



## Consideraciones en torno a la categoría Música Popular

Daniel Machuca Téllez, Mónica Valles y Joaquín Blas Pérez

Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM-FBA-UNLP). Argentina.

### TRABAJO DE COMUNICACIÓN

presentado en las Jornadas de  
Investigación en Música: Experiencia,  
producción y pensamiento. La Plata,  
15 y 16 de noviembre de 2018.

### Editado por:

M. Alejandro Ordás,  
Matías Tanco, e  
Isabel C. Martínez  
LEEM-FBA-UNLP

### Correspondencia:

Daniel Machuca Téllez  
danirichi90@gmail.com  
Mónica Valles  
monicavalles146@gmail.com  
Joaquín Blas Pérez  
joaq81@hotmail.com

### Sesión temática:

Concepciones y categorías: Repensando  
las ontologías de la música.

La música es una manifestación inherente a cada cultura en tanto forma parte fundamental en la constitución de la identidad. En un intento por identificar características que permitan agrupar y diferenciar las producciones musicales se han propuesto diversas categorizaciones. Entre las primeras que se establecieron se encuentran las que distinguen entre música culta y folclórica, en relación a las prácticas de los grupos sociales asociados a lo rural y lo urbano. A mediados del siglo XIX con las nuevas y variadas músicas de occidente, surge otra categorización a partir de características referentes a su procedencia, complejidad estructural, grupo sociocultural, económico y político hasta hoy utilizada que distingue entre: (i) música culta: entendida como aquella que es escrita, partiturada, docta, erudita, etc., (ii) música tradicional: folclórica, étnica, rural y/o nacional, y (iii) música popular: como aquella que es comercial, simple, masiva, por nombrar algunas características. En este trabajo nos proponemos hacer un recorrido por algunas líneas conceptuales que definen a la música popular como categoría, los vacíos que emergen en la diferenciación que establece cada una y, las implicancias que supone en términos de construcción sociocultural. Para ello, describiremos brevemente las concepciones y definiciones mayormente establecidas y vigentes en la práctica musical, sociocultural e investigativa sobre esta categoría. Posteriormente y a partir de dichas definiciones, plantaremos una serie de interrogantes que surgen de la reflexión sobre dichas concepciones y dejan en evidencia algunos de los vacíos existentes en las definiciones propuestas para la categoría música popular. Por último, expondremos las implicancias que contiene el uso de dichas categorías como contribución al tema y su consecuente discusión.

### PALABRAS CLAVE

Música popular, categorías, música, cultura.

~

Machuca Téllez, D., Valles, M. y Pérez, J. B. (2019). Consideraciones en torno a la categoría Música Popular. En M. A. Ordás, M. Tanco, e I. C. Martínez (Eds.), *Investigando la experiencia, la producción y el pensamiento acerca de la música. Actas de las Jornadas de Investigación en Música* (pp. 64-71). La Plata: Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM), Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.

La música es una manifestación inherente a cada cultura en tanto forma parte fundamental en la constitución de la identidad, esa misma que le hace singular y le permite diferenciarse de otras culturas. A lo largo de la historia y en su afán por construir una identidad propia, el ser humano ha encontrado infinitas configuraciones en su interacción constante con el sonido. En ese proceso ha creado una compleja variedad de músicas que expresan realidades, ideologías, emociones y espiritualidades, que se convierten muchas veces en modelos imperativos.

Tales músicas se han visto envueltas en procesos de construcción desarrollados por diferentes grupos socioculturales, permitiendo la creación de formas, estructuras, códigos, símbolos y lenguajes que posibilitaron seguidamente, descubrir nuevos patrimonios musicales y su transmisión –escrita, práctica u oral- a las generaciones venideras. Es en esta transformación constante que emerge en la Europa del siglo XVIII la distinción entre música *Culta* y *Folclórica*, esta última en relación con la población de la zona rural en comparación con la aristocracia (Bartók, 1979). A mediados del siglo XIX con las nuevas y variadas músicas de occidente, surge otra categorización a partir de características referentes a su procedencia, complejidad estructural, nivel sociocultural, económico y político hasta hoy utilizada que distingue entre: *Música Culta* para referir a aquella compuesta y escrita en partitura para su posterior ejecución, a la que se le reconocían atributos de calidad, describiéndola como docta o erudita; la *Música Tradicional*, folclórica, étnica, rural y/o nacional de transmisión oral; y la *Música Popular* para describir las nuevas prácticas urbanas, bailables, de consumo comercial a las que se consideraba simple o banales en comparación con la música culta y tradicional, solo por nombrar algunas características.

La definición de estas categorías ha sido desde entonces problemático debido a las múltiples perspectivas desde las cuales se puede caracterizar a cada uno de los conceptos. Las subjetividades que acompañan la definición de los mismos, ha sido tema de debate no solo en la música. Desde la musicología, etnomusicología, sociología, entre otras disciplinas, se han realizado grandes esfuerzos por definir de manera acabada cada categoría para utilizarla de manera generalizada. Sin embargo, se han encontrado con dificultades, ya que la construcción de las mismas, depende principalmente de juicios de va-

lor (que son tanto subjetivos, colectivos como inherentes al ser humano), relación con contextos socioculturales y concepciones de orden ontológico.

Entendiendo que ya se han realizado trabajos que recaban información de las distintas posturas sobre, el concepto música popular a lo largo de la historia, nos proponemos realizar brevemente una descripción de las concepciones y definiciones mayormente establecidas y vigentes en la práctica musical en la sociedad, la enseñanza de la música y la investigación sobre esta categoría. Posteriormente y a partir de dichas definiciones, plantearemos una serie de interrogantes que surgen de la reflexión sobre dichas concepciones, y dejan en evidencia, algunos de los vacíos existentes en las definiciones propuestas para la categoría música popular. Por último, expondremos las implicancias que contienen el uso de dichas categorías y su consecuente discusión.

### CATEGORÍA MÚSICA POPULAR: LO CONSTRUIDO

A mediados del siglo XIX, se expone por primera vez en occidente (o se data públicamente) el término *Popular Music*, haciendo referencia a un grupo de músicas en contraposición y comparación con las existentes hasta el momento (Shucker, 2001, p. 5) en Europa: música clásica y folclórica (esta última también denominada popular en el siglo XVIII). A lo largo del siglo XX se fue desarrollando el concepto desde diversas perspectivas, todas apuntando a definir acabadamente que características comprendían dichas músicas. El músico Frank Baker (1933) por ejemplo, afirma en un artículo titulado *Popular Music*, que la música popular es fácil de memorizar, escuchar y es asociada a momentos de la vida personal y grupal.

En el marco de la teoría crítica de la Escuela de Frankfurt, se discuten las formas que toma la práctica musical y artística, a partir del surgimiento de las industrias culturales. Las categorías para describir la música se repiensen para la práctica musical, a partir del desarrollo tecnológico. La música es considerada en tanto producto masivo e industrial, susceptible de ser reproducida de manera técnica a partir de la grabación o la filmación. Theodor Adorno –uno de los principales pensadores de esta escuela- explica que la construcción de la música popular está dada principalmente por estructuras, parámetros y patrones estandarizados que dirigen a la sociedad a un proceso de banalización, descripciones

similares a las planteadas por Baker. Con la idea de autonomía estética y formal del arte, Adorno suponía que el ingreso al ámbito mercantil le quitaría toda esencia y la llevaría al declive; a su vez, quien escuchara música popular se convertiría en un consumidor dominado e irreflexivo. (Adorno en Pérez, 2016, p. 43). En sus palabras “La producción de la música popular está altamente centralizada en su organización económica” (1941, p. 46), por ello la simplicidad y predictibilidad, no solo de la música sino de su receptor.

Surge entonces como alternativa al concepto popular music, un término desarrollado por el musicólogo argentino Carlos Vega (1966) y denominado *Mesomúsica*. Esta expresión fue planteada para denominar aquella música que se usa para: esparcimiento, danza de salón, espectáculos, ceremonias, actos de clase, juegos y toda actividad asociada a la dispersión de la cultura moderna. La mesomúsica sería análoga a la música popular, entendida como un intermedio de convivencia entre la música culta y la música folklórica. El concepto no tuvo mayor trascendencia. Sin embargo, es importante el planteamiento que propone ya que supone, una vinculación a partir de las prácticas socioculturales con las músicas categorizadas como culta y tradicional, en ese sentido, habría una suerte de ascensión y expansión de las músicas populares a otros espacios.

Para la década del setenta, se manifiesta el interés por la música popular y su definición desde el campo etnomusicológico, aun cuando este se enfocaba en la música de origen étnico. Sin embargo, por su compleja definición se convierte en un tema de carácter interdisciplinar, en el cual la musicología, antropología, sociología, historia, política y economía, fueron tomando gran incidencia. El musicólogo y etnomusicólogo Bruno Nettl (1972) planteó cuatro características a partir de las cuales se podría identificar la música popular. Para él, dicha música es: (i) urbana en su procedencia y recepción; (ii) interpretada por músicos sin formación tradicional; (iii) influenciada por la música de su cultura pero con menor sofisticación; y (iv) su difusión es fundamentalmente a través de los medios de comunicación. Middleton y Horn (1981) para la revista *Popular Music*, afirmaron que esta música se encontraba asociada a las sociedades industrializadas, donde se producía y consumía un producto a través de los medios de comunicación.

Para la década del noventa y conforme al desarrollo constante de la tecnología, se incluyeron definiciones asociadas con las músicas del momento. El desarrollo constante de la industria musical y la tecnología, expusieron un abanico de posibilidades en la construcción musical, en este sentido llegan propuestas a partir de la transformación del material sonoro electrificado. Un exponente de esta propuesta es el ya mencionado musicólogo Richard Middleton (1990), quién sigue contribuyendo en la construcción de la definición, esta vez con aspectos tecnológicos.

Las definiciones no cambiaron mucho con el paso de los años. Sin embargo, si se tomó conciencia de la responsabilidad en la concepción y uso del concepto de música popular en la práctica sociocultural e investigativa. Las investigaciones realizadas hasta el momento por la musicología y la etnomusicología, partían de la música académica europea occidental como punto de comparación para analizar otros tipos de música. El musicólogo Philip Tagg, quien ha ampliado algunas de las características expuestas por Nettl con un corte principalmente sociológico, expresa para la revista *Brecha* que el término de música popular fue acuñado debido a que “[...] hay un montón de prácticas musicales excluidas de las instituciones de educación musical. Hay que llamarlas de algún modo. [...] es solo música, como cualquier otra.” (de Pinto, 2004, p. 26). Middleton por su parte, comenta en una entrevista que la música popular como categoría absoluta no existe, lo que en su momento podía definirse como folklor, música clásica o popular estaba más claro, ahora todo es popular (Fouce y Martínez, 2007).

El antropólogo y etnomusicólogo John Blacking (1981) concluía en una publicación para la revista *Popular Music*, que las categorías de la música deberían diluirse en pos del entendimiento de la música en todos sus aspectos, tanto estructurales como socioculturales, y la deconstrucción de la idea de elitismo.

Por supuesto, existen muchísimos más autores que se han referido al tema como Béla Bartók (1979), Hidalgo, García Brunelli, y Salton (1982), Frith (2001), Alchourrón (1991), González (2001), Fischerman (2004), etc., todos aportando y realizando un gran esfuerzo a través de la historia para dar significado a la música popular. No obstante, la tarea no ha sido nada fácil y en el desarrollo de dichas significaciones, hemos podido encontrar

que todos atienden –en mayor/menor medida- a tres lineamientos en general dentro de los cuales se entiende el concepto de música popular, estos son: (i) Juicios valorativos, lingüísticos (textuales u orales), estéticos y sociales, (ii) reproductibilidad, industria y distribución en medios de comunicación, y (iii) creación, producción y relación con la tecnología.

### INTERROGANTES QUE SUBYACEN

De acuerdo a la descripción hecha en el apartado anterior, nos permitimos –a lo largo de nuestra revisión bibliográfica- realizar algunas preguntas conforme avanzábamos en la lectura en un intento por comprender, cómo es conceptualizada la música popular. En esta sección del artículo expondremos algunas de estas preguntas, sin la intención de responderlas, sino poniéndolas a dialogar con las tres líneas conceptuales que encontramos y expusimos anteriormente sobre la música popular.

Una de las definiciones que encontramos, está asociada a la simplicidad de la música popular en comparación con otras músicas. Básicamente se utiliza el adjetivo *elaborado* para denotar la también llamada música culta, clásica o académica. Aquí surge la primera pregunta: La música popular entonces ¿es elaborada o no? Ahora bien, qué características –musicalmente hablando- podríamos encontrar para definir cuándo una música es elaborada y cuándo no, quizás por la combinación de armonías, una figuración rítmica muy rápida o sumamente aleatoria, sonidos extremadamente agudos o graves, una instrumentación difícil de encontrar, usos alternativos de los instrumentos, etc. La música se construye en tantas y diversas maneras que puede ser o no compleja. Sin embargo, el modelo que se ha reproducido, especialmente desde la musicología histórica, plantea la sobrevaloración estética a partir de la organización de las alturas, lo que se conoce aproximadamente desde la edad media como armonía (Eckmeyer, 2018, p.2), y que supone el despliegue rítmico-instrumental que contenga el universo y perfección armónico.

No obstante, no todas las músicas se han desarrollado atendiendo como base a la armonía. De este modo, la complejidad para determinar la elaboración de una música, podría estar determinada por las habilidades o dificultades que tiene cada individuo al hacer e interpretar la música. Si nos adentráramos en las interpretaciones

de quien exclusivamente escucha, sería aún más difícil de establecer esta definición. En este sentido son múltiples las variables a tener en cuenta, por ejemplo: una música realizada en su totalidad con una sola nota en comparación con una que se desarrolló con 200, permite preguntar ¿cuál es más elaborada? o ¿cuál de las dos es elaborada y cuál no? En principio podríamos decir –atendiendo al sentido común- que aquella que tiene más notas tuvo mayor elaboración, pero quizás intentar hacer una obra completa con una sola nota, debe ser algo muy complejo. También podría pensarse que quien escucha, hace una interpretación personal que determina la elaboración de una u otra, pero al final, no importa cuántas conclusiones podamos extraer, lo interesante de ello, es dar cuenta que la música trae consigo un concepto intrínsecamente ligado a las subjetividades de quien hace o escucha. En todo caso, podríamos decir que las valoraciones que hacemos de una u otra, se encuentran relacionadas con los paradigmas socioculturales que definen e imponen cuándo una música es o no simple, elaborada o apta para su audición.

Siguiendo con esta línea, encontramos características referidas a los lenguajes de la música. La música como texto-partitura y sus formas, como sistemas de construcción musical asociados a la academia, han establecido condiciones a priori y jerárquicas para la valoración de diferentes músicas. Por este motivo nos preguntamos: ¿la no utilización de dichos aspectos terminantes es un rasgo definitivo para definir a la música popular? Para esta pregunta debemos considerar que la música comprende lenguajes escritos, orales, digitales y prácticos, cada uno con características diferenciadas pero relacionadas por un fin en común, transmitir, desarrollar y mantener la música en el tiempo. En su momento, la partitura era parte fundamental de la práctica musical erudita. La música que no participaba de la academia no tenía acceso a dicho lenguaje, por ende, la oralidad y la práctica, se convirtieron en la expresión primaria para su transmisión y conservación. Hoy en día, los lenguajes escritos han evolucionado y se utilizan en diversas músicas, un ejemplo de ello es el estilo *jazz* que ha transformado la escritura tradicional para sus necesidades. Por otra parte, el desarrollo tecnológico se ha incorporado como parte del lenguaje de transmisión y mantención musical, la grabación y reproducción en CD, DVD, plataformas en internet

y demás, son algunos ejemplos de ello. No obstante, ningún lenguaje ha dejado de utilizarse y por el contrario, se han usado en todo tipo de músicas dado que cada uno ofrece ventajas y desventajas. Quien se dedica a la música hoy en día, decide qué medio/s lingüísticos utilizar.

Las formas en las que se puede construir la música, son nada más que modelos de cómo se puede realizar. Su vinculación frecuente con la academia, no significa que sea la única manera de hacerla, de hecho, la música realizada en otros continentes da cuenta de las múltiples y diferenciadas formas en las que podemos crearla. Entonces, la utilización de un lenguaje o forma musical particular, no debería suponer su vinculación con una categoría académica, folclórica o popular, ni mucho menos definir la resultante sonora, que el uso o no de dichos lenguajes le agregue. Esto de alguna manera limita las posibilidades en el desarrollo y producción de la música.

Otra particularidad asociada a la música popular es aquella vinculación con el consumo de la misma. Resulta interesante preguntarnos si ¿el consumo masivo de una determinada música la hace partícipe de la categoría popular? Uno de los fundamentos que ha generado la ramificación de la música en categorías distintas, ha sido su masividad<sup>1</sup> por sobre otra. Sin embargo, la historia tradicional de la música nos permite tener un pantallazo de cómo se producía, distribuía y consumía en los distintos periodos. Beethoven por ejemplo, podría decirse que fue un compositor exitoso durante el siglo XVIII y parte del XIX. Su música se desarrolló desde muy temprana edad entre el hogar y la corte, esta última donde cobraba 50 escudos anuales para mantener a su familia (Antón, 2017, p. 34). Posteriormente, sus obras expuestas en los mejores teatros y sus partituras vendidas para ser tocadas en las casas adineradas, lo consagraron como un gran exponente del periodo romántico. Si bien, su música la escuchaba gran parte de la sociedad, la clase media y alta era la única en acceder a sus conciertos por cuestiones socio-económicas. Sin embargo, era publicitada, vendida, reproducida y consumida dentro del circuito artístico al cual pertenecía. Con esta idea muy general –situados en ese contexto– podríamos plantear que la

música de Beethoven fue, en cierta manera, masiva para su periodo histórico.

Ahora bien, los tiempos desde finales del siglo XVIII fueron cambiando y por supuesto las maneras en que se producía, publicitaba, vendía y consumía la música. Hoy en pleno siglo XXI, más que definir y comparar la música con otros periodos históricos, debemos comprender cuán grandes han sido las transformaciones en el desarrollo y consumo de la misma; lo que hoy definimos como popular a partir del consumo y la masividad, no es más que un proceso que fue ampliándose por el desarrollo de la sociedad, dando como resultado la transformación del modo en que operan los artistas hoy en día. Por ejemplo Michael Jackson, un músico y coreógrafo que para la década del ochenta y noventa era denominado el rey del pop, se consagró como un artista cuya música era consumida por casi todo el mundo, esto gracias al uso de las nuevas tecnologías y medios de comunicación que permiten llegar a geografías desconocidas por la gran mayoría de nosotros.

Entendiendo que Beethoven en comparación a Jackson, es totalmente distinto en múltiples dimensiones y, atendiendo específicamente a lo que podría entenderse como masivo en cada periodo, preguntamos ¿no son al final de cuentas ciertamente masivos ambos artistas? ¿Hay alguna diferencia referida a la masividad que les haga corresponder entre una u otra categoría musical? El distanciamiento de estas músicas estaría dado en todo caso por su diseño, por una parte ligado fundamentalmente a un modelo de estructura formal e instrumental, y por otra, una construcción basada en la cohesión del pasado y el presente con su total evolución.

Nos resulta fundamental pensar que existen imaginarios construidos socialmente que determinan, a partir del consumo masivo –pronunciado por la industrialización, la cultura de masas y el mercado–, la correspondencia de la música con categorías específicas. Estas correspondencias traen aparejado –según comprendemos– vinculaciones con fenómenos, grupos socioculturales y paradigmas institucionales. Nos obstante, debemos comprender que las comparaciones que podamos establecer entre

1 Este término que se desarrolla y asocia fuertemente en la música popular del siglo XX y que hace referencia a los medios de comunicación de masas (*mass media*), será tomado desde una perspectiva que entiende que lo masivo “[...] circula tanto por los medios electrónicos como por los cuerpos, la ropa, las empresas, la organización del espacio urbano.” (García Canclini, 1987, p. 4)

músicas del siglo XVIII, XIX, XX y XXI, no pueden desvincularse de los procesos contextuales (económicos, políticos, sociales, culturales) de cada periodo.

La tecnología por ejemplo –que ha permeado enérgicamente los escenarios de la producción musical-, ha sido fuertemente criticada por cómo ha tratado al sonido y por su relación con la producción de música en todo el mundo. Resulta llamativo que no nos demos cuenta, que no es una cuestión netamente referida a que hoy en día todos intentan hacer música desde sus hogares, sino que el mundo de producción musical cambió y nosotros, hemos asimilado, desarrollado y aplicado dichos cambios. Así como en el siglo XX con las llamadas vanguardias artísticas, se produjo un boom relacionado con los modelos emergentes y contrapuestos en la construcción del arte, así ha tenido que trascender la música con los avances tecnológicos, industriales, comerciales y su posterior globalización, yendo a distintos espacios del pasado, desarrollando el presente y creando un futuro musical.

Justamente los supuestos que subyacen a estas categorías –académico, folclórico y popular-, permiten preguntar si ¿puede asociarse cada una de estas categorías directamente a grupos sociales diferentes? Acaso los modos de producción de la música ¿determinan el acceso o exclusión de la audiencia? O la música una vez creada ¿debe pasar por un filtro de validación y categorización que especifique a qué grupo sociocultural debe ir? Y en todo caso, experimentar un tipo de música ¿requiere de habilidades específicas o conocimientos extraordinarios? Son todos interrogantes que sobresalen de las líneas conceptuales que han intentado definir a la música, las categorías subyacentes y en especial su práctica y producción. A pesar de ello, hay que considerar una base esencial, cada persona que escucha música tiene consigo experiencias e interpretaciones diversas, algunas ligadas a relaciones colectivas, políticas, ideológicas, intereses, necesidades, así como a cuestiones intrínsecas del individuo.

La subjetividad implícita en dicha situación, hace casi imposible determinar si una música y quien/es la hacen, se corresponde con un grupo social, un nivel económico, una idea política, niveles cognoscitivos particulares, etc. Entonces, resulta evidente pensar que determinada concepción y valoración de la música, se ha creado a partir de objetividades colectivas que modelizan las formas en

que se debe escuchar, experimentar, percibir, valorar y hacer música.

### IMPLICANCIAS

Abordamos este tema como parte de un estudio en el que se pretende estudiar la voz cantada en la “música popular”, particularmente en el estilo *Zamba*. Delimitar, caracterizar y comprender el alcance de esta categoría, es de suma importancia para situar dicho estudio. Es por ello que realizamos este artículo, en aras de reflexionar sobre la complejidad que tiene la significación de la música, intentando aunar conceptos tanto para la investigación, como para las implicancias que supone en términos de construcción social.

Para nosotros, es importante dar cuenta que el uso de estas categorías y en especial las prácticas que las sostienen, han tenido un impacto en la construcción de sentido y significación musical. Históricamente se han generado brechas importantes entre los escenarios que desarrollan, producen y consumen música, estableciendo supuestos sumamente fuertes que los confrontan y definen lo que debe ser o no. Dichos escenarios se encuentran en constante tensión por el acceso a los ámbitos institucionales en una suerte de legitimación, validación o existencia, y en otros casos, en un tipo de resistencia a entrar o a que entren.

Sin importar qué definiciones tenga el concepto de música popular, es claro que cada una contempla relaciones con los contextos en los cuales se desarrolla y los fenómenos que ello produce. El distanciamiento, no solo entre las demás categorías sino entre los contextos a los cuales se vincula cada una, contribuye a la manifestación de conflictos que se generan por otros fenómenos que no tienen relación directa con lo musical. Inclusive, las prácticas que han dado lugar y mantienen en vigencia dicha categorización, han comprometido los modos de percepción y experimentación al estandarizar un pre-concepto, relacionado con la procedencia y construcción de la música. De este modo, cuando un sujeto escucha música desde la categoría académica, folclórica o popular, tiende a predisponer su escucha de acuerdo a los imaginarios construidos socialmente, mismos que constituyen los modos de comportamiento, interpretación y comprensión de la música.

Es por estas razones que visualizamos que la música

no puede circunscribirse a una lógica homogénea y discreta, en la cual, se incorpore cada música emergente dentro de tres o cuatro categorías estándar. Si hemos de pensar en una categorización de las diferentes músicas, a de contemplarse la idea de que son heterogéneas, que pueden contener características representativas y/o prototípicas relacionables, pero que esto no significa un límite entre una u otra música o una delimitación taxativa, así como tampoco una caracterización jerárquica valorativa, social, cultural y/o económica. Debemos entender que cada tipo de música se construye en marcos, identidades, geografías, contextos y fenómenos diferentes, pero ninguna deja la base prima que permite identificarla como música.

Las prácticas, los lenguajes –textuales, orales y digitales-, las instrumentaciones, las formas de composición, etc., nos llevan a pensar que cualquier música contiene rasgos heredados o derivados de músicas pasadas o presentes. Sin embargo, es el resultado musical, musicar y sonoro el que deja ver lo distinto que suena todo. Comprendemos entonces la complejidad de la diferenciación musical, las identidades que se construyen en ella, los contextos socioculturales en los cuales se desenvuelve, y los fenómenos que produce en la comunidad y/o colectivos. No obstante, consideramos que el estudio de la música –como idea macro-, debe estar fuertemente anclado a los escenarios en los que se desarrolla, entendiendo las distintas manifestaciones que de ellos se desprende. En este sentido, su análisis debe contemplar la construcción de herramientas metodológicas pertinentes para su abordaje, y a su vez, un camino hacia la construcción de “[...] una epistemología específica, basada en la praxis antes que en la obra, en el sonido y el ritmo antes que en la armonía, y en las ocasiones y significaciones sociales antes que en la autonomía estética.” (Eckmeyer, 2018, p. 9).

Por último, se hace evidente que las definiciones que se han propuesto a lo largo de la historia, contienen en sí mismas una idea valorativa de la música sea cual sea la categoría, esto con alcances no solo en el campo investigativo sino en los supuestos que se construyen social, cultural e institucionalmente. El musicólogo mexicano Rubén López Cano, expone cinco abordajes investigativos sobre música que comprometen los juicios de valor, en este sentido dice, “Si bien los juicios de valor son un

fenómeno intrínseco a los procesos estéticos, su papel dentro de los discursos académicos sobre la música es desigual y requieren un uso consciente y explícito del investigador.” (2004, p. 247), por ello, la responsabilidad que tenemos en la docencia, investigación, y especialmente en nuestras prácticas musicales que son el discurso de nuestras ideas –más allá de nuestros juicios personales-, son de suma importancia en la deconstrucción de modelos a partir de los cuales se define prescriptivamente la música, no con el ánimo de empezar de cero, sino construir a partir de lo que tenemos. Los conceptos, categorías, términos, códigos, lenguajes, etc., son solo eso, palabras a las cuales les damos poder para construir identidad. La re significación de estas, solo será posible cuando logremos que nuestras prácticas sean respetuosas con otras.

## REFERENCIAS

- Adorno, T. (1941). On Popular Music. *Studies in Philosophy and Social Science*, 9, 17-48.
- Alchourrón, R. (1991). *Composición y Arreglo de Música Popular*. Buenos Aires: Ricordi Americana.
- Antón, J. A. R. (2017). Ludwig Van Beethoven. *Seminario Médico*, 62(1), 31-64.
- Baker, F. (1933). Popular music. *Music and Letters*, 14(3), 252-257.
- Bartók, B. (1979). *Escritos sobre música popular*. Madrid: Siglo veintiuno.
- Blacking, J. (1981). Making artistic popular music: the goal of true folk. *Popular Music*, 1, 9-14.
- de Pinto, G. A. (30 de Julio de 2004). Con Philip Tagg. La normalidad es loca y extraña. *Revista Brecha*, 26.
- Eckmeyer, M. (2018). Viejos sonidos subalternos hacia una larga duración histórica en música popular. *Segundo Congreso Internacional de Música Popular. Epistemología, Didáctica y Producción*. La Plata: Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.
- Fischerman, D. (2004). Nuevas músicas, viejas palabras. En *Efecto Beethoven. Complejidad y valor en la música de tradición popular* (pp. 37-46). Buenos Aires: Paidós.
- Fouce, H. y Martínez, S. (2007). Entrevista a Richard Middleton: La música popular ya no existe; todas las música son ahora populares. *Etno*, 16, 11-13.
- Frith, S. (2001). Hacia una Estética de la Música Popular. En F. Cruces Villalobos (Coord.) *Las culturas musicales. Lecturas de*

- Etnomusicología* (pp. 413-435). Madrid: Trotta.
- García Canclini, N. (1987). Ni folklórico ni masivo ¿Qué es lo popular?. *Diálogos (Perú)*, 17, 4-13.
- González, J. P. (2001). Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos. *Revista Musical Chilena*, 55(195), 38-64.
- Hidalgo, M., García Brunelli, O., y Salton, R. (1982). Una aproximación al estudio de la música popular urbana. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, 5, 69-74.
- López Cano, R. (2004). Juicios de valor y trabajo estético en el estudio de las músicas populares urbanas de América Latina. En J. F. Sans y R. López Cano (Coords.) *Música Popular y Juicios de Valor: una reflexión desde América Latina* (pp. 217-259). Caracas: Fundación Celarg.
- Middleton, R. (1990). *Studying Popular Music*. Philadelphia: Open University Press.
- Middleton, R. y Horn, D. (1981). Preface. *Popular Music*, 1, 1-2.
- Nettl, B. (1972). Persian Popular Music in 1969. *Ethnomusicology*, 16, 218-239.
- Pérez, J. B. (2016). El músico productor. Entre el hacer formal y el mercado. *Meta*, 2, 41-50.
- Shuker, R. (2001). 'What's goin' on?' Popular culture, popular music, and media literacy. En *Understanding Popular Music* (pp. 1-25). London: Routledge.
- Vega, C. (1966). Mesomusic: an essay on the music of the masses. *Ethnomusicology*, 10(1), 1-17.