

JOSEP MARTÍ

*Departamento de Musicología  
CSIC. Barcelona*

*Las fronteras interiores  
de nuestro universo musical.  
El caso de las músicas populares<sup>1</sup>.*

### *Resumen*

LA TRIPARTICIÓN DE NUESTRO UNIVERSO musical en música culta, tradicional y popular (moderna) posee todavía una cierta importancia dentro de las conceptualizaciones que establecemos para entender nuestra realidad musical e incide poderosamente en la configuración interna de la musicología, así como en las estrategias de investigación de la etnomusicología o de la antropología de la música. Muchos intentos de definición de lo que es en la actualidad la “música popular” parten precisamente de esta visión tricotómica de la realidad musical. Pero, de hecho, se trata de una serie de categorías sumamente frágiles y dudosas, y sobre todo tan estrechamente ligadas a los momentos coyunturales del ámbito social y político, que hace realmente cuestionable su operatividad en el campo de la investigación sobre el fenómeno musical.

### *Palabras clave*

Musicología. Etnomusicología. Antropología musical.  
Música culta. Música tradicional. Música popular.

### *Abstract*

THE TRIPARTITION OF OUR MUSICAL UNIVERSE in fine art, folk and popular music still has today a certain importance within the conceptualizations we establish in order to understand our musical reality. This classification clearly impinges on the research approaches of ethnomusicology or anthropology of music and on the internal configuration of musicology as well. Several attempts at defining popular music start precisely from this tricotomic view of musical reality. But, in fact, they are very fragile and debatable categories; and above all, they are so close to situational moments of the social and political arena, that their operativity for research on the musical phenomenon becomes very questionable.

### *Key words*

Musicology. Ethnomusicology, Anthropology of Music.  
Cultivated music. Traditional music. Popular music.

**E**N EL CAMPO MUSICAL, nuestra cultura, como cualquier otra, establece conceptualmente sus fronteras interiores para delimitar los diferentes ámbitos musicales de relevancia sociocultural. Así, pues, hablamos de *ruido* y de *música*, de *música popular* y de *música culta*, de *música seria* y de *música ligera*, de *música andaluza* y de *música no-andaluza*, de *música occidental* y de *música no-occidental*, de *música religiosa* y de *música profana*, etc.

El establecimiento de límites o fronteras ideacionales que separan y agrupan diversos elementos es una consecuencia lógica de la práctica de la cultura. Constituye un hecho cotidiano y también es un hecho científico; solamente hace falta pensar en la taxonomía. Dentro del ámbito musical, entre las diversas fronteras interiores de una cierta trascendencia que establece nuestra sociedad, debemos contar, sin ningún tipo de duda, con aquellas, que, de manera más o menos clara, delimitan las esferas de la música culta y de la música popular, y, dentro de ésta, la de la música tradicional, la cual se supone depositaria de nuestras personalidades étnicas. Se trata de una bipartición o en cierta medida tripartición de nuestro universo musical, criticable en muchos aspectos pero que, nos guste o no, se encuentra firmemente enraizada en nuestra manera de pensar, no tan sólo en la calle, sino que es compartida también por la misma musicología con pretensiones científicas. Sobre todo, no hay que olvidar que cuando nos referimos a estos tres ámbitos no hablamos tan sólo de las producciones musicales estrictas, sino también de la praxis musical que las envuelve y que, de hecho, es la que les da sentido: quién las realiza, dónde y cuándo se ejecutan, para quién y para qué se ejecutan, etc. Estas fronteras no son, no obstante, meras líneas muertas. La existencia de estos límites tiene un papel dinámico en la formación de nuestro universo musical. Es decir, no es que haya *a priori* un material, una fenomenología musical que deba ser distribuida en grupos, sino que la conceptualización de estos límites hace que, en muchas ocasiones, nuestra sociedad también articule y genere su materia musical de acuerdo a la idea que se tiene de estos límites.

El concepto de música tradicional o folklórica iría tomando cuerpo con el romanticismo. De hecho, la dicotomía entre música culta y popular –en el sentido de tradicional– ha marcado la investigación musicológica. La música tradicional tenía también su lugar en la conocida articulación de la disciplina que hiciera Guido Adler a finales del siglo pasado. Este modelo bipolar pronto iría cediendo terreno a una visión tricotómica de nuestro universo musical más de acuerdo con la realidad, dado que el anterior modelo no daba cabida a una gran masa de música que no podía ser considerada ni culta ni folklórica. Este segundo modelo no ha reemplazado completamente al anterior sino que ambos coexisten para ser usados según la retórica discursiva del contexto en cuestión. Para el ámbito musical occidental, el musicólogo argentino Carlos Vega hablaba de “música superior”, “música folklórica” y “mesomúsica”<sup>2</sup>. Con esta última denominación se refería a toda aquella producción musical que no se podía considerar ni culta ni folklórica y que, por tanto, hoy comprendería también toda la producción musical popular moderna. Para Philip Tagg esta idea de *mesomúsica* estaría muy cercana a su propio concepto de *popular music*<sup>3</sup>.

1. Algunas de las ideas expresadas en este artículo fueron expuestas en las comunicaciones *El patró de refús com a exponent de la validesa, percepció i transgressió de les fronteres interiors del nostre univers musical* y *¿Existe una identidad etnomusicológica?* que presenté en el “IX European Seminar in Ethnomusicology”, (Calella, 1993) y en el “III Congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología”, (Benicàssim, 1997), respectivamente.
2. VEGA, Carlos, “Mesomúsica. Un ensayo sobre la música de todos”, *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*, 3, (Buenos Aires, 1979), pp. 4-16.
3. TAGG, Philip, *Kojak. 50 seconds of Television Music: toward the analysis of affect in popular music*. Göteborg, University of Gothenborg, 1979, p. 23.

A cada uno de estos ámbitos le corresponden unos elementos formales, unas significaciones, unos actores, unas funciones sociales y unos valores determinados. Pero esta subdivisión de nuestras músicas en los tres ámbitos diferentes no se fundamenta en criterios estrictamente musicales referentes a la materia sonora, sino en criterios contextuales de tipo sociocultural.

De hecho, otorgamos a las líneas demarcadoras de las fronteras internas de nuestro universo musical unos contenidos de acuerdo con nuestras necesidades de hacer prevalecer determinados valores. La prueba más evidente de que esta partición del mundo musical no se basa en criterios intrínsecamente musicales la tenemos en el hecho de que estos criterios demarcadores también tienen carta de validez para otros aspectos de la cultura. Si las distinciones que podemos realizar entre música instrumental y música vocal o entre ritmos binarios y ternarios se circunscriben al hecho musical, las distinciones entre culto, popular y tradicional van mucho más allá del mundo estrictamente sonoro. De hecho, son contenidos sociales que hallan expresión en el ámbito musical, como lo encontramos asimismo en muchos otros ámbitos de la cultura. Así, pues, hablamos, por ejemplo, de “literaturas cultas”, de “medicinas populares” o de “cocina tradicional”. Por lo que respecta a la música, se trata de una categorización de gran importancia para nuestra sociedad, ya que determina tanto la *praxis* musical como la base ideacional, hecho que se refleja en el desarrollo de la misma musicología.

La práctica musical cotidiana tiende a desdibujar estos límites fijados culturalmente. De manera continua, nos tropezamos con usos populares de la música culta, con la asunción académica de las tradicionales o con hibridaciones estilísticas que hacen tambalear cualquier pretensión de pureza. Dado, no obstante, el marcado contenido ideológico que comportan las fronteras interiores, nuestra sociedad cuenta con mecanismos destinados a frenar esta tendencia natural subvertidora. La transgresión de estos límites genera con mucha frecuencia patrones de rechazo destinados al mantenimiento del orden establecido, que pueden llegar a incidir fuertemente en la vida musical de un ámbito sociocultural concreto<sup>4</sup>.

Ya se ha dicho muchas veces que la música, a través de sus diversas manifestaciones, de manera consciente o inconsciente, constituye un buen instrumento para mantener y consolidar el orden político y social. En el caso de las fronteras interiores, de las cuales estamos hablando, esto resulta muy evidente. No se limitan ni mucho menos a reflejar este orden, sino que también ejercen un papel activo en su mantenimiento. La dinámica de clases, un factor decisivo para la civilización occidental, se corresponde a la perfección con la dicotomía culto/popular, y la invención y la creencia en “espíritus nacionales”, idea que tan determinante ha sido para la historia de los estados occidentales en los dos últimos siglos, se materializa asimismo en toda la filosofía que envuelve los legados musicales tradicionales.

Las fronteras internas de nuestra realidad musical, las cuales hacen que creamos en una música culta en relación a una música popular o a una música tradicional, llevan a cabo una partición del universo sonoro, a la que nadie le puede negar importancia. Pero además del hecho concreto que, por lo que a nuestra sociedad se refiere, implica una priorización de la visión errónea de la cultura popular como sistema autónomo y un tradicional desinterés académico por las músicas a las que no se otorga valor patrimonial, deberemos tener presente que si estas fronteras o límites están fijados según determinados valores sociales, esto quiere decir que estas mismas demarcaciones establecidas son portadoras de una significación que va más allá de la mera taxonomía. Si actualmente estuviésemos en una sociedad teocrática, por ejemplo, en lugar de dar tanta importancia a la dicotomía culto/popular posiblemente la daríamos a la distinción entre música religiosa/música profana. Las fronteras interiores que cada cultura musical establece poseen una innegable importancia heurística para conocer la vida musical de una sociedad dada.

4. Véase, por ejemplo, MARTÍ, Josep, “El patrón de rechazo: músicas denostadas y práctica científica musicológica”, *Nassarre*, 12/2, (Zaragoza, 1996), pp. 257-282.

Estos tres ámbitos, el culto, tradicional (“étnico”) y popular se perciben fuertemente diferenciados cuando pensamos en aquellos casos más acusados: una misa de Schubert, el canto de siega de un campesino valenciano o una canción de los Beatles. Cualquier musicólogo sabe no obstante, que los límites entre estos tres subuniversos no se encuentran tan claros: las obras minimalistas se hallan con mucha frecuencia a medio camino entre lo que se percibe como música culta y popular; las realizaciones propias del folklorismo pueden ser etiquetadas como música étnica o bien popular, y hay numerosos cantos religiosos, por ejemplo, que poseen características tanto de la música culta como de la étnica. Pero eso no tiene que extrañarnos en absoluto; es el precio que hay que pagar por todo intento taxonómico que secciona un determinado espectro o *continuum* fenoménico en unidades discretas.

Tener bien presente esta tripartición de nuestro universo musical a nivel cognitivo de los actores sociales es importante para saber de qué estamos hablando cuando nos referimos a la música popular. Y si estamos de acuerdo con lo dicho hasta el momento, de que esta tripartición se debe más a razones ideológicas que estrictamente musicales, podemos suponer que hallaremos muchas dificultades para encontrar una definición satisfactoria de aquel ámbito de estudio que comprende estas manifestaciones musicales actuales de gran relevancia social y a las que la investigación española no les ha dedicado todavía la atención merecida.

El concepto de “música popular”, pensando sobre todo en el panorama musical actual, es algo que aún no ha sido satisfactoriamente definido. Charles Hamm, hace pocos años, en su intervención en el VI congreso de la *Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*, empezó con las siguientes palabras: “Comenzamos este congreso con un serio problema: no estamos seguros de lo que vamos a hablar”<sup>5</sup>. Peter Wicke se quejaba de que a pesar de que ya desde mediados de los años 70 se habla de “*Popular Music Research*”, aún hoy no hemos encontrado una definición del objeto de estudio<sup>6</sup>. “¿Qué es música popular?” decía Cutler: “Es aquello que queremos investigar; es aquello que la tradición académica ignora pero que no puede ser ya más ignorado”<sup>7</sup>, pero no decía mucho más. Si en algo se coincide, es que aunque el término “música popular” no resulta en absoluto fácil de definir, de manera intuitiva todos sabemos más o menos a lo que nos referimos<sup>8</sup>. Es algo que se conoce intuitivamente, pero evidentemente, esta idea en el marco de estas reflexiones, nos sirve de poco.

Lo primero que hay que tener en cuenta es que los criterios puramente formales no nos ayudarán en absoluto a solucionar el problema. Son muy diversos los géneros y estilos musicales que habitualmente se engloban bajo el concepto de “música popular”.

Tal como decía Philip Tagg: “La música popular no puede ser definida como un género musical o como grupo de géneros”<sup>9</sup>. Gracias a este conocimiento “intuitivo” no dudamos en catalogar de “popular” a la música de los Beatles, a la copla española, a la música de los *vaudevilles* y revistas musicales, al rap, al jazz, así como también la música de los bailes de salón del siglo pasado. Si en pos de nuestros intentos de definición global, difícilmente encontraremos en el aspecto formal nexos que unan todas estas músicas, tendremos que recurrir forzosamente al ámbito del contexto sociocultural, de las significaciones, de las funciones.

5. HAMM, Charles, “Einige Gedanken zur Messung der Popularität in der Musik”, en MAYER, Günter, (ed.), *Aufsätze zur Populären Musik*, Zyankrise, (Berlín, 1991), p. 22. §

6. WICKE, Peter, “Populäre Musik als theoretisches Konzept, *Popscriptum*, 1, (Berlín, 1992), p. 6.

7. CUTLER, Chris, “Was ist populäre Musik?”, en MAYER, Günter (ed.), *Aufsätze zur Populären Musik*, Zyankrise, (Berlín, 1991), p. 129.

8. Cfr. SHEPHERD, John, “Definition als Mystifikation: Eine Betrachtung von Denkmustern, die das Verstehen der Bedeutung von Musik behindern”, en MAYER, Günter (ed.), *Aufsätze zur Populären Musik*, Zyankrise, (Berlín, 1991), p. 160.

9. TAGG, Ph., op. cit., (1979), pp. 22-23.

Tal como parece lógico, los primeros intentos de definición del concepto de “música popular” han partido del análisis del calificativo “popular”, un término que debido a su polisemia inherente tampoco se nos presenta siempre claro. “Popular” tiene una dimensión cuantitativa, de manera que cuando hablamos de “cultura popular” parece que nos estemos refiriendo a algo que concierne a un gran número de personas, sin hacer forzosamente distinción a ningún tipo de estratificación social. Muy ligado a esta significación pero con un diferenciado matiz, se halla el sentido de “popular” en oposición a “élite”. Si en el primer caso es el factor cuantitativo aquello que aparece en un primer plano, en este otro se trata sobre todo de una distinción cualitativa que implica un cuadro de valores muy concreto. Por la vigencia de esta oposición es fácilmente comprensible, por ejemplo, las críticas censuradoras que se hace tantas veces a los intentos de popularización de la ópera por parte de los conocidos *tres tenores*. Lo que molestaba a Mirella Freni cuando en una entrevista concedida a *La Vanguardia* criticaba la popularización de la ópera cantada en grandes estadios no era el hecho de que la pudiesen disfrutar muchas más personas, sino que perdía aquellos tintes de calidad que, nos guste o no, van asociados a la idea de élite<sup>10</sup>. Es por estas dos significaciones que el término “cultura popular” se asocia también, en ocasiones, a la idea de “cultura de masas” con un innegable deje peyorativo ya que esta idea alude precisamente a una cultura degradada, trivializada, superficial, artificial y estandarizada<sup>11</sup>.

En otros contextos, “popular” implica la idea romántica de *Volk* o pueblo en el sentido herderiano. Ello nos conduce automáticamente a la idea de las esencias patrias, de las raíces étnicas, y aunque esto, en la práctica investigadora de disciplinas como el folklore, se materialice en primer lugar y sobre todo en la cultura de los ámbitos rurales, de hecho está claro que la idea de “alma del pueblo” hace alusión a la globalidad de los miembros de una determinada cultura sin hacer distinción a la estratificación social. De ahí también se infiere aquella idea que nos da el término “popular”, en conceptos tales como “cultura popular”, de algo que se concibe, crea y consume dentro de un mismo ambiente, sin especialización profesional. Es debido a esta significación de tintes herderianos que en todos los países de lenguas neorománicas, los términos “popular” y “tradicional” pueden ocupar un mismo campo semántico, algo que no sucede con la idea anglosajona de “*popular music*”, una formulación que en la práctica, y aunque no libre de algunas incoherencias, aparece más diferenciada de la idea de “*folk music*”.

Cuando hablamos de “música popular”, y pensamos por ejemplo en grupos como las *Spice Girls*, *Sepultura* o los *Beatles*, de una u otra manera, con mayor o menor grado, se hallan presentes todas estas connotaciones mencionadas del término popular. La música popular lleva como característica implícita su masiva aceptación, algo que se deduce de la primera significación del término “popular”, aunque ello haya que relativizarlo. En primer lugar, no significa que esta aceptación tenga que producirse siempre forzosamente. Criticando esta significación de “popular” se dijo, por ejemplo, que “la música popular que no conoce el éxito, no por ello deja de ser música popular”<sup>12</sup>. Evidentemente; cuando se habla de esta implícita aceptación masiva no se trata de que tenga que ser un hecho forzosamente consumado sino una lógica expectativa de horizonte. Pero por otra parte, está claro que esta masiva aceptación no es en absoluto una característica exclusiva de las formas populares. Cuando una corriente musical es socialmente relevante posee obviamente unas amplias expectativas de éxito: éste era el caso de las óperas de Verdi, o de las obras de Mozart en Viena. Pero tampoco debemos olvidar que la popularidad entendida en este sentido es también algo muy relativo puesto que, en el fondo, toda música puede ser en algún momento “popular” para alguien<sup>13</sup>.

10. Cfr. GARCÍA, Fernando, *Entrevista a Mirella Freni*, “La Vanguardia”, (Barcelona, 30-8-1995), p. 30.

11. Cfr. STRINATI, Dominic, *An Introduction to Theories of Popular Culture*. London/New York, Routledge 1995, p. 21.

12. FIORI, Umberto, *Populäre Musik: Theorie, Praxis, Wert*. en Günter Mayer (ed), *Aufsätze zur Populären Musik*, Berlin: Zyankrise, 1991, p. 131.

13. Cfr. WICKE, P., op. cit., p. 10.

Por lo que a la segunda significación del término “popular” se refiere, dado sobre todo que se identifica la música culta con un estrato social elevado, se adscribe con mucha frecuencia la vigencia de la música popular a las “clases populares” en el sentido sociológico del término. Pero tampoco en este caso hallamos una marca absoluta que nos permita definir lo que es “música popular”, porque ésta no es en absoluto patrimonio exclusivo de estas clases, al menos en la actual sociedad postindustrial. Nadie se atrevería a afirmar que Bruce Springsteen, Tina Turner o Julio Iglesias son socialmente relevantes solamente para las “clases populares”. Sólo hace falta que nos traigamos a la memoria la *macarena* tal como era bailada por algunos conocidos representantes de la clase política norteamericana. Por otra parte, tampoco nadie se atrevería a afirmar que la música culta es algo propio solamente de las élites. La masiva venta de discos de los denominados “clásicos populares” echaría al traste cualquier afirmación en este sentido, lo mismo que el éxito obtenido por el canto gregoriano de los monjes de Silos entre los jóvenes españoles.

La tercera significación del término “popular”, “pueblo” en el sentido herderiano, se tiende a identificarla con el ámbito de la música tradicional. Por lo que a las raíces y esencias patrias se refiere, está claro que esto no va con la música popular moderna, pero las diferentes connotaciones que despierta el término “popular” en este sentido, tampoco son del todo exclusivas a las músicas étnicas. Las hallamos en aquellas definiciones de “popular” que poseen un tono esencialista más acusado; tal como decía Middleton, en aquellos casos en que se entiende popular como algo auténtico, espontáneo, enraizado; en definitiva, como algo que surge del pueblo<sup>14</sup>. “Popular” en este sentido no es sencillamente algo que merezca una masiva aceptación como se deducía de la primera definición, sino que es algo que —en potencia— es de todos. No se trata de un criterio meramente cuantitativo. Se trata del “pueblo” en el sentido romántico y también nacionalista que se da al término. En virtud de la presunta existencia de este espíritu o alma colectivos, la relevancia social de estas músicas trasciende claramente el de cualquier estrato social previamente delimitado. Popular, en el sentido de *Volk*, lleva también implícito aquella idea de *música natural* que tanto gustaba utilizar a Felip Pedrell<sup>15</sup>, una música surgida del “pueblo”, nadie sabe exactamente cómo, en oposición a aquella *música artificial*, la culta, producto de elaboradas elucubraciones teóricas y estéticas. Es por esta razón que “popular” también puede implicar la ausencia de profesionalidad, haciendo referencia a una cultura surgida casi podríamos decir por “generación espontánea”, hecha y destinada al mismo tiempo por y para los mismos agentes sociales<sup>16</sup>.

Con estas diferentes significaciones del término “popular” nos hemos ido aproximando a la comprensión del fenómeno de las músicas populares modernas, pero también está claro que ninguno de estos criterios sirve para dar una idea clara del concepto.

En los estudios introductorios se cita con una cierta frecuencia la sistematización de los intentos de definición que hizo Frans A. J. Birrer<sup>17</sup> y que también han sido comentados por Middleton<sup>18</sup>. Según Birrer, encontramos cuatro tipos básicos de definiciones:

1. *Normativa* (valorativa): Se trata de aquella que califica la música popular como una producción artística de inferior calidad. Es una de las razones que justifican el olvido de la investigación académica hacia estas músicas. En ocasiones, se les niega incluso la cualidad de creaciones musicales. Las ideas de la escuela de Frankfurt, especialmente de Adorno, se encuadrarían bien en esta manera de entender la música popular.

14. MIDDLETON, Richard, *Studying Popular Music*. Milton Keynes, Open University Press, 1990, p. 6.

15. Cfr. MARTÍ, Josep, *Felip Pedrell i l'etnomusicologia*, “Recerca Musicologica”, 11-12, (Barcelona 1991-1992), pp. 211-229.

16. Cfr. WILLIAMS, R., *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*. London, Fontana, 1976, p. 199.

17. BIRRER, Frans A. J., “Definitionen und Forschungsorientierung: Brauchen wir eine Definition von populärer Musik?”, en MAYER, Günter (ed.), *Aufsätze zur Populären Musik, Zyankrise*, (Berlín, 1991), p. 177.

18. Cfr. MIDDLETON, R., op. cit., p. 4.

2. *Negativas*: Es un tipo de intento de definición que ha hecho bastante fortuna. Se basa en el principio de exclusión. Música popular es aquella que no pertenece ni al ámbito de la música culta ni al de la tradicional (o étnica). Philip Tagg, en su tan citado estudio sobre *Kojak. 50 seconds of Television Music* define *popular music* precisamente de esta manera: aquella música que no es ni culta ni tradicional<sup>19</sup>. El principal problema de este tipo de definiciones es que son muy poco precisas y acaban constituyendo un caótico cajón de sastre.

3. *Sociológicas*: En este tipo de definiciones se asocia la música popular a un grupo social particular.

4. *Tecnológico-económicas*: En este caso, la música popular sería aquella que se difunde por los medios de comunicación dentro de los parámetros de la economía de mercado.

Las definiciones de música popular que pertenecen al tipo normativo despiertan obviamente poco interés. En primer lugar, sencillamente, porque la idea de la música popular como algo estéticamente sin valor no se puede mantener; y en segundo, porque mal iría cualquier disciplina que tuviese que fundamentar sus criterios básicos de definición en criterios axiológicos de este tipo, en valores que ya, por principio, serán siempre socialmente subjetivos. Tal como afirmaba Carl Dahlhaus, cuando hablamos de “buena” o “mala música” se hallan implícitas no tan sólo ideas de técnica compositiva o estéticas, sino también ideas morales y sociales<sup>20</sup>. Las definiciones del segundo tipo, las negativas, no nos sirven demasiado, al menos tal como han sido expresadas hasta ahora. Las definiciones negativas son pobres y apenas superan aquello que nos ofrece el conocimiento intuitivo. Sobre las definiciones sociológicas ya se ha dicho muy claramente que, en realidad, no se puede identificar la música popular con una clase o grupo concreto de la población<sup>21</sup>, al menos en la actualidad. Por último, el problema que presentan las definiciones que relacionan las músicas populares con los medios de comunicación y la economía de mercado, tal como ya expresó Birrer<sup>22</sup>, radica en el hecho de que ello no es un rasgo exclusivo de estas músicas sino de cualquier tipo de música con un mínimo de relevancia social.

Aunque hoy no contemos todavía con una definición aceptable de lo que es música popular, cuando se usa el término inglés “*popular music*” se hace referencia de manera prácticamente exclusiva a las manifestaciones musicales actuales. En ocasiones de una manera muy clara, tal como expresa la caracterización hecha por Tagg<sup>23</sup>:

1. La música popular está concebida para su masiva distribución a grupos amplios y con frecuencia socialmente heterogéneos.
2. Se almacena y distribuye en forma no escrita.
3. Es solamente posible en una economía industrial en la cual deviene mercancía.
4. Está sujeta a las leyes de la libre empresa en sociedades capitalistas.

La definición de Tagg reduce lo que puede ser música popular a las manifestaciones musicales del siglo XX. Esto sería quizás lo que aquí acostumbramos a designar como “música popular moderna”, idea que implica no tan sólo unas determinadas formas, sino también toda una serie de prácticas musicales, valores y comercialización. Pero lo que está claro, es que el término “*popular music*” entendido de esta manera no puede ser nunca el equivalente exacto de “música popular”. Sobre todo porque fuera de este concepto quedarían numerosas manifestaciones musicales que no pueden ser catalogadas ni como música culta ni como música étnica o tradicional.

19. TAGG, Ph., op. cit., (1979), p. 26.

20. DAHLHAUS, Carl; EGGBRECHT, Hans H., *Was ist Musik?* Wilhelmshaven, Florian Noetzel, 1987, p. 88.

21. Cfr. MAYER, Günter, “Bausteine zu einer Theorie der populären Musik”, en MAYER, G. (ed.), *Aufsätze zur Populären Musik*, Zyankrise, (Berlín, 1991), p. 20; BIRRER, F. A. J., op. cit., p. 177.

22. Cfr. BIRRER, F. A. J., op. cit., p. 177.

23. Cfr. TAGG, Philip, “Analysing popular music”, *Popular Music*, 2, (Cambridge, 1982), p. 41-42.



El problema de una definición de *popular music* como la de Philip Tagg es que se entiende “popular” de una manera muy parcial. En el *New Grove*, se utiliza *popular music* en un sentido algo más amplio: aquella música que con los inicios de la industrialización en el siglo XIX empezó a desarrollar características distintivas en línea con los gustos e intereses de las clases medias urbanas en expansión. Los repertorios incluirían tanto ciertos tipos de opereta, como bailables o también la música denominada “ligera”<sup>24</sup>.

Definiciones de este tipo pueden tener un cierto valor operativo, pero siempre nos dejarán insatisfechos. En el fondo, constituyen un mero almacén académico que si lo analizamos detenidamente muestra una gran fragilidad. De hecho, si estas definiciones se mantienen a la larga, es gracias al conocimiento intuitivo que tenemos de estas músicas. Especialmente en la caracterización hecha por Tagg, podemos pensar que quizás se elaboró más bien a partir de la idea de “cultura de masas” algo que no es lo mismo que cultura popular a pesar de que él es bien consciente de que no se trata de un único fenómeno<sup>25</sup>. Frans A. J. Birrer tenía razón en desesperar y acabar cuestionando en un artículo sobre la espinosa cuestión de la definición de “*popular music*”, el hecho de que realmente necesitásemos tal definición. Según él, el término “música popular” está tan cargado de connotaciones que no deberíamos intentar desesperadamente encontrarle una significación objetiva<sup>26</sup>.

El uso anglosajón del término *popular music* conlleva ciertos problemas. Se lo restringe generalmente a las manifestaciones musicales de tipo popular generadas por la sociedad industrial. Esto es, más o menos, lo que se puede deducir de la caracterización hecha por Tagg, y que, por cierto, también ha sido claramente dicho por él: “Popular music cannot exist in pre-industrial society”<sup>27</sup>. No obstante, esta perspectiva está demasiado influida por la idea de “cultura de masas” y, además, encierra una cierta falacia conceptual.

Por lo que al primer punto se refiere, no creo que se logre entender nunca lo que es la cultura popular intentándola ver bajo el prisma de la idea de cultura de masas, de la misma manera que no es correcto equiparar popularidad a comercialización. Hay quien ha caído en la tentación de medir popularidad con índices de comercialización, algo que evidentemente no es factible<sup>28</sup>. Popularidad y comercialización pueden estar estrechamente relacionadas, pero ya he hecho alusión a la polisemia inherente al término “popular”; no todo lo que se considera música popular se comercializa con el mismo grado de intensidad, y la anti-comercialización puede aparecer incluso como valor positivo para determinados ámbitos de creación, tal como por ejemplo era el caso del rock progresivo en sus inicios o tal como asimismo podemos apreciar en tantos grupos de música popular moderna que en su manera de componer o interpretar tienen como ideal distanciarse lo más posible de las fórmulas comerciales.

Una cosa sería utilizar el término *popular music* entendiéndose que con él se quiere dar un énfasis especial a la producción musical actual y otra cosa es querer entender bajo este término tan sólo la producción musical moderna como si de algo tan diferente se tratara al ámbito popular anterior a la revolución industrial.

La falacia conceptual a la que me refería pocas líneas más arriba en la manera restrictiva de entender “*popular music*” está principalmente en la relación que se establece entre *popular* y *folk*, o sea, entre popular y tradicional. Existe la idea de que lo que hoy es popular se corresponde a lo que en el período preindustrial era lo tradicional: el rock es la música folk del presente, escribió Carl Belz<sup>29</sup>, y se habla de la música popular como la transformación de la música *folk*<sup>30</sup>.

24. LAMB, Andrew y HAMM, Charles, “Popular music”, en SADIE, Stanley (ed.), *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*, vol. 15, Macmillan, (London, 1980), p. 87.

25. Cfr. TAGG, Ph., op. cit., (1979), p. 20.

26. Cfr. BIRRER, F. A. J., op. cit., p. 178.

27. TAGG, Ph., op. cit., (1979), p. 23.

28. Cfr. WICKE, P., op. cit., pp. 18-22.

29. BELZ, Carl, *The Story of Rock*. New York, Oxford University Press, 1969, citado por WICKE, P., op. cit., p. 11.

30. CUTLER, Ch., op. cit., p. 124.

Pero hay que ir con un cierto cuidado. Esta correspondencia, ni es absoluta, ni mucho menos se puede establecer de manera automática. En primer lugar, no todo lo que antes podía ser popular es considerado hoy día *folk* o tradicional. Históricamente, no toda la música que se encontraba al margen de la música culta pertenecería a la que hoy etiquetamos como “*folk*”. Nuestros folkloristas, empezando ya por el mismo Herder, han tenido mucho cuidado en distinguir lo “popular” en sentido de “tradicional” de lo que despectivamente se denominaba “populachero” que evidentemente tampoco pertenece al ámbito de la música culta y que, al no reconocerle los valores propios de la cultura tradicional, quedaba fuera de los intereses académicos de investigación.

En segundo lugar, caemos en una trampa conceptual cuando decimos que la música popular actual es hoy lo que en el pasado era la música tradicional cuando esta última idea se entiende según los significados actuales. Esto queda invalidado si tenemos en cuenta que los ámbitos de música tradicional y de música popular tienen para la sociedad actual diferentes referentes. Hablamos de la primera como la lógica transformación de la segunda a través del tiempo y más concretamente gracias al desarrollo de la sociedad industrial y capitalista, y a la aparición de los nuevos medios de comunicación. La idea es sólo verdadera en parte. Lo es en el sentido de que algunos elementos formales de tiempos pasados han llegado hoy día en forma de “*folk-cultura*”. Pero tenemos que tener en cuenta que la relevancia social de las manifestaciones *folk* de hoy es muy diferente a la relevancia social de estas mismas formas cien años atrás. Estamos viendo las manifestaciones musicales que se producían en el siglo diecinueve con la misma perspectiva bajo la cual consideramos estas producciones decimonónicas tal como han sobrevivido en nuestras circunstancias actuales; es decir les asignamos un referente que no tenían por qué tener entonces. Hay que tener muy en cuenta el carácter de constructo de la idea de “música tradicional” o *folk*. No es que hubiese una cultura *folk* y en un momento determinado debido a los efectos de la revolución industrial podamos hablar de una cultura popular, sino que había una cultura popular que, en un momento determinado, debido a la especial visión de los folkloristas se convirtió, en parte, en cultura tradicional.

Una de las características de todo lo popular es su inmediatez en relación al ámbito social en el cual se produce. El hecho de que no haya grandes distancias entre las experiencias sociales expresadas a través de la música y las experiencias propias del público. Esto se refleja perfectamente en las letras de las canciones. Los poderosos cambios que se han producido en todos los ámbitos de la sociedad con la revolución industrial y sus consecuencias posteriores a la fuerza tienen que reflejarse en la producción musical. Lo mismo podemos afirmar de la danza, la literatura o la arquitectura, por ejemplo. Pero ello no tiene que hacernos mirar lo popular con ojos muy diferentes según la época en que se presente, aunque evidentemente tengamos que tomar en consideración los cambios acontecidos. Difusión, popularización o comercialización son factores que siempre han existido aunque, como es obvio, tengan en cada época una expresión distinta.

“Popular”, dejando ahora de lado su adscripción a la idea de “pueblo” en sentido herderiano, no se concibe sin el otro término de la dicotomía –“culto”– con todas las implicaciones que este concepto también sugiera. Tal como afirmaba Simon Frith, el mito académico de la cultura popular sólo ha podido surgir de la teoría de la alta cultura<sup>31</sup>. Desde el mismo momento en que se conciben unas creaciones musicales como propias del ámbito culto, cobra vida la idea de “popular” por lógico contraste ya que sin ello no podría existir la idea de “culto”; y dado que esto sucedió mucho antes de la revolución industrial no tiene sentido querer limitar el alcance semántico de música popular a la producción musical actual. La idea de música popular puede aplicarse tanto para el siglo XVIII como para el XIX, XX o XXI. “Popular”, aunque un término terriblemente incómodo por su polivalencia semántica no es equiparable

31. FRITH, Simon, *The Cultural Study of Popular Music*. en L. Grossberg; C. Nelson; P. Treichler (eds.), *Cultural Studies*. New York: Routledge, 1992, p. 180.

a tradicional dependiendo de la época de que se trate. Y esto es válido tanto para las lenguas neolatinas como para las anglosajonas. Incluso cuando se escribe en inglés, es necesario usar en ocasiones el término “popular” en un sentido diferente al de “folk” cuando nos referimos a épocas anteriores a la que habitualmente se asigna a la “popular music”. Se habla, por ejemplo de “genuinely popular folk culture”<sup>32</sup>. Y es que “popular” y “folk” no son siempre términos equivalentes sólo que aplicados a diferentes épocas.

Referente a los problemas terminológicos, resulta interesante observar cómo se ha intentado adaptar en los países de lenguas neolatinas el uso en inglés de “popular music”. Cuando el grupo francés de la IASPM (*International Association for the Study of Popular Music*), por ejemplo, tuvo que escoger para su lengua el equivalente al término “popular music” se decidió por la fórmula realmente poco convincente de “música de los *mass media*”. Una solución indudablemente más cómoda y quizás más acertada fue la de los italianos al optar por aprovechar, sin traducir, el mismo término anglosajón. De esta manera se creó una etiqueta nueva y por tanto libre de la carga semántica asumida por el término “popolare”. Pero lógicamente, también en este último caso se sigue conservando la incoherencia propia del término anglosajón.

Estas incoherencias terminológicas se corresponden, de hecho, con la imposibilidad de definir de manera precisa lo que es música popular. La idea de música popular solamente adquiere sentido dentro de la dicotomía culto/popular o dentro de la tripartición música culta/tradicional/popular. Por todas estas razones, resulta perfectamente comprensible los intentos de entender lo que es música popular de una manera negativa, como aquello que no es ni culto ni tradicional aunque, como ya decía Shepherd, todos estos intentos han tenido un escaso éxito<sup>33</sup>. De hecho, los ámbitos culto y tradicional, a un nivel muy superficial, están aparentemente delimitados por las teorías tradicionales musicológicas. Para el primero existe un canon, una tradición académica que se ha encargado de concretarlo. Para el segundo, se ha consolidado un constructo según la visión herderiana de la cultura tradicional. Estos bloques más o menos definidos nos hacen ver también como bloque unitario todas aquellas músicas que no caben en ninguno de ellos. Pero ya hemos visto que hasta ahora nos ha sido imposible encontrar una definición válida para este tercer bloque, precisamente porque es un bloque no estructurado internamente sino configurado por la “necesidad” de dar personalidad a todo aquel ámbito musical que escapa a los dos ámbitos cognitivamente consolidados. Existe una música de salón, de las revistas musicales, la copla y el rock, los cantautores y el rap, composiciones sardanísticas y el flamenco *fusion*, el jazz y músicas publicitarias, etc. ¿Pero cuál es en realidad aquella característica común a todas estas diferentes manifestaciones, más allá de su mera exclusión de las músicas cultas y étnicas como para poderlas considerar como miembros de un mismo bloque, de un mismo ámbito?

Partimos de la base de que las ideas de música culta, tradicional y popular son constructos.Cuál es el referente principal para cada uno de estos dos constructos?

Consideramos referente principal aquel constructo que engloba toda una serie de significaciones, valores y normas, de manera que dentro de la orientación cognitiva de los agentes sociales constituye el principal punto de referencia que sirve para comprender la realidad en un ámbito determinado. Este referente contribuye decididamente a dar sentido social a la práctica musical. El referente principal constituye el núcleo de las diferentes narrativas a través de las cuales articulamos nuestra realidad musical y marca poderosamente no sólo la producción musical en sí, sino la manera de presentarla, los momentos musicales, las ideas y comportamientos de los agentes sociales en su práctica musical. Estos referentes configuran las estrategias de los actores y contribuyen decididamente a dar sentido social a la práctica musical; son aquello que, desde el punto de vista ideacional, justifica una etiqueta.

32. STRINATI, D., op. cit., p. 9.

33. SHEPHERD, J., op. cit., p. 160.

Si ahora aplicamos la idea de referente principal a la típica tripartición de nuestro universo sonoro nos encontramos con las siguientes posibilidades:

a) Para el ámbito de las músicas tradicionales, su punto de referencia principal es la “tradición”. Me remito, evidentemente, a la idea de tradición tal como ha sido desarrollada a partir del romanticismo. Estamos hablando de un constructo, evidentemente de muy difícil definición, que no pocas veces hace que se entienda la idea de “música tradicional” de una cierta manera tautológica: “La música folklórica es únicamente aquella aceptada por la ciencia del folklore como tradicional y estudiada científicamente por éste”<sup>34</sup>. Aquello que nos permite englobar una determinada música al ámbito de las músicas tradicionales es su fidelidad o adscripción a esta tradición. Esto se manifiesta en todas nuestras ideas sobre lo que es el folklore y de manera muy especial también sobre el uso social de este folklore tal como se produce en el folklorismo.

b) Para el ámbito de la música “culta”, el punto de referencia principal es la “academia”, entendida como el conjunto de diversos componentes de tipo ideacional (una particular visión de la historia musical, significaciones, valores, normas), de representación (nivel de las acciones) y de productos concretos (las obras catalogables). La manera más evidente de entender la relevancia social de este referente es observar la disposición de las diferentes secciones de los comercios de discos. El ámbito de “música clásica” es el que aparece siempre más claramente delimitado. Que el principal punto de referencia sea la academia no significa que todas las músicas que concierne sean las estrictamente académicas. Concierne también, por ejemplo, al canto gregoriano, a la música antigua y por qué no también a muchos compositores contemporáneos que puedan autoconsiderarse “antiacadémicos” (lo que no implica indiferencia hacia la academia), algo que a causa de nuestro cuadro de valores es también perfectamente “académico”. Se trata sencillamente de todas aquellas músicas que nuestra sociedad entiende como eslabones concadenados de la historia de la “música culta”, una historia entendida de manera lineal y progresiva<sup>35</sup>.

c) Para el ámbito de la música popular, forzosamente tenemos que pensar que aquello que dentro de este campo hará las veces de referente principal será la idea de “pueblo”, pero más que como idea unitaria, como el conjunto fragmentado y no siempre compatible de diferentes significaciones atribuidas a “lo popular”; es decir, con toda la polivalencia semántica que implica el término actualmente: como algo que atañe a la totalidad de los miembros de una cultura, algo propio de las masas, de las clases populares, algo que se halla en oposición a “lo culto”, a la élite, algo fácilmente accesible, algo que implica no profesionalización o bien lo comercializable. La presencia de este referente es precisamente lo que permite a los agentes sociales calificar a un determinado fenómeno cultural como propio de la cultura popular. Pero nos hallamos siempre ante un caso de interpretación social. “Popular” se entiende de diferentes maneras, siempre según la mecánica reduccionista de las narrativas. Esta polivalencia semántica es lo que, precisamente, da a esta categoría fuerza social aunque también una inevitable inoperancia como herramienta analítica para el investigador. La idea de “popular” constituye un prisma con distintos reflejos según la narrativa contextual en la que se inserte.

Está claro que en los tres referentes mencionados, “tradición”, “academia” y “pueblo” estamos hablando de constructos sociales y por tanto estarán en dependencia directa con las narrativas propias de cada época en concreto. El referente principal será siempre producto de un determinado momento

34. AMADES, Joan, “Música popular y Música folklórica”, *Anuario Musical*, 16, (Barcelona, 1961), p. 247.

35. Esta particular concepción de la historia de la música, fuertemente identificada con la tradición “culta”, se halla todavía muy arraigada entre los medios musicales. En la presentación de un libro que tuvo lugar en el FNAC de Barcelona el 4 de abril de 1997, el compositor Joan Albert Amargós al afirmar que “[los compositores actuales] hacemos música especulativa con la intención de ir más allá en la historia de la música, si no, nos habríamos dedicado al pop, jazz, etc.” dejó clara la idea de cómo se percibe este tipo de música como protagonista de la historia.

histórico. Podemos pensar que a mayor identificación de una obra musical con su punto de referencia principal, tendrá mayor valor dentro del particular paradigma axiológico de cada ámbito. Que una obra tenga éxito social significa que se le reconoce su identificación plena con el referente principal: Para una producción de música culta contemporánea será su adaptación a los valores prevalentes de la academia, aunque su relevancia social sea insignificante. Para una pieza musical de tipo tradicional será la identificación de sus características con el modelo ideal de los folkloristas aunque estéticamente deje mucho que desear. Para una obra de música popular será su popularidad, entendida de la manera que se crea más conveniente dentro de las distintas significaciones del término “popular”. Lo que es música popular es sumamente contextual y sólo puede ser entendido como el resultado de un acto interpretativo a la luz de determinadas narrativas articuladas alrededor de lo que hemos denominado referente principal. Estos referentes tienen un papel fundamental para comprender y construir nuestra realidad, ofrecen categorías de percepción. Pero por otra parte, el referente es altamente reduccionista y simplificador. Por eso siempre resultará muy problemático querer utilizarlos como instrumentos analíticos para la investigación.

Esta problemática se manifiesta de manera especial también en las dificultades que presenta la distinción entre culto y popular en la producción cultural actual, no tan sólo debido a los cambios sociales y tecnológicos experimentados en las últimas décadas que han debilitado claramente la validez de los referentes antes mencionados, sino también porque carecemos de la siempre reduccionista perspectiva histórica. “La música no tiene significaciones que se hallen adscritas a su estructura, sino que la música recibe significaciones, las asimila, en cuanto sus parámetros internos se encuentran en una relación estructural homológica con los patrones axiológicos y semánticos de una cultura”<sup>36</sup>. Por todo ello, no existen ya más criterios consensuados e inviolables que sirvan para diferenciar lo que denominamos alta cultura de la popular<sup>37</sup>. “... la distinción tradicional entre cultura ‘alta’ y ‘baja’ se ha desvanecido. El arte culto ha devenido de manera creciente objeto de consumo y comercio, mientras que algunas formas de la cultura popular aparecen más respetables”<sup>38</sup>.

A pesar de esta situación actual, la tripartición culto/tradicional/popular tiene todavía una clara vigencia dentro de las conceptualizaciones que establecemos para nuestro propio universo musical e incide poderosamente tanto en la configuración interna de la musicología<sup>39</sup> como en las estrategias de investigación de la etnomusicología o de la antropología de la música. Pero se trata de una serie de categorías sumamente frágiles y dudosas, y, sobre todo, tan estrechamente ligadas a los momentos coyunturales del ámbito social y político, que hace realmente cuestionable su operatividad en el campo de la investigación sobre el fenómeno musical.

36. WICKE, P., op. cit., p. 27.

37. STRINATI, D., op. cit., p. 225.

38. SHUKER, Roy, *Understanding popular music*. London/New York, Routledge, 1994, p. 5.

39. Esta percepción ha sido asumida de manera muy acrítica por la misma musicología al configurar sus subdisciplinas internas. En un principio se hablaba de musicología (histórica) y etnomusicología, y con el creciente protagonismo que van adquiriendo los estudios de música popular moderna, se va perfilando una nueva subdisciplina, tal como por ejemplo se deduce de un artículo de John Shepherd cuando hablaba de la “musicología histórica”, la “etnomusicología” y los “*popular music studies*” como tres subdisciplinas de la musicología. Cfr. SHEPHERD, John, *Popular Music Studies: Challenges to Musicology*, “Stanford Humanities Review”, 5/2, (Stanford, 1993), p. 19.

## Bibliografía

- AMADES, Joan, "Música popular y Música folklórica", *Anuario Musical*, 16, (Barcelona 1961), pp. 247-250.
- BELZ, Carl, *The Story of Rock*. New York, Oxford University Press, 1969.
- BIRRER, Frans A. J., "Definitionen und Forschungsorientierung: Brauchen wir eine Definition von populärer Musik?", en MAYER, Günter (ed.), *Aufsätze zur Populären Musik*, Zyankrise, (Berlín, 1991), pp. 173-178.
- CUTLER, Chris, "Was ist populäre Musik?", en MAYER, Günter (ed.), *Aufsätze zur Populären Musik*, Zyankrise, (Berlín, 1991), pp. 120-129.
- DAHLHAUS, Carl y HANS, H. Eggebrecht, *Was ist Musik?* Wilhelmshaven, Florian Noetzel, 1987.
- FIORI, Umberto, "Populäre Musik: Theorie, Praxis, Wert", en MAYER, Günter (ed.), *Aufsätze zur Populären Musik*, Zyankrise, (Berlín, 1991), pp. 130-139.
- FRITH, Simon, "The Cultural Study of Popular Music", en GROSSBERG, L.; NELSON, C. y TREICHLER, P. (eds.), *Cultural Studies*, Routledge, (New York, 1992), pp. 174-186.
- GARCÍA, Fernando, *Entrevista a Mirella Freni*, "La Vanguardia", (Barcelona, 30-8-1995), p. 30.
- HAMM, Charles, "Einige Gedanken zur Messung der Popularität in der Musik", en MAYER, Günter (ed.), *Aufsätze zur Populären Musik*, Zyankrise, (Berlín, 1991), pp. 22-31.
- LAMB, Andrew y HAMM, Charles, "Popular music", en SADIE, Stanley (ed.), *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*, vol. 15, Macmillan, (London, 1980), pp. 87-121.
- MARTÍ, Josep, "Felip Pedrell i l'etnomusicologia", *Recerca Musicològica*, 11-12, (Barcelona, 1991-1992), pp. 211-229.
- MARTÍ, Josep, "El patró de rechazo: músicas denostadas y práctica científica musicológica", *Nassarre*, 12/2, (Zaragoza, 1996), pp. 257-282.
- MAYER, Günter, "Bausteine zu einer Theorie der populären Musik", en MAYER, G., (ed), *Aufsätze zur Populären Musik*, Zyankrise, (Berlín, 1991), pp. 9-21.
- MIDDLETON, Richard, *Studying Popular Music*. Milton Keynes, Open University Press, 1990.
- SHEPHERD, John, "Definition als Mystifikation: Eine Betrachtung von Denkmustern, die das Verstehen der Bedeutung von Musik behindern", en MAYER, Günter (ed.), *Aufsätze zur Populären Musik*, Zyankrise, (Berlín, 1991), pp. 160-172.
- SHEPHERD, John, "Popular Music Studies: Challenges to Musicology", *Stanford Humanities Review*, 5/2, (Stanford, 1993), pp. 17-36.
- SHUKER, Roy, *Understanding popular music*. London/New York, Routledge, 1994.
- STRINATI, Dominic, *An Introduction to Theories of Popular Culture*. London/New York, Routledge, 1995.
- TAGG, Philip, *Kojak. 50 seconds of Television Music: toward the analysis of affect in popular music*. Göteborg, University of Gothenborg, 1979.
- TAGG, Philip, "Analysing popular music", *Popular Music*, 2, (Cambridge, 1982), pp. 37-67.
- VEGA, Carlos, "Mesomúsica. Un ensayo sobre la música de todos", *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*, 3, (Buenos Aires, 1979), pp. 4-16.
- WICKE, Peter, "Populäre Musik als theoretisches Konzept", *Popscripum*, 1, (Berlín, 1992), pp. 6-42.
- WILLIAMS, R., *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*. London, Fontana, 1976.