquema que en las entrevistas, con la finalidad de dar coherencia y unidad a la investigación.

Muchos de las intervenciones y exposiciones de los participantes coinciden con los resultados de las entrevistas previas. No obstante, se incluye con la finalidad de reafirmar los datos y análisis previos.

En relación a la primera categoría, el **aprendizaje del instrumento: modelos, recursos, logros y desilusiones**, los participantes expusieron:

(S.V.-): ***"Actualmente hay muchas herramientas para empezar a aprender a tocar"***

En la actualidad ha mejorado el acceso al aprendizaje con respecto a hace unos años.

(S.V.-): "*Hay academias que forman a músicos"*

Debido a la demanda social, se han creado academias en el contexto social que reconocen el aprendizaje en dichas músicas.

(S.V.-):"*El que quiere aprender aprende copiando"*

La imitación ha sido durante muchos años el sistema de aprendizaje que han usado los músicos. Los músicos han imitado a los músicos cercanos, a sus ídolos y ahora, a través de la red, acceden a nuevos modelos.

(S. V.-): ***"Lo bueno que tiene es que todos los que quieren aprender en el Rock vienen muy motivados"" el que está en la música es porque realmente le gusta"***

El camino del aprendizaje en dichas músicas es complejo a causa de la falta de métodos, de recursos y de instituciones. Se reconoce que para afrontar dichos aprendizajes se parte de niveles altos de motivación.

(P.T.-): ***"La forma de empezar… te gustan una serie de músicos, los ves como icono… quizás en principio no partes de una escuela de música, sino que te juntas con una serie de gente, empiezas a coger una guitarrita, empiezas a probar y ya esa motivación que tienes por ese instrumento te hace empezar a estudiar y a tomártelo más en serio…"***

En este tipo de músicas, asociadas a la cultura de masas, los músicos de prestigio se convierten en iconos e ídolos. En los inicios, querer imitarlos se convierte en motor de aprendizaje. En no pocas ocasiones, a través de los intereses comunes por determinadas músicas, se asocian los músicos noveles para encauzar su aprendizaje musical en grupo.

(R.C.-): ***"Se empieza porque te gusta"***

Los músicos reconocen que comienzan a formarse en dichas músicas porque parten de una atracción hacía éstas.

Frente a esta motivación inicial, encontramos músicos urbanos que comienzan a formarse en música clásica, especialmente a través del conservatorio. Éstos no sienten atracción ni preferencia musical inicial por la música culta.

Mucho del alumnado que comienza en el conservatorio lo abandona porque sus músicas están lejos de sus paisajes sonoros e intereses y preferencias musicales.

(S.V.-): ***"Cuando eres muy bueno seguramente te toca tocar lo que no te gusta"***

En los comienzos, son los intereses y las preferencias musicales los motores de aprendizaje. Cuando se acercan a ámbitos más profesionales, en ocasiones, los músicos se alejan de sus preferencias.

(J.Q.-): ***"Tenemos que ser conscientes de que existe una demanda y que si tú te adaptas a esa demanda tendrás opción a ganar más dinero"***

En determinadas ocasiones, es la demanda social la que encauza los contenidos de aprendizaje musical, al menos para aquellos músicos cercanos al entorno profesional.

En relación a las **desilusiones** expusieron:

(S.V.-):*"Yo se lo dije claro, yo no quiero ser guitarra clásica,… el tío me desanimaba y me desanimaba y terminé dejándolo"*

De nuevo aparece el conservatorio como una institución lejana a los intereses de los músicos del estudio.

Muchos de los músicos que comienzan su formación o buscan seguir formándose en los conservatorios profesionales de músicas acaban abandonando dicha institución por transmitir valores lejanos a las músicas más cercanas. Bien es cierto que dicha institución es valorada positivamente por ser la única institución del entorno de estudio que dota de una titulación con valor académico.

(R.C.-):*"la desilusión es que yo quiero aprender y ya la única manera de yo aprender a cantar es pagando mucho dinero y yéndome ¿a dónde? Sevilla o de Sevilla más para arriba, no lo sé"*

De nuevo se presenta la desilusión por la falta de formadores y formación presencial o de manera formal y de manera especializada para el contexto de estudio y en dichas músicas. Lo músicos, por lo tanto, se plantean tener que formarse en otras localizaciones y emigrar para poder acceder a aprendizajes específicos presenciales.

(P.T.-):"*… La incertidumbre profesional del músico, estoy comiendo de la música, en mi caso, a finales de los 90 me metí en el mundo discográfico, nos respaldaba un buen sello y puedo decir que nos estuvo yendo bien como pionero de ese tipo de músicas, del Rap y demás en España y la verdad es que circulamos por todos lados, pero siempre el miedo,…y el miedo de decir ¿y mañana qué? Es mucha incertidumbre la vida del músico."*

Los músicos detectan que, a pesar de estar formados y obtener ingresos por el trabajo que realizan, están lejos de ofrecerles una estabilidad laboral. La falta de una titulación o acreditación también los mantiene lejos de poder acceder a determinados puestos de trabajo.

No son pocos los músicos que, a pesar de tener una buena formación musical y tener un buen estatus profesional, dentro de las músicas de estudio, finalmente se forman o se desarrollan profesionalmente en otros ámbitos, dejando las músicas en el plano de un ocio lucrativo y no como una profesión estable.

(S.V.-):*"La gente hace un sacrificio por la música que la gente no ve... recogemos a las tres de la mañana, al día siguiente tenemos que trabajar... te enteras que el que está recogiendo los vasos cobra más que tú..."*

Los músicos aficionados y semiprofesionales detectan, en determinadas ocasiones, que la música y su ejercicio no son valorados socialmente, a pesar de los innumerables sacrificios que conlleva.

Aunque parezca contradictorio los músicos siguen tocando y formándose a pesar de encontrarse con incontables dificultades: encontrar locales de ensayo, mover los equipos de sonido, que el público no valore el esfuerzo del ejercicio musical, que los locales de conciertos y bares no reconozcan económicamente la labor que hacen, trabajar en otras profesiones y siendo a veces difícil compatibilizarlos con la práctica musical y un largo etcétera. El motivo de dicho interés formativo es que todos ellos parten de una gran motivación para el ejercicio musical y para su consecuente formación. Por ello, los músicos afirman que sienten "pasión" por dichas músicas.

En relación a los **logros y motivaciones** que han percibido los músicos participantes en el grupo de discusión expusieron:

(S.V.-):*"La primera motivación que uno tiene es cuando saca algo, cuando dice voy a sacar este tema y al final terminas y lo sacas… otro tipo de motivación es cuando tocas y alguien te dice illo de puta madre…cuando creas algo y gusta"*

Los logros y motivaciones para el aprendizaje pueden ir, desde las que personalmente cada uno se marque de manera individual, hasta incluso encontrarse el reconocimiento público.

(A.T.-):*"Satisfacción me ha dado cuando hemos ganado concursos con temas míos propios... también cuando termina un bolo y todo el mundo te felicita..."*

Entre los principales motores para el aprendizaje encontramos el reconocimiento social, bien sea ganando concursos, a través de una actuación en directo, a través de las redes sociales, de la valoración positiva de otros músicos, de los compañeros musicales y de las familias y amigos etc.

En relación a la segunda categoría, que hacía referencia **al modelo formativo ideal, necesidades, recursos y carencias encontradas en los procesos de aprendizaje** los músicos expusieron:

(P.T.-):"*Después el tema de YouTube hay que saber discriminar, porque muchas veces hay cosas que te están mal enseñando…"*

Los músicos con más experiencia detectan que, en ocasiones, los músicos que comparten sus experiencias con un fin formativo transmiten contenidos, conceptos o metodologías de aprendizaje erróneas.

La red abre un amplio abanico de posibilidades para aprender. Éstas, en la mayoría de las ocasiones, no pasan por ningún filtro, ni sistema de contraste o validación, ni son supervisadas o diseñadas por especialistas de la enseñanza.

(S.V.-):*"El primer YouTube empezó con el vhs"*

El aprendizaje y la transmisión de los conocimientos para este tipo de músicas siempre se han valido de las tecnologías y de los soportes de reproducción y difusión. Desde los orígenes, los músicos copiaban a ídolos a través de los diferentes soportes fonográficos (discos, casetes).

Con la mejora de los recursos audiovisuales de grabación y reproducción de uso doméstico, se han desarrollado de manera paralela métodos de aprendizaje que se sirven de dichos soportes.

En la actualidad, el uso de la red y especialmente las plataformas de difusión como YouTube se han convertido en el soporte principal para la transmisión del conocimiento de manera asincrónica. El acceso a la red se presenta cada vez más veloz, económico e incluso incluye mayor volumen de materiales que otros soportes anteriores. Como consecuencia, se ha producido un proceso de democratización del aprendizaje (al menos para aquellos que tengan acceso a internet). Frente a esto, los músicos detectan que no todo lo que se encuentra en la red es veraz ni contrastado. El uso de la red se presenta como una evolución lógica a los anteriores sistemas que ya utilizaban previamente los músicos para aprender y enseñar.

(A.T.-):*"Antes te comprabas un disco y le dabas cuarenta mil vueltas al disco, y lo ponías una y otra vez y ahora hay una información tan grande que…"*

Los músicos afirman que, hace unos años, el acceso a determinadas músicas era complejo, pero esto a su vez les concedía una valía especial, cosa que en la actualidad es más confuso de percibir. Además hay que destacar que el propio soporte de transmisión musical le añadía un plus de valor.

(A.T.-):*"Es la parte buena que tienen las nuevas tecnologías, antes había que llamar a las puertas de las discográficas y ahora te puedes colar en cualquier sitio"·*

Las redes sociales y el uso de internet no sólo han abierto un gran abanico formativo sino una nueva puerta a la difusión. El reconocimiento social de la labor musical se presenta como una de las motivaciones para el aprendizaje de dichas músicas. Internet, y en concreto las redes sociales, se presentan como un caldo de cultivo para la transmisión de modelos musicales.

La tercera categoría que hacía referencia a los orígenes, trayectorias y relaciones personales para el aprendizaje. En relación a **los inicios musicales los participantes expusieron:**

(S.V.-):*"Todo el mundo comienza imitando a otro"*

El *Pop* y el *Rock* son músicas altamente relacionadas con los medios de difusión, los ídolos, los modelos y con la cultura popular y de masas. Estos ídolos y modelos se convierten en motores para el aprendizaje musical y en influencias musicales para la creación de los discursos musicales personales.

(D.E.):*"Yo empecé con las clases de flamenco, así empecé yo...yo no quería tocar flamenco, yo quería ser Kurt Cobain"*

Los músicos, en ocasiones, inician sus aprendizajes desde músicas lejanas a sus intereses y preferencias. De las diferentes instituciones y recursos adquieren rudimentos necesarios para encaminar posteriores aprendizajes más cercanos a sus intereses musicales.

No son pocos los músicos que parten con aprendizajes en instituciones lejanas a las músicas populares urbanas, como por ejemplo: en escuelas de flamenco, bandas de música, conservatorios, escuelas de música, etc. y que, posteriormente, focalizan su aprendizaje en las músicas populares urbanas (*Pop* y *Rock*) y dichos conocimientos previos les sirven como base para los posteriores aprendizajes, incluso para las posteriores fusiones musicales.

Los intereses musicales, en ocasiones, distan bastante de las instituciones musicales que dan respuestas formativas en un determinado contexto. A pesar de que el *Pop* y el *Rock* son músicas mediáticas y asociadas a los fenómenos de masas, aún hoy en día son escasas las instituciones que ofertan formación en dichas músicas y las pocas existentes para el contexto de estudio son de carácter privado.

(D.E.): *"Yo aprendí con uno con otro, con otro, quillo ¿ese acorde cuál es?, a partir de ahí lo normal, te alquilas un local, esperas a que venga el otro grupo para ver lo que está tocando y a ver cómo lo hacen... eso hasta el día de hoy, creo que lo sigo haciendo, yo voy a un concierto y estoy pendiente de ver lo que está haciendo el guitarra..."*

La falta de instituciones específicas para el aprendizaje de dichas músicas, la dificultad para acceder a determinados recursos, la ausencia de métodos y metodologías, la falta de modelos formativos, etc. ha desembocado en que gran parte de los músicos desarrollen sus aprendizajes, para dichas músicas, dentro de los contextos de aprendizaje colaborativo o a través de la imitación de modelos. El acceso a modelos musicales cercanos ha facilitado en gran medida los aprendizajes musicales. Compartir los recursos y las experiencias se ha convertido en una importante base para el aprendizaje musical de dichas músicas en el contexto de estudio.

(P.T.-):*" Por ejemplo, con lo que empecé y con lo que es la música que he hecho siempre, que empecé con sintetizadores y esa historia... no tenía a nadie que conociera que supiese cómo funcionaba la música electrónica... no había referencia ninguna y no había YouTube... ensayo error"*

Gracias al uso del internet es posible encontrar mucha información, incluso, en ocasiones, información relativa a parcelas muy minoritarias. No obstante, encontrar información no lleva implícito la calidad, la veracidad ni el origen ni la procedencia de dicha información. Hace unos años los músicos no podían acceder a determinados modelos o recursos musicales específicos o concretos. Por ello, muchos de los aprendizajes se basaban en sistemas de ensayo/error. Esto se hacía más latente cuando los aprendizajes eran novedosos y exclusivos.

(P.T.-):" Mi familia viene de tradición flamenca, mi padre canta bien y aparte era un buen coleccionista de vinilos de música negra y en mi casa siempre sonaba eso...sobre el año ochenta y cuatro en mi barrio se bailaba mucho break dance, y cuando yo iba por la calle y veía a los amigos de mi hermana pues me quedaba sorprendido... yo el flamenco decía, esa música es para los viejos y no me llamaba la atención nada... empiezas a bailar, entras en la cultura...en el ochenta y ocho montamos un grupo como bailarines de break y en los noventa comenzamos ya con los primeros sintes, sin tener ningún referente..."

En los orígenes musicales, los intereses y preferencias, en muchas ocasiones, están relacionados con el contexto familiar cercano. Posteriormente, en la adolescencia, el grupo de iguales y la cultura social de masas cobra especial valor en la creación y desarrollo de los intereses y preferencias musicales. Estos intereses musicales se convierten en motores de aprendizaje.

(J.Q.-): ***"Juntándome con varios amigos que nos compramos las guitarras a la vez y lo que hacíamos es que lo que sabíamos se lo enseñaba al otro."***

Los músicos aprenden cuando comparten experiencias, intereses y conocimientos con el grupo de iguales.

En relación a **la formación reglada** los participantes expusieron:

(S.V.-): ***"el conservatorio se tiene que modernizar"***

Para los músicos de *Pop* y de *Rock* se plantea como necesidad una respuesta institucional cercana a las músicas populares urbana y no sólo centrada en la música culta. Ya es posible encontrar respuestas institucionales en otras localizaciones, no siendo pocos los músicos que tienen que emigrar para formarse.

(J.Q.-): ***El problema es que metemos a niños con cinco años en los conservatorios y no sabemos si tiene vocación... de los doscientos niños que entren uno tendrá vocación y ese será la maquina..."*** **(S.V.-):** ***"O el que tiene vocación se lo cargan por que le dan cosas que no le gustan"***

El Conservatorio Profesional de Música se presenta como la única institución en el contexto de estudio que dota a su alumnado de una titulación con validez académica. Ésta ha sido la institución que tradicionalmente se ha encargado de formar a músicos, al menos a aquellos que querían formarse en el ámbito de la música culta.

En no pocas ocasiones, los intereses musicales del alumnado que participa de dicha institución se encaminan hacia otras preferencias musicales, distantes a las de la música culta. Por ello, no son pocos los alumnos que

acaban desencantados con dicha institución. A pesar de ser conservatorios profesionales, su alumnado puede participar en ellos desde muy corta edad.

Dicha institución se convierte en referente para la transmisión de determinados valores, herramientas y recursos. Los músicos, en general, reconocen entre los valores destacables de dicha institución la conservación de la música "clásica" o culta, que transmite una buena base teórica musical, dota de una titulación con validez académica, hace competentes en lectoescritura convencional musical a sus participantes, y forma en análisis, composición, formas, historia y armonía (clásicas), etc.

Por ello, los músicos poseen sentimientos enfrentados; por un lado reconocen la calidad de determinados valores, que son transmitidos especialmente en dicha institución, los conservatorios profesionales; frente a esto reconocen que hay determinados valores que están lejos de sus intereses y preferencias musicales o incluso se alejan de sus metodologías.

En relación a **los recursos** los participantes expusieron:

(S.V.-): ***"A no ser que hagamos que las instituciones se pringuen...La solución para el músico es habilitar el sitio para que hagan su música. En Huelva hay muchos sitios para que se pueda hacer música, están muchos edificios cerrados"***

Los músicos detectan que no sólo son las instituciones educativas las que no brindan apoyo institucional a dichas músicas. Las entidades locales, como los ayuntamientos, tampoco favorecen la promoción cultural de los músicos populares urbanos.

Hace unos años era posible asistir a encuentros y conciertos públicos que servían de escaparate para la promoción cultural musical de los músicos que se desarrollaban en dichas músicas.

Además detectan que existen numerosos espacios que podían abrirse y dedicarse al ejercicio de la labor musical y que se mantienen cerrados.

(R.C.-): ***"Yo siempre he tenido claro el tipo de música que me gustaba..."***

Los intereses y preferencias musicales cobran especial valor como agente motivador en el aprendizaje musical. Las músicas populares urbanas son músicas cercanas y forman parte del paisaje sonoro cotidiano.

(D.E.-): ***"Ya empecé yo por mi cuenta a mirar videos... a mí lo que me gustaba era el guitarreo..."***

Los intereses musicales se convierten en motores importantes para la búsqueda de recursos específicos para el aprendizaje. En la actualidad el uso de internet facilita dicha labor, bien sea a través de foros, videos, apps, etc.

Hace unos años, los caminos para la transmisión del conocimiento, el acceso a materiales de aprendizajes y localizar recursos específicos para este tipo de músicas se presentaba como un proceso caprichoso y aleatorio; el acceso a determinada información era complejo, aunque se valoraba y se explotaban de manera concienzuda.

(S.V.-): ***"En esos tres o cuatro ensayos que hicimos, todo lo que no había aprendido en un año, me lo enseño en tres días. Mira esto por aquí, esto por allí... el músico a la hora de enseñar es generoso".***

El grupo musical y el local de ensayo se presentan como el contexto ecológico donde los aprendizajes de tipo colaborativo se hacen más presentes.

Compartir experiencias, especialmente con aquellos músicos más cualificados, puede abrir nuevos caminos en el aprendizaje musical.

(S.V.-): ***"cuando no hay recursos te buscas la vida de la forma más increíble del mundo";***

La falta de recursos ha desarrollado un espíritu resolutivo en los músicos. Los músicos populares urbanos se han formado conviviendo con las

carencias y ausencias de recursos y han tenido que desarrollar estrategias personales encaminadas a la resolución de dichos problemas.

A pesar de no existir modelos formativos, y de la dificultad para acceder a determinados recursos, es posible encontrar numerosos músicos que se han formado satisfactoriamente en dichas músicas con altos niveles de competencia y satisfacción.

(J.Q.-): ***"En momentos muy íntimos, a lo mejor con Álvaro Girón, dando clases en las que yo a lo mejor me hubiese tirado quince horas, o con Alfonsito es cuando he aprendido... ·***

El contacto con músicos profesionales que ejercen la labor docente es clarificador para los músicos noveles. Aprender de las experiencias de dichos músicos se convierte en aprendizajes de calidad y en experiencias muy satisfactorias, especialmente cuando se presentan de manera individualizada.

(P.T.-): ***"Yo soy de la opinión de usar todas las herramientas que tengas al lado... y después la calle, que tú toques con uno, con otro, con otro... que la picardía también tiene que estar..."***

La música es una actividad eminentemente práctica. Ser músico implica tocar. Es a través de las experiencias grupales musicales con otros músicos donde se adquieren determinados recursos que sólo en dicho contexto se aprenden. Por ello, la propia experiencia musical se entiende como parte del propio aprendizaje. Sólo en el escenario se adquieren determinados conocimientos y recursos para la solución práctica de determinadas cuestiones.

16- Proceso de triangulación de los datos: entrevistas, relatos autobiográficos y grupo de discusión.

A grandes rasgos, los datos obtenidos del grupo de discusión no han diferido de los datos obtenidos ni en los relatos autobiográficos ni en las entrevistas. Las principales diferencias atienden a la diferente casuística y a las diferentes vivencias personales de cada uno de los músicos participantes.

Como prueba de triangulación ha sido efectiva y, gracias al grupo de discusión, se ha podido comprobar que los resultados obtenidos tras el análisis de las entrevistas no difieren de las exposiciones que se han realizado en el grupo de discusión.

Las principales complejidades que se han encontrado en el desarrollo de dicha prueba de triangulación han sido:

– La dificultad de hacer coincidir al grupo mínimo necesario para dar validez a dicha prueba y que fuesen susceptibles, por sus experiencias musicales, de participar. Además que fuese lo suficientemente heterogéneo para obtener el más amplio espectro de intervenciones y experiencias posibles.

– La limitación temporal de la que partíamos para el desarrollo de la prueba, pues se pretendió atender tres grandes categorías de estudio.

El desarrollo de la prueba se extendió a una hora y cuarenta y nueve minutos (más allá del tiempo previsto inicialmente). Aunque esto no se ha visto como un problema pues el desarrollo de la prueba se desenvolvió en un ambiente distendido y ameno, en el que todos los participantes estuvieron muy receptivos a participar; incluso después de la prueba, algunos de los participantes continuaron compartiendo sus experiencias.

– Por otro lado, la dificultad de centrar a los músicos en el aspecto de interés, que era el ámbito educativo y no sus vivencias y percepciones puramente musicales. Cabe destacar la labor de Lola Mirabent en el desarrollo y guía de

dicha prueba.

– La información y participación de los músicos en el grupo de discusión, como es lógico, no fue de la misma calidad en todos los participantes. Sólo se han seleccionado aquellas intervenciones acordes con el interés de triangulación o con relación directa con la temática de la presente investigación.

La prueba, a pesar de cumplir su función, que era la de validar los resultados obtenidos tras el proceso de análisis exhaustivo de la entrevista y de su triangulación con el relato autobiográfico, no ha producido información de interés. A pesar de ser redundante con la información, se han adjuntado algunos de los parafraseos y datos más relevantes, con la finalidad de reafirmar los datos más importantes.

Se adjunta en los anexos numerosa información fonográfica de calidad, relacionada con el ámbito de las músicas populares urbanas. Ésta no ha sido transcrita por la falta de interés en relación a la temática del estudio. Se destaca también la información fonográfica adjunta en los anexos de las diez entrevistas realizadas, donde es posible encontrar un total de trece horas y cuarto de material fonográfico.

CONCLUSIONES DEL ESTUDIO; DISCUSIÓN, EVALUACIÓN, PROPUESTAS DE INVESTIGACIÓN E INFORME NARRATIVO.

17.- Conclusiones del estudio.

A continuación trataremos de exponer de manera sintética las conclusiones obtenidos tras la investigación. Anteriormente, en el análisis de los parafraseos, han aparecido numerosos datos de interés, incluyéndose de manera extendida una conclusión para cada uno de los bloques relacionados con cada una de las tres categorías de estudio. La exposición se ha realizado en relación a cada uno de los objetivos que nos propusimos.

Con respecto al primer objetivo: **conocer y describir diferentes modalidades formativas y recursos usados en el aprendizaje de la práctica musical urbana,** comentaremos, a modo de conclusión, que las modalidades formativas de los sujetos estudiados han sido de diversa índole. La mayoría de ellos han tenido que diseñarse o desarrollar sus modelos formativos atendiendo a las necesidades surgidas de la práctica musical y utilizando recursos que, en muchos casos, no estaban sujetos a ninguna secuenciación lógica ni planificada, sino supeditados al acceso a éstos que tenían a su alcance en determinados momentos.

Podemos observar que en la actualidad hay mayor y mejor acceso a los recursos que hace unos años. El uso masivo de las TIC por los músicos ha supuesto la apertura del mayor banco de recursos jamás existente. A pesar de ello, los músicos perciben que hay que usarlas con cautela pues no todos los recursos que contienen están contrastados y secuenciados. Perciben que un docente experto podría dotarlas de mayor efectividad.

Los músicos reconocen que las instituciones, tanto públicas como privadas, y con la finalidad de atender a las necesidades formativas, ofrecen soluciones a tal demanda. A pesar de ello, detectan que no es posible encontrar en el contexto investigado una institución que acredite o conceda una titulación homologada en relación a la formación en dichas músicas. Muchos

músicos han tenido y tienen que desplazarse a otros contextos para acceder a una formación de calidad y con reconocimiento.

Existe una demanda generalizada de la institucionalización de la formación relacionada con las músicas urbanas, así como poder acceder a docentes profesionales especializados.

El segundo objetivo pretendía **describir los modelos formativos ideales y sus recursos.** Para los entrevistados, el modelo formativo ideal debe ser un método global, que atienda a los diferentes aspectos relacionados con la práctica musical en el grupo de *Pop* y *Rock*. Para ello, debería existir la figura de un profesional que, conociendo las características del instrumento, guiase su formación y pudiese adaptar el sistema a las necesidades del alumnado.

Con respecto a los recursos, los sujetos investigados aclaran que éstos deben ser suficientes y adaptados a las necesidades propias de cada alumno. Todos valoran positivamente los recursos descritos en la investigación aunque atendiendo a ciertas limitaciones, sobre todo de secuenciación y asesoramiento para la aplicación de los mismos. Destacan, por su valor formativo, la práctica en grupos de *Rock y Pop* como el contexto más idóneo para el aprendizaje del instrumento, que pasa de ser un simple recurso a una finalidad propia del instrumento.

El tercer objetivo**, conocer las relaciones de aprendizaje que surgen en un contexto concreto en relación al aprendizaje musical**, ha desvelado que los intereses musicales de los entrevistados partían de contextos familiares relacionados y sensibilizados con la música. La mayoría de los entrevistados afirman que la audición musical en los contextos familiares o con grupos de amigos, supuso un hecho motivante para su desarrollo personal como músicos. Los participantes reconocen que la práctica musical desemboca en relaciones personales y profesionales, en la mayoría de las ocasiones, fructíferas y entienden el grupo musical como un contexto con grandes valores socializantes y potenciador del aprendizaje colaborativo.

18.- Discusión, limitaciones y propuestas de investigación.

La investigación ha tenido como finalidad mostrar, a través de la casuística personal de diferentes músicos de *Pop* y *Rock*, los modelos formativos a los que han recurrido o recurren para poder desarrollar sus aprendizajes musicales enmarcados en dicho estilo. También pretendimos dar a conocer cuáles fueron y son los recursos más utilizados para el desarrollo de sus procesos formativos.

La investigación pretendió ser de carácter exploratorio y su finalidad ha sido acercarnos a una realidad concreta: lo que ocurre y ha ocurrido con respecto a los procesos formativos de esta índole en un determinado contexto.

Tras la investigación, y tras analizar los datos obtenidos, concluimos que los modelos formativos usados por los músicos en el ámbito del aprendizaje de las músicas populares urbanas y en concreto dentro del *Pop* y del *Rock*, no han sido guiados por procesos institucionalizados y se enmarcan en procesos circunstanciales y aleatorios.

Han sido las iniciativas personales, docentes particulares, la colaboración entre músicos y la inclusión en sus sistemas de estudios en determinadas instituciones municipales, las que han posibilitado la formación en dicho estilo musical.

Las músicas populares urbanas están presentes de manera cotidiana en nuestras vidas, aunque las políticas educativas actuales no las incluyen en sus planes de estudio, al menos de manera práctica ni real.

El conservatorio se presenta como la única institución con la posibilidad de dotar, a los que se forman en ella, de una titulación con validez en el contexto de estudio. Los conservatorios profesionales priorizan frente a las músicas del estudio otras más lejanas a las realidades culturales y sociales, la músicas cultas. Dicha institución sí ofrece la posibilidad de poder aprender músicas cultas de manera práctica, con fundamentación teórica, guiada,

reglada, con profesionales y recursos suficientes. No son pocos los músicos que, atraídos por otro tipo de músicas con valores lejanos a la música culta, comienzan a formarse en dicha institución. Éstos acaban por estar desencantados con dicha institución y abandonarla, pues dicha institución y sus músicas están lejos de sus intereses, preferencias y valores.

Es posible encontrar iniciativas privadas que, aprovechando dichas carencias, ofertan la posibilidad de formarse en este ámbito. Éstas, en la mayoría de las ocasiones, atienden a un carácter experimental, no regulado o con docentes no especializados ni experimentados. En otras localizaciones diferentes al contexto de estudio es posible encontrar instituciones que, atendiendo a dicha demanda social, ofertan estudios profesionales en músicas modernas, dotando a los músicos de titulaciones de estudios superiores o de posgrados.

Entre las principales dificultades a la hora de realizar el estudio, citaremos:

- Falta de información científica especializada en este tipo de estudios en castellano, aunque ya desde hace algún tiempo es posible encontrar estudios de esta índole en la literatura anglosajona. Usarlos de referente es complejo porque se encuentran enmarcados en los modelos formativos propios de sus contextos, así como de los recursos de que disponen.

- También se presentó como dificultad la falta de documentación en relación al *Pop y el Rock* relacionada con el contexto de estudio.

- La extensión, pues al tratarse de un marco teórico tan complejo, ha sido necesario un acercamiento a diversas cuestiones precisas para la fundamentación del trabajo de campo y necesarias de aclarar para entender muchas de las reflexiones de los participantes.

- La agilidad con la que varían determinados conceptos relacionados con la investigación: las músicas populares urbanas, las redes sociales, los sistemas de difusión, los recursos de aprendizaje, la tecnología, la implicación de las instituciones, los contextos socioeconómicos, etc.

- Desarrollar una labor docente limita los horarios y las posibles horas de dedicación necesarias para afrontar una investigación de envergadura.

La presente investigación se presenta con posibilidad de abrir nuevas propuestas de investigación relacionadas con la temática, entre las que citaremos:

- Modelos de aprendizaje concretos para determinados instrumentos musicales propios de las músicas urbanas.

- El grupo musical urbano y los procesos que surgen del mismo como contexto propio de aprendizaje.

- Historia del *Rock y el Pop* en Huelva.

- Relaciones en contextos formativos de músicas urbanas.

Habiendo abierto nuevas líneas de investigación relacionadas con la temática y realizado un acercamiento inicial al campo de estudio, concluimos la presente investigación, esperando haber resuelto los objetivos propuestos. A continuación, relacionaremos los recursos bibliográficos utilizados. La presente investigación incluye anexos que facilitarán el entendimiento de todo lo descrito anteriormente.

En el contexto social que nos encontramos, la capacidad de resolver situaciones de manera creativa y diferente facilita, en gran medida, la posibilidad de solventar posibles situaciones; pero no todo es creatividad. El conocimiento teórico y técnico de los recursos y acontecimientos también son necesarios. En el aprendizaje de la música *Rock*, en concreto, y en el resto de las disciplinas artísticas, podemos encontrar similitudes; no sólo la técnica garantiza una obra bella sino también el ingenio y la creatividad.

El futuro educativo pasa por predecir las motivaciones, los recursos, los métodos y los contextos de aprendizajes en los que se desarrollarán los procesos de enseñanza-aprendizaje del mañana; estas cuestiones, entre muchas otras, son las que tendrán que resolver los investigadores.

19.- Informe narrativo final a modo de resumen.

La presente investigación surgió como continuación de un anterior proyecto enmarcado en un trabajo fin de máster.

Las cuestiones iniciales estuvieron encaminadas a dar a conocer los procesos que surgen en torno al aprendizaje práctico de las músicas populares urbanas, concretamente aquellos aprendizajes que se desarrollan en torno a los géneros *Pop* y *Rock.*

El interés por dicho campo surgió de nuestras propias vivencias, pues conocemos de primera mano que dichos músicos se forman de manera competente, en la mayoría de las ocasiones de manera autónoma, con grandes niveles de motivación, a pesar de estar inmersos en procesos aleatorios, poco estructurados y especialmente desarrollados en entornos no formales e informales de aprendizaje.

Consideramos importante delimitar el campo de estudio a un contexto muy concreto, pues quisimos hacer un acercamiento al estudio de manera profunda, atendiendo a las casuísticas individuales que se desarrollan en torno a las múltiples realidades personales. Por ello, el estudio se basó en un estudio de casos.

Creímos imprescindible realizar una investigación desde la perspectiva etnográfica. Además nos pareció interesante profundizar en determinadas realidades más que en el análisis amplio de muchos datos, por lo que utilizamos para la recogida y análisis de datos herramientas cualitativas de investigación. La investigación se desarrolló en torno al plano objetivo, pero influenciado por la percepción subjetiva, por conocer de primera mano las realidades que rodean dicho entorno de aprendizaje. Además utilizamos la metodología inductiva, pues a través de premisas particulares pretendimos obtener conclusiones generales.

Para la recogida de la información, y tras consultar con varios expertos, diseñamos y validamos una entrevista abierta, que resolviese aquellas cuestiones iniciales que nos propusimos a través de tres objetivos y que englobaban diversas categorías de estudio, lo que nos facilitó su posterior análisis. Los objetivos propuestos fueron: dar a conocer los procesos en torno al aprendizaje del instrumento: modelos, recursos, logros y desilusiones de cada uno de los músicos. Por otro lado, quisimos mostrar el modelo formativo ideal para los músicos, sus necesidades, los recursos y las carencias que perciben. Finalmente, quisimos conocer los orígenes, trayectorias y relaciones personales que han marcado el aprendizaje musical de cada uno de los músicos participantes.

Con la finalidad de tener más datos para el análisis discursivo de la entrevista partimos de un relato autobiográfico, en el que los músicos plasmaron, de manera libre, breve, pero intensa y subjetiva, sus propias historias de vida en relación al plano formativo musical. Consideramos que éste nos aportaría datos de interés para el análisis posterior de los parafraseos.

Posteriormente, y con la finalidad de triangular los datos obtenidos, utilizamos el grupo de discusión. Los resultados obtenidos no difirieron del relato autobiográfico y de la entrevista abierta, con lo que dio validez a los otros dos instrumentos previos de recogida de datos.

Fuimos cuidadosos con el empleo de las orientaciones metodológicas, así como con la aplicación de los instrumentos de recogida de datos. Estos procesos fueron seguidos y acompañados de profundas reflexiones con la finalidad de extraer la mayor información posible tras su análisis discursivo. Destacamos que para dichos procesos contamos con diversos colaboradores y expertos externos a la investigación, que sirvieron para validar los diversos instrumentos, así como para colaborar y participar de manera directa en la aplicación de determinados instrumentos durante el proceso de investigación. Además, se fundamentó en base a un amplio marco bibliográfico que nos sirvió para afrontar la investigación desde la metodología que más se adaptase a un estudio de esta índole.

Al ser una investigación basada en el estudio de casos, fuimos minuciosos en la selección de los diferentes informantes claves. Atendimos no sólo a seleccionar aquellos que estuviesen dispuestos a informar, sino a aquellos que pudiesen aportar información de calidad, atendiendo a un espectro lo más amplio posible de experiencias formativas.

El marco teórico de la presente investigación fue extenso y se incluyeron determinados campos y conceptos necesarios para poder dar sentido a los posteriores resultados. Aunque, a priori, muchos de estos contenidos pudiesen parecer insustanciales, al ser una investigación educativa, quisimos darles sentido a través de un completo marco teórico a conceptos relacionados con la temática y, especialmente, a aquellos que están relacionados con el entorno, con los procesos culturales, sociales y económicos, etc. y en los que se ven inmersos dichos procesos formativos, cobrando especial interés en investigaciones de perfil etnográfico.

Las investigaciones previas relacionadas con la temática sólo pudieron servir de guía, pues están enmarcadas en realidades y contextos diferentes. La información relacionada con la temática es escasa; existen precedentes pero atienden a realidades distintas y lejanas.

Los resultados se presentaron en paralelo al análisis discursivo de cada uno de los parafraseos que consideramos de interés, estando enmarcados por cada uno de los relatos autobiográficos.

El primer objetivo, y el más amplio de la investigación, giró en torno a conocer y describir las diferentes modalidades formativas, describir los recursos usados por los músicos en el aprendizaje y la práctica de la música popular urbana.

A modo de resumen, diremos que los músicos han presentado diversidad de modalidades formativas, a causa de la ausencia de una institución reglada e institucionalizada que atendiese a sus necesidades. Las instituciones formales del entorno no suelen resolver el interés por dichas

músicas, son costosas o no ofrecen homologación con validez. Poco a poco van apareciendo iniciativas privadas o asociadas a escuelas de música municipales con la finalidad de resolver dicha demanda social. Desde hace ya algún tiempo, los músicos que buscan una formación reglada de calidad y homologada, tienen que desplazarse fuera del contexto de estudio. El resto de músicos, los que no estuvieron dispuestos o no tuvieron la posibilidad de desplazarse, desarrollaron sus caminos formativos desde contextos de aprendizaje autodidacta, sujetos a procesos circunstanciales, aleatorios y poco planificados, teniendo como modelos a otros músicos y sus experiencias cercanas.

Cobran especial importancia el entorno próximo, la familia, los amigos, el grupo de iguales y los medios de comunicación a la hora de forjar las preferencias musicales. También las músicas más populares aparecen, en no pocos casos, en los orígenes de estos músicos, sirviendo los conocimientos adquiridos en dichos contextos como base para los aprendizajes posteriores.

Los modelos ideales deben incluir la práctica musical activa y partir de las preferencias y gustos. Los músicos han utilizado los diferentes recursos que han tenido a su alcance y todos ellos cobran importancia en unos contextos de aprendizaje tan especiales como en los que se desenvuelven las músicas populares urbanas, donde la falta de metodologías hace que cobren valor cada uno de estos recursos, aunque muchas de estas trabas desaparecen o se hacen poco tangibles por los altos niveles de motivación hacia el aprendizaje musical.

Las TIC son uno de los recursos que más han evolucionado. Los músicos populares las valoran altamente por ser una herramienta muy cómoda para el aprendizaje autónomo. La red se presenta como un amplísimo banco de recursos, aunque los músicos perciben que hay que ser cautelosos en la selección y secuenciación de sus materiales. Las TIC no sólo han favorecido el aprendizaje, sino la difusión y la creación musical; los músicos populares están entrenados en su uso. Se percibe internet, y en especial las redes sociales (TIC 3.0), como un soporte idóneo para el desarrollo de aprendizaje en entornos

colaborativos en la transmisión de conocimiento, y un espacio virtual en el que compartir experiencias, recursos y conocimiento.

El aprendizaje colaborativo es otro de los recursos altamente valorado por los músicos. Las experiencias de los modelos cercanos y compartir el concomimiento y los recursos han sido uno de los grandes motores de la evolución y construcción de la música popular a lo largo de la historia. En torno a él se favorece no sólo el aprendizaje sino también las relaciones personales, por lo que se asocia también a valores integrales. Las instituciones especializadas conocen el valor de dichas experiencias y el grupo musical se percibe como el entorno ideal para desarrollar aprendizajes de calidad, partiendo de proyectos y tareas con un fin común.

El soporte papel se percibe por parte de los músicos urbanos como un recurso, a priori, complejo de utilizar, al menos en los inicios. La tradición pedagógica musical ha usado el papel de manera masiva para el desarrollo de sus métodos y metodologías, pues sus contenidos, la complejidad del discurso, la fundamentación teórica y la tradición lo demandaban. En ocasiones, y a causa del transvase, se han desarrollado métodos para las músicas populares urbanas que han usado dicho soporte, pero éstos difícilmente se adaptan a los lenguajes propios de los músicos populares. Los músicos populares no están entrenados en el uso del lenguaje convencional, siendo los conservatorios las instituciones especializadas en su transmisión. Los músicos populares usan los recursos de lectoescritura no convencionales o aquellos propios que se adaptan mejor a dichas músicas, a sus necesidades y sus circunstancias y que estén más cercanos a los conceptos de la improvisación, la libertad, la agilidad y la creación, aunque omitan determinadas informaciones en pro de una eminente practicidad. El aprendizaje de la lectura y la escritura surge como necesidad. Los músicos valoran positivamente el recurso de la lectoescritura convencional y lo perciben como necesario en niveles profesionales, como herramienta que facilita la práctica y el aprendizaje musical.

Los músicos que quieren acceder a una institución especializada en la enseñanza de dichas músicas han de buscarla en otras localizaciones

diferentes a las del estudio. Los músicos participantes en la investigación perciben la necesidad de una institución con programas, docentes, recursos y homologaciones específicas para dichas músicas. No son pocos los músicos que buscaban una formación cercana a dichas músicas en los conservatorios profesionales. Tras experiencias en dicha institución, perciben que los conocimientos y valores que dicho contexto transmite están lejanos a sus intereses de aprendizaje, aunque sí obtienen en dicho contexto determinados recursos de gran valía, así como el acceso a una titulación y una acreditación.

La improvisación es un recurso altamente valorado por los músicos del estudio. La improvisación posee valores cercanos a la libertad, la creación, la expresión y la creación de lenguajes personales. La improvisación entiende el error como parte natural del proceso de aprendizaje y es un sistema de evaluación, validación, acreditación y autoevaluación importante.

Tocar con grupos es un recurso, cercano al aprendizaje colaborativo, a la vez que una de las más importantes finalidades prácticas del aprendizaje musical. Se presenta como un entorno idóneo para el desarrollo de aprendizajes de tipo colaborativo y el conocimiento individual se pone al servicio del grupo para la adquisición de objetivos comunes. Hay determinados recursos que sólo se adquieren en el grupo musical y a través de las experiencias musicales que en este entorno se desarrollan. Las instituciones especializadas en el aprendizaje de dichas músicas reconocen la importancia del aprendizaje en grupo y lo incluyen como parte de su formación.

En relación al primer objetivo también nos propusimos conocer los logros y las desilusiones de los músicos. Los músicos perciben que la actividad musical es valorada cada vez más por la sociedad de manera positiva. Los músicos populares han sido los ídolos e iconos de la sociedad postmoderna. Se percibe que a través de la práctica musical se favorecen los lazos afectivos y se valora la actividad musical como una actividad con gran valor ocupacional. Las músicas populares pueden ser lucrativas casi desde los principios. A niveles iniciales el avance es rápido y fructífero pero éste se va haciendo más lento y con peor acceso a recursos y métodos cuando los músicos van

avanzando y especializándose. De entre las desilusiones, los músicos encuentran que muchos de los recursos no están planificados y les llegan sin secuenciar, que la red está llena de recursos de poca calidad pudiendo inducir a errores. Los músicos exponen que la única institución formativa reglada del contexto no tiene en consideración a las músicas populares urbanas, a pesar de que dichas músicas son altamente influyentes en la sociedad actual. Además reconocen como desilusión el hecho de que, para formarse de manera especializada y acceder a una titulación, haya que desplazarse a localizaciones diferentes. Los músicos perciben como negativo que exista intrusismo en el plano formativo. Los investigados expusieron que es difícil acceder a recursos para el aprendizaje, la difusión y promoción de determinadas músicas minoritarias. Hace unos años el acceso al material musical era complejo y caro aunque en la actualidad esta realidad ha mejorado.

El segundo objetivo de la investigación pretendía describir los modelos formativos ideales y sus recursos. Los participantes en la investigación expusieron la necesidad de un método planificado, secuenciado, que surgiera de la orientación, con docentes y recursos específicos, que conocieran la realidad y las necesidades cercanas de los músicos, aunando teoría y práctica, con apoyo institucional o inmerso en una institución y dotando de acreditación y titulación a sus participantes. La formación musical podría partir de contenidos generales y, posteriormente, ramificarse en especializaciones. Los músicos expresan la necesidad de tener modelos próximos. En el plano cercano a lo laboral, los músicos demandan una formación profesional con expertos que acelerasen el proceso y aminoraran esfuerzos. La formación privada o especializada en el campo demanda, en numerosas ocasiones, desplazarse y en consecuencia se presenta como costosa. La formación musical además requiere dedicación y tiempo.

Los músicos deben ser hábiles para adaptarse a un estilo cambiante y para localizar los recursos y herramientas necesarias para tal fin, por lo que deben estar dispuestos a formarse constantemente. Deben saber transmitir sus capacidades y cualidades y dar solución a las demandas que surgen en torno al grupo de música. Tienen que desarrollar lenguajes propios y personales.

Además tienen que ser capaces de seleccionar modelos correctos y tener pasión en el ejercicio musical y en el aprendizaje.

El tercer objetivo se encaminaba a dar a conocer las relaciones de aprendizaje que surgen en un contexto concreto. Para ello cobra especial valor las relaciones que surgen en torno a los inicios, que son altamente influyentes con el grupo de iguales, los familiares y el contexto cercano, en relación a focalizar las preferencias musicales y los procesos que giran en torno a los inicios formativos. Las músicas populares y folklóricas predominantes en el contexto cultural, así como sus modelos cercanos y docentes, cobran valor en la generación de interés, influyendo de manera directa en los procesos formativos.

Es en la adolescencia cuando el grupo de iguales se convierte en un importante motor de aprendizaje, formando parte de contextos formativos colaborativos, surgiendo de dichas experiencias las primeras actividades prácticas musicales.

Los contextos socioeconómicos, acontecimientos y contextos culturales influyen de manera directa en los inicios. La actividad musical es una actividad placentera por sí misma. Encontramos un amplísimo abanico de modalidades formativas que dan respuesta práctica en torno a la actividad del aprendizaje musical, y que van desde aquellos que afrontan su aprendizaje con un fin cercano al ocio, hasta aquellos que buscan forjarse carreras profesionales de alto nivel.

Los inicios cobran importancia en el desarrollo de las posteriores trayectorias. Se presentan diversidad de caminos formativos en torno a los participantes en la investigación. Existe falta de consenso, de planificación, de institucionalización y de modelos para el contexto de estudio; los procesos de aprendizaje se desarrollan en torno a procesos circunstanciales y aleatorios; a pesar de ello, los niveles de satisfacción y competencia son bastante altos.

La falta de institución ha favorecido que el aprendizaje de dichas músicas se desarrolle en entornos especialmente colaborativos, donde las relaciones personales cobran especial valor. Los músicos del entorno cercano pasan a ser modelos y, no en pocas ocasiones, en transmisores de conocimiento, en ocasiones puntuales o incluso docentes premeditados.

Los músicos exponen que es posible obtener beneficios desde los inicios, incluso lucrarse económicamente.

La red se convierte en un medio para favorecer las relaciones y donde los músicos encuentran un contexto en el que compartir experiencias en torno al aprendizaje, aunque, en ocasiones y cada vez menos, se percibe como un entorno deshumanizado.

La labor de investigación se nos ha presentado como compleja por diversas razones: por un lado, la falta de investigaciones previas de dicha índole, por otro lado, la complejidad de investigar procesos de aprendizaje en contextos poco enmarcados, por la falta de tiempo al compatibilizar la labor docente con la investigadora. Frente a estos aspectos destacamos como positivo el buen acceso al campo, la colaboración recibida durante todo el proceso tanto de los músicos participantes como de los diferentes agentes externos, destacando el eficaz asesoramiento de los especialistas y de los directores de la presente investigación. Además destacamos que los resultados obtenidos pueden servir como punto de partida de posteriores investigaciones, así como para abrir nuevos campos de investigación relacionados con la temática.

20.- Bibliografía.

- Abalo, J. P. (2010). John Cage y la traducción de métodos: aproximaciones a la música moderna. *Revista Laboratorio*, (3), 2.

- Abel-Struth, S., (1985), *Grundriss der Musikpädagogik*, Mainz, Alemania: Schott.

- Adell, J., (1997), Tendencias en educación en la sociedad de las tecnologías de la información. *EDUTEC, Revista Electrónica de Tecnología Educativa*, (7).

- Adell, J. (2008). Músicas portátiles: tecnología y evolución del consumo musical. *Comunicación y música II. Tecnología y audiencias. Barcelona: UOC*, 27-73.

- Adell, J. (2008). Músicas portátiles: tecnología y evolución del consumo musical. *Comunicación y música II. Tecnología y audiencias. Barcelona: UOC*, 27-73.

- Adell, J., Castañeda, L. (2010). Los Entornos Personales de Aprendizaje (PLEs): una nueva manera de entender el aprendizaje. Roma . Roig Vila, R y Fioucci, M

- Aguilar, M. C., (2001), *Familia y proyectos de futuro*, Actas de VIII Congreso Internacional de Formación y de investigación en Educación Familiar, Quebec, Canadá: Saint-Sauveur.

- Alarcón, N. M. O. (2005). La Música en las enseñanzas de régimen general en España y su evolución en el s. XX y comienzos del XXI. *Revista electrónica de LEEME*, (16), 1.

- Amaris, M. y Jiménez, M., (2003), *Dinámica de las familias de menores con problemas psicosociales: el caso del menor infractor y la prostituta*. En Actas

del IX congreso internacional de Formación y de Investigación en Educación Familiar, Bélgica: Leuven.

- Ambrojo, J. C. (2015). Ingenieros, los nuevos lutieres del siglo XXI. *Técnica Industrial*, *309*, 92.

- American Psychological Association, (2010), *Publication manual of the* American *Psychological Association* (3ra ed*)*. Ciudad de México, México: El Manual Moderno.

- American Psychological Association, (2010), *Publication manual of the American Psychological Association* (6ta ed.). Washington, DC: Autor.

- Anderson, B., (1991), *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism.* London, New York: Verso.

- Ardila, R. (1970): Psicología del aprendizaje. Buenos aires: Siglo XXI.

- Argenta, F. (1997). *Clásicos populares: la música clásica a través de sus genios*. Madrid, Espasa Calpe.

- Arriaga, C. y Madariaga, J. M. (2004). Condiciones contextuales de la motivación para el aprendizaje de la música. *Revista de psicodidáctica*, *17*, 65-73.

- Arriaga, C. (2006). Importancia de los condicionantes contextuales en la educación musical. *Música y educación*, (67).

- Arroyo, M., (1991). La ciudad en la música del s XIX. La difusión de imágenes e ideas espaciales. Edición electrónica de trabajos publicados sobre geografía y ciencias sociales.
Recuperado el 29/04/2014 de: http://www.ub.edu/geocrit/sv-2.htm.

- Attali, J. (1995). *Ruidos: ensayo sobre la economía política de la música*. Madrid. Siglo XXI.

- Attali, J., (1995), *Ensayo sobre la economía política de la música*. México DF, México: Siglo veintiuno editores.

- Atkinson, R. (1998). The life Story interview. *Qualitative Research Method Series*, (44).

- Austin, J. & Vispoel, W. (1988). How American adolescents interpret success and failure in classroom music: relationships among atribunal beliefs, self-concepts and achievement. *Psychology of music*, 26-45.

- Augé, M., (1995), *Hacia una antropología de los mundos contemporáneos.* Barcelona, España: Gedisa editorial.

- Augé, M., (1996), *El sentido de los otros. Actualidad de la antropología*, Barcelona, España: Paidós.

- Azcorra, A., Bernardo, C. y Gallego, O. (2001). Informe sobre el estado de la teleeducación en España. Universidad Carlos III.
Recuperado el 3 de diciembre de 2010 de: http://mundoacademico.unb.br/users/ledafior/1111414851.pdf

- Bacete, F. J. G., y Betoret, F. D. (1997). Motivación, aprendizaje rendimiento escolar. *Reme*, *1*, 3.

- Bañuelos, J. (2009). YouTube como plataforma de la sociedad del espectáculo. *Razón y palabra*, (69), 87.

- Barajas, G. A. G. (2010). MySpace Música. In *Crisis analógica, futuro digital: actas del IV Congreso Online del Observatorio para la Cibersociedad, celebrado del 12 al 29 de noviembre de 2009* (p. 337).

- Barañao, A., García, J.L., Cátedra, M. y Devillard, M.J., (2007), *Diccionario de relaciones interculturales. Diversidad y globalización*, Madrid, España: Editorial Complutense.

- Baráibar, J.M., Domínguez, R. y Lamata, R., (2004), *La Construcción de Procesos Formativos en Educación No Formal*, Madrid, España: Narcea Ediciones.

- Bauman, Z., (2006), *Vida líquida*, Buenos Aires, Argentina: Paidós.

- Bauman, Z., (2007), *Tiempos líquidos. Vivir en una época de incertidumbre*, Barcelona, España: Tusquets.

- Bauman, Z., (2007), *Vida de consumo*, Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Madrid Económica de España.

- Baudrillard, J. (2009). *La sociedad de consumo: sus mitos, sus estructuras*. Madrid. Siglo XXI de España

- Becker, H. S. (1985). *Outsiders: études de sociologie de la déviance*. Editions Métailié.

- Benaisa, Y., y Torres, L. (2014). Música y emociones en niños de 4 a 8 años. *Dedica. Revista de Educação e Humanidades*, (6), 199-218.

- Bennett, A. (2006). Punk's not dead: The continuing significance of punk rock for an older generation of fans. *Sociology*, *40*(2), 219-235.

- Berendt, J., (1994), *El Jazz: De Nueva Orleans al Jazz Rock*, Colombia: Fondo de Cultura Económica.

- Bernal, J., (2001), *La influencia de la familia en el desarrollo de la musicalidad*, en Actas del VIII congreso internacional de Formación y de investigación de Educación Familiar, Quebec, Canadá: Saint-Sauveur.

- Bisquerra, R., (2004), *Metodología de la investigación educativa*, Madrid, España: La Muralla.

- Bob, T., (2011), *Rocking in the new world*. New York: Sterling.

- Bohannan, P. y Van Der Elst, D., (1998), *Asking and Listening: Ethnography as Personal Adaptation,* Prospect Heights, IL: Waveland Press, Inc.

- Bosch, J. M., & Adel, M. M. (1980). *Iniciació al métode Decroly: una aplicació a Barcelona*. Teide, SA.

- Bourdieu, P., (1989), *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Madrid, España: Taurus.

- Boute, C. (2001). Relations of autonomy and relatedness to school functioning and psychological adjustment during adolescence. *Dissertation Abstracts international Section A: Humanities and social Science, (1),* 62.

- Braun, H. I., Jackson, D. N. y Wiley, D. E., (2009), *The role of constructs in psychological and educational measurement*, Mahwah, New Jersey: Erlbaum Associates, Inc., Publisher.

- Briceño, E. D. (1998). La creatividad como un valor dentro del proceso educativo. *Psicologia Escolar e Educacional*, *2*(1), 43-51.

- Brittin, R. (1991). The effect of overtly categorizing in music on preference for popular music Styles. *Journal of research in music education, 39* (2), 143-151.

- Britto G. L. (1991). *El imperio contracultural: del rock a la postmodernidad*. Caracas. Editorial Nueva Sociedad.

- Brunner, J. (1990). Universidad, sociedad y Estado. Caracas. Nueva Sociedad. (107), 70-76.

- Buxton, D. (1984). La música de rock, sus estrellas y el consumo. *Comunicación y Cultura*. (9)

- Cabero, J. (2006). Bases pedagógicas del e-learning. *Revista de Universidad y Sociedad del Conocimiento, 3* (1). Recuperado el 3 de diciembre de 2010 de: http://mundoacademico.unb.br/users/ledafior/1111414851.pdf

- Cabeza, M. C. (1975). La educación del ocio: ámbitos de acción futura.*Revista de educación nº extraordinario año 2002. Educación y futuro*, 149.

- Cabeza, M. C. (2011). El ocio como ámbito de Educación Social. *Educació social: revista d'intervenció sòcioeducativa*, (47), 25-40.

- Cáceres, M. D. (2012). Operación Triunfo o el restablecimiento del orden social. *Zer-Revista de Estudios de Comunicación*, *7*(13).

- Calvi, J. C. (2011). La industria de la música, las nuevas tecnologías digitales e Internet. Algunas transformaciones y salto en la concentración. *Zer-Revista de Estudios de Comunicación*, *11*(21).

- Calvi, J. C. (2014). Nuevas realidades frente a las teorías clásicas. Música, espacios urbanos y redes. *Telos: Cuadernos de comunicación e innovación*, (97), 84-92.

- Calzadilla, M. E. (2002). Aprendizaje colaborativo y tecnologías de la información y la comunicación. *Revista Iberoamericana de educación*, *1*(10).

- Campos, J.L., (2008), *Cuando la música cruzó la frontera digital: aproximación al cambio tecnológico y cultural de la comunicación musical*, Madrid, España: Biblioteca Nueva.

- Carenzo, S. (2007). Territorio, identidades y consumo: reflexiones en torno a la construcción de nuevos paradigmas en el desarrollo. *Cuadernos de antropología social*, (26), 125-143.

- Casas, A., & Pozo, J. I. (2008). ¿ Cómo se utilizan las partituras en la enseñanza y el aprendizaje de la música?. *Cultura y Educación*, *20*(1), 49-62.

- Casas, A.,(1972). *45 revoluciones en España (1960-1970)*, Barcelona, Dopesa,

- Castells, M., (2001), *La galaxia Internet. Reflexiones sobre Internet, empresa y sociedad*, Barcelona, España: Editorial Arete.

- Castells, M., y Andrade, J. A. (2010). La sociedad red: una visión global. *Enl@ce*, *7*(1).

- Chiriboga, C. (2001). La música en la constitución de las culturas juveniles.*C*. Culturas juvenoiles 1935.

- Clawson, T. (2010). *The Unauthorized Guide to Doing Business the Simon Cowell Way: 10 Secrets of the International Music Mogul*. John Wiley & Sons.

- Clemente, L., (2006), *Rock andaluz: una discográfica*, Sevilla, España: Cátedra Gran Capitán.

- Clemente, M., (1992), *La entrevista psicosocial. Psicología social. Métodos y técnicas de investigación*, Madrid: Eudema, 246-263.

- Clemons, E. K. y Lang, K. (2003). The decoupling of value Creation from Revenue: A Strategic Analysis of the Markets for Pure information Goods. *Information technology and Management*, *4* (2-3), 259-287.

- Cebreiro L., y Fernández M. (2004) "Estudio de casos", en F. Salvador Mata, J. L. Rodríguez Diéguez y A. Bolívar Botia, *Diccionario enciclopédico de didáctica*. Málaga, Aljibe.

- CE (2001): *Hacer realidad un espacio europeo del aprendizaje permanente*. Comisión Europea. Dirección General de Educación y Cultura. COM (2001) 678 Final. Bruselas, 21.11.2001.

- Coffman, D. (2002). Banding Together: New Horizons in Lifelong Music. *Making Journal of Aging and identity, 7* (2),133-143.

- Cohendoz, M. (1999). Identidad joven y consumo: la globalización se ve por MTV. *Revista Latina de comunicación social*, (22), 11.

- Coombs, P., (1968), *The World Educational Crisis*, New York: Oxford University Press.

- Coon, C. (1982). *1988: The New Wave Punk Rock Explosion*. Omnibus.

- Copland, A., (1955), *Cómo escuchar música*, México: Fondo de Cultura Económica.

- Corchón, E., (2005), *La escuela en el medio rural*. Barcelona, España: Da Vinci.

- Crain, W.M. y Tollison, R.D. (2002). Consumer choice and the popular music industry: A test superstar Theory. *Empírica, 29* (1).

- Cremades, A. R. y Lorenzo, O. (2007). Familia, Música y educación informal. *Música y Educación*, (72), 35-46.

- Cremades, A. R., (2003), *Conocimiento y preferencias sobre estilos musicales en los estudiantes de educación secundaria obligatoria en la ciudad Autónoma*

de Melilla, Trabajo de investigación inédito. Melilla: Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal (Facultad de Educación y Humanidades, Universidad de Granada).

- Cremades, A. R., & Herrera, L. (2010). *Estudio comparativo de la educación formal e informal en el conocimiento musical de los estudiantes de enseñanza profesional de música*. Publicaciones, 40, 73-87.

- Creswell, J., (2003), *Research design, qualitative, quantitative, and mixed approaches*, Thousand Oaks, California: Sage Publications, Inc.

- Cripps, C., (2001), *La música popular en el siglo XX*, Madrid, España: Akal.

- Cruces, F. (1995). Con mucha marcha: el concierto pop - rock como contexto de participación. *Revista transcultural de música,* (2).
Recuperado el 15 de septiembre de 2012 de http:www.sibetrans.com.

- Cruces, F. (1999). Con mucha marcha: el concierto pop-rock como contexto de participación. *Revista transcultural de Música*, *4*, 1-20.

- Cruces, F. y V.V.A.A., (2001), *Las culturas musicales*, Madrid, España: Trotta.

- Cuadrado, T., y Esclapez, T. C. (2008). *La enseñanza que no se ve: educación informal en el siglo XXI* (Vol. 7).Madrid. Narcea Ediciones.

- Cuenca, M., (1995), *Temas de pedagogía del Ocio*, Bilbao, España: Universidad de Deusto.

- Czernik, D. S. L. (2011). Redes educativas 2.1 Medios sociales, entornos colaborativos y procesos de enseñanza y aprendizaje. *RUSC. Universities and Knowledge Society Journal*, *8*(1), 7-42.

- Darling-Hammond, L. (2001). El derecho a aprender. Buenas escuelas para todos. Barcelona: Ariel.

- Darling-Hammond, L. (2009). Educar para fabricar ciudadanos – emisión 49. Temporada 14, Smart Planet.Imaging science.
Recuperado el 5 de mayo de 2010, de http://www.redesparalaciencia.com/wp-content/uploads/2009/12/entrev49.pdf

- Dankworth, A. (1968). *Jazz: An introduction to its musical basis*. Oxford University Press.

- D'Errico, F. y Villa, P., (1997), *Holes and grooves: the contribution of microscopy and taphonomy to the problem of art origins*, Canada: Journal of Human Evolution. Academic Press Limited.

- Dewey, J. (1980). *The school and society* (Vol. 151). SIU Press.

- Dewey, J., (1916), *Democracy and Education*, New York: The McMillan Company.

- Del Rincón, D., (1997), *Análisis cualitativo de la información*, Barcelona, España: Ediuoc.

- Dietz, G., (2003), *Multiculturalismo, interculturalidad y educación: una aproximación antropológica*. Granada, México: EUG – CIESAS.

- Diaz, C. L. (1999). Induced Recall of Music in a Biographical film of a great poet. *Journal of poetry Therapy*, 12 (4), 203-210.

- Dowling, W. y Harwood, D., (1986), *Music Cognition*. Orlando, México: Academic Press.

- Duarte, D. (2003). Ambientes de aprendizaje: una aproximación conceptual. *Estudios pedagógicos (Valdivia)*, (29), 97-113.

- Duffey, T., Lumadue, C. y Woods, S. (2001). A musical chronology and the Emerging Life Song. *The family journal, 9* (4), 398-406.

- Educación, C. (2007). Ley 17/2007 de Educación de Andalucía (LEA). BOJA nº 252, 26 de Diciembre de 2007.

- Erra Picas, J. (2014). El rock progressiu a Catalunya (1969-1973). La contracultura a principis dels anys setanta. Facultat de Geografia i Història Grau en Història de L"Art

- Escolano, A., (2002), *La educación en la España contemporánea: Políticas educativas, escolarización y culturas pedagógicas*, Madrid, España: Biblioteca Nueva.

- Escudero, M. (1984). *Metodología musical*. Madrid. Anaya.

- Esteve, J.M., Buxarrais, M.R. y Martínez, M., (1993), *Interaccionismo simbólico, en: Metodologías de investigación en la educación no formal*. Sevilla, España: Preu Spínola.

- Eyerman, R., (2002). Music in movement: Cultural Politics and old and New Social Movements. *Qualitative Sociology, 25* (3), 443-458.

- Fouce, H., y de Aragón, C. S. D. M. (2008). No es lo mismo. Audiencias activas y públicos masivos en la era de la música digital. *Comunicación y música II. Tecnología y audiencias*, 111-134.

- Fouce , H. (2010). De la crisis del mercado discográfico a las nuevas prácticas de escucha. Universidad de Huelva.

- Faulkner, K. P., (1973), *Music and society* (The later writings of Paul Honigsheim), New York: Wiley.

- Fermoso, P., (1995), *Diccionario de la filosofía de la educación hoy*, Madrid, España: Dykinson.

- Fernández C. M., Rodríguez M. D. (2005). Educación formal, no formal e informal en el Espacio Europeo: nuevas exigencias para los procesos de formación en educación. *Aula Abierta, 85*.

- Fernández, J. T. (2007), Estrategias formativas en contextos no formales orientadas al desarrollo socioprofesional. *Revista Iberoamericana de Educación*, *43*(6), 3.

- Fernández, M. (1989). La tierra prometida. Contribución de la escuela a la igualdad de la mujer. Madrid. *Revista de Educación*, (290), 21-41.

- Fernández, M. (2000). Acústica para todos¡ Incluidos los músicos. *Vitoria, Agruparte*.

- Fernando, C. (2001). Cuerpo, ritual y sentido en el Rock argentino. Actas del III congresolatinoamericano IASPM. Colombia:Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, Rama Latinoamericana.

- Fetterman, D.M., (1998), *Ethnography: Step by Step*, Thousand Oaks, CA: Sage.

- Finnegan, R., (1989), *The Hidden Musician: Music-Making in an English Town*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Flores, J.M. (2009). Nuevos modelos de comunicación, perfiles y tendencias en las redes sociales. *Comunicar*, (33), 73-81.
Recuperado el 18 de octubre de 2014 de:
http://www.revistacomunicar.com/index.php?contenido=detalles&numero=33&articulo=33-2009-09.

- Foch-Lyon, E. y Trost, J. F. (1981). Conducting focus group sessions. *Studies in family Planning, 12* (12), 443-449.

- Ford, L. (1971). Geographic factors in the origin, evolution, and diffusion of rock and roll music. *Journal of Geography*, *70*(8), 455-464.

- Fouce, H., y de Aragón, C. S. D. M. (2008). Modernidad, tradición e identidad nacional. Músicas populares después de las dictaduras ibéricas. In *Música, ciudades, redes [Recurso electrónico]: creación musical e interacción social: del 6 al 9 de marzo de 2008: Conservatorio Superior de Música de Salamanca* (p. 26). Sociedad de Etnomusicología.

- Fouce R., (2004). *El futuro ya está aquí: música pop y cambio cultural en España: Madrid, 1978-1985*. Universidad Complutense de Madrid, Servicio de Publicaciones.

- Frith, S. (1987). Towards an aesthetic of popular music. En Richard Leepert y Susan McClary (eds.). The politics of composition, performance and reception. *Cambridge University Press*, 133-172.

- Frith, S. (1988). El arte frente a la tecnología: el extraño caso de la música popular. In *Papers: revista de sociología* 178-196.

- Frith, S. (2001). *Hacia una estética de la música popular en las culturas musicales*. *Lecturas en etnomusicología*, Madrid, España: Trotta.

- Frith, S. (2007). Is jazz popular music? *Jazz research journal*, *1*(1), 7-23

- Frith, S., Straw, W. y Street, J., (2001), *La otra historia del Rock. Aspectos clave del desarrollo de la música popular: desde las nuevas tecnologías hasta la política y la globalización*, Barcelona, España: Ma non tropo.

- Fubini, E. (2001), Música y lenguaje en la estética contemporánea, Madrid, Alianza.

- Gainza, V., y Hemsy, V. (2003). La educación musical entre dos siglos: del modelo metodológico a los nuevos paradigmas. *Victoria-Buenos Aires: Universidad de San Andrés*.

- Gale, J. (2010). Análisis Discursivo: Una aproximación a la investigación de la construcción momento-a-momento del significado en la práctica sistémica. Recuperado el 04/03/2015 de http://www.academia.edu/418825/An%C3%A1lisis_Discursivo_Una_aproximaci%C3%B3n_a_la_investigaci%C3%B3n_de_la_construcci%C3%B3n_momento-a momento_del_significado_en_la_pr%C3%A1ctica_sist%C3%A9mica_-_Por_Jerry_Gale_traducci%C3%B3n_el

- Gamboa, J. M. (2005). *Una historia del flamenco*. Espasa Calpe.

- Gammond, P., (1991), *The Oxford Companion to popular music*. Oxford: University Press.

- Gándara, X. C. (2000). La escuela de contrabajo en España. *Revista de musicología*, 147-186.

- De Garay, A. (1989). Prolegómenos al estudio de la cultura rock. *Estudios sobre la cultura contemporánea*, (6).

- Garay Sánchez, A. (1993). *Simpatía por el rock: Industria, cultura y sociedad*. Universidad Autonoma Metropolitana Unidad Azcapotzalco.

- García, F. D. (2005). Tecnología, crisis y cambio musical: pasado y presente de un proceso histórico. *Director honorífico: Pedro CALAHORRA Director: Álvaro ZALDÍVAR Secretario*, 165.

- García, I. B. (2013). *One Love... U2: Análisis de la banda de música rock U2*. Madrid. Fanlife.

- García, J. (2005). Educación informal de personas adultas en culturas orales, lectoescrituras e informacionales. *Revista de Educación*, (338), 23-44.

- García, M. C. (2000). Consumo de actividades teatrales y musicales: Hacia una tipología de los espectadores escénicos. *Distribución y consumo*, *10*(51), 118-136.

- Garrido, A. G. (2005). Globalización y comunidades virtuales a través del fenómeno de Internet y los programas de P2P. *Nassarre: Revista aragonesa de musicología*, *21*(1), 165-170.

- Garofalo, R. (1997), *Rocking out: popular music in the USA, Needham Heights*, Massachusetts: Allyn and Bacon.

- Gioia, T. (2013). *Historia del jazz*. Argentina. Turner.

- Giráldez, A. y Pimentel, L., (2011), *Educación artística, cultural y ciudadana. De la teoría a la práctica*, Madrid, España: Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación y Ciencia.

- Gil, J., (1994), *Análisis de datos cualitativos: aplicaciones a la investigación educativa,* Barcelona, España: Editorial PPU.

- Gil, J. (1992). La metodología de investigación mediante grupos de discusión. *Enseñanza & Teaching: Revista interuniversitaria de didáctica*, (10-11), 199-214.

- Gillett, C. (2008). *Historia del rock: el sonido de la ciudad*. Ediciones Robinbook.

- Giménez, P. (2013). Nivel de preparación en Técnicas Pedagógicas de los docentes que laboran en las academias e instituciones de formación musical en Valencia . Carabobo.

- Goble, F., (1970), *The Third Force: The Psychology of Abraham Maslow*. New York: Richmond, Ca: Maurice Bassett Publishing.

- Goetz, J. y Lecompte, M., (1988), *Etnografía y diseño cualitativo en investigación educativa,* Madrid, España: Morata.

- González, M., & Palacios, J. (1998). *La estimulación cognitiva en las interacciones padres-hijos.* Familia y desarrollo humano (pp. 277-296). Madrid. Alianza Editorial.

- González, M., y Tourón, J. (1992). *Autoconcepto y rendimiento escolar: sus implicaciones en la motivación y en la autorregulación del aprendizaje*. México. Eunsa.

- Goodwin, A., (1993), *Dancing in the distraction factory. Music television and popular culture*, Londres: Routledge.

- Gorden, R. L., (1975), *Interviewing: Strategy, Techniques, and Tactics*. Belmont, California: Dorsey Press.

- Gregorio, G., (2007), *Cuatro cuerdas (con CD): método de bajo eléctrico de Gregorio Gustavo*, Buenos Aires, Argentina: Ricordi Americana.

- Grossberg, L., (1993), *The media economy of rock culture: cinema, postmodernity and authenticity*. En Frith, S., Goodwin, A., Grossberg, L. (Eds), (1993) Sound and vision. Londres: The music video reader.

- Gruning, L. A. (1990). Using focus group research in public's relation. *Publics relations review, XVI* (2), 36-49.

- Guber, R. (2001). *La etnografía: método, campo y reflexividad* (Vol. 11). Editorial Norma.

- Harley, S. y Yancy, G., (2012), *Therapeutic uses of rap and hip hop*, New York: Routledge

- Hargreaves, D. J. (1998). *Música y desarrollo psicológico* (Vol. 126). Barcelona. Graó.

- Hargreaves, D. J. y North, A. C., (1997), *The development of musical preference across the life Spain*, Chicago: Annual Meeting of American Education Research Association.

- Hayes, A. G. (2010). La composición musical como construcción: herramientas para la creación y la difusión musical en Internet. *Revista Iberoamericana de educación*, (52), 109-125.

- Hayward, W. y Rose, J. (1990). We'll meet again… repeat attendance at group discussions does it matter? *Journal of the market research Society*, *32* (3), 377-407.

- Heatley, M., (2007), *Rock & pop, la historia completa*, Barcelona, España: Ma non tropo.

- Henz, H., (1976), *Tratado de pedagogía sistemática*, Barcelona, España: Herder.

- Herrera, E. (1995). *Teoría musical y armonía moderna Vol. 2*. Antoni Bosch editor.

- Herrera, L. y Cremades, R. (2011). Gustos musicales de los estudiantes de conservatorio. *Música y educación*, (85), 64-76.

- Hesmondhalgh, D. (1998). Repensar la música popular después del rock y el soul. *Estudios culturales y comunicación: análisis, producción y consumo cultural de las políticas de identidad y el posmodernismo* (pp. 297-322). Barcelona. Paidós Ibérica.

- Hindemith, P., (2006), *Adiestramiento elemental para músicos*, Buenos Aires, Argentina: Ricordi americana.

- Hoppin, R. H. (2000). *La música medieval* (Vol. 1). Ediciones AKAL.

- Hormigos, J., & Cabello, A. (2004). La construcción de la identidad juvenil a través de la música. *Revista española de sociología*, *4*, 259-270.

- Honolka, K., y Richter, L. (1983). *Historia de la música*. Madrid.Edaf.

- Huertas, J. A. (1997). Motivación. *Querer aprender*, *1*.

- Hunter, D.E. y Whitten, P., (1981), *Enciclopedia de Antropología,* Barcelona. Bellaterra.

- Ibáñez, J., (1992), *Más allá de la Sociología*, Madrid, España: Siglo XX.

-I barretxe, G., (2003), *Diversidad cultural y educación musical en Navarra: Estrategias para una perspectiva intercultural en las Escuelas Primarias*, Pamplona, España: Universidad Pública de Navarra.

- Illich, I., (1974), *After Deschooling, What? Writers' and readers,* Londres: Publishes Corporation.

- Irles G., (1997). *Solo para fans: la música ye-ye y pop española de los años 60*, Madrid, Alianza Editorial.

- Jaques-Dalcroze, E. (1930). *Eurhythmics, art, and education*. Arno Pr.

- Jeans, C. y Portela, L., (2011), *El Plan B "Lead the way to the music revolution"*, Barcelona, España: Ediciones B s.a.

- Jorquera, M. C. (2002). ¿Existe una didáctica del instrumento musical? *LEEME, Revista de la Lista Electrónica Europea de Música en la Educación*, (9).
Recuperado el 6 de septiembre de 2014, de http://musica.rediris.es/leeme.

- Jorquera, M. C. (2004). Métodos Históricos o Activos en Educación Musical. *Revista Electrónica de LEEME (revista de la Lista Europea de Música en la Educación)*, (14).
Recuperado el 13 de noviembre, 2004, de http://musica.rediris.es.

- Katz, E. y Lazarsfeld, P., (1955), *Personal influence: The Part Played by People in the Flow of Mass Communication*, Glencoe, Illinois: The free Press.

- Kitwana, B., (2002), *The hip hop generation: Young Blacks and the crisis in African American culture*, New York: Basic Civitas Books.

- Kliksberg, B. (1999). Capital social y cultura, claves esenciales del desarrollo. *Revista de la CEPAL*.

- Kodály, Z. (1974). Music in the kindergarten. *Mrs. Z. Kodály (Ed.), The Selected Writings of Zoltán Kodály*, 127-151.

- Krueger, R., (1991), *El grupo de discusión. Guía práctica para la investigación aplicada*, Madrid, España: Ediciones Pirámide.

- Kvale, S., (1996), *Interviews. An introduction to qualitative research interviewing*, Londres: Sage.

- Laine, P., (1970), *Hipótesis prospectivas del tiempo libre, en tiempo libre. Los graves problemas que plantea nuestra civilización*, Bilbao, España: Descleé de Brouwer.

- Lamacchia, M. C. (2013). Difusión digital de la música independiente: alcances y limitaciones. *AVATARES de la Comunicación y la Cultura*, (4).

- Lamanna, M., (1986), *Linguaggio musicale e comunicazione sociale*, Bari: Edizioni dal Sud.

- Lamata, R. y Domínguez, R., (2003), *La construcción de procesos formativos en educación no formal*, Madrid, España: Narcea.

- Lamoureux, E. (1996), *And experiential Approach to Teaching Communication theory: incorporating Contemporary Media to Clarify Theoretical Concepts*, San Diego, California: Annual meeting of Speech Communication Association.

- Land, S., Oliver, K., & Hannafin, M. (2000). Entornos de aprendizaje abiertos: fundamentos, métodos y modelos. In *Diseño de la instrucción: teorías y modelos: un nuevo paradigma de la teoría de la instrucción* (pp. 125-152). Santillana.

- LeBlanc, K. (2003). Guiding your child's Artistic Compass. *Montessori Life, 15* (1), 8-9.

- Lines, D. K., (2009), *Educación musical para el nuevo milenio*, Madrid, España: Morata.

- Livingstone, S. y Bovill, M., (2001), *Children and their changing media environment*, Londres: Lawrence Erlbaum Associates.

- Llopis, E. (1999). Culturas musicales y aprendizaje cooperativo. Madrid. *Cuadernos de pedagogía*, *279*, 27-30.

- Llopis, R., (2004), *El grupo de discusión: manual de aplicación a la investigación social, comercial y comunicativa*. Valencia, España: Editorial ESIC.

- LOE, L. O. D. E. (2006). 2/2006 de 3 de mayo. *BOE de*, *4*.

- López, J. G. (2002). Motivación y autoaprendizaje: elementos clave en el aprendizaje y estudio de los alumnos. *Ensayos: Revista de la Facultad de Educación de Albacete*, (17), 191-218.

- López, J. M. T., & Matos, S. L. (2011). La música como ámbito de educación. Educación «por» la música y educación «para» la música. *Teoría de la educación. Revista interuniversitaria*, *22*(2), 151-181.

- López-Vidales, N., & Rubio, L. G. (2014). Nuevos hábitos de los jóvenes españoles y tendencias de futuro en el consumo de radio y televisión. *Historia y Comunicación Social*, *19*, 327-340.

- Lorenzo, L. R. G., y Gualda, J. E. (2015). El Grupo Musical Rock como Marco Educativo: desarrollo de habilidades sociales y competencias profesionales. *IJERI: International Journal of Educational Research and Innovation*, (4), 61-69.

- Lorenzo, O. y Herrera, L. (2000), Análisis educativo musical del medio televisión. *Comunicar*, (15), 169-174.

- Lozano, J., Peña-Marín, C., Abril, G. (1982). *Análisis del discurso: hacia una semiótica de la interacción textual*. España

- Lozano, J., (2015). El acceso a la información en la economía de red y su impacto en la industria discográfica. *Luciérnaga-comunicación*, (11), 52-62.

- Marqueta, J. C., y Morillas, A. S. (2010). *Marketing Hero. Las herramientas comerciales de los videojuegos*. Madrid. ESIC Editorial.

- Madera, I. (2005). Un nuevo paradigma educativo: la internacionalización del currículum en la era global. *Organización para el Fomento del Desarrollo del Pensamiento*

- Malagarriga, T., Gómez, I. y Viladot, L. (2008). Innovar en la escuela de música: un proyecto compartido con la universidad. *Cultura y Educación, 20* (1).

- Manzano L., (2013). *El rock y lo sagrado. Sexualidad, rebeldía y sacrificio en la imagen de la estrella del rock* (Doctoral dissertation).

- Marshall, N. A., North, A. C. y Hargreaves, D. J. (2005). Educación musical en el siglo XXI: Una perspectiva psicológica. *Eufonía*, (34).

- Marcelo, C. (2001), Aprender a enseñar para la Sociedad del Conocimiento. *Revista Complutense de Educación, 12* (2), 531-593.

- Maritain, J., (2008), La educación en la encrucijada. Madrid, España: Palabra.

- Martel, F., (2011), *Cómo nacen los fenómenos de masas*, Madrid, España: Taurus.

- Martí, J., (2000), Música y género entre los jóvenes barceloneses. En J. Martí (Ed.), Más allá del arte (pp. 201-220), Balmes: Deriva Editorial.

- Marti, J., (2000), *Más allá del arte. La música como regeneradora de realidades sociales*. Sant Cugat del Valles, España: Deriva editorial, 2000.

- Martí, J. (2003). El aula de Música ante el reto de la interculturalidad. *Cuadernos de pedagogía*, (328), 55-58.

- Martín-Barbero, J. (2002), Jóvenes: comunicación e identidad. *Pensar Iberoamérica: revista de cultura*, 3.

- Martín, J. A., (1997), *Manual de antropología de la música*, Salamanca, España: Ediciones Amaru.

- Martín, J., (1997), Citado en Martín Herrero, J., (1997), p. 211, *Conexiones con la identidad social,* Balmes: Deriva Editorial.

- Martín, D. A., (2013). Música, industria y promoción: ¿cómo ha cambiado el marketing musical? *Periférica: Revista para el análisis de la cultura y el territorio*, (14), 187-195.

- Martínez, B. S., (1993), *La armonía y el ritmo de una ciudad: estudio sobre la profesión, la afición y la vida musical en Las Palmas de Gran Canaria*, Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Servicio de Publicaciones.

- Mateo, J. L. (2006), *Sociedad del conocimiento.* Arbor,

- Mckernan, J., (1999), *Investigación –acción y currículo*, Madrid, España: Morata.

- Menger, P. M. (1988). El oído especulativo: consumo y percepción de la música contemporánea. In *Papers: revista de sociología* (pp. 109-152).

- Meyer, L. B., (2001), *Emoción y significado en la música*. Madrid: Alianza.

- Meyers, H. P., (2001), *Etnomusicología*. En Francisco Cruces y otros (eds.), Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología, Madrid: Trotta. Cap. 1, 19-39.

- Molina, E. (1998). *La Improvisación en el lenguaje musical*. Madrid. Real Musical.

- Molina, E. (2008). La improvisación definiciones y puntos de vista. *Música y educación*, (75), 78-94.

- Montoro, M. P. (2002). La música, una herramienta de entendimiento multicultural en la escuela. *Educación y futuro*, (7), 6-12.

- Mora, K., & Viñuela, E. (Eds.). (2013). *Rock around Spain: historia, industria, escenas y medios de comunicación* (Vol. 64). Universitat de Lleida.

- Mora, Y. P. (2007). Análisis crítico sobre el quehacer docente de los músicos. *Revista Electrónica" Actualidades Investigativas en Educación"*, *7*(1), 1-20.

- Moreno, D. M. (2011). Amenazas a la educación y el consumo de la música clásica contemporánea. *Eufonía: Didáctica de la música*, (53), 34-41.

- Moreno, M. S. (2015). El impacto del cambio de paradigma en el modelo de negocio de la música pop. *Culturas. Revista de Gestión Cultural*, *2*(1), 1-20.

- Morgan, D. L., (1988), *Focus Group as qualitative research.Sage University Paper Series in Qualitative Research Methods*, 16, Beverly Hills: Sage Publications.

- Morin, E. (1994). *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona: Gedisa.

- Morin, E. (2001). *Los siete saberes necesarios para la educación del futuro*. Barcelona: Paidós.

- Morris, A. S., Silk, J. S., Steinberg, L., Myers, S. S. & Robinson, L. R. (2007). The role of the family context in the development of emotion regulation. *Social Development*, (16), 361-388.

- Moya M. (2006). Multiculturalidad musical para las aulas del Siglo XXI. *Ensayos: Revista de la Facultad de Educación de Albacete*, (21), 131-140.

- Muñoz, A., (2001), *Enfoques y modelos de educación multicultural e intercultural*, Madrid, España: Universidad Complutense de Madrid.

- Murphy, A., & Robinson, J. (2013). Liderazgo sostenible para comunidades sostenibles: desarrollando la próxima generación. *Vestigium. Revista Académica Universitaria*, *4*(1), 8-17.

- Navarro, C. (2014). La voz en el embarazo: El Canto Prenatal según el modelo de ML Aucher./The voice in the pregnant: The Chant Prenatal, ML Aucher.

- Nettl, B. (Fall 2001). Ethnomusicology*. Journal of the Society for Ethnomusicology,* 45 (3).

- Norh, A. C. y Hargreaves, D. J., (2008), *The social and appliedpsychology of music*, Oxford: Oxford University Press.

- Nieto, C. y Arbeláez, D. (2009). *¿ Sí la Privatización llegara a Rock al Parque?.* Bogota. Pontificia Universidad Javeriana

- Nilan, P. (2004). Culturas juveniles globales. *Revista de Estudios de Juventud*, 64, 38-48.

- Olearte, M. (2008). El clasicismo viene en el cine. Universidad de Salamanca. Recuperado el 30/11/201 en(http://arvo.net/la-musica-en-el-cine/la-musica-en-el-cine/gmx-niv421-con16347.htm)

- Orden de 24 de junio de 2009: por la que se desarrolla el currículo de las enseñanzas elementales de música en Andalucía. BOJA núm. 135, Sevilla, 14 de julio 2009.

- Ochoa, J. S. (2010). Los discursos de superioridad del jazz frente a otras músicas populares contemporáneas. *El artista: revista de investigaciones en música y artes plásticas*, (7), 11-27.

- O'Connor, P., Haynes, A. y Kane, C. (2004). Relational discourses. Social Ties with Family and Friends. Thousand Oaks(California): Sage Publications,11 (3), 361-382.

- Ogbar, J. (2007). Hip-hop revolution: The culture and politics of rap. Lawrence: University of Press of Kansas.

- Olaran, M. (2009). Picasso en la Biblioteca de Humanidades de la UAM.

- Ordovás, J. (1986). Historia del pop español. *Alianza. Madrid*.

- Orff, C. (1973). *Orff Schulwerk, Past and Future*. American Orff-Schulwerk Association.

- Ortí, A., (1989), *La apertura y el enfoque cualitativo o estructural: la entrevista abierta semiestructurada y la discusión de grupo*, en VVAA*, El análisis de la realidad social. Métodos y técnicas de investigación*, Madrid, España: Alianza.

- Oviedo, P. E. (2013). El aprendizaje autogestionado y colaborativo. *Revista Universidad de La Salle*, (60), 277-288.

- Paulhus, D. L., (2002), *Socially desirable responding: the evolution of a construct. In Braun, H.I., Jackson, D. & Wiley, D., The role of constructs in psychological and educational measurement, 49-69, Mahwah NJ: Erlbaum.*

- Prado, A., Pérez R., y Galloso C. (2003), La galaxia digital. Lenguaje y cultura sin fronteras en la era de la globalización, Valencia, Grupo Editorial Universitario.

- Prat, J., Martínez, U., Contreras, J. y Moreno, I., (1991), *Identidades rituales. Antropología de los pueblos de España*, Madrid, España: Taurus.

- Peinazo, D. G. (2013). El Ideal del Rock Andaluz. Lógica y conflicto en la construcción musical de una identidad andaluza. *Musiker: cuadernos de música*, (20), 298-325.

- Pelinski, R. (2000). Etnomusicología en la edad posmoderna. *Invitación a la Etnomusicología*. Madrid. Akai.

- Penalva-Verdú, C. (2014). Cultura popular, identidad e historia social a través del rock en España. *Convergencia*, *21*(66), 257-266.

- Peronard, M. (2005). La metacognición como herramienta didáctica. *Revista signos*, *38*(57), 61-74.

- Pérez, G., (1994), *Investigación cualitativa I retos e interrogantes: métodos*. Madrid, España: La muralla.

- Pérez, M.G., (2002), *Elaboración de proyectos sociales: casos prácticos*, Madrid, España: Narcea.

- Pieper, J., (1974), *El ocio y la vida intelectual*, Madrid, España: Editorial Rialp S.L.

- Pitarch, J. E. A. (2004). Música y tecnología: sobre las transformaciones discursivas en la música popular contemporánea. *Arte y nuevas tecnologías: X Congreso de la Asociación Española de Semiótica* (pp. 100-108). Universidad de La Rioja.

- Prieto, J. y Fernández, V. (2000). Are the popular and classical music listeners the same people? En *Journal of cultural economics*, *24* (2), 147-164.

- Porte, D., (1974), *Et cætera… Les débutsd'Improvisation au piano*, Génova: Instituto Jaques Dalcroze.

- Press, D. (2000). Lights, camera -families-action! *Teachingmusic*, *7* (6), 32-37.

- Puelles Benítez, M., & Frago, A. V. (2009). *Profesión y vocación docente: presente y futuro*. Biblioteca Nueva.

- Pulgar, J.L., (2001), *Evaluación del aprendizaje en la educación no formal*: recursos prácticos para el prfesorado, Madrid, España: Narcea S.A de ediciones.

- Punset, E., (2007), *El Viaje a la Felicidad*, Barcelona, España: Destino.

- Rael, M. I. (2009). Educación y sociedad; experiencias educativas. Formato digital. Granada. Recuperado el 11 de enero de 2011 de: http://csicsif.es/andalucia/modules/mod_ense/revista/pdf/Numero_17/MARIA%20ISABEL_RAEL_FUSTER_1.pdf

- Reck Miranda, E. (1999). Música y nuevas tecnologías. Perspectivas para el siglo XXI. *, Barcelona*.I angelot.

- Rink, J. (2006). *La interpretación musical*. Alianza Editorial.

- Robinson, K. (2011). *Out of our minds: Learning to be creative*. John Wiley & Sons.

- Robinson, K., y Aronica, L. (2012). *El elemento*. México. Grijalbo.

- Rodríguez, G. Y Otros, (1996), *Metodología de la investigación cualitativa*, Málaga, España: Aljibe.

- Rodrigo, M. J., & González, J. P. (2014). *Familia y desarrollo humano*. Alianza editorial.

- Rodríguez, J. M. P., y Trenta, M. (2009). El tratamiento de las industrias culturales emergentes en la prensa española: el caso de los videojuegos. In *Actas I Congreso Internacional Latina de Comunicación Social: (*p. 22). Tenerife. Sociedad Latina de Comunicación Social.

- Rodríguez S. (2015). Ambientes de aprendizaje colaborativo en comunidades artístico-pedagógicas. Madrid. Universidad Complutense.

- Romo, M. (1997). *Psicología de la creatividad*. Barcelona: Paidós.

- Rodrigo, M. S., (2000), *Musicoterapia. Terapia de música y sonido*, Madrid, España: Musicalis.

- Roe, K. (1995). Roe's uses-gratification theory. *Journal of youth and adolescence, 24* (5), 671-631.

- Roig, J. (1972). Antropología del ocio y su aplicación a los escolares. *Apunts Medicina de l" Esport (Castellano)*, *9*(036), 163-175.

- Romaní, C. C., & Moravec, J. W. (2011). *Aprendizaje invisible: Hacia una nueva ecología de la educación* (Vol. 3). Barcelona. Edicions Universitat

- Ros, N. (2009). El lenguaje artístico, la educación y la creación. *Revista Iberoamericana de Educación*, 33, 1-7.

- Rose, T., (1994), *Black noise: Rap music and Black, culture in contemporary America*, Hanover: Wesleyan University.

- Ruano, S. (2009). Internet y la telefonía móvil nuevos soportes para distribuir contenidos audiovisuales. *Razón y Palabra*, *14*(68).

- Rusinek, G. (2004). Aprendizaje musical significativo. *Revista electrónica Complutense de Investigación en Educación Musical, 1* (5).
Recuperado el 18 de febrero de 2012, http://www.ucm.es/info/reciem/v1n5.pdf.

- Ruiz, J. (1998). El pop de los 90 reclama su sitio. In *Radio 3: 20 años. Una crónica de la cultura pop en España* (pp. 51-79). Valencia. La Máscara.

- Ruiz, J. H. (2010). La creación de identidades culturales a través del sonido. *Comunicar: Revista científica iberoamericana de comunicación y educación*, (34), 91-98.

- Salom, E, de Uña, D., y Seage, J. (1977). *Una pedagogía de la libertad: la institución libre de enseñanza* (Vol. 115). Cuadernos para el Diálogo.

- Sánchez, I., (1994), *Desarrollo de Métodos cualitativos de investigación en pedagogía: el método biográfico*, En E. López- Baraja y J.M. Montoya (Eds.), La investigación etnográfica. Fundamentos y técnicas. Madrid: Uned.

- Sánchez, E., (2009), *La Etnografía y sus aplicaciones. Lecturas de la Antropología social y cultural*, Madrid, España: Editorial Universitaria Ramón Areces.

- Santayana, J. R. P. (2000). El siglo de la música... grabada. *Cuenta y razón*, (114), 69-72.
- Sachs, C., (1962), *The Wellsprings of music*, La Haya: Martinus Nijhoff.

- Santos, F. J. (2003). Los gustos musicales de nuestros alumnos. Factores que determinan el gusto por la música clásica. *Música y educación*, (55), 56-69.

- Santoyo, A. S., & Martínez, E. M. (2003). *La brecha digital: mitos y realidades*. UABC.

- Sarramona, J., (1992), *La educación no formal*, Barcelona, España: Ediciones CEAC S.A.

- Schonberg, H. C. (1990). Los grandes pianistas. Buenos Aires: Ed. Javier Vergara, 40-41.

- Schütz, A., (1964), *Collected Papers II. Studies in Social Theory*, La Haya: Ed. A. Brodersen.

- Scribner, S., Cole, M. (1982). Consecuencias cognitivas de la educación formal e informal: (La necesidad de nuevas acomodaciones entre el aprendizaje basado en la escuela y las experiencias de aprendizaje de la vida diaria). *Infancia y aprendizaje*, *5*(17), 3-18.

- Seide, E. G., & Azpiazú, P. O. L. (2014). Experiencias de una capacitación sobre estilos de aprendizaje y estrategias de enseñanza. *Journal of Learning Styles*, *7*(14).

- Schafer, R. M. (1984). *El rinoceronte en el aula*.Buenos aires. Ricordi.

- Shinichi, S., (1969), *Nurtured by love: a new approach to education*, Smithtown, Nueva York: Exposition Press.

- Shuker, R., (2002), *Popular Music: The Key Concepts*, Londres: Routledge.

- Shuker, R., (2009), *Rock total: todo lo que hay que saber: todos los conceptos clave del Rock y la música popular desde los géneros musicales a las subculturas*, Barcelona, España: Ma non troppo.

- Siankope, J., y Villa, O. (2004). *Música e interculturalidad* (Vol. 6). Madrid. Los libros de la Catarata.

- Small, C. (2005). El musicar: un ritual en el espacio social. *Revista transcultural de música*, (4).

- Small, C., (1980), *Música. Sociedad. Educación*, Madrid, España: Alianza Música.

- Schunk, D. H. (1997). *Teorías del aprendizaje*. Mexico. Pearson Educación.

- Simandl , F (1881), New method for the Double Bass. New York. Carl Fisher.

- Southern, E., (2001), *Historia de la música negra norteamericana*, Madrid, España: Akal.

- Stalhammar, B. (2003). Music teaching and Young People's own musical experience. *Journal of research in Music Education, 5* (1), 61-68.

- Stake, R. E., (1998), *Investigación con estudio de casos*, Madrid, España: Morata.

- Stockes, N. (2006*)* **L'intégrale** *U2: Les secrets de toutes leurs chansons*. Hors Collection. Paris

- Stephenson, S. M., (2000), *The Joyful Child: Michael Olaf's Essential Montessori: School edition for children from birth to three years*, California: The Michael Olaf Montessori Company.

- Swanwick, K., (1979), *A Basic for music education*, London: Routledge.

- Swanwick, K., (1991), *Música, pensamiento y educación*, Madrid, España: Morata.

- Tagg, P. (1982). Analyzing Popular Music: Theory, Method and Practice. *Popular Music, 2*, 37-67.

- Tagg, P. (1987). Musicology and the Semiotics of Popular Music. *Semiotica, 66* (1/3), 279-298.

- Tanner, J., Asbridge, M. y Wortley, S. (2008). Our favourite melodies: musical consumption and teenage lifestyle. *British journal of Sociology, 59* (1), 117-144.

- Timothy, D., (2000), *Un siglo de música grabada*, Madrid, España: Alianza Editorial.

- Tirro, F. (2007). Historia del jazz clásico. Barcelona, España. Ma Non Troppo.

- Thomas, W.I. y Znaniecki, F., (1958), *The polish Peasant in Europe and America*, New York: Dover Pub.

- Tosches, N., (1984), *Unsung Heroes of Rock and Roll*, New York: Ed. Scribners.

- Torrado, J. A. y Pozo, J. I. (2008). Metas y estrategias para una práctica constructiva en la enseñanza instrumental. *Cultura y Educación, 20* (1), 35-48.

- Trilla, J., (2002), *La aborrecida escuela. Junto a una pedagogía de la felicidad y otras cosas*, Barcelona, España: Laertes.

- Touriñán, J. M. y Longueira, S. (2010). La música como ámbito de educación. Educación "por" la música y educación "para" la música. *Teoría de la educación, 22* (2), 151-181.

- Tubella, I., Requena, J. V. (2005). *Sociedad del conocimiento*. Editorial UOC.

- Tyson, E. H. (2002). Hip hop therapy: An exploratory study of Rap Music intervention with At-Risk and delinquent Youth". *Journal of poetryTherapy, 15* (3), 131-144.

- Val, F., Noya, J., & Pérez-Colman, C. M. (2014). ¿Autonomía, sumisión o hibridación sonora? La construcción del canon estético del pop-rock español. *Revista Española de Investigaciones Sociológicas (REIS)*, *145*(1), 147-180.

- Val, F. (2010). Movida promovida. El canon estético del pop rock español.

- Valdés, J. L. (1999). Implicaciones del determinismo tecnológico en la fragmentación de las ciencias musicales. *Música oral del Sur: revista internacional. Actas del Coloquio Internacional*, (4), 45-52.

- Valles, M. S., (2002), *Entrevistas cualitativas. Colección de Cuadernos metodológicos*, Madrid, España: Centro de investigaciones Sociológicas.

- Vicuña, J. y Reyes, M. V. (2002). El rol del padre y su influencia en los hijos. *Fundación Chile Unido, 64* (1-2).

- Vidal, J., Durán, D. y Vilar, M. (2010). Aprendizaje musical con métodos de aprendizaje cooperativo. *Cultura y Educación, 22* (3), 363-378.

- Vidales, N., Rubio, L., & García, M. (2015). La radio de las nuevas generaciones de jóvenes españoles: Hacia un consumo on line de música y entretenimiento. *Zer-Revista de Estudios de Comunicación*, *19*(37).

- Vila, P. (1996). Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones. *Revista transcultural de música, 2* .Recuperado el 18 de marzo 2012. Material on line de http:// www.sibetrans.com.

- Vilela, A. C. (2006). Método Suzuki. *Revista Peruana de Pediatría*.

- Villalobos, F. C. (2001). *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología*. Trotta.

- Villar, J. M. (2011). Las competencias básicas en el actual currículo de los conservatorios. *Música y educación*, (86). Año XXIV.

- V.V.A.A. (2007). Real Decreto 1577/2006. En su artículo 14. B.O.E.

- V.V.A.A. (1985). Becoming Human Trough Music: the Wesleyan Symposiumon the Perspective Social Anthropology. *Teaching and learning of Music Society*, 43-52.

- V.V.A.A., (1992), (Real Academia Española) Diccionario de la Lengua Española. Madrid, España: Calpe.21 edición.

- V.V.A.A., (2001), *The new grove dictionary of music and musicians*, New York: Oxford University Press.

- V.V.A.A. (2001), Comisión Europea de Educación

- V.V.A.A., (2004), *Dizionario Garzanti di Filosofia*, Milan:Garzanti Libri.

- V.V.A.A., (2004*), Historia de la música española (Tomo 7): el folklore musical*, Madrid, España: Alianza Editorial.

- V.V.A.A., (2004), Informe sobre la estructura de costes de una red de piratería. Madrid: Mega Investment Business, Ltd. (http://www.sgae.es/recursos/pdf/pirateria_2004/informe.pdf).

- V.V.A.A., (2005), *Libro blanco de la música*, Madrid, España: Price water house Coopers.

- V.V.A.A., (2013). *Libro blanco de la música de 2013*, Barcelona, España. Universidad Panpeu Fabra

- V.V.A.A. (2013). LOMCE, L. O. 8/2013, de 9 de diciembre, para la mejora de la calidad educativa.(2013). *BOE*, (295).

- Wallen, N. y Fraenkel, J., (2001), *Educational research: A guide to the process*, Mahwah, Nueva Jersey: Lawrence Erlbaum Associates.

- Walser, R., (1993), *Running with the Devil: Power, Gender and Madness in Heavy Metal Music*, Hanover: Wesleyan University Press.

- Warnier, J. P. (2001). *La mundialización de la cultura*. Editorial Abya Yala.

- Weber, E., (1969), *El problema del tiempo libre*, Madrid, España: editorial nacional.

- Weiss, R., (1994*), Learning from strangers. The art and method of qualitative interview studies*, New York: The free Press.

- Wells, W. D., (1974), *Group interviewing, en Ferber, Handbook of marketing research*, New York: Mc Graw Hill. Book Co. Inc.

- Wengraf, T., (2001), *Qualitative Research Interviewing. Biographic, narrative and semistructured methods*, Londres: Sage.

- Willems, E., (1988), *Solfège. Coursélémentaire.Livre du Maître*, Fribourg, Suiza: Pro Música (3 edic).

- Willems, E., Brutocao, M. T., & Fabiani, N. L. (1981). *El valor humano de la educación musical*. Barcelona. Paidós.

- Wilson, S. y Peterson, L., (2002). The Anthropology of Online Communities. Annual Review of Anthropology 31: 449-467

- Winbush, E.J. y Duffield, B.S., (1982), *People or paradigms, what is the future for Community School*, London: Leisure Studies association.

- Wingstedt, J., Brändström, S. y Berg, J. (2008). Young adolescent's usage of narrative functions of media music by manipulation of musical expression. *Psychology of Music, 36* (2), 193-214.

- Woodside, J. (2008). La historicidad del paisaje sonoro y la música popular.*Trans. Revista transcultural de música*, (12).

- Wortman, A. (2001). Globalización cultural, consumos y exclusión social.*Nueva Sociedad*, *175*(134), 8.

- Yan, Z. (2006). What influences Children"s and adolescent"s understanding of the complexity of the internet? *Journal of Applied Developmental Psychology, 30* (2), 103-115.

- Zabalsa, M. A., (1991), *Fundamentos de la Didáctica y del conocimiento didáctico*. En A. Medina y M.L. Sevillano (coord.): El currículo Fundamentación,

Diseño, Desarrollo y Educación. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.

- Zamora Pérez, E. C. (2000). Juglares del siglo XX: La canción amorosa, pop, rock y de cantautor (Temas y tópicos literarios desde la dialogía en la década 1980-1990). *Sevilla: Universidad de Sevilla*.

- Zarate, A., (2010), *Rata de dos patas ¿me estás oyendo inútil? La construcción identitaria masculinas en canciones populares comerciales.* Méjico: Universidad Autónoma de Nuevo León México.

- Zankov, L., (1984), *La enseñanza y el desarrollo: investigación pedagógica experimental*. Moscú: Progreso, 1984.

- Zulma Lanz, M. (2006). Aprendizaje autorregulado: el lugar de la cognición, la metacognición y la motivación. *Estudios pedagógicos (Valdivia)*, *32*(2), 121-132.