

## Música Popular y Educación. El problema de los equilibrios

Diego Madoery

Nací en el año 1961, cuando Ringo Star ingresó a los Beatles, se realizó el primer festival de Cosquín y la banda de Sandro comenzó a llamarse Los de Fuego. Fui bajista en una banda de rock durante mi secundaria en Córdoba y luego en La Plata, en paralelo a las cursadas de las carreras, tuve un grupo de folklore y otro en el que compuse canciones de mi autoría. Luego de recibido y años de trabajo docente en los distintos niveles del sistema, comenzó mi interés por la investigación.

En ese momento, 1996, sin disponer de los recursos actuales de Internet, quien comenzaba a investigar en el campo de la música popular pensaba que era necesario definirla, comprender sus límites y diferencias de otras como la música académica, culta, clásica, etc. o bien con la folklórica (tal como la habían definido los pioneros en los estudios, separada de la música popular). Mi caso no escapó a esta tendencia y con algún desconocimiento de los intentos que otros investigadores como Phillip Tagg, Richard Middleton, entre otros, elaboré una hipótesis que hasta este momento me resulta interesante: la diferencia entre la música popular y la académica se encuentra en los procedimientos de producción. Es decir, intenté correr el problema de la obra en sí y ubicarlo en todos esos procedimientos que se realizan desde la creación hasta que la obra toma contacto con el público.

Publiqué estas ideas en la revista de esta casa de estudios en el año 2000 en un artículo llamado: "Los procedimientos de producción musical en música popular" y en ese mismo año participé de mi primer congreso de la IASPM (*International Association for the Study of Popular Music*) cuyos inicios fueron en año 1981 en Inglaterra. En el año 2000 se realizó la constitución de la rama Latinoamérica en un muy interesante congreso en Bogotá (Colombia).

En esta conferencia pienso abordar tensiones que se producen entre la Música Popular y la Educación a partir de cinco pares dicotómicos. Esta introducción me permite presentar el primero: música popular – música académica.

Aquellos pioneros que crearon la IASPM expusieron la necesidad de estudiar seriamente una música que no era considerada seria. Y así como hicieron énfasis en promover sus investigaciones propusieron que este objeto era susceptible de un

abordaje interprofesional e interdisciplinario. Esta idea, al mismo tiempo fortaleza y debilidad de la IASPM, plantea algunos interrogantes:

¿Sólo la música popular merece un estudio interdisciplinario?

¿Qué hay en la música popular de diferente que amerita estudios particulares?

La IASPM generó un espacio que vino a cubrir una deuda de grandes y graves dimensiones respecto a una música que ya, en la década de 1980, desbordaba las bateas de las disquerías y se había instalado hace años en los hogares y en los distintos medios con los cuales un músico podía optar para comunicar su música. Más allá de todas las críticas post-adornianas o prejuicios de la academia musical, esta música recorría el planeta y como todo hecho social, artístico y estético no sólo era susceptible de ser estudiado sino que era necesario comprender que era esto que unía e identificaba a tanta gente.

Pero la necesaria crítica a la academia y a la musicología tradicional (que ya venía siendo cuestionada por la *new musicology*) produjo cierta disolución en la atención a los aspectos propiamente musicales. Así, bajo el argumento de la no existencia de partituras, por un lado, y la valoración (o sobrevaloración) del nivel de la significación en la música popular, por el otro, se desarrollaron teorías y métodos que deben ser examinados críticamente.

En los congresos IASPM predominan los trabajos que provienen de perspectivas sociológicas, históricas, semióticas, y musicológicas, que por lo general, no presentan interés por la decodificación de las cuestiones musicales puestas en juego en estas músicas. De algún modo, tanto la musicología, al dar la espalda a estas músicas, como la sociología o la diversidad de estudios IASPM interdisciplinarios haciendo énfasis en sus intereses sociales, textuales o semióticos, están proponiendo que éstas no poseen algo musical susceptible de ser analizado.

Ahora bien, desde otro ámbito, como es el de la teoría musical estadounidense, a partir de la década de 1990, comenzaron a interesarse por la música popular. Y con ya abundante bibliografía inglesa, han incluido al análisis de la música popular, tanto desde perspectivas académicas tradicionales como el análisis schenkeriano o desde las teorías cognitivas de las cuales Ler Dahl y Jackendoff con su *Teoría generativa de la música tonal*, son referentes. Walter Everett, por ejemplo, es un académico norteamericano que tiene los más importantes estudios sobre los Beatles. En la revista MTO (*Music Theory Online*) pueden observarse una buena cantidad de estudios de

diferentes abordajes, que incluyen el análisis musical, sobre música popular, sobre todo el rock y el pop.

Además de las diversas líneas teóricas de estudios, la música nos propone una abundante cantidad de casos limítrofes: algunos discos de Caetano Veloso, los post-tangos de Gandini, las versiones sinfónicas de música de rock o folklore que en este último tiempo se han vuelto más frecuentes, Fernando Cabrera, Les Luthiers, etc, etc. Evidentemente, si ponemos el acento aquí estamos en problemas, porque en general cualquier clasificación tiene ese lugar de borde donde parecen romperse los parámetros que posibilitaban tal clasificación. Sin embargo, estoy convencido que los grises también nos hablan de blancos y negros. Es decir, no podríamos concebir el gris, sin estos otros dos.

Por esta razón, y para los fines de este congreso y esta conferencia, abriré ese paraguas epistemológico que nos permite seguir avanzando sobre un concepto sin tener una totalidad de acuerdos acerca del mismo. La música popular existe y desde ahí avanzamos.

Con estos antecedentes y entrado ya el siglo XXI, vuelvo a la pregunta:

¿Qué hay en la música popular de diferente que merece estudios particulares?

En primer lugar, debo nuevamente referenciar mi antiguo artículo sobre los "Procedimientos de producción musical en Música Popular", donde, insisto, encuentro procedimientos en el proceso que va desde la creación a la obra en vivo o grabada, diferentes a la música académica. Hasta en el tango (en algunos casos el jazz) donde existen partituras para las intérpretes, la ejecución del género prescribe una cantidad importante de información no codificada en esta partitura.

Asimismo, existe una particularidad desde la perspectiva del análisis y es que necesariamente éste debe ser auditivo. Incluso, repito, en el tango, que existe una mayor cantidad de partituras, el análisis de las obras debe contemplar la audición de la versión que se intenta abordar, dado que las diferencias pueden ser grandes en alguno de los rasgos.

Estas cuestiones nos llevan al segundo par en equilibrio:

### **Teoría y práctica**

Es necesario aclarar que me voy a referir a la 'teoría' en un sentido realmente amplio. La noción que intento usar aquí correspondería a todas aquellas ideas que provienen

de un cierto grado de razonamiento, que tienen alguna correspondencia con evidencias empíricas y que además poseen algún tipo de validación académica. Se que esto último es, al menos, discutible pero me sirve para la dualidad que quiero proponer ahora y que tiene que ver con el debate acerca de dónde deberían provenir los conocimientos en la institucionalización de la música popular.

Aquí surgen dos preguntas:

¿Es importante 'teorizar' sobre una música que en apariencia es tan espontánea? y ¿por qué sería importante la teoría en la institucionalización de la música popular?

En primer lugar, debemos tener en cuenta que hacer teoría es parte del conocimiento humano, y si bien éste enunciado parece una obviedad, las ciencias sociales es un ámbito donde la teoría no goza del mismo status que en otras disciplinas científicas. Ciertamente es que, desde que el hombre es hombre se ha dedicado a conocer el mundo que lo rodea y en este mundo se encuentran los hechos sociales.

Asimismo, desde que la educación se institucionalizó, la teoría ha formado parte de este proceso. Parecería haber una relación necesaria entre institucionalización de los conocimientos y teoría. De hecho, en algunos casos, como puede suceder con la tradición de la enseñanza de la música académica, la teoría ha quedado como solapada. En la enseñanza de la armonía, el contrapunto o la morfología, habitualmente se exponen conocimientos sin mencionar de donde provienen. Y en este sentido, en el proceso de institucionalización de un campo novedoso como lo es la música popular se deberían contrarrestar estos solapamientos y exponer la procedencia de las afirmaciones que fundan esta enseñanza, recuperando el lugar de una teoría tan necesaria en la educación.

Ahora bien, como vimos anteriormente, hay muchas disciplinas que se encuentran investigando la música popular: la sociología (que en nuestro país ha marcado la agenda en algunos casos sobre qué estudiar como el rock chabón, la cumbia, etc.), la semiótica y los estudios literarios. La educación musical también debe ser incluida como una fuente porque la música popular ingresó en la educación primaria muchos años antes que las carreras terciarias-universitarias. Tenemos grandes educadores que han investigado en este ámbito como Violeta de Gainza o María del Carmen Aguilar, entre muchos otros. Ésta última, escribió en el año 1991 el libro *Folklore para armar*, que aún hoy es de los pocos libros que aborda los géneros folclóricos en sus rasgos musicales. También incluyó a los estudios que provienen de la Psicología de la

música porque esta disciplina se ha convertido en la fuente de teoría para la educación musical actual y muchas de sus investigaciones están vinculadas a la música popular.

Pero en esta conferencia, me gustaría hacer énfasis en la musicología, porque opino que esta disciplina debería ser la “madre” teórica de las carreras de música popular y más específicamente, aquellos estudios musicológicos vinculados al análisis musical. Vuelvo a insistir que esta metodología es diferente al análisis tradicional de la música académica porque se parte de la audición y también difiere de la metodología propia de la audioperceptiva. El aprendizaje de la lecto-escritura musical y la discriminación auditiva son requisitos y herramientas básicas para desarrollar un análisis musical auditivo exitoso.

¿Y la práctica?, ¿qué puedo aportar en esta conferencia al respecto?

Aquí no voy a abundar sobre las virtudes de la práctica en la educación musical, en todo caso me interesa poner en tensión ideas como la siguiente: los músicos populares son quienes poseen los conocimientos para formar en música popular porque sus saberes provienen de la propia experiencia.

Este pensamiento promueve un debate que he afrontado en diversas situaciones laborales y no me interesa aquí negar esta afirmación, sino más bien acotarla, porque el conocimiento que surge de la propia práctica es tan importante como limitado a esa propia experiencia. Sin tener algún tipo de manipulación con la música no podemos transferir estos conocimientos pero toda práctica es limitada y como docentes debemos ampliar esta mirada. Además, al momento de pretender incorporar estos saberes en la educación es necesario algún tipo de sistematización.

En este sentido, quisiera plantear algunas preguntas que deberíamos hacernos y hacer a aquellos músicos que poseen una gran experiencia en su práctica como músicos y se quieren incorporar a la institucionalización de esta educación:

- 1) ¿Dónde obtuve estos conocimientos?, ¿quién ha sido mi referente estético, quiénes mis maestros? Aunque me proclame como autodidacta, debemos comprender que siempre hay algún músico que me enseñó directa o indirectamente lo que soy como músico.

- 2) ¿Por qué afirmo lo que afirmo? Es común encontrar a músicos con aseveraciones severas y categóricas acerca de cómo es o cómo debe hacerse tal música y entiendo que en la educación institucionalizada debemos cuestionar esto para comprender la fuente de tal afirmación.

3) Y finalmente, ya en el rol docente, ¿cómo organizo estos saberes de modo que puedan ser enseñados gradualmente en relación a las capacidades de mis alumnos?

Estas preguntas son básicas para interpelar e interpelarnos acerca de los conocimientos que provienen de la propia práctica.

Ahora bien, para avanzar y dejar alguna opinión sobre esta dicotomía pienso que los saberes institucionalizados deberían provenir tanto de la propia práctica musical, como de los estudios de música popular y de las propias sistematizaciones e investigaciones a partir del análisis. Y aquí retomo y deseo hacer énfasis en el análisis estilístico y de géneros que ha sido, en mi carrera como investigador, el tipo de análisis que ha resuelto el porqué y el para qué del análisis musical. Este tipo de metodología nos sirve no sólo para ver las singularidades y originalidades de algunas obras musicales sino también para ver esos lugares comunes, esas recurrencias que hacen que percibamos estilos y géneros. Esto nos lleva al tercer par a tratar:

### **Géneros - no géneros.**

En la actualidad existe tanta música en diversos géneros de la música popular como música que no define con claridad alguno de ellos, ya sea por fusiones o por parodia o por diversos procedimientos que hacen los músicos que esperan no ser categorizados en alguna de estas etiquetas. Hay un conjunto de artistas que Martín Graziano llamó *Cancionistas del Río de la Plata* (en un libro del mismo nombre), y entiendo que estas escenas musicales se dan en todo el país con la intención de separarse de la tradición del rock o el folklore y eludir las clasificaciones genéricas habituales.

En el año 2007 presenté mi artículo “Género – tema – arreglo. Marcos teóricos e incidencias en la educación de la música popular” en el 1er. Congreso Latinoamericano de Formación Académica en Música Popular en la Universidad Nacional de Villa María, donde propuse que la obra/pieza en música popular podía definirse en la tríada: Tema – Género – Arreglo.

Con ‘tema’ me refiero aquí al sentido musical del término y no al *topic* del análisis semiótico. La mayoría de la música popular está construida en base a segmentos melódicos con diversos grados de variación y repetición. El tema constituye una unidad de sentido musical y en muchos casos musical – textual. Él o los temas forman parte de una pieza donde fueron presentados por primera vez con una armonía, una textura y un género determinados.

Con 'arreglo' me refiero al conjunto de procedimientos que transforman el primer boceto de la pieza en su versión presentada en un concierto o en un registro grabado. Por esta razón, entiendo que quien desarrolla esta tarea no es sólo el arreglador/productor/compositor sino también los intérpretes-músicos que, con su interpretación, finalizan el arreglo.

Esta tríada nos permite ver como se producen algunas tensiones entre sus términos.

El género trae consigo instrucciones que se manifiestan en los tipos de arreglo. Así fue como el Chango Farías Gómez se enfrentó a la escena creciente del folklore argentino con Los Huanca Hua. Al proponer chacareras o zambas en versiones corales (con voces a capella), produjo una ruptura en el tipo de instrumentación/arreglo característico de éstos géneros.

También es posible escuchar como algunos temas son utilizados en otro género diferente al de su origen. La versión de "El arriero" de Divididos, el tango "Desencuentro" por Almafuerte, las piezas de los Beatles interpretadas en samba brasilero, la versión de la "Chacarera del rancho" por Lagos – González – Lapouble, son algunos ejemplos de este procedimiento que genera también tensiones porque produce algunas transformaciones melódicas, lo cual nos indicaría que los rasgos del género también se encuentran en las melodías y no sólo en el acompañamiento.

Este esquema permite además diferenciar el estilo del compositor del intérprete. Esta división, que es poco abordada en el campo de estudios de la música popular, estimo que resulta importante para establecer diferencias estilísticas.

Pablo Kohan en la introducción de su libro *Estudios sobre los estilos compositivos del tango (1920-1935)* (2010), aborda el desafío de establecer una metodología de análisis que de cuenta de los rasgos del estilo del compositor. En este sentido y luego de ejemplificar con dos tangos como "Los Mareados" (Cobián) y "Cambalache" (Discépolo), concluye: "El asunto pasa, por lo tanto, por distinguir sin ambigüedades qué es lo que hace que, más allá de las infinitas recreaciones posibles, estos dos tangos sigan siendo, palmariamente, de estos dos compositores" (Kohan, 2010:14). Aquí aparece algo interesante: si existe algo que caracteriza a la música popular es esa posibilidad de versionar, de derivar permanentemente sus temas, y esto sucede gracias a la diferenciación entre estos roles: el compositor y el intérprete. Este aspecto lo retomaré más adelante.

Finalmente, nos queda avanzar sobre el género. Paralelamente al crecimiento de los estudios sobre música popular en la década de 1980, comenzaron también los

debates en torno al género musical en este campo. Para esta conferencia quiero mencionar seis artículos que han sido útiles en mi vida profesional haciendo la salvedad que existen muchos más estudios en este tema<sup>1</sup>. Tres de ellos pertenecen al mundo anglófono y tres provienen de autores argentinos y latinoamericanos. En realidad, la discusión en torno al género no está saldada como sucede con el concepto de música popular, y estos trabajos oscilan entre aquellos que afirman que el género se encuentra definido o manifiesto en el objeto musical mediante una serie de instrucciones o guión y entre los que consideran que el género es una cuestión de expectativas del sujeto, es decir un conjunto de aspectos que el sujeto le otorga al objeto musical.

La definición pionera de Fabbri de género musical como "un conjunto de eventos sonoros cuyo curso o devenir se encuentra regido por un conjunto de reglas socialmente aceptadas" (Fabbri, 1981) sigue siendo útil con una modificación hacia el final. En lugar de "socialmente aceptadas" pienso que las reglas son socialmente construidas.

No obstante estas definiciones, estimo que para los músicos el género es vivenciado entre dos fuerzas: la constricción y la contención.

La constricción implica límites. Cuando compongo o interpreto en un género, la música se encuentra acotada a un conjunto de instrucciones que determina ese género.

---

<sup>1</sup> Los seis artículos son:

FABBRI, Franco. 1981 "A theory of musical genres: two applications". *Popular Music Perspectives* (ed. D. Horn and P. Tagg., Göteborg and Exeter: International Association for the Study of Popular Music, pp. 52-81)

FRITH, Simon (1996) *Performing Rites: On Value of Popular Music*. Oxford: Oxford University Press.

MOORE, Allan (2001) "Categorical conventions in music discourse: Style and Genre" en: *Music & Letters*, Vol. 82, No. 3. Oxford University Press.

LOPEZ CANO, Rubén. 2006. "Asómate por debajo de la pista": timba cubana, estrategias músico-sociales y construcción de géneros en la música popular" Ponencia presentada en el VI Congreso de la Rama Latinamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, IASPM-AL.

ARGÜELLO, Silvina y RODRÍGUEZ, Edgardo (2011) "La resistencia del género musical: el caso del vals criollo argentino." *Actas del IX Congreso de la IASPM-AL*, Caracas, Venezuela. Publicado en: <http://iaspmal.net/ActasIASPMAL2010.pdf>

GUERRERO, Juliana (2012) "El género musical en la música popular: algunos problemas para su caracterización". *Trans. Revista Transcultural de Música*, núm. 16.



La contención se produce por el uso de un lenguaje común, que impone el género, entre los otros músicos y entre ellos y su público. De este modo, si uno va a una peña y el conjunto interpreta una chacarera, sin mediar ninguna explicación esa comunidad ya sabe de qué se trata, tanto sea para la escucha como para la danza. Más allá del gusto personal sobre la pieza o los intérpretes, el género nos permite contactarnos rápidamente con esa música.

Estas dos fuerzas están en tensión permanente entre los cultores de los géneros. El músico Carlos Aguirre, en una conferencia dada en un Congreso de la Universidad Nacional de Villa María, manifestó su disgusto sobre los límites que imponían las formas fijas en los géneros/danzas del folklore argentino. Estaba tratando este problema: cómo romper la constricción sin perder la contención.

A partir de estas ideas, estimo que, en la educación institucionalizada de la música popular, es tan importante la enseñanza de los géneros como la enseñanza de su ruptura. Los alumnos, cuando ingresan a la educación terciaria-universitaria, traen consigo identificaciones con algunos géneros que les producen una confortabilidad tal que la música, para ellos, se comprende a partir de estos géneros. Por esta razón, además de comprender cuales son las reglas de estos géneros es importante incentivar a promover rupturas, de modo que la institución estimule una más amplia apertura estética.

Y finalmente, asumiendo la enseñanza de los géneros, aparece otro problema: ¿cuáles géneros?

En la provincia de Buenos Aires se parte de tres mundos de géneros como son el jazz, el folklore y el tango en las carreras pioneras en la enseñanza de la música popular de una institución también pionera: la Escuela de Música Popular de Avellaneda. El folklore y el tango parecen situarse en un terreno indiscutible por la fuerte identificación con la cultura de la nación. El jazz, que podría ser más discutido, parece ser uno de los primeros en institucionalizarse y sistematizar su teoría de la armonía y sus metodologías de la enseñanza.

Pero también el rock ha crecido mucho en nuestro país y cubre una amplia gama de estilos e involucra a una gran cantidad de músicos. La cumbia, siempre marginada por su identificación con las clases sociales más bajas, la música electrónica y muchos otros géneros o sub-géneros también tienen buenos representantes en la música popular actual. Este es un problema a tener en cuenta en la construcción de carreras de música popular.

Para seguir avanzando, vamos a abordar ahora la cuarta dicotomía:

### **Componer - interpretar**

Estas dos actividades prevén dos perfiles de músico diferente que en la música académica se encuentran claramente determinados. Nuestra tradición institucional ha fomentado estas diferencias desarrollando carreras diferentes para cada uno de ellos. Ciertamente, en la música popular estos perfiles están más diluidos. Difícilmente encontremos un músico que sea exclusivamente compositor.

A los fines de esta conferencia, les propongo algunos aspectos deseables para romper la fuerte distinción de la tradición académica actual:

El 'compositor' o más bien el 'compositor / ejecutante' debería manejar recursos propios de la composición y propios de uno o varios géneros. Cuando digo recursos propios de la composición me refiero a ciertas metodologías que se desarrollan en la enseñanza de la composición de la música académica que parten de los materiales musicales y no de estilos o géneros pre-existentes. Es decir, las consignas de trabajo surgen de plantearse problemas a resolver musicalmente ya sean éstos en el ritmo, en el timbre o en otro aspecto de la música. Pero, como mencioné anteriormente, también es necesario la composición en algún género lo que supone un conocimiento profundo de éste.

Este perfil también precisaría ejecutar algún instrumento, en general armónico. Como, mayormente, el compositor forma parte del grupo en la música popular, necesita poder comunicar sus ideas y para hacer esto debe poder utilizar distintos medios, dado que, por muchos años, se va a encontrar con miembros del grupo que no leen música.

Finalmente, debería poder operar herramientas de registro y composición. Las posibilidades que proveen las nuevas tecnologías informáticas han modificado el aprendizaje de la composición. El hecho de tener una imagen sonora inmediata ha transformado, sin lugar a dudas, la práctica de la composición.

Asimismo, el 'intérprete' que prefiero llamar 'intérprete / compositor', precisaría de recursos en el instrumento provenientes tanto del género como de la técnica propia del instrumento. De acuerdo a cada instrumento, los aspectos básicos de la técnica son importantes para cualquier música. El punto límite es el canto, dado que en este caso, la técnica determina fuertemente el estilo.

También debería poder usar recursos para arreglar en el propio instrumento y elementos básicos de composición e improvisación (composición en tiempo real).

Entiendo que la improvisación no significa únicamente la realización de solos melódicos instrumentales sino también la posibilidad de leer un cifrado y desarrollar una textura de acompañamiento o contramelodías (en el caso de instrumentos melódicos).

Además, precisa hacer uso de las herramientas de registro. Al igual que la enseñanza de la composición, la educación instrumental debería incorporar los nuevos modos de registro. Afortunadamente, en la actualidad, existe una gran variedad y disponibilidad de dispositivos que permite registrar audio e imagen. La audición que cada intérprete tiene en tiempo real es bien diferente a la que el mismo intérprete puede hacer a posteriori como oyente. Recomiendo la grabación tanto como la filmación porque aparecen otras cuestiones que tienen que ver con la corporalidad y el movimiento escénico. Otras herramientas como el *overdubbing* en tiempo real podrían también instalarse en las instituciones. Este tipo de procedimiento incluye el arreglo en tiempo real y provee grandes posibilidades musicales.

Para terminar, avanzaremos sobre la última dicotomía.

### **Profesionalización. Arte - trabajo**

Aquí me refiero a una concepción de arte vinculada a la modernidad romántica, a la idea del 'arte por el arte', alejado de cualquier representación que lo vincule a la mercancía, y que se actualiza en la música popular como mito, en la imagen de hacer la música que me gusta independientemente de si tiene algún lugar de difusión o algún público a quien llegar.

En el otro lado, estarían los músicos que decididamente quieren vivir de hacer música y que por lo mismo entienden a su actividad como un trabajo. Es bajo esta concepción que prefiero comprender a la industria cultural. A diferencia de la Teoría Crítica, cuyos teóricos vivieron en un momento histórico bien diferente del mercado de la música, entiendo a la industria cultural como el lugar donde los músicos desarrollan su trabajo, con las mismas dificultades de cualquier actividad en un mundo globalizado y en un sistema capitalista.

En otro artículo, en el cual fundamento el concepto de 'Folklore profesional'<sup>2</sup>, desarrollé dos criterios para la profesionalización de los músicos (tanto sea en la

---

<sup>2</sup> Madoery, D. (2010) "El Folklore profesional. Una perspectiva que aborda las continuidades". *Actas del IX Congreso de la IASPM-AL, Caracas, Venezuela*. Publicado en: <http://iaspmal.net/ActasIASPMAL2010.pdf>

escena folklórica, como en otras): 1) el grado de profesionalización de los músicos y sus producciones, manifiestas en la aceptación del público y/o la crítica y que reditúa en mejores condiciones de grabación, conciertos en vivo y giras y 2) el grado de autoconciencia estética de su producción, es decir, el conocimiento de los límites y rupturas de la propuesta en relación con la escena.

La profesionalización así entendida precisa de herramientas para una producción cultural sustentable y por lo general, no forma parte de ninguna currícula. Es importante la formación para el mundo del trabajo y dentro de las herramientas que circulan el Ministerio de Cultura de la Nación acaba de publicar este libro, que dejo uno para la institución: *Guía Rec. Claves y herramientas para descifrar el ecosistema actual de la música*. Este libro y su plataforma en la página web <http://guiarec.cultura.gob.ar/guia-rec/> vienen a cubrir un vacío importante en esta materia y sería significativo que se incorpore junto a otros saberes a la formación institucional de los músicos.

A modo de conclusión, quisiera plantear esta pregunta: ¿por qué elegí plantear estos temas a través de estas dicotomías?, ¿cuál es la idea que, de algún modo encubierta, ha sobrevolado estos pares analizados?

Todos estos pares dicotómicos, en lugar de ser entendidos como opuestos, deben ser comprendidos como complementarios. La idea de unidad en la multiplicidad ha sido abordada por filósofos como Edgar Morin y me es útil para abordar estos planteos. La unidad surge de la complementariedad. Y en este equilibrio está el desafío del encuentro entre Música popular y Educación.

Muchas gracias.

### **Bibliografía mencionada**

Aguilar, M. (1991) *Folklore para armar*. Bs. As: Ediciones Culturales Argentinas.

Argüello, S., Rodríguez, E. (2011) *La resistencia del género musical: el caso del vals criollo argentino*. Actas del IX Congreso de la IASPM-AL, Caracas, Venezuela. En: <http://iaspmal.net/ActasIASPMAL2010.pdf>

Fabbri, F. (1981) *A theory of musical genres: two applications*. Popular Music Perspectives (ed. D. Horn and P. Tagg;., Göteborg and Exeter: International Association for the Study of Popular Music, pp. 52-81)

Frith, S. (1996) *Performing Rites: On Value of Popular Music*. Oxford: Oxford University Press.

Graziano, M. (2011) *Cancionistas del Río de La Plata. Después del rock: una música popular para el siglo XXI*. Buenos Aires: Gourmet Musical

Guerrero, J. (2012) *El género musical en la música popular: algunos problemas para su caracterización*. Trans. Revista Transcultural de Música, núm. 16.

Kohan, P. (2010) *Estudios sobre los estilos compositivos del tango (1920-1935)* Buenos Aires: Gourmet Musical.

Lerdahl, F., Jackendoff, R. (2003) *Teoría generativa de la música tonal*. Madrid: Akal Ediciones

López Cano, R. (2006) *Asómate por debajo de la pista: timba cubana, estrategias músico-sociales y construcción de géneros en la música popular*. Ponencia presentada en el VI Congreso de la Rama Latinamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, IASPM-AL.

Madoery, D. (2000) *Los Procedimientos de producción musical en música popular*, publicado en: Revista del Instituto Superior de Música de la U.N.L., Nro. 7. Santa Fe: Centro de Publicaciones. Universidad Nacional del Litoral. pp. 76-93. Con referato.

----- (2007) *Género – tema – arreglo. Marcos teóricos e incidencias en la educación de la música popular*. Ponencia presentada en el 1er. Congreso Latinoamericano de Formación Académica en Música Popular. En: <http://webnueva.unvm.edu.ar/webs/congresomusica1/Ponencias/Cap%C3%ADtulo%20I%20N%C2%B03%20Diego%20Madoery.pdf>

----- (2010) *El Folclore profesional. Una perspectiva que aborda las continuidades*. Actas del IX Congreso de la IASPM-AL, Caracas, Venezuela. En: <http://iaspmal.net/ActasIASPMAL2010.pdf>

Moore, A. (2001) *Categorical conventions in music discourse: Style and Genre*, en: Music & Letters, Vol. 82, No. 3. Oxford University Press.

**| volver al ÍNDICE**