

2

LA MÚSICA POPULAR

1. Introducción

En la película *Nace una canción* (1948)¹, *remake* de la película *Bola de Fuego* (1941)² del mismo director, siete sabios llevan casi diez años encerrados elaborando una enciclopedia musical por encargo de Totten, un músico frustrado y constructor de pianos. Al comienzo de la película, dos limpiaventanas que trabajan en la casa y que han oído la música que escuchan e interpretan los sabios, acuden a éstos para que les ayuden a resolver los acertijos musicales de un concurso radiofónico.

Sin embargo, en el curso de la conversación, el especialista en música popular escucha a los empleados hablar de ritmos modernos que él desconoce por completo como el *blues*, el *jive* o el *boogie-woogie*, comprobando que la música popular es un género en continua evolución, y que durante los diez años que se ha prolongado su encierro ésta se ha seguido transformando y ha dado lugar a nuevos estilos. Hoy sabemos que esos estilos también siguieron su evolución y que de ellos nacerían otros nuevos como *rock and roll*, el pop y un largo etcétera.

El concepto de música popular es un gran abanico que abarca diferentes músicas en constante cambio. Continuamente el panorama musical sigue creciendo incorporando nuevos grupos, artistas, géneros, subgéneros e híbridos de los ya existentes, que van ampliando el espectro de las músicas populares.

A lo largo de este capítulo vamos a hacer un recorrido por la evolución del concepto de música popular y sus problemas de definición, centrándonos principalmente en el pop y el rock, para finalmente detenernos en los estilos más escuchados por los adolescentes en la actualidad. La selección de géneros no abarca todos los que hoy día forman parte de la música popular, sino que se ha hecho a partir de los más escuchados por los alumnos encuestados.

2. El concepto Música Popular

2.1. La adaptación del término anglosajón

Los conceptos música popular actual, música popular urbana y música popular moderna son, entre otras, las adaptaciones que se han venido usando en España para referirse al término

¹ Hawks, H. (Director). (1948). *Nace una canción* (Título original: A song is born). [Película]. United States: Samuel Goldwyn Productions.

² Hawks, H. (Director). (1941). *Ball of fire* (Título original: Bola de fuego). [Película]. United States: Samuel Goldwyn Productions.

anglosajón *popular music*. Este concepto engloba el conjunto de las músicas ligeras o comerciales, incluyendo aquí el pop y el rock en todas sus variantes, el jazz y otros géneros actuales.

Por su parte, el concepto música popular –traducción literal del vocablo inglés a nuestro idioma– es utilizado cada vez con mayor frecuencia para referirse a este tipo de música. Sin embargo, a veces se evita, especialmente ámbitos no musicales, por la carga semántica que implica “popular” y que puede llevar a cierta confusión. Por ejemplo, en la investigación etnomusicológica española también es frecuente utilizar el concepto de música popular para referirse al folclore y las músicas de tradición oral. En este sentido pueden verse diferentes cancioneros populares como Gil (1986)³, Pedrell (1968)⁴ Manzano (2006)⁵ y estudios etnomusicológicos sobre música folklórica y tradicional como García Matos (1963)⁶ o Lago (1991⁷ y 1993⁸).

Pese a compartir el mismo idioma, este problema de confusión en torno al tipo de música al que nos referimos cuando utilizamos la denominación de música popular no se da en Latinoamérica, en donde existe una larga tradición de estudios sobre etnomusicología, que ha llevado a utilizar este término con la misma acepción que el vocablo anglosajón *popular music*.

Sin embargo, este mismo problema de asimilación del término que se plantea en España también se ha presentado en otros países, especialmente en aquellos con lenguas románicas, encontrando diferentes respuestas. Algunos como Italia han optado por utilizar la denominación *musica popolare contemporanea*, traduciendo el concepto anglosajón y especificando de qué tipo de música popular se trata, puesto que las connotaciones semánticas que implica el vocablo *popolare* no son del todo coincidentes con el término anglosajón. No obstante, en Italia es cada vez más frecuente encontrar publicaciones en donde el término *popular music* se utiliza sin traducir. Por ejemplo, el libro de Middleton (1990)⁹ *Studying Popular Music* ha sido publicado en italiano como *Studiare la Popular Music*, o más recientemente en la *Enciclopedia della musica*, el texto de Moore (2001)¹⁰ sobre música popular ha sido traducido bajo el título *Come si ascolta la popular music*.

En otros países se han utilizado traducciones o términos equivalentes al anglosajón. Por ejemplo, Portugal utiliza el término *música popular* con el mismo significado que tendría *popular music*. En otros casos se utilizan traducciones que incluso están reemplazando a conceptos anteriores. Por ejemplo, en Alemania el término *Populärmusik*, adaptación literal del término, está sustituyendo gradualmente a los términos *Trivialmusik* y *Unterhaltungsmusik* que se habían venido utilizando con anterioridad. Por último, otros países como Francia han hecho una traducción y reinterpretación del término eligiendo *musique des communications de masse* o música de los *mass media*.

Por este motivo, consideramos necesario aclarar que a lo largo de este trabajo utilizaremos los términos música popular actual, música popular moderna o simplemente música popular, entendiéndolos siempre como la acepción o la traducción del concepto anglosajón *popular music*, y en ningún caso como sinónimo de música tradicional o de música folklórica.

2.2. Historia del concepto Popular Music

El concepto *popular* en el mundo anglosajón venía siendo tradicionalmente utilizado con una connotación de corriente o común. La primera vez que se asoció este término a un determinado tipo de música fue en la publicación de Chapple (1855, citado en Shucker 2001)¹¹ *Popular Music of the Olden Times*, que fue publicada por fascículos a mediados del siglo XIX.

³ Gil, B. (1986). *Cancionero Popular de la Rioja*. Barcelona, CSIC, 1987.

⁴ Pedrell, F. (1968). *Cancionero musical popular español*. Barcelona: Boileau.

⁵ Manzano, M. (2006). *Cancionero popular de la provincia de Burgos*. Burgos: Diputación de Burgos.

⁶ García Matos, M. (1963). Pervivencia en la tradición actual de canciones populares recogidas en el siglo XVI por Salinas en su tratado «De Musica libri septem». *Anuario Musical* 18, 67-83.

⁷ Lago, P. y Ferrera, A. (1991). Etnomusicología: La canción popular en los ciclos vitales. *Revista portuguesa de musicología* 1, 45-59.

⁸ Lago, P. y Ferrera, A. (1993). *El folclore (lo popular) en el cancionero de Castilla-León*. Madrid: UNED.

⁹ Middleton, R. (1990). *Studying Popular Music*, Philadelphia: Open University Press.

¹⁰ Moore, A. (2001). Come si ascolta la popular music. En Nattiez, J. (Dir.) *Enciclopedia della musica* (Vol. I). Torino: Giulio Einaudi, pp.701-718.

¹¹ Shucker, R. (2001). *Understanding Popular Music*. (2ª ed). London and New York: Routledge, p.5.

A partir de los años treinta y cuarenta del siglo XX el término *popular music* se difundió ampliamente. En algunas publicaciones este concepto era utilizado para hablar de la música cotidiana y se propusieron las primeras definiciones. Por ejemplo, en los años treinta Baker (1933)¹² publicaba un artículo en la revista *Music and Letters* cuyo título era precisamente *Popular Music*. Aunque algunas cuestiones son tratadas con cierta ingenuidad, resulta sorprendente que algunos de los planteamientos de este pionero artículo sigan completamente vigentes e incluso resulten innovadores. Para empezar, el artículo comienza formulando tres cuestiones en torno a la música popular:

-¿Qué es la música popular?

-¿Por qué es popular?

-¿Tiene calidad?

A la primera pregunta Backer contesta diciendo que la música popular es aquella que es fácil de memorizar y que el oyente relaciona con algún momento de su vida. Hay que matizar que autor también incluía en su definición de popular las melodías clásicas que han quedado en la memoria personal o colectiva. A la segunda pregunta respondía que una música es popular porque es fácil de escuchar.

Por último, a la pregunta sobre la calidad de esta música contestaba que no siempre la tenía, y que frecuentemente el oyente de música popular carecía de preparación musical técnica que le permitiera poder acercarse a otros repertorios. Esto último lo achacaba a la educación musical del momento, que consideraba la música como un elemento "extra" y no como una asignatura más.

El artículo es innovador en algunos términos, como en asociar la música popular a momentos de nuestra vida, algo que posteriormente también defenderán otros autores como Frith (2001)¹³. Sin embargo, su planteamiento resultaba a veces reduccionista desde la perspectiva actual, principalmente cuando apuntaba que si alguien escuchaba y conocía la buena música -refiriéndose aquí a la música de tradición clásica- ya no querría volver a escuchar otra de menor calidad.

2.3. La búsqueda de otros conceptos

Uno de los primeros intentos por dar una definición de música popular y buscar un término que evitara la confusión en las lenguas románicas llegó de la mano de Vega (1966)¹⁴. Concretamente, esta aportación quedó reflejada en la Segunda Conferencia Interamericana de Musicología celebrada en Bloomington (Indiana) en 1966. En su texto Vega recurría a la clásica división de la música en tres categorías: artística, folk y popular, añadiendo además un cuarto grupo que denominaba música primitiva.

La aportación terminológica de Vega era proponer el uso del neologismo *Mesomúsica*, en lugar de música popular, planteando además la siguiente definición:

"Es el conjunto de creaciones fundamentalmente consagradas al esparcimiento (melodías con o sin texto), a la danza de salón, a los espectáculos, a las ceremonias, actos, clases, juegos, etc., adoptada o aceptada por las naciones culturalmente modernas. Durante los últimos siglos los avances en la comunicación han favorecido la difusión de la mesomúsica, hasta tal punto que hoy solo pueden encontrarse excepciones de su influencia en las sociedades primitivas. (...) La mesomúsica, entonces, convive con los espíritus de los grupos urbanos al lado de la "música culta" y participa en la vida de los grupos rurales al lado de la música folklórica" (Vega 1966, p. 3)¹⁵.

¹² Baker, F. (1933). Popular music. *Music and Letters* 14 (3), pp. 252-257.

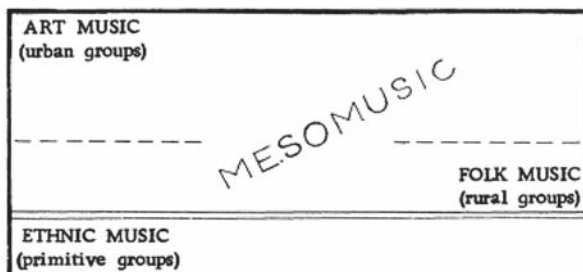
¹³ Frith, S. (2001). Hacia una estética de la música popular. En F. Cruces (Ed.). *Las culturas musicales. Lecturas de Etnomusicología* (pp. 413-435). Barcelona: Trotta.

¹⁴ Vega, C. Mesomusic: An Essay on the Music of the Masses. *Ethnomusicology* 10 (1), 1-17. El mencionado texto para la conferencia sería revisado y ampliado años después para su publicación en Vega, C. (1979). *Mesomúsica. Un ensayo sobre la música de todos. Revista del Instituto de Investigación Carlos Vega* 3, 4-16.

¹⁵ Vega, C. (1966) *op. cit.*

En la Tabla 2-1 que se presenta a continuación se puede observar gráficamente la definición de mesomúsica propuesta por Vega, tal y como aparece en su primer artículo¹⁶. En él puede observarse el carácter transversal de la Mesomúsica, que convive entre los grupos urbanos y rurales al lado de la música artística y la folklórica.

Tabla 2- 1: Definición de Mesomúsica de Carlos Vega (1966)



En resumen, la mesomúsica sería para Vega la música de las sociedades modernas y ocuparía un lugar intermedio entre la culta o “música superior” como él la llamaba, y la folklórica. Actualmente esta definición se correspondería con la producción musical popular moderna. Para Tagg (2001)¹⁷ la mesomúsica estaría cerca de su propio concepto de música popular.

El nuevo concepto de Mesomúsica aportado por Vega no tuvo éxito, entre otras cosas porque no aportaba diferencias sustanciales con respecto al término *popular music*. Sin embargo, uno de los aciertos de Vega fue intuir la existencia de un problema para adaptar el término *popular music* a las lenguas románicas por las connotaciones que implicaba el concepto popular.

3. Problemas de definición

Lógicamente definir qué es la música popular es importante, como lo es también definir cualquier otro tipo de repertorio, en tanto que es necesario delimitar el campo o el marco del que estamos hablando. Sin embargo, esto no es algo tan sencillo, y antropólogos de la música y etnomusicólogos como Merriam (1964)¹⁸, Nettl (1983)¹⁹ o Tagg (2002)²⁰ han demostrado que ni siquiera el propio concepto de música es algo universal. De hecho, en algunas culturas la música no puede entenderse como algo separado de ciertas prácticas sociales o rituales.

Actualmente tenemos acceso y convivimos con más tipos de música de los que nunca habríamos imaginado. Por ello, nuestra sociedad necesita poner etiquetas a la música, sobre todo cuando queremos hablar de un tipo de música concreto que convive con otros muchos de diferentes procedencias, culturas o características.

Ciertamente no existe una definición totalmente convincente del término *popular music*, y desde la segunda mitad del siglo XX han sido numerosos los intentos por acotarla y por establecer sus características desde el punto de vista científico.

¹⁶ *Ibidem*, p. 3

¹⁷ Tagg, P. (2001), *op. cit.*, p. 33.

¹⁸ Merriam, A. P. (1964). *The Anthropology of Music*. Chicago: Northwestern University Press, pp. 63-66.

¹⁹ Nettl, B. (1983). *The Study of Ethnomusicology: Twenty-nine issues and concepts*. Urbana: University of Illinois Press.

²⁰ Tagg, P. (2002). *Towards a definition of “Music”*. En www.tagg.org/teaching/musdef.pdf (Consultado en agosto de 2007).

3.1. Primeras definiciones valorativas: Adorno y la Escuela de Frankfurt

Se conoce como Escuela de Frankfurt al grupo de intelectuales alemanes entre los que se encuentran Adorno, Marcuse, Horkheimer, Fromm y Benjamin, que se articularon en torno al Instituto de Investigación Social de Frankfurt. Durante los años treinta se trasladaron a Estados Unidos y desarrollaron una variante filosófica revolucionaria del marxismo occidental conocida como "Teoría crítica".

Los teóricos de la Escuela de Frankfurt criticaron la cultura de masas en general porque consideraban que bajo el sistema de producción capitalista, la cultura se había convertido en un objeto más, en una "industria cultural"²¹. Uno de los textos más significativos en este sentido fue *On Popular Music* de Adorno (1941)²². En él, el autor aplicaba este punto de vista a la música popular, especialmente al jazz y el *Tin Pan Alley*, que habían sido las músicas dominantes desde principios del siglo XX.

Cuando hablamos de jazz nos referimos al género norteamericano que se desarrolló a partir del ragtime, el blues y la música popular de la época y que se caracteriza por la improvisación, de modo que cada interpretación es original y espontánea (Shuker 2005)²³. Por otra parte, el término *Tin Pan Alley* procede del nombre que se daba a la zona de Nueva York en la que solían concentrarse los compositores y editores de esta música, y era un estilo que solía utilizar el esquema formal AABA con cuatro frases de ocho compases cada una²⁴. Esta forma repetitiva sirvió a Adorno para compararla con la construcción a gran escala y para plantear el concepto de estandarización relacionado con el sistema capitalista de producción de mercancías.

Una de las fuentes sobre las que Adorno fundamentaba su crítica a la música popular y que citaba en su primera nota a pie de página, era el libro de Silver y Bruce (1939)²⁵ *How to write and sell a song hit*, en donde aparecía el siguiente comentario:

"La música (...) es de hecho considerada como una comodidad y es comprada, explotada, distribuida y vendida del mismo modo que otras comodidades incluido el jabón, comida, cosméticos, cigarrillos o automóviles." (Bruce 1945, citado en Leppert 2002, p. 337)²⁶

Bruce (1945)²⁷ continuó la misma línea de reflexión en su siguiente libro *How to write a hit song and sell it*, en donde daba una serie de consejos para componer una canción de éxito que iban desde el tempo o la melodía hasta el título de la canción o los temas sobre los que debían versar las letras. El autor consideraba que escribir canciones de éxito sólo requería conocer la fórmula o tener el "molde" adecuado.

"Componer una canción es, de algún modo, como cocinar un pastel. Casi cualquiera puede hacerlo. A primera vista parece ser meramente cuestión de seleccionar los ingredientes adecuados y ponerlos juntos de acuerdo con una receta prescrita." (Bruce 1945, p. 3)²⁸

Bruce además proponía diez reglas, que después explicaría con detalle, para componer una canción de éxito.

1. "La canción debe tener un tempo bailable
2. La melodía debe estar basada en un tema breve
3. El tema melódico debe ajustarse a un patrón establecido

²¹ Shuker, R. (2005). *Diccionario del rock y la música popular*. Barcelona: Ma non Troppo. 119.

²² El texto de Adorno *On Popular Music* ha sido reeditado en diferentes publicaciones. La fuente que hemos utilizado corresponde a Leppert, R. *Essays on music. Theodor W. Adorno*. Berkeley and California: University of California Press, pp. 437-469.

²³ Shuker, R. (2005), *op. cit.*, p. 188-190.

²⁴ Para una definición más completa de este estilo véase Shuker, R. (2005), *op. cit.*, p. 296.

²⁵ Silver, A. & Bruce, R. (1939). *How to write and sell a song hit*. New York: Prentice Hall.

²⁶ "Music (...) is actually regarded as a commodity and is bought, exploited, distributed and sold in much the same way as other commodities including soap, food, cosmetics, cigarettes and automobiles". Leppert, R. (2002). *Essays on music*. Berkeley: University of California Press.

²⁷ Bruce, R. (1945). *How to write a hit song and sell it*. New York: Lexington Press.

²⁸ "Writing a song is, in many ways, like baking a cake. Almost anyone can do it. On the surface it appears to be merely a matter of selecting the proper ingredients and putting them together according to some prescribed recipe". Bruce, R. (1945), *op. cit.*

4. La melodía debe ser suficientemente simple para ser cantada, tocada y recordada por la media
5. La letra debe ser atractiva para la mayoría de la gente
6. El título debe ser breve, pegadizo y estar al día
7. La letra debe seguir el patrón melódico
8. La historia que relata la letra debe desarrollar el título
9. La letra y la historia deben estar en el mismo modo
10. El tratamiento tanto de la letra como de la melodía debe ser original y novedoso.” (Bruce 1945, pp. 8-9)²⁹

Para Leppert (2002)³⁰ comentarios como estos, en donde para componer una canción popular de éxito sólo era necesario conocer y seguir una fórmula, fueron los que provocaron que Adorno planteara su crítica hacia la música popular, al considerarla un bien de consumo estandarizado que se distribuía de forma industrial.

“La estructura de la música popular está estandarizada, e incluso cuando se hace el esfuerzo de evitar la estandarización. La estandarización se extiende desde las características más generales hasta las más específicas. La más conocida es la norma de que los estribillos constan de 32 compases (...) Las características generales de las canciones de éxito también están estandarizadas, no sólo las de baile, por la comprensible rigidez de sus patrones, sino también los “personajes” que aparecen en las canciones.” (Adorno 1941, traducido en Leppert 2002)³¹

Una de las críticas que se ha hecho a los textos de Adorno es que nunca llegara a hablar del nacimiento del *rock and roll*, lógicamente no en el texto de 1941 sino en los posteriores, y que siempre basara sus argumentos sobre música popular en el *Tin Pan Alley* y en el jazz (Middleton, 1990³² y Longhurst, 1995³³).

Benjamin, otro de los pensadores de la Escuela de Frankfurt, también estuvo vinculado a la reflexión sobre las artes y los medios de comunicación. Si bien no escribió ningún texto específico sobre música popular, algunos de sus escritos en torno a la influencia de la tecnología sobre la producción, la recepción de la música o la posición crítica del público, pueden ser aplicados y así lo han visto entre otros Middleton (1990)³⁴.

En esta misma línea del debate sobre la cultura de masas, Bantock (1968)³⁵ diferenciaba entre tres tipos de cultura:

- La cultura elevada, es la que pone en funcionamiento o legitima el grupo cultural dominante o élite.
- La cultura folklórica, es aquella que existe tradicionalmente en las sociedades no industriales.
- La cultura de las masas, o cultura popular, es la que está manufacturada específicamente para el mercado masivo industrializado y se ajusta a los requerimientos de los medios de comunicación de masas.

²⁹ “1. The song must be in dance tempo. 2. The melody must be based on a short theme. 3. The melodic theme must conform to one of several patterns. 4. The melody should be simple enough to be sung, played and remembered by the average person. 5. The lyric idea should appeal to the majority of people. 6. The title should be short, catchy and up-to-date. 7. The lyric pattern should follow the melodic pattern. 8. The lyric “story” should build up the title. 9. The lyric and melody should be in the same mood. 10. Treatment of both lyric and melody should be original and novel.” Bruce, R. (1945). *op. cit.*

³⁰ Leppert, R. (2002), *op. cit.*, pp. 327-372.

³¹ “The whole structure of popular music is standardized, even where the attempt is made to circumvent standardization. Standardization extends from the most general features to the most specific ones. Best known is the rule that chorus consists of thirty two bars (...) The general types of hits are also standardized: not only the dance types, the rigidity of whose pattern is understood, but also the “characters”. Leppert, R. *op. cit.*, p. 438.

³² Middleton, R. (1990) *op. cit.*

³³ Longhurst, B. (1995). *Popular music and society*, Cambridge: Polity Press.

³⁴ *Ibidem.*

³⁵ Bantock, G. H. (1968) *Culture, industrialization and education*. London: Routledge & Kegan Paul.

En esta clasificación, la música popular se encontraría en el tercer grupo. Como hemos visto, la cultura de masas es considerada por estos críticos como carente de calidad artística y sobre todo homogeneizada. Esta última característica fue rebatida en los años setenta por Gans (1974)³⁶, para quien la cultura occidental se caracterizaba más por la diversificación que por la masificación, afirmando que en ella existía un “pluralismo cultural”. Fox y Wince (1975)³⁷ llegaron a conclusiones similares a partir de un estudio llevado a cabo sobre el gusto musical.

3.2. Los años setenta

A comienzos de la década de los setenta se empezaron a dar algunos logros que permitieron la difusión de los estudios de música popular, y que contribuyeron significativamente a su consideración científica. Concretamente, en 1971 se fundó la revista científica *Popular Music and Society*, concebida desde entonces y hasta nuestros días como una publicación interdisciplinar.

Poco después, Nettl (1972)³⁸ reflexionaba sobre los estudios de música popular y observaba que ésta iba ganando importancia como área de estudio por parte de la etnomusicología. Este autor, exponía diferentes motivos por los que la música popular no había sido un tema de interés ni para la musicología ni para la etnomusicología. Según Nettl, los investigadores de la música artística veían poco interés en ella sobre todo por su connotación de música de masas. Pero por otra parte, para los estudiosos del folk y de las músicas tradicionales la música popular también era poco interesante por su falta de “autenticidad” y por su relación con las nuevas tecnologías.

Nettl planteaba además que otro de los motivos para la ausencia de estudios en este campo era su dificultad de definición. Por ello, el autor proponía una serie de elementos comunes o características que identificarían la música popular en las sociedades occidentales en los siguientes términos:

1. Es principalmente urbana, tanto en su procedencia como en su audiencia
2. Está interpretada por profesionales, aunque no por músicos altamente formados, quienes no dan una visión especialmente intelectual de su trabajo
3. Tiene influencias estilísticas de la música artística de su cultura, pero con un menor grado de sofisticación
4. A lo largo del siglo XX su difusión ha sido fundamentalmente a través de los medios de comunicación.

Por supuesto, han sido muchos los intentos por definir y delimitar las características de este tipo de música, y aunque se trata de un repertorio que está en continua evolución muchas de estas definiciones siguen siendo una importante referencia. Por ejemplo, Tagg (2001)³⁹ en su importante tesis doctoral *Kojak-50 seconds of Television Music: Toward the analysis of affect in popular music*, defendida en 1979, exponía una serie de características para definir la música popular que compartían algunos rasgos con la de Nettl, ampliando otros aspectos, principalmente de tipo sociológico.

1. Es un fenómeno de las sociedades industrializadas y no puede existir en sociedades pre-industriales o sin un proletariado industrial
2. Es creada o interpretada por profesionales o semi-profesionales, quienes necesariamente no tienen que tener una educación musical estrictamente académica.
3. Los compositores y autores de la música popular pueden ser desconocidos para su público, pero no son anónimos en el mismo sentido que lo son los compositores de la música folklórica.

³⁶ Gans, H. J. (1974). *Popular culture and high culture: An analysis and evaluation of taste*. New York: Basic Books.

³⁷ Fox, W. & Wince, M. H. (1975). Musical taste cultures and taste publics. *Youth and Society* 7, 198-224.

³⁸ Nettl, B. (1972). Persian Popular Music in 1969. *Ethnomusicology* 16 (2), 218-239.

³⁹ Tagg, P. (2001). *Kojak: 50 seconds of television music: toward the analysis of affect in popular music*. (2ª Ed.) New York : The Mass Media Music Scholars Press, p. 33.

4. No debe ser confundida con *musique populaire* o con *música popular*, que corresponden al término inglés *folk music*. Tiene más en común con el término *mesomúsica* que aportaba Vega. Tampoco debe ser confundida con el término *pop music* ya que éste es uno de los muchos estilos incluidos en el término *popular music*.
5. No está dotada de una superestructura teórica, filosófica o estética claramente establecida, las prácticas de composición e interpretación sí lo están.
6. No debe definirse en términos de análisis estrictamente musicales, ya que puede usar las mismas técnicas de composición que la música artística o la música folklórica de la cultura en la que se da.
7. Se comercializa en los países capitalistas según las leyes del libre mercado. En los países socialistas está sujeta a otras consideraciones.
8. No debe ser confundida con la *easy listening*, *light music*, *Trivialmusik*, *Unterhaltungsmusick*, etc., aunque comparta algunas de sus características.
9. Depende de los medios de producción y distribución de masas para su existencia.
10. Es, en resumen, toda la música que no es ni artística ni folklórica.

A partir de esta última característica, Tagg establece la música popular como un género excluyente. La Tabla 2-2 que se muestra a continuación fue publicada en el texto citado anteriormente *Kojak-50 seconds of Television Music* (2001)⁴⁰, y resumido en la revista *Popular Music* (1982), y recoge de forma visual la definición y las diferencias que establecía Tagg para la música folk, artística y popular⁴¹.

Tabla 2- 2: Definición de música folk, artística y popular de Tagg (2001)⁴²

CARACTERÍSTICAS		MÚSICA FOLK	MÚSICA ARTÍSTICA	MÚSICA POPULAR
Producida y transmitida por	Principalmente profesionales		X	X
	Principalmente aficionados	X		
Distribución en masa	Habitual			X
	No habitual	X	X	
Principal canal de distribución	Transmisión oral	X		
	Notación musical		X	
	Grabación sonora			X
Tipo de sociedad en la que la categoría se da con mayor frecuencia	Agraria	X		
	Agraria e industrial		X	
	Industrial			X
Principal modo de financiación, producción y distribución en el s. XX	Independiente	X		
	Financiación pública		X	
	Libre empresa			X
Teoría y estética	Infrecuente	X		X
	Frecuente		X	
Compositor/Autor	Anónimo	X		
	No-anónimo		X	X

⁴⁰ *Ibidem*, p. 35.

⁴¹ Tagg, P. (1982). *Analysing popular music: theory, method and practice*, *Popular Music* 2, 37-67.

⁴² Tagg, P. (2001). *Kojak: 50 seconds of television music: toward the analysis of affect in popular music*. (2ª Ed.) New York : The Mass Media Music Scholars Press, p. 33.

3.3. Los años ochenta

A comienzos de los años ochenta se produjeron algunos importantes logros académicos para el estudio científico de la música popular. Concretamente, durante el primer congreso internacional sobre música popular, que llevó por título *International Conference on Popular Music Research*, y tuvo lugar en Ámsterdam en 1981, se fundaba la *International Association for the Study of Popular Music* (IASPM).

Aunque los estudios sobre música popular ya existían con anterioridad a la creación de la IASPM, su fundación permitió aunar a estudiosos de diferentes perspectivas que ya trabajaban sobre música popular. Según explica Frith (2004)⁴³ lo que todos ellos tenían en común no era tanto un acercamiento compartido como el sentimiento de aislamiento en sus propias disciplinas.

Las ponencias y aportaciones de esta primera Conferencia internacional fueron publicados bajo el título *Popular music perspectives* (1981)⁴⁴, que en aquel momento se convirtió en la publicación más importante de la IASPM, y hoy día sigue siendo una publicación indispensable para el estudio de la música popular.

La conferencia de presentación del congreso, a cargo de Hamm (1982)⁴⁵ da fe de los problemas de definición que todavía generaba el concepto de *popular music*.

“Comenzamos este congreso con un serio problema: No estamos seguros de lo que vamos a hablar.” (Hamm 1982, p. 3)⁴⁶

Lógicamente, el comentario de Hamm no se refería a la importancia o al interés de las ponencias que se escucharían en ese primer congreso sobre música popular, como el mismo aclaraba, sino al problema de definición del concepto. Hamm explicaba que el término *popular music* solía utilizarse para englobar una amplia variedad de músicas, incluyendo el rock, el *Tin Pan Alley*, el blues, etc., sin embargo, también observaba que otros lo usaban con más restricciones. Hamm aclaraba dónde estaba el origen de esta confusión y argumentaba que el concepto *popular music* había denominado diferentes tipos de música, como el blues, la canción tradicional americana, y otros estilos que hoy denominaríamos folk, desde antes de comenzar el siglo XX. Sin embargo, para Hamm, la llegada del *rock and roll*, que desde el principio fue incluido como un tipo de música popular, fue desplazando progresivamente a los demás géneros hacia otras categorías

Durante este Congreso Internacional fue publicado el primer número de la revista *Popular Music*, entonces un *Yearbook*. Desde su primer número, la revista *Popular Music* se convertiría en una publicación interdisciplinar en la que tendrían cabida artículos sobre diferentes aspectos de torno a la música popular en toda la geografía, así como reseñas sobre otras publicaciones. Su ámbito de interés abarca desde la industria musical hasta la formación de identidades a través de la música, pasando actualmente por investigaciones más recientes como los estudios de género, sexualidad, o música y medios de comunicación.

El primer número de esta publicación llevó por título *Folk or Popular?. Distinctions, Influences, Continuities* (1981)⁴⁷. Tanto el título como los propios editores de la revista nos anunciaban el problema de definición y sobre todo la necesidad de discernir entre música popular y música folklórica.

En el prefacio de este primer número Middleton y Horn (1981)⁴⁸ daban una primera definición del concepto de música popular en estos términos:

⁴³ Frith, S. (2004). General introduction. En S. Frith (Ed.). *Popular music critical concepts in media and cultural studies* (pp. 1-7). London: Routledge.

⁴⁴ Horn, D. & Tagg, P. (1981). *Popular music perspectives*. Goteborg & Exeter: IASPM.

⁴⁵ Hamm, C. (1982). Some thoughts on the measurement of popularity in music. En D. Horn & P. Tagg (1981). *Popular music perspectives* (pp. 3-15). Goteborg & Exeter: IASPM.

⁴⁶ “We begin this conference under a severe handicap: we’re not sure what we’re talking about.” *Ibidem*.

⁴⁷ Middleton, R. (Ed.). (1981). *Folk or popular?. Distinctions, influences, continuities*. [Ejemplar especial] *Popular Music 1*.

⁴⁸ Middleton, R. & Horn, D. (1981). Preface. *Popular music 1*, 1-2.

“Típica de sociedades con un alto grado de división del trabajo, y con una clara distinción entre productores y consumidores, en las que los productos culturales son creados principalmente por profesionales, son vendidos en un mercado de masas y reproducidos por los medios de comunicación.”(p. 1)⁴⁹

Los autores además anunciaban que, sin excluir músicas de otro tipo de sociedades o músicas que se encuentran en la frontera entre el folk, la música tradicional y la música popular, el principal campo de interés de esta publicación estaba principalmente en la música popular de las sociedades industriales.

En ese mismo número, el antropólogo Blacking (1981)⁵⁰ publicaba un artículo en donde señalaba el origen común de la música folklórica y de la música popular y sus diferencias. Para Blacking la música popular era en origen folklórica, si bien desde el momento en que sus estudiosos e intérpretes empezaron a utilizar criterios de autenticidad esta música fue etiquetada y rechazada, al igual que ya lo había sido por los seguidores de la música clásica. Según explicaba Blacking, los estudiosos del folk veían la música popular como música comercial, contaminada y urbana, mientras que la música folk sería auténtica y pura.

En su artículo, Blacking apunta algunas diferencias entre música folklórica, popular y clásica. Por ejemplo, el autor explica que la música folk y la popular no requieren unas destrezas musicales tan técnicas como la clásica. Blacking explica que tampoco toda la música clásica es del mismo grado de complejidad. Para el autor, la forma en la que se comunican los músicos del folk y de la música popular es más interesante y verbal que el modo en el que lo hacen los clásicos.

En su artículo Blacking llega a la conclusión de que las categorías musicales deberían disolverse para entender la música, en cualquiera de sus manifestaciones, como la meta más importante para los sentidos. Para Blacking, el estudio serio de la música popular puede ser positivo y servir para eliminar la idea de elitismo y extender la práctica de la música.

En 1985 Birrer hizo un resumen de los tipos de definiciones que se habían dado hasta el momento, que después fue recogido y comentado por Middleton (1990)⁵¹ y en España por Martí (2000)⁵². Para Birrer se puede hablar de cuatro tipos de definiciones en torno a la música popular.

1. Normativas (valorativas).
2. Negativas.
3. Sociológicas.
4. Tecnológico-Económicas.

En el primer grupo de definiciones se englobarían aquellas que consideran la música popular como un género musical inferior. En esta línea se enmarcarían las aportaciones de Adorno y la Escuela de Frankfurt, para quien la música popular era repetitiva y estandarizada, por lo que tenía efectos hipnóticos y alienantes en la población.

Al segundo grupo pertenecen las definiciones hechas de forma excluyente, descartando lo que no es, esto es, ni música culta ni tradicional. A este grupo pertenecen algunos trabajos de Tagg (2001)⁵³, quien como hemos visto, para elaborar la definición de música popular establecía diferentes puntos de comparación con otros géneros como el folk o la música artística, llegando a definir la música popular como aquella que no es ni culta ni tradicional.

En el tercer grupo de definiciones se encuentran aquellas que asocian la música popular con grupos sociales. En esta línea han trabajado algunos autores como Hebdige (2004)⁵⁴.

⁴⁹ “Popular music is typical of societies with a relatively highly developed division of labour and a clear distinction between producers and consumers, in which cultural products are created largely by professionals, sold in a mass market and reproduced through mass media.” *Ibidem*, p. 1.

⁵⁰ Blacking, J. (1981). Making artistic popular music: the goal of true folk. *Popular Music 1*, pp. 9-14.

⁵¹ Middleton, R. (1990), *op. cit.*

⁵² Martí, J. (2000), *op. cit.*

⁵³ Tagg, P. (2001), *op. cit.*

⁵⁴ Hebdige, D. (2004). *Subcultura. El significado del estilo*. Barcelona: Paidós.

Al cuarto tipo de definiciones pertenecerían las que vinculan la música popular a la actividad económica, los medios de comunicación o al mercado de masas. Por ejemplo, para Manuel (1988)⁵⁵ la música popular está directamente relacionada con el mercado y su distribución está determinada por los medios de comunicación.

“La música popular se ha distinguido de la música artística por el criterio de que la música artística necesita algún tipo de subsidio, bien sea desde el estado o de fuentes económicas, mientras que la música popular es capaz de sobrevivir comercialmente.” (Manuel 1988, p. 1)⁵⁶

La relación entre la música popular y el mercado ha sido abordada también por diferentes autores, entre ellos Frith (2006)⁵⁷, Negus (2005)⁵⁸, o Straw (2006)⁵⁹.

Siguiendo la tipología establecida por Birrer, podríamos añadir otra categoría de definiciones de carácter comparativo, siendo habitual que el otro repertorio que sirva como elemento de comparación sea el clásico. Por ejemplo Parakilas (1984)⁶⁰ en un artículo para *The Journal of Musicology* destacaba algunos puntos que diferencian a la música clásica de la popular.

Según Parakilas, uno de los puntos que diferenciaban estos dos repertorios era la inmediatez. Los oyentes de música popular pueden conocer y escuchar la música directamente desde sus intérpretes originales o desde sus compositores. Los oyentes de música clásica, en un alto porcentaje del repertorio, no suelen escuchar las obras interpretadas directamente por sus compositores. Además, Parakilas subrayaba lo efímero del repertorio popular, mientras que, bajo su punto de vista, por el repertorio clásico no pasa el tiempo.

En torno a los años ochenta también se plantearon los primeros análisis para la música popular, que generaron un debate en torno a si debía ser estudiada aplicando los mismos criterios que con la música clásica o no. Algunos musicólogos como McClary y Walser (1988)⁶¹ plantearon las dificultades que planteaba trabajar desde las herramientas tradicionales de la musicología, e instaban a los musicólogos de la música popular a olvidar las herramientas que habían heredado y a desarrollar aquellas que fueran necesarias.

En concreto, para estos autores el análisis convencional aportaba pocos elementos de interés al estudio la música popular, por ello consideraban necesario desarrollar herramientas de la historiografía y la sociología, que permitieran sobre todo el estudio de la interrelación entre esta música y la sociedad. Por otra parte, McClary y Walser también señalaban otro aspecto importante que debía ser considerado en el análisis apuntando que, a diferencia de la música clásica, la principal fuente para el estudio de la música popular no es la partitura, sino la grabación, lo que haría necesaria la utilización de herramientas específicas.

En los años ochenta, Tagg (1982)⁶² planteaba un método de análisis para las músicas populares que resumió en *Analysing popular music: theory, method and practice*. En él Tagg planteaba un modelo basado en el método hermeneútico y semiótico. Siguiendo los recursos para el análisis de la lingüística, propuso el análisis desde una unidad mínima de significado a la que llamó “musema”. Pero además, sus análisis incluían cuestiones que iban desde el estudio de los parámetros musicales tradicionales (ritmo, melodía, armonía, textura, dinámica, etc.) hasta aspectos relativos a la acústica (grado de reverberación, distancia entre la fuente sonora y el oyente, etc.) o a la mecánica y la electrónica.

⁵⁵ Manuel, P. (1988). *Popular musics of the Non-Western world*. New York: Oxford University Press.

⁵⁶ “Popular music has been distinguished from art music with the criterion that art music needs some sort of subsidy, whether from state or private sources, whereas popular music is able to survive commercially”. Véase *Popular Musics of the Non-Western world*. Manuel, P. (1988), *op. cit.*

⁵⁷ Frith, S. (2006). La industria de la música popular. En S. Frith, W. Straw & J. Street (Eds.). *La otra historia del rock* (pp. 53-86). Barcelona: Ma non Tropy.

⁵⁸ Negus, K. (2005). *Los géneros musicales y la cultura de las multinacionales*. Barcelona: Paidós.

⁵⁹ Frith, S. (2005). El consumo. En S. Frith, W. Straw & J. Street (Eds.). *La otra historia del rock* (pp. 87-112). Barcelona: Ma non Tropy.

⁶⁰ Parakilas, J. (1984). Classical music as popular music. *The Journal of Musicology* 3(1), 1-18.

⁶¹ McClary, S. & Walser, R. (1988). Start Making Sense!. Musicology Wrestles with rock. En S. Frith and A. Godwin (Eds.). *On Record. Rock, pop and the written word*. (pp. 277-292). London and New York: Routledge.

⁶² Tagg, P. (1982). Analysing popular music: theory, method, and practice. *Popular Music* 2, 37-67.

3.4. Los años noventa

A comienzos de los noventa Middleton (1990)⁶³ publicaba un texto clave para el estudio de la música popular actual: *Studying popular music*. En el primer capítulo, el autor planteaba los problemas de definición de la música popular y hacía un repaso por los diferentes tipos de definiciones siguiendo la tipología propuesta por Birrer citada anteriormente.

Middleton volvía a referirse a este tipo de definiciones en la voz *Popular Music* del *New Grove Music* (Middleton 2007)⁶⁴ en donde comenzaba su definición sobre música popular explicando que en el lenguaje cotidiano se entiende que este tipo de música tiene menor valor que la artística, y que además puede ser escuchada por cualquier oyente, a diferencia de la música culta, destinada a una élite.

Middleton (1990) hacía un comentario crítico sobre los grupos de definiciones que planteaba Birrer para llegar a la conclusión de que ninguno de ellos ofrece una definición satisfactoria. Para el autor, las definiciones valorativas no son válidas porque están fundamentadas en criterios arbitrarios y las negativas dan lugar a definiciones imprecisas por los problemas que genera establecer los límites entre los géneros. Por otra parte, las definiciones sociológicas fallan porque las prácticas musicales no son asumidas por unos únicos grupos sociales, sobre todo dada la movilidad social de hoy día, y por último, las definiciones tecnológico-económicas tampoco son satisfactorias porque el desarrollo de los medios de difusión no es algo exclusivo de la música popular.

Otros autores han visto en la música popular un reflejo de la sociedad. Beadle (1993)⁶⁵ sugería que la música popular podía ser un importante indicador económico, del mismo modo que a menudo se ha sugerido que sucede con la minifalda. Para Beadle, los gustos musicales parecen contradecir los eventos del mundo real. El autor explica que con el gobierno de Thatcher en los años ochenta, lo que tenía mayor éxito en Gran Bretaña eran las canciones nostálgicas.

3.5. Las aportaciones más recientes

Durante estos últimos años se ha seguido considerando difícil definir y explicar el concepto de música popular. En general, las definiciones más recientes subrayan el uso y la dependencia de esta música de las nuevas tecnologías, su carácter comercial o su hibridación de múltiples géneros.

Para Toynbee (2000)⁶⁶ el concepto de música popular todavía puede dar lugar a definiciones contradictorias, y por ello es necesario diferenciarla del folk o de la música clásica. Para el autor, la música popular difiere de las otras dos en que ésta se ha desarrollado a través de los medios de comunicación.

En la introducción a la antología de ensayos sobre música popular editada por Frith (2004)⁶⁷, éste explicaba que según los textos seleccionados, la música popular tendría las siguientes características:

- Es música hecha con un propósito comercial
- Usa las nuevas tecnologías, especialmente en lo que respecta a los medios de grabación o de almacenamiento del sonido.
- Está relacionada con los medios de comunicación del siglo XX como el cine, la radio o la televisión.

⁶³ Middleton, R. (1990), *op. cit.*

⁶⁴ Middleton, R. (2007). Popular music. En L. Macy (Ed.). *Grove Music online* (consultado en septiembre de 2007) <http://www.grovemusic.com>.

⁶⁵ Beadle, J. (1993). *Will pop eat itself*, London: Farber and Farber.

⁶⁶ Toynbee, J. (2000). *Making popular music. Musicians, creativity and institutions*. London and New York: Oxford University Press.

⁶⁷ Frith, S. (2004). General Introduction. En Frith, S. (Ed.) *Popular music critical concepts in media and cultural studies*. (pp. 1-7). London: Routledge.

- Es música hecha principalmente para el placer, el baile o el entretenimiento.
- Formalmente es un híbrido de elementos musicales que han atravesado fronteras sociales, culturales y geográficas.

Otros autores también han llevado a cabo clasificaciones en torno a las definiciones de música popular ya existentes. Por ejemplo, Shuker (2005)⁶⁸ enumeraba tres grupos.

1. Definiciones que sitúan el acento en lo “popular”
2. Definiciones basadas en la naturaleza comercial de la música popular y que abarcan géneros de clara orientación comercial
3. Establecimiento de características generales musicales y no musicales

Pero sin lugar a dudas, una de las aportaciones recientes más destacadas y debatidas en los últimos congresos de etnomusicología ha sido la de Middleton (2006)⁶⁹, quien revisa el concepto de música popular. El autor llega a la conclusión de que la música popular, como categoría absoluta, no existe. En la entrevista realizada por Fouce y Martínez (2007)⁷⁰ Middleton explicaba que cuando escribió su libro *Studying popular music* (Middleton 1990)⁷¹ la división entre géneros como el folk, la música clásica o la música popular estaba más clara. Sin embargo, para Middleton hoy día la música popular no existe, porque todo se ha convertido en música popular.

4. Acotación de géneros en la música popular actual

A lo largo de esta investigación vamos a hablar de algunos de los diferentes géneros, categorías musicales o estilos que se engloban dentro de lo que hemos definido como música popular. Cualquier enciclopedia o libro más o menos específico utiliza clasificaciones musicales en este sentido, distinguiendo entre géneros como el heavy, punk, rap, etc. Asimismo, los propios músicos, los programas radiofónicos, las tiendas de discos, y sobre todo, los fans y consumidores de esta música también usan este tipo de etiquetas. De hecho, Fabbri (1982)⁷² afirmaba que a menudo un joven aficionado a la música popular tiene las ideas más claras sobre los géneros que escucha que la mayoría de los musicólogos.

Cuando clasificamos la música clásica en géneros o en estilos, lo hacemos atendiendo principalmente a parámetros musicales como la armonía, el contrapunto, la instrumentación, etc. Sin embargo, en el caso de la música popular actual cada género se define y delimita en función de diferentes factores que no siempre responden a patrones exclusivamente musicales. Por ejemplo, a veces la repercusión ideológica de un tipo de música ha delimitado un estilo, mientras que otras veces ha sido la propia industria discográfica la que ha establecido sus propias categorías.

El etnomusicólogo Fabbri (1982)⁷³ fue uno de los primeros en establecer una teoría y clasificación del género en estos términos, argumentando que no sólo era necesario atender a las cuestiones estrictamente musicales, sino que también era preciso considerar otros aspectos de carácter social, semiótico, o incluso a las reglas de comportamiento. Fabbri definía el género como un conjunto de acontecimientos musicales, cuya trayectoria es gobernada por una determinada serie de reglas socialmente aceptadas. Para este etnomusicólogo, todos estos elementos eran tan importantes para la definición del género como la propia música.

⁶⁸ Shuker, R. (2005), *op. cit.*, pp. 212-214.

⁶⁹ Middleton, R. (2006). *Voicing the popular. On the subjects of popular music*, London: Routledge.

⁷⁰ Fouce, H. y Martínez, S. (2007). Entrevista a Richard Middleton: La música popular ya no existe; todas las músicas son ahora populares. *Etno (Boletín informativo de la SIBE)* 16, 11-13.

⁷¹ Middleton, R. (1990), *op. cit.*

⁷² Fabbri, F. (1982). A Theory of musical genres: Two applications. En D. Horn & P. Tagg *Popular music perspectives* (pp. 52-81). Göteborg & Exeter: IASPM.

⁷³ *Ibidem*.

Fabrizi establecía cinco categorías de normas para la determinación del género, sin establecer un orden jerárquico entre ellas:

1. Reglas formales y técnicas: Cada género tiene ciertos convencionalismos a la hora de tocar que van desde la amplificación, instrumentación, reglas melódicas, rítmicas y tímbricas hasta la relación entre la voz y los instrumentos y entre la melodía y el texto
2. Reglas semióticas: Son las convenciones del género destinadas a construir el significado
3. Reglas de comportamiento: Incluyen todos los aspectos del ritual de la actuación
4. Reglas sociales e ideológicas: Definen la naturaleza de la comunidad de seguidores y su relación con el resto de la sociedad
5. Reglas jurídicas y comerciales: Engloba cuestiones en torno a los derechos de autor y comercialización de la música

Para Fabrizio, la elección del concepto de “conjunto” no era casual, y su utilización le permitía aplicar todas las operaciones previsibles en la teoría de los conjuntos. En este sentido, explicaba que un evento musical podía estar en la intersección entre dos géneros, perteneciendo a ambos, o que, al igual que con los subconjuntos, un género podía dar lugar a varios subgéneros.

Desde una perspectiva más comercial, Frith (1996)⁷⁴ consideraba que las etiquetas que permiten diferenciar los géneros son utilizadas principalmente para organizar el proceso de ventas y para situar la música en su mercado. Para Frith, la lógica de las etiquetas estaba determinada por sus destinatarios, que en el caso de la música popular son sus potenciales consumidores, y a quienes la industria discográfica debe facilitar la tarea de localizar su música con facilidad.

La idea de clasificar la música siguiendo un criterio funcional no es nueva. Por ejemplo, en la época del cine mudo, la mayor parte de la música utilizada para el acompañamiento de una película se interpretaba en vivo, en la propia sala de proyección, y el repertorio no era original, sino que a menudo se utilizaban piezas populares o clásicas. De este modo, una misma música podía ser utilizada para acompañar diferentes películas y para facilitar la labor de los músicos se editaron catálogos con partituras. Rapée, músico de la época del cine mudo, recomendaba organizarlos por los estados de ánimo que provocaban, de modo que el músico acompañante, principal destinatario de este tipo de catálogos, seleccionaba rápidamente la partitura a interpretar en función del carácter de la película. De este modo, las categorías musicales estaban determinadas por el uso.

Del mismo modo, tanto el consumidor de música, como los programas radiofónicos, las revistas musicales o las tiendas de discos, entre otros muchos, también necesitan de etiquetas para poder localizar y clasificar los diferentes tipos de música.

Esta idea es retomada por Brackett (2002)⁷⁵, quien considera que las categorías de género se solapan y que son diferentes en función del contexto: publicaciones, radio, fans, tiendas de discos, críticos, etc. Para el autor, los géneros no tienen características invariables, si bien sí crean una serie de cualidades que les permiten ser diferenciadas, así como que asociemos diferentes características a géneros concretos.

También en la línea de la industria musical, Negus (2005)⁷⁶ considera que hay una influencia recíproca entre los géneros y la industria, y que ambos se interrelacionan, de modo que las culturas de género condicionan el negocio musical del mismo modo que éste condiciona los significados de los géneros. Además, para Negus los géneros no sólo son categorías estéticas, sino que operan como categorías sociales

Foucault (2005)⁷⁷ concede a los géneros una importante dimensión comunicativa, afirmando que estos funcionan como “mecanismo de ahorro en la comunicación”⁷⁸. Para el autor, cuando

⁷⁴ Frith, S. (1996). *Performing rites*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, pp. 75-95.

⁷⁵ Brackett, D. (2002). (In search of) musical meaning: genres, categories and crossover. En Hesmondhalgh, D. & Negus, K. *Popular music studies*. (pp. 65-89), London: Arnold.

⁷⁶ Negus, K. (2005). *op.cit.*

⁷⁷ Foucault, H. (2005). *La música pop i rock*. Barcelona: Editorial UOC.

⁷⁸ “mecanismes d’estalvi comunicatiu”. Foucault (2005), *op. cit.*, p. 38.

alguien le dice a su interlocutor que un determinado grupo pertenece a un género concreto, le está dando datos no sólo sobre el material sonoro, sino también sobre su audiencia y su contexto.

Borthwicksand (2004)⁷⁹ es partidario de aplicar la mutidisciplinariedad en el estudio de la música popular, y defiende que utilizando herramientas metodológicas y acercamientos teóricos desde diferentes disciplinas la perspectiva será mucho más enriquecedora. En el caso de los géneros, el autor propone que las clasificaciones atiendan a criterios textuales y extra-textuales, y tengan en cuenta la trayectoria histórica, el contexto político y social, la estética y la evolución del género.

Roy Shuker (2005)⁸⁰ expone argumentos similares explicando que en un género pueden identificarse básicamente tres diferentes categorías.

1. Rasgos estilísticos de la música, es decir sus características musicales, las cualidades estilísticas no musicales: sonido, interpretación, o instrumentación, entre otras.
2. Rasgos estilísticos no musicales y relacionados especialmente con la imagen: actuaciones, vestuario, etc.
3. Relación entre público y los músicos: afinidad, entrega y creación de formas culturales concretas.

A menudo también se establecen diferencias entre géneros, subgéneros y metagéneros. Mientras que los primeros podrían ser considerados como una forma más pura o más concreta, los subgéneros aparecen divididos en estilos y géneros bien establecidos, por ejemplo el *trash metal* o el *soft metal* son subgéneros del *Heavy*. Por último los metagéneros consisten en la mezcla de varios estilos.

A continuación se expone una definición de los géneros de música popular actual que van a ser mencionados en esta tesis, empezando por el pop y el rock, que servirán para identificar las preferencias de los alumnos a partir de los cuestionarios⁸¹. Lógicamente, en esta enumeración de géneros no están todos los que se han desarrollado a partir de la música popular. El criterio de selección ha sido incluir sólo aquellos que forman parte de los hábitos musicales de los adolescentes encuestados para esta investigación y que son suficientemente representativos de nuestra época.

4.1. El pop y sus problemas terminológicos

“La música pop es un concepto huidizo”. Así comienza Frith (2006)⁸² el apartado de definición en el libro *The Cambridge Companion to Popular music*, y lo cierto es que no le falta razón.

El concepto de *pop* empezó a utilizarse como término genérico y abreviatura de *popular* en los años cincuenta del siglo XX para denominar un tipo de música dirigida al mercado adolescente. Desde finales de esa misma década empezó a utilizarse también como antagónico de la música rock, designando una música orientada a las litas de éxitos y al público adolescente.

Actualmente podemos encontrarnos con diferentes acepciones para el término pop que pueden llevarnos a cierta confusión. En función del tipo de textos que manejemos podremos ver como pop puede ser un sinónimo de lo que hemos venido definiendo como música popular, pero que también puede ser utilizado para designar un estilo concreto dentro de la misma.

⁷⁹ Borthwicksand, M. R. (2004). *Popular music genres. An introduction*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

⁸⁰ Shuker, R. (2005), *op. cit.*, pp. 145-149.

⁸¹ Para obtener información general sobre diferentes estilos de música popular actual véase Shuker, R. (2005) *op. cit.*, así como el libro Charlton, K. (2003). *Rock Music Styles*. (4ª Ed.). New York: McGraw-Hill.

⁸² Frith, S. (2006). La música pop. En S. Frith, W. Straw & J. Street (Eds). *La otra historia del rock* (pp. 135-154). Barcelona: Ma non Tropy.

Para Warner (2003)⁸³ la distinta acepción del término pop está relacionada con la tradición de este concepto en diferentes países. Para este autor, los escritores británicos hacen claras diferencias entre pop y rock, mientras que los norteamericanos no lo hacen, de modo que pop designa al pop, rock y otros muchos estilos. En este último caso, pop es la abreviatura de popular, y por ello la denominación engloba todas las manifestaciones de música popular. Por ello, la procedencia de los textos, pero sobre todo el contexto, puede hacer que nos encontremos con una acepción u otra del concepto de pop.

En este sentido, el uso del concepto de pop también ha estado vinculado a connotaciones sociológicas y políticas, y muestra de ello es la aclaración de Nestiev (1982)⁸⁴ de que en la antigua URSS se evitaba el concepto *pop music* por sus connotaciones negativas, en tanto que se asociaba con la explotación capitalista del ocio. Nestiev explicaba que en el ámbito científico se utilizaba el término *popular music*, y para los grupos de pop utilizaban las siglas de *VIA*, cuya traducción sería grupos vocales e instrumentales.

Con todo ello, a raíz de las diferentes acepciones del término pop podemos ver que existen tres tendencias:

1. **Incluyente:** El término pop engloba todo tipo de músicas populares actuales contemporáneas. En esta acepción se encuentra en la mayoría de estudios de música popular, especialmente de origen estadounidense. Aquí se engloban algunos autores de referencia para el estudio de la música popular actual como Middleton (2007)⁸⁵, para quien el término pop engloba todo tipo de manifestaciones musicales actuales: *rock, reggae, rap*, etc. Esta acepción es usada con frecuencia por otros estudiosos de la materia como Bennet (2001)⁸⁶, Farmer (1976)⁸⁷, Gammond (1991)⁸⁸ y O'Brien (1995)⁸⁹, entre otros muchos.
2. **Estilístico:** El término pop se utiliza para designar una rama específica de la música popular actual de carácter más comercial. Esta acepción podemos encontrarla en autores como Shuker (2005)⁹⁰ o Warner (2003)⁹¹.
3. **Excluyente:** El término pop es considerado una categoría residual. Esta definición podemos encontrarla en Frith (2005)⁹², quien define el pop como aquello que queda una vez eliminados los restantes tipos de música.

En nuestro país, la acepción que habitualmente se utiliza para el término pop es la segunda, de modo que este término designa uno de los estilos que forman parte de la música popular actual. En España la definición incluyente para el término pop podría plantear ciertos problemas a la hora de delimitar la música en el uso cotidiano, especialmente en lo que concierne a cómo es percibida por sus oyentes. Al igual que sucede en otros países como Gran Bretaña, el tradicional uso que se ha hecho del término pop como opuesto al rock, dificultaría comprender que en "pop" puedan estar incluidos ambos tipos de música junto a otros estilos como el *heavy* o el *punk*, entre otros.

Por todo ello, en esta investigación vamos a utilizar en todo momento la segunda acepción del término pop, principalmente para establecer un criterio de coherencia con los estilos que

⁸³ Warner, T. (2003). *Pop music, technology and creativity : Trevor Horn and the digital revolution*. Aldershot: Ashgate.

⁸⁴ Nestiev, I. (1982). Popular music in the USSR: Problems and opinions. En D. Horn & P. Tagg (Eds.) *Popular music perspectives* (pp. 155-162). Goteborg & Exeter: IASPM.

⁸⁵ Middleton, R. (2007). Pop. En L. Macy (Ed.). *Grove Music online* (consultado en septiembre de 2007) <http://www.grovemusic.com>.

⁸⁶ Bennet, A. (2001). *Cultures of popular music*. Berkshire: Open University Press.

⁸⁷ Farmer, P. (1976). Pop music in the secondary school: a justification. *Music in education* 40 (381), 217-219.

⁸⁸ Gammond, P. (1991). *The Oxford companion to popular music*. Oxford: Oxford University Press, pp. 457-459.

⁸⁹ O'Brien, I. (1995). *She bop. The definitive history of women in rock, pop and soul*. London: Penguin.

⁹⁰ Shuker, R. (2005). *op. cit.*

⁹¹ Warner, T. (2003). *op. cit.*

⁹² Frith, S. (2005). *op. cit.*, pág. 137.

aparecen en las encuestas. De hecho, el problema que se nos presentaría si utilizáramos la primera acepción de pop es incluso de carácter práctico, ya que en los cuestionarios de esta investigación ningún aficionado al *heavy* o al *rap* hubiera marcado la casilla de “pop”, en tanto que no consideraría que su estilo estuviera incluido allí, e incluso podría sentirse ofendido si alguien tratase de explicarle esta cuestión terminológica.

Por ello, dejando constancia de los problemas terminológicos que se plantean al tratar de definir pop de este modo, y especialmente al utilizar este término como sinónimo de música popular actual en general, a lo largo de este trabajo evitaremos otros usos, utilizando en todo momento la segunda acepción por considerarla más cercana a la realidad de los oyentes y del lenguaje cotidiano.

4.2. La delimitación entre Pop y Rock

Siguiendo las definiciones estilísticas mencionadas anteriormente, habitualmente se suele percibir el pop como la música más suave y compuesta sobre patrones musicales menos innovadores y el rock como la música más dura, agresiva e influida por la improvisación. A menudo a estas controvertidas definiciones se unen otras de carácter ideológico en las que el rock estaría considerado como una música más “auténtica” y más cercana al arte, mientras que el pop sería visto como una música más comercial y destinada al mero entretenimiento.

Al intentar establecer las diferencias entre el pop y el rock se produce incluso un debate similar al que se da cuando tratamos de definir la música popular y la música clásica. Con frecuencia muchos artistas y fans del rock consideran al pop como una música más comercial que el rock, menos creativa, menos compleja y más homogénea. El cuadro que puede verse a continuación es un resumen del importante texto que sobre esta cuestión aportaba el sociólogo Vulliamy (1977a)⁹³ y que fue publicado en el libro *Whose music*.

Tabla 2- 3: Definición de Pop y Rock de Vulliamy (1977a)

CARACTERÍSTICAS	POP	ROCK
Música comercial	X	
Mayor control del músico sobre su producto		X
Separación entre compositor, intérprete y productor	X	
Producto homogéneo	X	
División en subgéneros		X
Música condicionada por los medios de comunicación	X	
Mayor complejidad musical		X
Música estandarizada	X	

El texto mencionado anteriormente fue publicado en los años sesenta, por lo que, si bien algunos criterios pueden estar más o menos vigentes, lógicamente no reflejan la actualidad de esta música. Más recientemente y desde una perspectiva más actualizada, Warner (2003)⁹⁴ resumía la diferencia entre pop y rock incluyendo otros aspectos como el formato de grabación, la interpretación, el uso de la tecnología, el desarrollo histórico o la permanencia, desde la perspectiva que le da la visión de un género de más de cincuenta años. En la Tabla 2-4 que se muestra a continuación puede verse esquematizada la propuesta de definición de este autor.

⁹³ Vulliamy, G. (1977a) Music and the mass culture debate”. En J. Shepherd *Whose music. A sociology of musical languages* (pp. 179-200). London: Transaction Books.

⁹⁴ Warner, T. (2003), *op. cit.*

Tabla 2- 4: Definición de Pop y Rock de Warner (2003)

CARACTERÍSTICAS		POP	ROCK
Formato de grabación	Singles	X	
	Álbumes		X
Interpretación	Música grabada	X	
	Música en vivo		X
Instrumentación	Prioridad de la voz	X	
	Prioridad de los instrumentos		X
Uso de la tecnología	Énfasis en la tecnología	X	
	Énfasis en los músicos		X
Pervivencia	Efímera	X	
	Duradera		X
Desarrollo histórico	Sucesivo	X	
	Progresivo		X

Una vez planteada la diferencia y delimitación entre estos dos estilos, podemos profundizar en las características de cada uno a partir de la visión de diferentes autoridades.

4.3. Características del pop

Frith (2005)⁹⁵ propone la siguiente definición sobre el pop:

“Se trata de un tipo de música que se puede cantar y que puede ser interpretada; que no precisa de las habilidades técnicas del jazz y la música clásica, ni tan siquiera de las que son exigibles a los músicos del rock.” (Frith 2005, p. 152)⁹⁶

La característica de la accesibilidad señalada por Frith, es una de las señas de identidad que habitualmente se relacionan con este repertorio. El sociólogo añade otras características a la hora de definirlo:

- Es accesible para el público general
- Posee una orientación comercial
- Es esencialmente conservadora (desde el punto de vista musical)
- Se produce profesionalmente
- Expresa sentimientos comunes como el amor, la pérdida y los celos

Como mencionábamos anteriormente, es frecuente encontrar definiciones del pop que subrayan otros factores como su orientación comercial o los temas comunes de sus canciones (Shuker 2005)⁹⁷. En resumen, estas son algunas de las características asociadas al pop:

- Accesibilidad
- Familiaridad
- Brevidad de las canciones.
- Sencillez

⁹⁵ Frith, S. (2005), *op. cit.*

⁹⁶ *Ibidem*, p. 152.

⁹⁷ Shuker, R. (2005) *op. cit.*, págs. 233-235.

- Relación con los medios de comunicación
- Evocación del pasado
- Temas románticos

Otra de las características asociadas al pop es su sentimiento de nostalgia. Para Beadle (1993)⁹⁸, el pop siempre mira a su pasado y entre muchos seguidores existe la creencia de que el pop del momento no tiene la calidad del épocas anteriores. Para este autor, el pop se ha inspirado en sí mismo desde sus comienzos, siendo frecuente que los nuevos grupos empiecen su trayectoria musical haciendo versiones de artistas anteriores. Bedley explica que incluso el propio Elvis, a quien este autor considera el primer artista pop en el sentido moderno, ya grabó varias versiones de otros artistas.

4.4. Características del Rock

El término *rock* es una simplificación de *rock and roll* y comenzó a utilizarse en los años sesenta para describir los nuevos estilos de música popular que se desarrollaron después de 1965. Ya en los años sesenta los límites entre rock y pop eran un poco confusos, pero con el tiempo las diferencias se fueron acrecentando, especialmente después del punk rock (segunda mitad de los setenta).

Middleton (2007)⁹⁹ destaca en su definición de rock el hecho de que musicalmente éste tiende a estar más amplificado, a ser más duro y a estar más cerca de la improvisación y de la música afroamericana, al mismo tiempo que ideológicamente se asocia a la autenticidad. Por el contrario el pop suele ser una música más suave, que entronca con lo comercial y el entretenimiento y que está escrita sobre patrones musicales más conservadores. En esta investigación, y siguiendo la definición de Middleton vamos a considerar rock a todos los estilos que derivaron del *rock and roll*, entre ellos *Heavy*, *Punk*, *Hard Rock*, *Trashmetal* y *Grunge*.

4.5. Otros géneros

En este apartado se exponen otros estilos de la música popular que han sido incluidos en los cuestionarios y que por ese motivo serán objeto de diferentes comentarios a lo largo de este trabajo.

4.5.1. Heavy Metal

Los orígenes del heavy se remontan a finales de la década de los sesenta. Para Straw (1990)¹⁰⁰, cuando la psicodelia empezó a decaer el rock se desarrolló en tres direcciones: el *country rock*, con grupos como *The Eagles*, el rock progresivo, impulsado por grupos británicos como *Genesis*, *Yes* y *Emerson, Lake & Palmer*, y el *heavy metal*. El *heavy* trajo consigo la recuperación de algunos de los elementos que había tenido el *rock and roll* y el *blues*.

Si bien hay acuerdo entre los diferentes investigadores en torno al origen estilístico del *heavy*, no lo hay tanto en el origen geográfico. Para algunos, como Gross (1990)¹⁰¹ hay que buscarlo en algunas bandas norteamericanas como *Steppenwolf*, y en canciones como *Born to be wild*. Por el contrario, otros autores como Walser (1993)¹⁰² lo sitúan en Gran Bretaña con grupos como *Led Zeppelin*, *Black Sabbath* o *Judas Priest*. Walser además destaca la importancia

⁹⁸ Beadle, J. (1993), *op. cit.*

⁹⁹ Middleton, R. (2007). Pop. En L. Macy (Ed.). *Grove Music online* (consultado en septiembre de 2007) <http://www.grovemusic.com>.

¹⁰⁰ Straw, W. (1990). Characterizing rock music culture: the case of heavy metal. En S. Frith & A. Goodwin (Eds.). *On Record: Rock, Pop and the Written World* (pp. 97-110). London and New York: Routledge.

¹⁰¹ Gross, R. (1990). Heavy metal music: A new subculture in American society. *Journal of Popular Culture* 24, 119-130.

¹⁰² Walser, R. (1993). *Running with the Devil: Power, gender, and madness in heavy metal music*. Hanover: University Press of New England.

de guitarristas como Jimi Hendrix, cuyo sonido distorsionado contribuyó a la separación del *heavy* con respecto a otras formas inspiradas en el *blues rock*.

Los años ochenta fueron la época más destacada del *heavy* y el momento en el que empezaron a aparecer diferentes estilos. Uno de los primeros fue el *soft metal* al que pertenecieron grupos como *Bon Jovi* o *Europe*, que supieron combinar el sonido característico de las guitarras del *heavy* con otros instrumentos y texturas características del pop. Estas innovaciones también llegaron a la propia apariencia física de los intérpretes y fans, que pasaron de las largas melenas descuidadas, chaquetas negras de cuero y pantalones ajustados, a llevar rizadas y cuidadas melenas, estrosas chaquetas de piel o pantalones elásticos¹⁰³.

La figura 2-1 muestra dos imágenes de grupos *Heavy*, en las que a simple vista se puede comprobar la diferencia en la apariencia de los componentes de ambos grupos, que lógicamente también se reflejará en su música.

Figura 2- 1: Imágenes de Led Zeppelin (Heavy Metal) y Europe (Soft Heavy)



Otra de las tendencias del *heavy* de los años ochenta estuvo caracterizada por el virtuosismo, y tomó como referentes a la música clásica europea del siglo XVIII, especialmente a Bach y a Vivaldi. Entre sus principales representantes caben destacar guitarristas como Van Halen o Yngwie Malmsteen.

El *Trash Metal*¹⁰⁴ también fue un subgénero surgido en los ochenta, cuya principal característica era el endurecimiento del estilo. Sus pioneros fueron grupos como *Metallica*, *Megadeth*, y *Anthrax*, y se caracterizaba por incluir elementos del *punk*, como el modo de cantar o la crítica y el sarcasmo en las letras. Sin embargo, a diferencia del *punk*, el *trash metal* sí ponía su acento en el virtuosismo, algo especialmente visible en los solos de guitarra.

El *Death metal* fue un subgénero relacionado con el *Trash metal*, con quien compartía su interés por la distorsión en las guitarras y los rápidos *riffs*, si bien se diferenciaba por una teatralidad que giraba en torno a temas como la muerte o la religión. Grupos como *Slayer* o *Sepultura* fueron algunos de los que cosecharon un mayor éxito.

Rasgos estilísticos de la música: El *heavy* supone una intensificación del rock que había nacido en los años cincuenta, pero a diferencia de éste, incorporaba nuevas sonoridades. Para

¹⁰³ Weinstein, D. (1991). *Heavy Metal: A Cultural Sociology*. New York: Lexington Books.

¹⁰⁴ Para una definición más amplia de este subgénero véase la voz Walsler, R. (2007). *Trash metal*. En L. Macy (Ed.). *Grove Music online* (consultado en septiembre de 2007) <http://www.grovemusic.com>.

empezar, el bajo ya no era acústico sino eléctrico. Por su parte, en la guitarra predominaban los sonidos agudos, y además sonaba amplificadora y distorsionada, ocupando un gran protagonismo con solos virtuosos y desplazando a otros instrumentos como el teclado eléctrico. La voz de los cantantes era afilada y poderosa.

El *heavy* es uno de los estilos que ha dado lugar a una mayor cantidad de subgéneros, entre ellos el *Hard rock* (Def Leppard, Aerosmith), *Classic metal* (Black Sabbath, AC/DC), *Soft metal* (Bon Jovi, Europe), *Funk metal* (Red Hot Chili Peppers), *Death metal* (Death, Pestilence) y *Trash metal* (Metallica, Anthrax).

Rasgos estilísticos no musicales:

Al *heavy* se le ha criticado sobre todo por incorporar los peores excesos de la música popular, especialmente el sexismo y el narcisismo. Sus intérpretes no tienen una imagen comercializada, y esa es una forma de autenticidad que ellos defienden.

Tanto en sus actuaciones como en las portadas de sus discos suele hacerse un alarde de la iconografía *heavy*, que incluye imágenes mágicas, fantásticas, tenebrosas o cargadas de imaginación religiosa. Los componentes del grupo suelen tener una imagen similar a la de sus fans: cabello largo, camisetas con portadas de discos o nombres de los grupos, cazadoras de cuero, pantalones ajustados y calzado deportivo.

Relación entre público y los músicos:

La música *heavy* ha dado lugar a una subcultura mayoritariamente de clase obrera y masculina y que se identifica con la música e iconografía mencionada. Aunque es más habitual entre los jóvenes, los miembros de esta subcultura se caracterizan también por su fidelidad, de modo que no es extraño ver *heavies* de todas las edades¹⁰⁵.

4.5.2. Punk

El punk surgió en la década de los setenta con la intención de renovar el panorama musical¹⁰⁶. Sus orígenes son todavía objeto de debate entre los estudiosos de la música popular. Parece haber un acuerdo en que aunque fue un movimiento eminentemente británico, los antecedentes hay que buscarlos en algunos músicos neoyorquinos como *The Ramones*, *New York Dolls*, *Talking Heads* o *Patti Smith*.

Para algunos autores como Shuker (2005)¹⁰⁷ o Bennet (2001)¹⁰⁸ los orígenes del punk están en las *garage bands* norteamericanas que proliferaron entre 1965 y 1967. Estas bandas estaban formadas por aficionados, habitualmente con conocimientos musicales muy rudimentarios. Solían utilizar guitarra, bajo, batería y ocasionalmente teclados eléctricos y copiaban el estilo de las bandas británicas del momento. Durante algún tiempo este tipo de bandas cayeron en el olvido, pero a mediados de los setenta el espíritu de las *garage bands* fue adoptado por grupos como *Patti Smith* o *Talking Heads*. Lenny Kaye, guitarrista del grupo de *Patti Smith*, observaba lo siguiente sobre el punk:

“En los años setenta...el *rock and roll* se había convertido en algo muy complicado. El rock progresivo, una sensación de que el rock era un medio “adulto”...una sensación de que la complejidad y los ciclos de canciones y...la destreza instrumental eran la

¹⁰⁵ Para una definición sobre el Heavy véase la Walser, R. (2007). Heavy Metal. En L. Macy (Ed.). *Grove Music online* (consultado en septiembre de 2007) <http://www.grovemusic.com>. Para un análisis más amplio del estilo desde una perspectiva musicológica véase el libro de Walser, R. (1993), *op. cit.*, así como Weinstein, D. (1991), *op. cit.* Para una perspectiva de este género desde el caso español véase Martínez, S. (1999). *Enganxats al heavy*. Lleida: Pagés Editors, y el de Granado, J. L. (2002). *Larga vida al rock and roll. Historia del heavy metal y el hard rock en España (1970-2002)*. Zaragoza: Edición autor.

¹⁰⁶ Para una definición de punk véanse Moore, A. (2001). *Rock: The primary text*, Aldershot: Ashgate, así como Hebdige, D. (2004). Barcelona: Paidós.

¹⁰⁷ Shuker, R. (2005), *op. cit.* pp. 245-248.

¹⁰⁸ Bennet, A. (2001). *Cultures of popular music*, pp. 58-73.

fuerza principal. El hecho de que tu pudieras tocar tres acordes y subirte a un escenario en una semana se había perdido.”¹⁰⁹ (Kaye, citado en Bennet 2001, p. 59)

Sin embargo, el verdadero estallido de este movimiento se daría en Londres a partir de la segunda mitad de los años setenta. A menudo se ha dado una dimensión sociológica al origen del movimiento punk, asociándolo con una forma de rebelión hacia la situación social del momento. Shuker (2005)¹¹⁰ explica que algunos comentaristas consideraron a los punks como “Jóvenes sin empleo que celebran estar desempleados” (p. 245). Para Hebdige (2004)¹¹¹ el significado cultural del punk debe ser entendido en el contexto de la decadencia social británica de los setenta, el alto nivel de desempleo, las peleas raciales y la creciente frustración de la juventud. Entre los nombres más representativos del punk británico destacarían sobre todo los *Sex Pistols*, que revolucionaron el conformista mundo de las discográficas y los medios de comunicación.

Para Moore (2007)¹¹² el verdadero origen del punk está en el productor Malcolm McLaren en 1975, quien habiendo dirigido primero la carrera de los *New York Dolls*, lanzó al éxito a los *Sex Pistols* a través de una inteligente orientación. La música combinaba técnicas de instrumentación, formas y armonías ya establecidas y utilizadas por otros grupos, pero articuladas con abandono y ferocidad.

Rasgos estilísticos de la música: El punk es nihilista y provocador, fue un movimiento revulsivo que pretendía incitar a los oyentes de la música comercial a que tomaran los instrumentos y se atrevieran a tocar, antes de aprender siquiera, defendiendo el amateurismo frente al virtuosismo. David Byrne, líder del grupo *Talking Heads*, hacía la siguiente observación:

“El punk no era un estilo musical, o al menos no debería haberlo sido... Era más una especie actitud de “hazlo tú mismo - cualquiera puede hacerlo”. Si tú sólo eres capaz de tocar dos notas en la guitarra tu puedes diseñar una forma de hacer una canción con ellas.”¹¹³ (Byrne, citado en Bennet 2001, p. 60)

Uno de los recursos interpretativos más característicos del punk es la parodia, utilizando canciones ya existentes y modificando sus textos como símbolo de protesta o de burla. La instrumentación está compuesta básicamente de guitarras y batería, evitando usar otros instrumentos relacionados con géneros más elaborados y huyendo del virtuosismo en los solos instrumentales. La voz era gritada o incluso gruñida y el tempo sincopado y no apto para el baile. Adoptó lemas identificativos como “Do it yourself” (“hazlo tus mismo”) o “No future” (“no hay futuro”, vive el presente).

Rasgos estilísticos no musicales: El punk británico tuvo una imagen más agresiva que el norteamericano, adoptando textos y temas para las canciones de carácter más provocador. En el caso del punk inglés fue especialmente significativo su relación con los medios de comunicación, quienes tras una entrevista con los *Sex Pistols* en televisión definieron el punk no como un estilo musical, sino como un problema social.

El punk adopta iconos como las cadenas, correas o los imperdibles, como símbolo de una generación encadenada. La imagen del punk es extravagante y se burla de sí misma. Como podemos ver en las imágenes correspondientes a la Figura 2-2, a menudo sus peinados son rapados o teñidos de colores brillantes, visten cazadoras estrechas y ropa desaliñada.

¹⁰⁹ “In the early 70s...rock ‘n’ roll had gotten very complicated. Progressive rock, a sense that rock was an “adult” medium...a sense that complexity and song cycles and...instrumental prowess and musicianship were the driving force. The fact that you could play three chords and get up on stage within a week was being lost.” Bennet, A. (2001), *op. cit.*

¹¹⁰ Shuker, R. (2005), *op. cit.*, p. 245.

¹¹¹ Hebdige, D. (2004) *op. cit.*

¹¹² Moore, A. (2007). Punk rock. En L. Macy (Ed.). *Grove Music online* (consultado en septiembre de 2007) <http://www.grovemusic.com>.

¹¹³ “Punk wasn’t a musical style, or at least it shouldn’t have been...It was more a kind of “do yourself-anyone can do it” attitude. If you can only play two notes on the guitar you can figure out a way to make a song out of that”. Bennet, A. (2001), *op. cit.*, p. 60.

Figura 2- 2: Imágenes del grupo Sex Pistols y de seguidores del movimiento punk



Relación entre público y los músicos: El punk también ha dado lugar a una subcultura¹¹⁴. El punk británico tenía connotaciones obreras, mientras que el norteamericano tenía unas conexiones más bohemias. En los años ochenta se convirtió en un estilo minoritario.

Los grupos punk utilizaron los conciertos en directo para establecer su identidad. Muchas grabaciones trataban de reproducir el sonido de los conciertos.

4.5.3. Hip hop y Rap

Los orígenes del hip hop y el rap hay que buscarlos a comienzos de los años setenta en Norteamérica. Los estudiosos del rap tienden a situarlos en Nueva York por diferentes motivos. Concretamente, Lipsitz (1994)¹¹⁵ explica que los orígenes hay que trazarlos en el Bronx de Nueva York. El afroamericano Afrika Bambaataa formó el grupo *The Zulu Nation* en un intento de canalizar la ira de los jóvenes del Bronx como consecuencia de los programas de recesión económica. Bambaataa quería canalizar la expresión a través de la música, el baile y los graffiti. Estas manifestaciones artísticas se convirtieron pronto en la forma de expresión de los jóvenes, y concretamente la música –el rap– fue la vía ideal para jóvenes que no habían adquirido destrezas musicales, pero que querían mostrar su visión sobre lo que sucedía.

Por su parte, Toop (2007)¹¹⁶ explica que a finales de los años sesenta y comienzos de los setenta, algunos colectivos como los *Last Poets* en Harlem (Nueva York), o los *Watts Poets* en Watts (Los Ángeles), empezaron a combinar el recitado de sus poesías con percusión jazzística.

Para Shuker (2005)¹¹⁷ los antecedentes del rap residen en las formas de contar las historias de la música popular: blues hablados, pasajes recitados y el esquema de llamada y respuesta del gospel. Si bien, sus influencias más directas se remontan a finales de los setenta con los *toasters* –un estilo en la forma de hablar de los DJ del reggae– y los estilos inconexos de la música funk. Los *rappers* hicieron sus propias mezclas, y hablaron por encima de la música rapeando a modo de poesía callejera improvisada.

¹¹⁴ Este tema es tratado ampliamente en Hebdige, D. (2004), *op. cit.*

¹¹⁵ Lipsitz, G. (1994). *Dangerous Crossroads: Popular Music, Postmodernism and the Poetics of Place*, New York: Verso.

¹¹⁶ Para una definición del rap véase Toop, D. (2007) Rap. En L. Macy (Ed.), *Grove Music online* (consultado en septiembre de 2007) <http://www.grovemusic.com>. <http://www.grovemusic.com>, y Toop, D. (2007). Hip hop. En L. Macy (Ed.), *Grove Music online* (consultado en septiembre de 2007) <http://www.grovemusic.com>.

¹¹⁷ Shuker, R. (2005), *op. cit.*, p. 255.

El verdadero impulso para el rap llegó con la entrada en las listas de éxitos en 1979 del álbum *Rapper's Delight* del grupo *Sugarhill Gang*.

Rasgos estilísticos de la música: Lo más característico del rap, musicalmente hablando, es la voz, puesto que los vocalistas no cantan sino que hablan rítmicamente, con frecuencia utilizando pareados. El fondo musical sobre el que recitan suelen ser ritmos, percusiones, un acompañamiento vocal, o cualquier tipo de música. De hecho, los primeros rappers (Africa Bambaata, Pete Jones, etc.) fueron además discjockeys, que charlaban mientras sonaban los discos de fondo.

El rap también dio lugar a diferentes subgéneros, entre ellos el *gansta rap* (Snoopy Doggy Dog, Ice T), *hardcore rap* (Public Enemy), *reggae rap* (Snow) o el *rap femenino* (Salt 'N' Pepa, Monie Love).

Rasgos estilísticos no musicales: La cultura *hip hop* y el *rap* se originaron en Nueva York a mediados de los años setenta, alcanzando la popularidad en los ochenta. El *hip hop* es un conjunto de formas artísticas que aparecieron en Norteamérica a finales de los años setenta. Suele denominarse *hip hop* a toda una subcultura que engloba lo social, la moda, la música y el baile, es decir, el *rap*, el *breakdance* (hoy en día casi en desuso), el arte del *graffiti* y el atuendo deportivo. Por su parte, el *rap* sería solamente música, tal y como ha sido descrita en los párrafos anteriores, y está asociada a la subcultura del *hip hop*. Sin embargo, como explica Shuker (2005)¹¹⁸, desde los años noventa los términos *rap* y *hip hop* se han vuelto prácticamente intercambiables.

La Figura 2-3 muestra una imagen de un *graffiti*, un elemento gráfico inseparable de este estilo, y un grupo de rap actual zaragozano, en donde se puede apreciar su característica vestimenta.

Figura 2- 3: Imágenes de un graffiti y del grupo de rap Violadores del verso



Relación entre público y los músicos: Los investigadores sobre el rap de comienzos de los noventa vieron en este género una fuente de narrativa de la raza, resistencia y autorización. Sus seguidores se sienten profundamente identificados por las letras de las canciones, que habitualmente reflejan su modo de pensar. Para los estudiosos y aficionados al rap, este estilo se ha convertido en la canción protesta de nuestra época.

¹¹⁸ Shuker, R. (2005), *op. cit.*, p. 257.

4.5.4. Música Electrónica

El término electrónica designa un amplio grupo de músicas diferentes, que se caracterizan por el uso y la experimentación de sonidos generados de forma electrónica. Bogdanov *et al.* (2001)¹¹⁹ explica que la música electrónica se ha convertido en un concepto que designa una serie de estilos que representan el siguiente paso en la evolución de la música popular occidental. Para este autor la electrónica incluye diferentes tipos de música, especialmente los relacionados con la música *dance*, el *house*, *electro*, o el EBM (*Electronic Body Music*).

Shuker (2005)¹²⁰ explica que la expresión música *dance* (música de baile) solía utilizarse como término general para los géneros de música popular con los que se podía bailar: *pop*, *disco*, *rap*, *hip-hop* o *techno*, entre otras. Actualmente suele utilizarse el término música *dance* como sinónimo de música electrónica y *techno* y engloba otros géneros como el *house*, *hardcore*, etc..

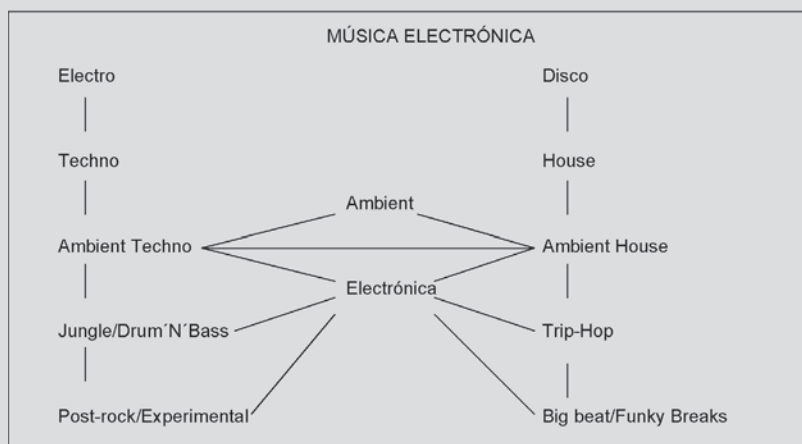
Sus orígenes están en la música *disco* de los setenta y en el *hip hop*, ambas músicas para el baile. Para Peel (2007)¹²¹ las raíces de la música *dance* hay que buscarlas en estos géneros porque fue en ellos donde los *disc jockeys* empezaron a utilizar recursos para la mezcla de discos y efectos electrónicos.

En los años ochenta surgió el *house* en el Warehouse Club Chicago, de quien tomó su nombre. Para Will Straw (2005)¹²² este fue el acontecimiento más relevante en la historia de la música *dance*, porque le proporcionó un fondo rítmico nuevo que prevalecería durante toda la década de los ochenta y seguiría siendo uno de los rasgos distintivos en los noventa.

A finales de los ochenta surgió el *techno*, que pronto se asoció estrechamente con la música de las fiestas a gran escala -*raves*-. Sus comienzos están en las grabaciones electrónicas del grupo alemán Kraftwerk, quien utilizó para sus mezclas sonidos cotidianos.

La tabla que se presenta a continuación recoge las influencias de la música electrónica y los diferentes estilos de música que ha generado, según Bogdanov *et al.* (2001)¹²³.

Tabla 2- 5: La música electrónica (Bogdanov et al. 2001)



¹¹⁹ Véase el libro de Bogdanov, V. Woodstra, C., Erlewine, S. T. & Bus, J. (2001).

All Music Guide to Electronica. The definitive guide to Electronic Music. San Francisco: Backbeat books, p. 634.

¹²⁰ Shuker, R. (2005), *op. cit.*

¹²¹ Para una definición de música *dance* véase Peel, I. (2007). *Dance music.* En L. Macy (Ed.). *Grove Music online* (consultado en septiembre de 2007) <http://www.grovemusic.com>.

¹²² Straw, W. (2005). La música *dance*. En S. Frith, W. Straw y J. Street (Eds.). *La otra historia del rock.* (pp. 215-236).

¹²³ Bogdanov, V. (2001), *op. cit.*, p. 635.

Rasgos estilísticos de la música: En general, los géneros que forman parte de la música *dance* se caracterizan por utilizar las nuevas tecnologías de sonido y composición. En ellas es habitual el uso de *samples*, el eclecticismo y la vinculación a escenas de baile.

El *house* proporcionó a la música *dance* un fondo rítmico nuevo que prevalecería durante toda la década de los ochenta y seguiría presente en la música posterior. En el *house* es habitual el uso de pasajes con voz, si bien su característica más importante son los ritmos *four-on-the-floor* -cuatro golpes de bombo por compás-, que ofrecieron una estructura sobre la que colocar un número ilimitado de elementos. La música *house* se caracteriza por crear un ritmo constante que se mantiene en el paso de un disco a otro, de modo que el DJ mezcla y ensambla diferentes discos o sonidos interpretados en directo sobre esa base. Este proceso, sin necesidad de pausa entre un disco y otro es algo que puede durar horas. Kempster (1996) explica uno de los DJ precursores del *house* fue Grosso:

“Grosso fue el primer DJ en fundir discos manteniendo un groove ininterrumpido, enfatizando la calidad hipnótica de la parte rítmica de la música, y manteniendo a los asistentes pegados a la pista.” (Kempster 1996, citado en Shuker 2005, p. 175)¹²⁴

El *house* dio lugar a diferentes subgéneros como el *acid house* que incorporaba sintetizadores o cajas de ritmo y el *house de Chicago* en donde los Djs utilizaban en sus mezclas *soul* y cajas de ritmos.

Por su parte, las características musicales que definen al *techno* son una pulsación rítmica obsesiva (entre 115 y 160 pulsaciones por minuto), a menudo creada por medios electrónicos, la relativa ausencia de partes cantadas y un importante uso del *samples*. Dentro del *techno* existen gran cantidad de variantes¹²⁵.

Rasgos estilísticos no musicales: La música *dance* se ha relacionado con las *raves*, esto es, fiestas montadas al margen de los sitios establecidos, tales como almacenes fuera de servicio o carpas. Cultura *rave* es el nombre que se da a los jóvenes asociados al fenómeno de las *raves*, la droga éxtasis y las diferentes músicas de baile, sobre todo el *house*.

Relación entre público y los músicos: Uno de los fenómenos más importantes de la música *dance* ha sido el creciente papel del *disc-jockey* (DJ) que ha pasado de ser alguien que seleccionaba y ponía en funcionamiento los discos a alguien con un papel creativo. A falta de música en vivo o de cantantes, la función de dinamizar y de crear un ambiente determinado interaccionando con el público la cumple ahora el DJ. Las discotecas suelen anunciar a los DJ que actúan cada sesión, y a quienes su público siguen en una relación similar a la de los artistas en sus actuaciones en vivo. La Figura 2-4 muestra diferentes imágenes del trabajo de un DJ.

Figura 2- 4: Imágenes de un DJ



¹²⁴ Shuker, R. (2005), *op. cit.*

¹²⁵ Para una definición de Techno véase Fulford-Jones, W. (2007). Techno. En L. Macy (Ed.). *Grove Music online* (consultado en septiembre de 2007) <http://www.grovemusic.com>.

4.5.5. Rock gótico

La denominación de rock gótico o *gothic rock* o simplemente *goth*, se aplicó inicialmente en los setenta a los grupos que dieron una alternativa oscura, introspectiva y angustiosa a los sonidos alegres de la música disco de la época. Gunn (1999)¹²⁶ explica que aunque no se conoce dónde empezó a aplicarse el término gótico a un tipo de música, fue a partir de los años ochenta, con el éxito de grupos como Bauhaus, Siouxsie and the Banshees o Joy Division, cuando el término se convirtió en algo habitual. Concretamente, el álbum *Bela Lugosi's dead* del grupo *Bauhaus* (1979) fue el primer trabajo de este estilo en entrar al mercado discográfico británico. Bela Lugosi era el nombre del excéntrico actor conocido por sus interpretaciones del personaje de Drácula.

Desde sus comienzos, el *goth* se relacionó estilísticamente con el *punk*. Gunn (1999)¹²⁷ explica que este primer trabajo del grupo Bauhaus dio lugar a descripciones como *post-punk* o *punk* minimalista, hasta que estas comparaciones dieron lugar al término de *gothic*. Por su parte, Shuker (2005)¹²⁸ también apunta un origen relacionado con el *punk*, explicando que el *goth* se vio influido por la música proto-punk del grupo estadounidense *The Velvet Underground* y los experimentos de la vanguardia del rock.

El rock gótico se desarrolló sobre todo a partir de los años noventa y se distingue por mezclar imágenes góticas –tenebrosos castillos medievales, vampiros, etc.–, con una visión negativa de la sociedad contemporánea.

Rasgos estilísticos de la música: El rock gótico se caracteriza por usar los registros graves. La voz tiene un timbre profundo y dramático y su registro es más hablado que cantado, la pulsación del bajo es monótona, predominan los instrumentos graves, y la batería tiene un ritmo lento e insistente. Armónicamente hay un predominio de acordes menores, y los efectos electrónicos se utilizan para crear repeticiones hipnóticas con frases breves cercanas al minimalismo.

Rasgos estilísticos no musicales: El goth es un estilo cultural. Gunn (1999)¹²⁹ explica que el origen de esta subcultura se dio en club *Batcave*, cuya decoración había sido tomada de una película de terror de los años sesenta. Sus fuentes de inspiración son fundamentalmente castillos, la arquitectura medieval, y novelas góticas. Pero además los *goths* tienen una negativa visión de la sociedad, para Charlton (2003)¹³⁰ similar a la que habían expresado los grupos punk. En su apariencia externa, los goths se caracterizan por vestir ropa negra y por el uso de maquillaje oscuro en cara y ojos sobre la piel pálida. La Figura 2-5 muestra diferentes imágenes que ilustran esta estética.

Figura 2- 5: Imagen del grupo *The Cure* y revista de temática gótica



¹²⁶ Gunn, J. (1999). Gothic music and the inevitability of genre. *Popular Music and Society* 23 (1), pp. 31-50.

¹²⁷ *Ibidem*.

¹²⁸ Shuker, R. (2005), p. 154.

¹²⁹ Gunn, J. (1999), *op. cit*.

¹³⁰ Charlton, K. (2003), *op. cit*, p. 353.

Relación entre público y los músicos: Estéticamente, tanto los grupos *goths* como sus fans se caracterizan por ir contra el sistema establecido y por la apariencia física descrita anteriormente. El *goth* crea también un fuerte sentimiento de identidad y de pertenencia a un grupo urbano, con el que se comparte una música y unas preferencias literarias y estéticas que no están en la línea de la mayoría de la sociedad.

4.5.6. Reguetón

Procedente de Panamá y Puerto Rico, el reguetón¹³¹, reguetón o reggaeton, es un estilo de música popular entre los jóvenes de muchos países de América Latina, en especial de los países caribeños, que se caracteriza por ser fácil de bailar y provocar movimientos muy sensuales. El regueton deriva del reggae y tiene influencias del rap y de otros estilos latinos como la salsa. La historia del reguetón se remonta al momento en que se empezó a adaptar el reggae al español. En concreto, Panamá y Puerto Rico fueron los primeros países en hacerlo. El reggae llegó a Panamá a través de los trabajadores jamaicanos del Canal de Panamá, y comenzó a cantarse en español. Pronto el reggae empezó a mezclarse con la forma de cantar propia del rap y con ritmos latinos, dando lugar a una música diferente conocida como reguetón.

Rasgos estilísticos de la música: Musicalmente el reguetón se caracteriza por un ritmo repetitivo, que permite ser bailado con facilidad, y por utilizar la voz distorsionada. El disc jockey (DJ) que mezcla la música desempeña un papel muy importante, y el éxito de una canción de reguetón dependerá de una armonía entre ambos (dj y cantante) y de una letra pegadiza.

Rasgos estilísticos no musicales: Los temas de las canciones habitualmente tratan sobre relaciones amorosas. Fairley (2006)¹³² ha investigado en torno a las letras de las canciones y a los tipos de danzas y movimientos asociados al reguetón, y afirma que las canciones contienen referencias más o menos explícitas a las prácticas sexuales, utilizando a veces una jerga propia de la cultura reguetón. La temática de las letras suele tener connotaciones machistas, y habitualmente ni el baile ni sus seguidores suelen tener un concepto igualitario para hombre y mujer. A continuación se transcribe un fragmento de una entrevista con Coby, un artista del reggaeton para el diario El Salvador¹³³. En él, el artista defiende la autenticidad de los textos y explica el papel de la mujer en esta música. Si bien el cantante trata de mostrar una actitud de respeto hacia la mujer, sus palabras están más cerca de lo contrario, en tanto que el respeto por el varón está fuera de duda, y la mujer lo encuentra en función del trato que recibe en el baile.

“P: ¿Son vivencias reales las que se cuentan en sus canciones?”

Coby: Sí, porque uno no puede escribir mentiras, no se puede escribir algo que no te ha pasado; tienes que vivirlo para escribirlo, cantarlo y expresarlo. Son sentimientos. (...)

P: Se dice que el baile es tan sensual que genera morbo.

Coby: Al contrario, el baile sirve para demostrar respeto. Ahí una mujer se da cuenta si el hombre la respeta o no, si vale la pena o no.”

¹²⁶ Gunn, J. (1999). Gothic music and the inevitability of genre. *Popular Music and Society* 23 (1), pp. 31-50.

¹²⁷ *Ibidem*.

¹²⁸ Shuker, R. (2005), p. 154.

¹²⁹ Gunn, J. (1999), *op. cit.*

¹³⁰ Charlton, K. (2003), *op. cit.*, p. 353.

¹³¹ Dada la juventud de este estilo, las referencias hacia el mismo hay que buscarlas en revistas de actualidad o de divulgación, pero todavía no hay artículos científicos. Para obtener mayor información véase cómo se ha reflejado la difusión y las características de este estilo en diferentes direcciones web de diarios, revistas, etc.

¹³² Fairley, J. (2006). Dancing back to the front: *regeton*, sexuality, gender and transnationalism in Cuba. *Popular Music* 25 (3), 471-488.

¹³³ Véase <http://www.elsalvador.com/hablemos/2005/230105/230105-3.htm>

El reguetón se asocia a un baile, conocido como *perreo*, en el que el acercamiento y el contacto físico con el sexo contrario ocupa un papel muy importante. La técnica para bailar no es complicada, por lo que en principio es apto para cualquiera. Suele bailarse con la chica dando la espalda al chico haciendo movimientos sugerentes, en donde la chica se va agachando y subiendo. Fairley (2006) en una entrevista a un bailarín cubano profesional encontró la siguiente definición de *perreo*:

“Es un movimiento del cinturón, menea, circulando caderas y cintura sin mala intención. El hombre disfruta del movimiento sin mala intención. Es una provocación al hombre pero sin pretensión del sexo, se puede ‘conquistar el hombre’ también.” (Fairley 2006, p. 479)

Figura 2- 6: Imágenes del baile del reguetón



Relación entre público y los músicos: Los cantantes son los verdaderos modelos para los jóvenes seguidores de este género. Los jóvenes consideran que las letras de las canciones corresponden a experiencias auténticas y se identifican con los cantantes. Físicamente imitan el modo de vestir de los cantantes y bailarinas. Los chicos visten con pantalones y camisetitas holgadas y como complementos una gorra y cadenas largas sobre el cuello. Las chicas suelen llevar zapatos altos, minifaldas, pantalones ceñidos a media cadera y blusas o camisetitas estrechas y escotadas.

5. En conclusión

El concepto de música popular es un término confuso cuando se utiliza en nuestro idioma. Si bien no hay discusión en que la acepción anglosajona *popular music* engloba las músicas actuales, al traducirlo al español el término popular tiende a ser relacionado con la música tradicional o la música de tradición oral. Por ello suele utilizarse junto a otros términos como moderna, actual o urbana. Algo similar sucede con el concepto de pop, en el que en función de la procedencia de los textos podemos verlo utilizado como sinónimo de *popular music*, o como un género de música concreto relacionado con la música comercial y la adolescencia.

Discernir las etiquetas que en nuestra cultura ponemos a los diferentes géneros, subgéneros y metagéneros nos permite conocer en todo momento a qué tipo de música nos estamos refiriendo y evitar confusiones con nuestros entrevistados e interlocutores. Por otra parte, conocer las connotaciones sociales, culturales y los rasgos musicales de cada uno de los estilos nos ayuda a comprender mejor la relación de los adolescentes con la música.