

Revista arbitrada
en castellano
publicada por
SAGE para la
Sociedad
Internacional para
la Educación
Musical (ISME).

ISSN: 2307-4841

DOI: 10.12967/
RIEM-2018-6-
p003-012



Creative Commons CC-BY: Este artículo se distribuye bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution 4.0 (<http://www.creativecommons.org/licenses/by/4.0/>) que permite cualquier uso, reproducción y distribución de la obra sin permiso, siempre y cuando la obra original se atribuya tal y como se especifica en las páginas de SAGE y Open Access (<https://us.sagepub.com/en-us/nam/open-access-at-sage>).

Las músicas populares urbanas en la universidad: consolidación de un campo de estudio en docencia e investigación.

Eduardo Viñuela Suárez, Universidad de Oviedo (España)

Resumen

En los últimos años las músicas populares urbanas han ido consolidando su presencia en el ámbito académico a través de su inclusión tanto en los planes de estudio de diversas titulaciones de educación superior como en los foros de discusión e investigación de diversas áreas de conocimiento. En este artículo revisamos la evolución internacional de un proceso que cuenta con medio siglo de historia, al tiempo que abordamos algunos de los debates y de los retos que supone la consolidación y normalización de este campo de estudio en la educación musical.

Palabras Clave

Música popular urbana; universidad; educación; investigación; desarrollo histórico; metodología.

Popular music in higher education: The consolidation of field in teaching and research.

Eduardo Viñuela Suárez, University of Oviedo (Spain)

In recent years popular music has consolidated its presence in academia via its inclusion in both the curricula of various degrees in higher education institutions and in research forums of several disciplines. In this paper we review the international evolution of a process that has been running for nearly fifty years. We also address some of the debates and challenges inherent to the normalization of popular music in music education.

Keywords

Urban popular music; university; education; research; historical development; methodology.



Las músicas populares urbanas en la universidad: consolidación de un campo de estudio en docencia e investigación.

por Eduardo Viñuela Suárez, Universidad de Oviedo (España)

Uno de los problemas a la hora de hablar del estudio de las músicas populares urbanas lo constituye la terminología que define el campo de estudio. Cuando nos enfrentamos a la pregunta de qué son las músicas populares urbanas¹ nos encontramos con una interminable discusión que lleva años desarrollándose y que ha dado lugar a una definición múltiple, dependiendo de la perspectiva que se adopte y de los intereses de los investigadores de distintas disciplinas que han querido abordar esta cuestión. Sin ánimo de ser exhaustivos, y a modo de introducción, conviene señalar aquí algunas de las reflexiones ofrecidas desde diferentes campos desde la configuración del repertorio a finales del siglo XIX.

Comencemos con la musicología, que tradicionalmente ha considerado a las músicas populares urbanas como un repertorio inferior, como una música que no trasciende en el tiempo, opuesta a la concepción del arte en la Ilustración y perteneciente al terreno de lo efímero. Esta percepción de las músicas populares urbanas se ha consolidado con el tiempo y ha dado lugar a términos que, aún en la actualidad, se utilizan como sinónimos a la hora de referirse a este repertorio «música efímera», «música ligera» o «música trivial», como denominaría Carl Dahlhaus en su obra *Fundamentos para la historia de la música* (2014) a la música para consumo cotidiano del siglo XIX, una música que según este autor podría ser considerada por su función social pero no por su entidad como obra de arte. La consideración de esta música como «funcional» también ha servido para ligarla al terreno del entretenimiento, principalmente de las masas no ilustradas, y por eso también fue denominada como «música masiva» (o «música de masas») exaltando su vínculo con las dinámicas del mercado musical, lo que dio lugar a otro de los sinónimos que funcionan en la actualidad para referirse a este repertorio: «música comercial».

Este rápido repaso por los términos que se han utilizado para denominar a las músicas populares urbanas contrasta con otros que se han utilizado para hablar de la música que ha centrado la atención de la musicología desde sus inicios como disciplina. Así, si el término «música clásica» se comenzó a utilizar en la década de 1830 para diferenciar la música del clasicismo de la del romanticismo (Rushton, 1986), en el siglo XX pasó a utilizarse para diferenciar ambos repertorios del jazz y de las músicas populares urbanas. La música clásica era la que había soportado el paso del tiempo, la trascendental, la que merecía la atención de los musicólogos, y por tanto la «música académica»; una música que huía del entretenimiento, que era «seria», y cuyo valor era apreciado por una minoría con la sensibilidad y los conocimientos necesarios; una «música culta», «elevada» y «de élite», «docta». Todos estos son apelativos que se utilizaron para separar ambos repertorios; una serie de términos cargados de connotaciones ideológicas y que sirven para ilustrar las dificultades de las músicas populares urbanas para constituirse en un campo de estudio en el ámbito académico.

Philip Tagg, en su artículo "Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice" (1982), se hace eco de la distinción entre repertorios y apunta una definición de las músicas populares urbanas en oposición a la música académica. Así, señala que:

Las músicas populares urbanas, al contrario que la música de arte, son: 1) concebidas para una distribución masiva destinada a una audiencia muy amplia y a menudo con un perfil sociocultural heterogéneo; 2) almacenadas y distribuidas por medios no escritos; 3) posibles solo en una economía industrial y monetaria en la que la música se convierte en un bien de consumo; 4) en sociedades capitalistas, objeto de las leyes del libre mercado según las cuales deberían vender lo más posible al mayor número de personas² (p. 41).

Más allá de las polémicas y los debates en torno a la denominación de este repertorio, podemos señalar que su estudio académico se ha desarrollado de forma multidisciplinar. Encontramos en la etnomusicología de la primera mitad del siglo XX algunas de las primeras investigaciones sobre este repertorio; es el caso de los trabajos de campo realizados por Alan Lomax en los años treinta y cuarenta con la comunidad negra en el sur de los Estados Unidos, donde grabó numerosas canciones de trabajo y de prisión, así como un gran número de canciones de blues rural. Especialmente valiosas son las grabaciones que realizó a Muddy Waters antes de que este triunfara en Chicago, lo que contribuyó a identificar la transformación de este estilo musical en su transición al norte urbano.

Sin embargo, el que se considera como texto seminal de este campo de estudio es el artículo "On Popular Music", escrito por Adorno en 1941, dentro de los trabajos que este autor dedicó a la crítica de la cultura popular. En este artículo Adorno analiza el jazz como un estilo musical estandarizado y meramente comercial. Será en los años cincuenta cuando los autores de la Escuela de Chicago se encarguen de analizar las músicas populares urbanas desde la perspectiva de la sociología y dentro de los estudios sobre los hábitos de los jóvenes, como queda reflejado en el artículo "Listening to Popular Music" (1950), de David Riesman. Y será la sociología la disciplina que más impulse la investigación sobre músicas populares urbanas en las décadas siguientes, con especial incidencia en el caso del Reino Unido, donde encontramos a los investigadores de la Escuela de Birmingham (Stuart Hall, Dick Hebdige, Paddy Whannel o Angela McRobbie) o Simon Frith.

Desde los años sesenta, el número de investigaciones y de disciplinas involucradas fue creciendo de forma exponencial en el ámbito anglosajón: estudios culturales, historia, economía, estudios de comunicación, etc. También fue el momento en el que la musicología comenzó a interesarse por las músicas populares urbanas dentro del empuje de la «nueva musicología» de los años setenta. Entre los pioneros encontramos a Philip Tagg, Richard Middleton o Franco Fabbri, que junto a Charles Hamm y Simon Frith fueron los miembros fundadores de la International Association for the

Study of Popular Music (IASPM), la asociación que desde entonces ha servido de infraestructura para la investigación en este campo y que celebra un congreso bienal desde su creación en 1981. Los fundamentos de la IASPM en el momento de su creación recogen de forma muy meridiana tanto el desarrollo como las aspiraciones de este campo de estudio: ser multidisciplinar, ser internacional y ser interprofesional³. Tres aspectos que reconocen la necesidad de abordar el repertorio desde diferentes prismas y que garantizan una pluralidad de perspectivas en las metodologías de estudio.

A partir de la fundación de la IASPM, y en el contexto postestructuralista que se imponía en aquel entonces en una parte de la academia, el desarrollo de los estudios sobre músicas populares urbanas siguió múltiples caminos. El número de investigadores creció de tal manera que pronto fue necesario crear diferentes ramas nacionales de la IASPM, un aspecto fundamental para consolidar este campo de estudio en diferentes países. Así, en la actualidad existen numerosos grupos de investigación dedicados a este repertorio, las publicaciones crecen cada año y cuentan con revistas y colecciones en editoriales académicas prestigiosas del ámbito anglosajón como Cambridge University Press, Routledge, Sage o Ashgate⁴, y el número de socios de la IASPM se acerca al millar. Sin duda, el interés por este repertorio desde diferentes disciplinas científicas contribuyó significativamente a la aparición de las primeras asignaturas sobre músicas populares urbanas en diferentes especialidades.

La docencia universitaria de las músicas populares urbanas

El interés que en los últimos años han despertado las músicas populares urbanas en el campo de la investigación académica ha revertido de forma natural en su inclusión en las aulas universitarias. Si bien hace medio siglo era prácticamente imposible encontrar una institución de educación superior que incluyera este repertorio como materia de sus planes de estudio, en la actualidad cada vez son más las titulaciones que incluyen asignaturas en las que, de forma directa o indirecta, las músicas populares urbanas se abordan desde diferentes enfoques. En este sentido, la interdisciplinariedad que caracteriza a este campo de investigación explica la disparidad de titulaciones y las diferentes perspectivas desde las que se enseña en los grados y postgrados de musicología, educación, sociología, comunicación, industrias culturales, etc.

El constante incremento de docentes involucrados en la docencia de las músicas populares urbanas en los últimos treinta años ha despertado recientemente el interés por la reflexión en torno a cómo enseñar y qué enseñar en este campo. Si bien encontramos foros y publicaciones aisladas sobre este tema desde los años 90, como las jornadas organizadas por David Horn y Sarah Cohen en el Institute of Popular Music de la Universidad de Liverpool (19-21 de abril de 1990), donde surgió la idea de organizar un taller práctico para profesores de músicas populares urbanas en el verano de ese mismo año (Source, 1990), no es hasta hace pocos años cuando la reflexión sobre la pedagogía de este repertorio se ha consolidado. Como señalan Lucy Green, Don Lebler y Rupert Till en la introducción al dossier especial sobre músicas populares urbanas y educación publicado en el *IASPM Journal* (2015), fue en el XV congreso bienal de la

IASPM, celebrado en el 2011 en Grahamstown (Sudáfrica), donde comenzó a verse el interés por la reflexión sobre la docencia de las músicas populares urbanas dentro de la asociación; un interés que ha continuado creciendo y ocupando foros de discusión académica, como demuestra el hecho de que el XXXII congreso del 2016 de la International Society for Music Education celebrado en Glasgow (Reino Unido) haya acogido por primera vez un panel sobre músicas populares urbanas.

En estos últimos años encontramos otros hitos que confirman el creciente interés por este tema, como la publicación de un dossier especial sobre pedagogía de las músicas populares urbanas en el *Journal of Popular Music Studies* (2009), una revista editada por la rama nacional de la IASPM en Estados Unidos. Unos años antes y en este mismo país se publicaba otro dossier especial titulado “Bridging the Gap: Popular Music and Music Education” (2004) en la revista *Music Educators Journal*. Estas publicaciones muestran el interés que existía desde principios de siglo en EEUU por este asunto, y son la antesala de la creación al año siguiente de la Association for Popular Music Education (APME), una asociación fundada por los centros pedagógicos más relevantes del país en este campo que busca fomentar el desarrollo de materias y planes de estudio sobre músicas populares urbanas en centros estadounidenses de enseñanza superior. Nos encontramos en lo que podríamos denominar como un momento de efervescencia en el terreno de la reflexión pedagógica sobre este repertorio; los congresos y las jornadas sobre este tema se multiplican en el ámbito académico internacional (especialmente en el mundo anglosajón), los artículos en revistas especializadas siguen aumentando, tanto de forma individual como agrupados en dossieres, y recientemente se ha publicado en 2017 por la editorial Routledge el *Research Companion to Popular Music Education*, editado por Gareth Dylan Smith, Matt Brennan, Phil Kirkman, Zack Moir y Shara Rambarran, una obra que está llamada a ser una referencia sobre la que seguir compartiendo experiencias y discutiendo sobre formas y métodos pedagógicos para enseñar este repertorio.

El desarrollo de este nuevo ámbito de investigación dentro de las músicas populares urbanas no es más que la consecuencia de la implantación de asignaturas y planes de estudio relacionados con esta música y la cristalización de una preocupación compartida por centenares de profesores que cada año se enfrentan a dudas y dilemas acerca de cómo enfocar la enseñanza de este repertorio; era cuestión de tiempo que estas reflexiones fueran compartidas en foros internacionales como se ha comenzado a hacer en los últimos años.

Resulta complicado especificar cuándo comenzaron a enseñarse las músicas populares urbanas en la universidad. Los propios debates en torno a la definición del concepto a los que nos hemos referido en el apartado anterior establecen un arco muy amplio, y mientras algunos se remontan a las experiencias desarrolladas por los pedagogos en torno a la música tradicional desde principios del siglo XX (Kodály, Sharp, Campbell), otros engloban este repertorio en el terreno de la música popular y parten de las primeras materias que se acercaron al jazz, al blues, para explicar los géneros que se desarrollaron a partir de los años cincuenta.

Más allá de estos debates, podemos afirmar que las primeras experiencias docentes en la línea de lo que

constituyen los aspectos generales de las asignaturas de músicas populares urbanas en la universidad actual surgieron en Europa a principios de los años setenta. Los países escandinavos (en concreto Suecia y Dinamarca) fueron pioneros en este sentido; así, la Universidad de Gotemburgo (Suecia) en 1971 fue la primera en establecer un plan de estudios en el que las músicas populares urbanas tuvieran un peso importante con asignaturas específicas sobre esta materia. Philip Tagg (1998), que fue docente en los años setenta en esta universidad, señala la relevancia del contexto político, económico y social de los países escandinavos en los años sesenta para que un plan de estudios así fuera viable. Por un lado, el progreso y la bonanza económica que estos países disfrutaron desde la Segunda Guerra Mundial propició el desarrollo de un estado del bienestar que vino acompañado de un creciente clima de tolerancia. Además, el *baby boom* que experimentaron estos países en este periodo puso énfasis en los asuntos relacionados con la juventud; un claro ejemplo lo encontramos en la reforma educativa del gobierno sueco de 1969, donde se especificaba que “la enseñanza de la música debe tener en consideración las características de la música de la gente joven y utilizarla como punto de partida” (Ministerio de Educación, 1969, p. 19; Op. Cit. en Tagg, 1998, p. 226). Si bien esta reforma educativa iba destinada a la Educación Primaria y Secundaria, da una muestra del ambiente progresista que se respiraba en la política educativa del país. La Universidad de Gotemburgo no sólo ha sido pionera, sino que ha consolidado su labor a lo largo de los años; así, entre 1979 y 1989, de las diecisiete tesis doctorales que se leyeron en el ámbito de la musicología doce estaban relacionadas con las músicas populares urbanas (Tagg, 1998), y en la actualidad se imparten estudios en diferentes vertientes de las músicas populares urbanas dentro de los programas de grado y postgrado que ofrece la Academy of Music & Drama de esta institución. La Universidad de Gotemburgo también jugó un papel importante en la creación de la IASPM, prestando apoyo institucional a la asociación entre 1980 y 1985, como queda recogido en los informes de la junta directiva de la asociación publicados en la web⁵.

Por otro lado, el sistema universitario sueco no cuenta con la tradición que encontramos en otros países más meridionales (Gotemburgo es la tercera universidad más antigua del país y fue fundada en 1954); esto permite una mayor flexibilidad tanto en la organización de centros como en el diseño de planes de estudios, ya que no están sujetos a estructuras asentadas y reacias a los cambios, como ocurre en muchas instituciones académicas europeas. Algo similar sucede con la Universidad de Aalborg, fundada en 1974, y cuyo Departamento de Música instauró la docencia de las músicas populares urbanas en sus planes de estudios desde el principio, siendo la pionera en Dinamarca (Björnberg, 1993).

A lo largo de los años setenta las músicas populares fueron ocupando espacios en asignaturas de diferentes titulaciones en diversos países europeos (Reino Unido, Italia, Finlandia). Las universidades británicas tuvieron una incidencia especial en el desarrollo de estos estudios en el ámbito europeo, tanto por la cantidad de investigaciones que impulsaron desde sus departamentos, como por el número de asignaturas que se activaron desde los años setenta en titulaciones muy diversas.

El desarrollo de estos estudios en el Reino Unido tiene dos ámbitos principales: la educación musical y los estudios culturales ajenos al ámbito musical. En lo referente a la educación musical, encontramos la titulación de Maestro de música que a partir del curso 1965-1966 comenzó a impartirse en la Universidad de Manchester y en la que se incluían las músicas populares urbanas; esta titulación fue cursada por el musicólogo Philip Tagg, quien en 1966 publicó un artículo titulado “Popular music as a possible medium in secondary school education”, siendo uno de los primeros textos sobre las posibilidades educativas de este repertorio en Europa. Diez años después, Ed Lee y Graham Vulliamy, dos maestros de música, publicaron la obra *Popular Music in School* (1976) en Cambridge University Press, lo que dio cierta entidad a este repertorio como herramienta para la educación musical.

Los estudios culturales fueron determinantes en la investigación de este repertorio como fenómeno social. Uno de los centros más importantes a nivel internacional en este sentido lo constituye el Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS) de la Universidad de Birmingham, en el que encontramos a un grupo de sociólogos y expertos en estudios culturales que abordaron las músicas populares urbanas como eje central de sus investigaciones. Así, Dick Hebdige publicó *Subculture-The Meaning of Style* (1979), Paul Willis *Youth Groups in Birmingham and their Specific Relation to Music* (1974), y Simon Frith y Angela McRobbie el artículo *Rock and sexuality* (1978).

Las investigaciones sobre músicas populares urbanas se dispararon en los años setenta en el Reino Unido, sobre todo desde el ámbito de la sociología, la literatura y el periodismo, y fueron muchos los autores que publicaron sobre este ámbito, consolidando el campo de estudio y convirtiendo al Reino Unido en un pilar fundamental en la metodología tanto docente como investigadora en este terreno. Algunos ejemplos son las obras de Paul Oliver (*Blues Fell this Morning*, 1960; *The Story of the Blues*, 1969), Charlie Gillett (*The Sound of the City*, 1971), Dave Laing (*The Sound of Our Time*, 1969; *The Electric Muse*, 1975; *The Encyclopaedia of Rock*, 1976) o Simon Frith (*The Sociology of Rock*, 1978). Esto, sumado a las tesis doctorales de figuras como Peter Wicke, Richard Middleton y Philip Tagg, explica la hegemonía anglosajona en este campo de estudio y su protagonismo en la formación de la IASPM en 1981, el mismo año en el que comenzaba a publicarse la revista *Popular Music* (Cambridge University Press), con Richard Middleton como editor.

Los estudios sobre músicas populares urbanas consiguieron su impulso definitivo con la creación del Institute of Popular Music (IPM) en la Universidad de Liverpool en 1988, que estuvo bajo la dirección de David Horn hasta 2002. Este instituto fue el lugar de formación de muchos de los profesores que se convirtieron en reputados académicos sobre este repertorio en diferentes universidades del mundo, y es aún hoy en día uno de los principales centros de investigación en la materia. El éxito del IPM fue un acicate para que numerosas universidades a lo largo de todo el Reino Unido implantasen asignaturas y másteres sobre músicas populares urbanas. A Liverpool se unieron otras universidades que han apostado por estos estudios, como las de Leeds, Surrey, Cardiff, Edimburgo o Newcastle. En el ámbito de la musicología destacan másteres como el de la Universidad Goldsmiths, que ofrece unos fundamentos para

la investigación en música popular urbana como parte imprescindible de la musicología, y los tres másteres de la Universidad de Glasgow: Creative Practice (Popular Music Studies), Music Industries (Popular Music Studies) y Popular Music Studies, que tienen un perfil más interdisciplinar y presentan una interesante variedad de enfoques académicos sobre las músicas populares urbanas.

En el ámbito germano (Alemania-Austria), cuna de la musicología como disciplina científica, el acceso de las músicas populares urbanas a las universidades fue más difícil. El peso del paradigma musicológico decimonónico se vio reforzado por la estética musical de Adorno y su distinción entre la música autónoma (aquella que merece una consideración artística) y la música fabricada por la industria cultural, cuya única función es entretener y distraer a las masas. Como queda claro en su artículo “On popular music” (1941), Adorno sitúa las músicas populares urbanas en esta última categoría y su pensamiento se perpetuará en la academia germana marcando a varias generaciones de profesores y dificultando el desarrollo de los estudios sobre músicas populares urbanas (Ahlers, 2015). No fue hasta mediados de los años ochenta cuando algunas instituciones académicas germanas, aún bajo el férreo dominio del pensamiento postadorniano, comenzaron a apostar por este repertorio. En 1983 se funda el Forschungszentrum Populäre Musik en la Universidad de Humboldt, un centro para la investigación sobre músicas populares urbanas, y en 1989, tras la caída del muro, se crea la cátedra de Historia y teoría de las músicas populares urbanas, perteneciente al Instituto de Musicología de dicha Universidad. A pesar de estos hitos, el legado adorniano siguió presente hasta los años noventa, y fue uno de los principales condicionantes para que este campo de estudio no se conozca como «popular music», sino como «rock music», tratando de alejarse de las connotaciones que el término «popular» tenía en el pensamiento de Adorno (Jost, 2015). Desde finales de los años noventa, “el número de tesis doctorales y proyectos de investigación asociados a las músicas populares urbanas ha ido creciendo de forma constante” (Pfleiderer, 2011, p. 47). Sin embargo, la mayoría de los departamentos de musicología se siguen mostrando reacios a este repertorio, y son otros campos como la sociología o la comunicación los que más atención prestan a esta música. El cambio de siglo trajo consigo la implantación de titulaciones con un perfil vinculado a las músicas populares urbanas, como el título de grado y el máster en Popular Music and Media de la Universidad de Paderborn y, más recientemente, los másteres de las Universidades de Weimar y Giessen.

La situación actual es muy diferente a la del siglo pasado; en apenas diez años las músicas populares urbanas han experimentado un auténtico bum en la musicología germana; como señala Pfeleiderer, “en el invierno de 2010-11 se ofertaron casi 200 cursos relacionados con las músicas populares urbanas en programas universitarios de Alemania, Austria y Suiza, en su mayoría impartidos en departamentos de musicología y didáctica de la música” (2011, p. 45). Sin embargo, este bum también tiene sus sombras y sus carencias, ya que la mayor parte de los cursos están dedicados a la evolución histórica de los estilos hegemónicos (Pfleiderer, 2011), obviando numerosos aspectos que resultan fundamentales para una aproximación holística a este repertorio. Este campo de estudio tiene además un marcado

sesgo generacional, ya que la mayor parte de los docentes de estos cursos son profesores jóvenes, y son escasos los académicos de larga trayectoria que asumen esta docencia.

La situación en EEUU muestra un evidente paralelismo con el desarrollo de este campo en Europa. La reforma educativa de 1968, la conocida como «Declaración de Tanglewood», fue el primer impulso institucional para incluir las músicas populares urbanas en los currículos académicos de las instituciones educativas. Siguiendo la misma línea que la reforma educativa sueca a la que hemos hecho alusión anteriormente, en uno de los párrafos de la declaración se puede leer explícitamente que:

La música de todos los periodos, estilos, formas y culturas es material del curriculum. El repertorio musical debe expandirse para involucrar la rica variedad de la música de nuestro tiempo, incluyendo la música popular urbana de los adolescentes y la música de vanguardia, la música *folk* americana y la música de otras culturas (Choate 1968, Op. Cit. en Przybylski y Niknafs, 2015, p. 103).

Esta declaración fue firmada por un grupo de “cincuenta músicos, profesores de música, sociólogos, científicos, líderes sindicales, ejecutivos de corporaciones y responsables gubernamentales reunidos en un simposio auspiciado por la Music Educators National Conference (MENC)” (Powell, Krikun y Pignato, 2015, p. 4), y supuso un cambio de mentalidad en la forma de afrontar la enseñanza musical en ese país, abandonando el monopolio de la música académica y abriéndose a nuevos repertorios y perspectivas. Si bien la Declaración de Tanglewood supuso la apertura de puertas para las músicas populares urbanas en todos los niveles educativos, la forma en la que empezó a enseñarse fue canónica, con lenguajes y métodos creados para la didáctica de otros repertorios (Przybylski y Niknafs, 2015), primando la perspectiva histórica, destacando la innovación estilística y el papel de determinados artistas en diferentes periodos. Por otro lado, también supuso el comienzo de una práctica que en la actualidad está muy extendida en el ámbito educativo, especialmente (aunque no exclusivamente) en Primaria y Secundaria, donde muchos “profesores utilizan las músicas populares urbanas simplemente como un gancho motivacional para plantear actividades que, en último término, se centran en el ámbito de la música clásica o tradicional” (Woody, 2007, p. 32).

Si bien sabemos que las músicas populares urbanas estaban presentes en las aulas de numerosas escuelas estadounidenses desde la década de 1920 (Powell y otros, 2015), esta actividad no ha sido documentada y resulta difícil de demostrar, más allá de los testimonios que nos han llegado de personas que aseguran haber realizado ejercicios con el blues y el jazz en Educación Primaria. En este sentido, es necesario tener en cuenta la relevancia que desde principios del siglo XX ha tenido la música folk en EEUU como un pilar identitario nacional. En el ámbito de la educación superior, el primer centro que acoge cursos sobre músicas populares urbanas es el Berklee College of Music de Boston, que en 1969 comenzó a incluir cursos sobre rock y otros géneros musicales (Hazell, 1995), y que a partir de 1971 comenzó a impartir asignaturas de músicas populares urbanas en sus planes de estudio de forma regular. Sin embargo, no fue la musicología la que impulsó este campo de estudio en la universidad, sino otras disciplinas como la comunicación, los estudios sobre medios de comunicación, la sociología y los estudios culturales las que acogieron con

naturalidad a las músicas populares urbanas; la musicología comenzó a interesarse por este repertorio a finales de los ochenta (Powell y otros, 2015).

La evolución como campo de investigación no fue acompañada de una regularización como contenido en los planes de estudio en ningún nivel educativo. No hay un programa nacional sobre músicas populares y sólo se han registrado iniciativas regionales iniciadas en los últimos quince años (ibíd.). Desde 2009 el número de universidades que apuestan por titulaciones en este campo no ha dejado de crecer; comenzó la Universidad de Southern California con un programa de grado impartido en la Thornton School of Music, y, a partir de ahí, se sumaron otras como las de Miami, la del Estado de Nueva York (Oneonta), el New Jersey's Bergen Community College o el McNally Smith College of Music (St. Paul, Minnesota). Todas estas universidades son las impulsoras de la Association for Popular Music Education (APME), que se ha convertido en la asociación que impulsa y coordina la educación superior en esta materia a nivel nacional.

El éxito de las músicas populares urbanas en la educación superior estadounidense es patente en la actualidad, y la oferta no puede cubrir la creciente demanda; como muestra de ello, señalamos que en el curso pasado sólo fue admitido el 8% de los 400 aspirantes a la titulación ofertada por la Universidad de Southern California. Como parece evidente, “el selectivo proceso de admisión de muchas de las instituciones de educación superior que enseñan músicas populares urbanas, pone en evidencia la necesidad de que otras organizaciones e instituciones relacionadas con las músicas populares urbanas ofrezcan oportunidades e incrementen su participación” (Powell y otros, 2015, p. 19). Sin embargo, la realidad nos demuestra que el espacio que ocupan las músicas populares urbanas en el currículo académico de EEUU es aún ínfimo; en un análisis sobre el tiempo que se dedica a este repertorio en las principales universidades estadounidenses, Wang y Humphreys (2009) determinaron que sumadas las músicas populares urbanas y los repertorios musicales “no occidentales” ocupaban menos del 1% en total (Herbert, 2011), un dato que evidencia que aún estamos muy lejos de alcanzar un equilibrio en cuanto a los repertorios que configuran los programas de las titulaciones.

El ámbito español e iberoamericano comparte algunas particularidades que condicionan tanto la investigación como la enseñanza de las músicas populares urbanas. La estrecha relación entre el repertorio tradicional y el urbano en numerosos géneros musicales de estos países explica la ambigüedad de la etiqueta «música popular⁶» y propicia que ambos campos disciplinares estén en permanente interacción.

En Latinoamérica encontramos además que muchas titulaciones universitarias en las que está presente la música popular cuentan con enseñanzas prácticas y teóricas, generalmente con mayor peso de las primeras. Este modelo sigue los cánones de la Escuela de Berklee (González, 2014) y cuenta con el apoyo de una tradición de enseñanza de música popular en escuelas y conservatorios que se remonta a los años setenta. Sin embargo, es a partir de los años noventa cuando la música popular comienza a ganar peso en las universidades (Mendivil y Spencer, 2016) con la inclusión de asignaturas e incluso especialidades como las que podemos encontrar en la Universidad de Villa María (Argentina) o

UNIRIO (Brasil) y, ya en este siglo, otras como la Universidad Católica (Perú) o la Universidad de la República de Uruguay. Esta proliferación de estudios sobre música popular propició la creación de la rama latinoamericana de la IASPM en 1997, que celebra congresos bienales en cuyas últimas ediciones se ha abierto un creciente espacio para la reflexión sobre la docencia de este repertorio.

Por su parte, en España se han multiplicado en los últimos años las posibilidades para cursar estudios superiores relacionados con las músicas populares urbanas en universidades y conservatorios (ESMUC, Berklee College Valencia, Universidad Alfonso X, Conservatorio Profesional de Navarra,...)⁷, al tiempo que se están celebrando numerosos congresos y seminarios que acogen investigaciones sobre este repertorio. Si en los años noventa eran unos pocos quienes desde asociaciones como SIBE-Sociedad de Etnomusicología y, más tarde, la rama española de IASPM promovían la investigación en este campo, en la actualidad encontramos a decenas de investigadores que abordan esta música desde diferentes perspectivas. Si a finales de siglo las músicas populares urbanas eran asignaturas optativas en algunos planes de estudio de musicología, hoy son muchas las universidades que han otorgado un mayor protagonismo a este repertorio dentro de los grados de musicología, educación musical, comunicación o sociología en los planes de estudio del Espacio Europeo de Educación Superior. Esta actividad está dando lugar a una constante y creciente producción de Trabajos Fin de Grado, Trabajos de Fin de Máster y tesis doctorales en este campo, a la publicación de libros y artículos en revistas académicas y, en definitiva, a una progresiva normalización que se está desarrollando de forma paralela y en contacto con el ámbito internacional.

Algunos retos para la inclusión de las músicas populares urbanas en la universidad

Desde los años setenta han sido numerosas las ocasiones en las que se ha reflexionado acerca de los problemas que encuentran las músicas populares urbanas para ser admitidas en los planes de estudio oficiales y en la academia en general. De hecho, muchos de estos problemas han sido identificados en la reflexión en torno a la definición de este campo de estudio, y continúan en la actualidad. En este apartado señalaremos algunos de los obstáculos que ha encontrado este repertorio, así como algunos de los errores en los que se ha incurrido desde los primeros años y que se reproducen en la actualidad, evidenciando cómo la mayor parte de ellos están relacionados entre sí y responden más a criterios estéticos preestablecidos y asentados en el pensamiento occidental que a la propia naturaleza de este repertorio.

Uno de los obstáculos que aparece señalado de forma recurrente en las reflexiones de esta naturaleza es la adscripción de las músicas populares urbanas al terreno de la música que no se codifica a través de la notación. La ausencia de partituras en gran parte del repertorio aleja a estas músicas de las formas de creación y difusión del corpus clásico y las vincula más a la música tradicional. La musicología, lejos de desmontar estos prejuicios, los hizo propios y los reforzó desde su nacimiento como disciplina en el siglo XIX, desarrollando métodos de análisis formales centrados en parámetros observables en las partituras y

considerando inferiores aquellas manifestaciones musicales cuyo estudio no se ajustara a sus metodologías.

Como señala Alf Björnberg, “una actitud común (también implícita en las regulaciones curriculares) es que la «música artística» es más adecuada para el análisis y la música popular urbana que para la interpretación” (1993, p. 74). Esta idea nos lleva al siguiente razonamiento: mientras la partitura es una obra supuestamente cerrada, finalizada, acabada, la interpretación está sujeta a constantes cambios y modificaciones, mantiene la obra abierta (en términos de Eco, 1985) y no garantiza la estabilidad en su forma. Björnberg ha constatado cómo la naturalización de los métodos de análisis basados en la partitura condiciona al alumnado a la hora de afrontar el análisis de las músicas populares urbanas:

Quando se enfrentan a la tarea de analizar una pieza de música popular urbana, los estudiantes a menudo aplican de forma irreflexiva los mismos métodos y conceptos que se utilizan en el análisis de, por ejemplo, una forma allegro de sonata; más aún, la música a menudo es evaluada de acuerdo con criterios tomados del campo de la música artística. La música caracterizada por la complejidad armónica y rítmica es considerada como digna de ser valorada a través de criterios estéticos; mientras que la música dominada por estructuras musicales repetitivas (como, por ejemplo, gran parte de la música soul o disco), se suele ver de forma no premeditada como estéticamente inferior (ibíd., p. 74).

La ausencia de notación en las músicas populares urbanas es una de las causas de la histórica falta de una educación formal y reglada a cargo de las instituciones hasta hace pocos años. El hecho de no contar con unos estudios normativos dificultó la puesta en valor de los músicos que se dedicaban a este repertorio cuestionando su profesionalidad y situándolos en el terreno del músico aficionado. Todo esto, unido a otras cuestiones como el carácter funcional (no un fin en sí mismo), su consumo ligado al entretenimiento y la vinculación a las normas del mercado en una sociedad de cultura de masas ha dificultado la incorporación de las músicas populares urbanas a las instituciones académicas. En definitiva, podemos afirmar que se trata de un repertorio que no se ajusta a los modos preexistentes del conocimiento institucionalizado y, por esta razón, precisa de un acercamiento interdisciplinar desde la academia.

Sin embargo, el estudio y la docencia de las músicas populares urbanas también ha caído en varios errores en los años que lleva en las instituciones de enseñanza; en muchos casos, las cualidades «clásicas» o «técnicamente avanzadas» de algunos estilos o artistas dentro de este repertorio hace que estos se prioricen en detrimento de otros parámetros más difíciles de cuantificar (Tagg, 1998). En este sentido, no sólo se cae en la tiranía de los aspectos más valorados en el repertorio de la música culta, sino que estos muchas veces sirven para instituir un canon dentro de la música popular urbana. No nos hemos detenido a analizar un fenómeno que se repite en todos los países de los que hemos hablado: el jazz ha logrado una aceptación más temprana y más rápida en las instituciones académicas. A pesar de haber sido denostado y acusado de estandarizado por el propio Adorno en su célebre artículo “On popular music”, el proceso de autentificación (Moore, 2002) que ha experimentado en los años cuarenta y cincuenta le ha valido el respeto de una parte de la academia, y los estudios sobre jazz tanto en conservatorios como en

universidades y otras instituciones de educación superior eran ya una realidad prácticamente desde mediados de siglo.

Tagg (1998) señala cómo en la Universidad de Gotemburgo, durante los años setenta, el canon lo formaban figuras del rock y del jazz, como Parker, Coltrane, Chick Corea y, en menor medida, Chicago, Stevie Wonder, Clapton or Blood Sweat and Tears, pero nadie quería parecerse a The Band, Lynyrd Skynyrd, James Brown o Keith Richards, y otros como Abba, Martha and the Vandellas o Merle Haggard ni siquiera se tenían en cuenta. Parece lógico que se establezcan cánones dentro de cualquier repertorio y en cualquier periodo; el problema, señala Tagg, no es tanto la existencia del canon, sino cómo afrontarlo en el contexto educativo, y es labor del docente preparar al alumnado para lidiar con un amplio abanico de cánones. La sugerencia de Tagg es “hacer conscientes a los alumnos de sus propios cánones (musicales o no) y asegurarse de que son capaces de relativizar las reglas estructurales que los configuran” (1998, p. 232). Esta recomendación es extensible al resto de la comunidad académica involucrada en la enseñanza de las músicas populares urbanas, especialmente a los docentes, a la hora de plantearse cómo abordar el complejo abanico de estilos, periodos y enfoques que conviven bajo la etiqueta que identifica a este repertorio.

Conclusiones

Los estudios sobre músicas populares urbanas han tenido que desarrollarse en un contexto poco propicio, han tenido que justificarse en cada institución en la que han entrado, especialmente a la hora de ser aceptados en el ámbito musical. En este artículo hemos detallado cómo a lo largo de medio siglo las músicas populares urbanas han transitado por numerosos campos disciplinarios, formando parte de titulaciones e investigaciones muy dispares que han dado lugar a un conocimiento diseminado en numerosas prácticas docentes y perspectivas de análisis. La dispersión de estas aproximaciones ha configurado un rico panorama multidisciplinar que permite desarrollar interesantes colaboraciones docentes e investigadoras entre expertos de distintas áreas de conocimiento, pero al mismo tiempo ha dificultado la consolidación de este campo de estudio dentro de las estructuras disciplinares que rigen la actividad académica. Por esta razón se impone la necesidad de crear foros en los que compartir experiencias, reflexiones, dudas y buenas prácticas; espacios como los que en los últimos años están apareciendo en diferentes países y auspiciados por diferentes asociaciones, en las que tengan cabida investigadores y docentes de todos los ámbitos en los que las músicas populares urbanas tienen presencia. Esta necesidad era ya demandada por Philip Tagg en 1998, cuando afirmaba que:

La rueda proverbial de los estudios sobre músicas populares urbanas ha debido ser reinventada por cientos de instituciones en tantas ocasiones, y muy pocas personas encargadas de implantar programas sobre música popular urbana nos han consultado ni a ninguno de nosotros ni a ninguna de las instituciones con alguna experiencia en esta materia para averiguar lo que pueden aprender de los éxitos y los errores del pasado (p. 232).

La situación ha cambiado en pocos años, y a pesar de las adversidades que aún son patentes e incluso se han agravado en algunos casos (como está sucediendo en Italia⁸), este campo de estudio parece estar pasando en general por un buen momento, demostrando un constante crecimiento en la

investigación y en todos los niveles educativos. Aún queda mucho por hacer para integrar las músicas populares urbanas en la universidad, incluso superar los posibles contratiempos que puedan derivarse de la actual efervescencia y del atractivo que está despertando un repertorio tan ligado a la actualidad, pero el proceso parece imparable y se impone la necesidad de reflexionar sobre su desarrollo, de identificar y afrontar los retos que conlleva, conscientes de que esta realidad no nace en el vacío y que cuenta al menos con medio siglo de historia en el ámbito internacional de la educación superior.

Notas

¹ Utilizamos el término «músicas populares urbanas» para referirnos al repertorio denominado *popular music* en inglés y para acotar la amplitud del término «música popular», que en castellano engloba también al repertorio tradicional.

² Todas las traducciones del inglés han sido realizadas por el autor del artículo.

³ Estos objetivos aparecen recogidos en los Estatutos fundacionales de la IASPM: <http://www.iaspm.net/statutes-rules/>.

⁴ Sirvan como ejemplo las revistas *Popular Music* y *Popular Music and Society*, y las colecciones Routledge Global Popular Music Series y Ashgate Popular and Folk Music Series. Si bien existen numerosas editoriales y revistas académicas que publican estudios en castellano sobre músicas populares urbanas, en la actualidad no hay revistas o colecciones específicas en este campo.

⁵ Pueden consultarse en el siguiente enlace <http://www.iaspm.net/minutes-reports/>.

⁶ Esta cuestión ha sido abordada en numerosos debates que han sido analizados en Jordán y Smith (2012).

⁷ El estado de los estudios sobre músicas populares urbanas en los conservatorios españoles ha sido abordado por Lausén (2014).

⁸ En el proceso de adaptación al Espacio Europeo de Educación Superior, el sistema universitario italiano no reconoció la música popular como un área legítima de estudio. Esto ha supuesto la exclusión de este repertorio del currículo académico universitario, la interrupción de la actividad investigadora y la deslegitimación de profesores e investigadores con una amplia trayectoria en la universidad italiana, que han visto amenazados sus puestos de trabajo. Estas medidas han movilizado en 2015 a la comunidad internacional de investigadores sobre músicas populares urbanas para elevar una petición al gobierno italiano. El texto puede leerse en el siguiente enlace: <http://tagg.org/html/Petition1405.html>.

Referencias Citadas

Adorno, T. W. (1941). On popular music. *Studies in Philosophy and Social Sciences*, 9, 17-48.

Ahlers, M. (2015). Opening minds: Style copies as didactical initiators. *IASPM Journal*, 5(1). doi: 10.5429/2079-3871(2015)v5i1.11en.

Björnberg, A. (1993). Teach you to Rock? Popular music in the university music department. *Popular Music*, 12(1), 69-77. doi: 10.1017/S0261143000005365.

Dahlhaus, C. (2014). *Fundamentos para la historia de la música*. Barcelona: Gedisa.

Eco, U. (1985). *Obra abierta*. Barcelona: Planeta-Agostini.

Frith, S. (1978). *The sociology of Rock*. Londres: Constable and Company.

Frith, S. y McRobbie, A. (1978). Rock and sexuality. *Screen Education*, 29, 124-143.

Gillett, C. (1972). The sound of the city: The rise of Rock and Roll. Nueva York: Da Capo.

González, J. P. (2014). Música popular y musicología en América Latina. En H. W. Heister y U. Mühlshlegel (Ed.). *Sonidos y hombres libres. Música nueva de América Latina en los siglos XX y XXI*. Madrid: Iberoamericana Vervuert.

Green, L., Lebler, D. y Till, R. (2015). Introduction. *IASPM Journal*, 5(1). doi: 10.5429/2079-3871(2015)v5i1.1en.

Hazell, E. (1995). *Berklee: The first fifty years*. Boston: Berklee Press.

Hebdige, D. (1979). *Subculture: The meaning of style*. Londres: Routledge.

Herbert, D. G. (2011). Originality and institutionalization: Factors engendering resistance to popular music pedagogy in the USA. *Music Education Research International*, 5, 13-32. Disponible en <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.694.9546&rep=rep1&type=pdf>.

Jordán, L. F. y Smith, D. K. (2012). How did popular music come to mean música popular? *IASPM Journal*, 2, 19-33. doi: 10.5429/2079-3871(2011)v2i1-2.3en.

Jost, C. (2015). Beyond Adorno: Post-critical teaching of popular music in the German educational system and its theoretical and practical challenges. *IASPM Journal*, 5(1). doi: 10.5429/2079-3871(2015)v5i1.12en.

Laing, D. (1969). *The sound of our time*. Londres: Sheed & Ward.

Laing, D. (1975). *The electric muse: The story of folk into Rock*. Londres: Eyre Methuen.

Laing, D. (1976). *The encyclopaedia of Rock*. Nueva York: Harper Collins.

Lasuén, S. (2014). La ausencia de las músicas populares urbanas en las programaciones de los conservatorios españoles: una incoherente tradición normalizada con fecha de caducidad. *Cuadernos de ETNOMusicología*, 4. Disponible en <http://bit.ly/1GXWZEN>.

Lee, E. y Vulliamy, G. (1976). *Popular music in school*. Cambridge: Cambridge University Press.

Mendivil, J. y Spinosa, C. (Ed.) (2016). *Made in Latin America: Studies in popular music*. Nueva York: Routledge.

Moore, A. (2002). Authenticity as authentication. *Popular Music*, 21(2), 209-223. doi: 10.1017/S0261143002002131

Oliver, P. (1960). *Blues fell this morning*. Cambridge: Cambridge University Press.

Oliver, P. (1969). *The story of the blues*. Londres: Penguin Books.

Pfleiderer, M. (2011). German-language popular music Studies in Germany, Austria and Switzerland. *IASPM Journal*, 2. doi: 10.5429/2079-3871(2011)v2i1-2.5en.

Powell, B., Krikun, A. y Pignato, J. M. (2015). Something's happening here!: Popular music education in the United States. *IASPM Journal*, 5(1). doi: 10.5429/2079-3871(2015)v5i1.2en.

Przybylski, L. y Niknafs, N. (2015). Teaching and learning popular music in higher education through interdisciplinary collaboration: Practice what you preach.

I A S P M Journal, 5(1). doi:
10.5429/2079-3871(2015)v5i1.7en.

- Riesman, D. (1950). Listening to popular music, *American Quarterly*, 2(4), 359-371.
- Rushton, J. (1986). *Classical music: A concise History from Gluck to Beethoven*. Nueva York: Thames and Hudson.
- Smith, G. D., Brennan, M., Kirkman, P., Moir, Z. y Rambarran, S. (Ed.) (2017). *Research Companion to Popular Music Education*. Londres: Routledge.
- Source, M.E. (1990). IPM teaching popular music review. *Popular Music*, 9(3), 370-371.
- Tagg, P. (1966). Popular music as a possible medium in secondary school education. Disponible en <http://tagg.org/articles/xpdfs/mcr1966.pdf>.
- Tagg, P. (1982). Analysing popular music: Theory, method and practice. *Popular Music*, 2, 37-65.
- Tagg, P. (1998). The Gotheborg connection. *Popular music*, 17(2), 219-242.
- Willis, P. (1974). Youth groups in Birmingham and their specific relation to pop music. En I. Bontinck (Ed.). *New patterns of musical behavior*. Viena: IMDT.
- Woody, R. H. (2007). Popular music in school: Remixing the issues. *Music Educators Journal*, 93(4), 32-37. doi: 10.1177/002743210709300415.

Sobre el Autor

Eduardo Viñuela Suárez

Eduardo Viñuela es profesor del Departamento de Historia del Arte y Musicología de la Universidad de Oviedo (España). Ha publicado numerosos artículos y capítulos de libro sobre música audiovisual y coeditado varios libros colectivos; destaca su obra *El videoclip en España (1980-1995)* (ICCMU, 2009). Ha realizado estancias de investigación en las Universidades de Liverpool (2007) y Oxford (2014) y República de Uruguay (2015). Ha sido presidente de la rama española de la IASPM (2009-2014) y actualmente es Vicepresidente de Sibe-Sociedad de Etnomusicología y Director del Aula de Música Pop-Rock de la Universidad de Oviedo.

Eduardo Viñuela Suárez

Universidad de Oviedo
Dpto. Hª del Arte y Musicología
Campus del Milán
C/ Amparo Pedregal s/n
33011 Oviedo (España)
vinuelaeduardo@uniovi.es



EQUIPO EDITORIAL

Editor:

José Luis Aróstegui Plaza, Universidad de Granada (España)

Editora Adjunta:

Rosa María Serrano Pastor, Universidad de Zaragoza (España)

Consejo Editorial

Carlos Abril. Universidad de Miami, Estados Unidos.

Rolando Ángel-Alvarado. Universidad Pública de Navarra, España.

Leonardo Borne. Universidad Federal de Ceará, Brasil.

Alberto Cabedo. Universidad Jaime I, España.

Diego Calderón Garrido. Universidad Internacional de La Rioja, España.

Raúl Capistrán. Universidad Autónoma de Aguascalientes, México.

Carmen Carrillo Aguilera. Universidad Internacional de Cataluña, España.

Óscar Casanova. Universidad de Zaragoza, España.

José Joaquín García Merino. IES Bahía Marbella, España.

Claudia Gluschankof. Instituto Levinski, Israel.

Josep Gustems Carnicer. Universidad de Barcelona, España.

Dafna Kohn. Instituto Levinski de Tel-Aviv, Israel.

Guadalupe López Íñiguez. Academia Sibelius de Helsinki, Finlandia.

Luis Nuño. Universidad Politécnica de Valencia, España

Lluïsa Pardàs. Universidad de Otago, Nueva Zelanda.

Jèssica Pérez Moreno. Universidad Autónoma de Barcelona, España.

Javier Romero Naranjo. Universidad de Alicante, España.

Susana Sarfson. Universidad de Zaragoza, España.

Patrick K. Schmidt. Universidad de Ontario Occidental, Canadá.

Giuseppe Sellari. Universidad de Roma-Tor Vergata, Italia.

Gabriel Rusinek. Universidad Complutense, España.

Mónica María Tobo. Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia.

Raymond Torres Santos. Universidad del Estado de California, Estados Unidos.

Ana Mercedes Vernia. Universidad Jaime I, España.

Maria Helena Vieira. Universidad del Miño, Portugal.