

Pop-rock, cosmopolitisme musical i coneixement musical corporeïtzat

Motti Regev

THE OPEN UNIVERSITY OF ISRAEL

mottiref@openu.ac.il

ORCID: 0000-0002-3829-6869

Rebut: 13/09/2022

Acceptat: 21/06/2023

RESUM

Aquest article suggereix que després de més de mig segle en què les generacions successives de fans de països de tot el món han abraçat múltiples gèneres i estils locals i globals de música pop-rock, persones de nombrosos països s'han dotat a poc a poc de coneixements sonors i musicals que permeten desxifrar de manera immediata, espontània i intuïtiva sonoritats musicals amplificades, elèctriques, electròniques i manipulades. El fet de disposar d'aquesta mena de coneixement corporal i la seua posada en pràctica rutinària per part de persones de molts llocs diferents, resulta en una manifestació mundana del cosmopolitisme cultural actual, o més aviat el musical, en la vida quotidiana. En aquest article s'analitza la noció de *cosmopolitisme musical* i el significat del pop-rock com a cultura estètica. Així mateix, s'hi exposa una tipologia de coneixements relacionats amb la música, que consta de tres categories principals —coneixement discursiu, musical i sonor— per a, finalment, centrar-se en el tercer tipus.

Paraules clau: pop-rock; cosmopolitisme; cultura; globalització; coneixement corporeïtzat

ABSTRACT. *Pop-Rock, Musical Cosmopolitanism and Embodied Musical Knowledge*

This article suggests that, after over half a century during which successive generations of fans in countries around the world have embraced multiple local and global genres and styles of pop-rock music, individuals in many countries have become equipped with sonic-musical knowledge that enables them to immediately, spontaneously and intuitively decipher amplified, electric, electronic and manipulated musical soundscapes. Possession of this type of corporeal knowledge, and its routine embodiment by individuals across many different parts of the world amounts to a mundane manifestation of current culture, or rather a commonplace musical cosmopolitanism. As it unfolds, this article discusses the notion of musical cosmopolitanism and the meaning of pop-rock as an aesthetic culture. It also develops a classification of music-related knowledge into three major categories – discursive, musical and sonic knowledge – before focusing on the third type.

Keywords: pop-rock, cosmopolitanism, culture, globalization, embodied knowledge

SUMARI

Introducció
 Cosmopolitisme musical
 Pop-rock
 Coneixement musical
 Coneixement discursiu
 Familiaritat musical
 Coneixement sonor
 El pop-rock i la transformació del coneixement musical
 Referències bibliogràfiques
 Nota biogràfica

Autor per a correspondència / Corresponding author: Motti Regev. The Open University. The Dorothy De Rothschild Campus. One University Road P.O.B. 808 Ra'anana 4353701, Israel.

Citació suggerida / Suggested citation: Regev, M. (2024). Pop-rock, cosmopolitisme musical i coneixement musical corporeïtzat. *Debats. Revista de cultura, poder y sociedad*, 138(1), 33-46. DOI: <http://doi.org/10.28939/iam.debats-138-1.2>

INTRODUCCIÓ

Si u escolta, en qualsevol part del món, les sintonies dels telenotícies i de diferents programes de televisió, la música no diegètica de les pel·lícules, la música dels anuncis de béns de consum, la música de fons dels centres comercials o les sales d'espera i, en general, la música funcional de tota mena, s'adona que el seu vocabulari sonor consta en gran mesura, en aquestes alçades del segle XXI, d'una enorme proporció de sonoritats elèctriques, electròniques i manipulades digitalment. Les guitarres elèctriques distorsionades per a transmetre dramatisme, els ritmes animats de guitarra elèctrica per a expressar alegria, els sintetitzadors per a representar el futurisme o els ritmes electrònics per a transmetre moviment enèrgic són només alguns dels usos més reconeguts d'aquests sons. A més a més, l'entorn musical de la majoria dels països està farcit de sons de pop-rock local, autòcton o angloamericà, basats majoritàriament en aquesta mena de sonoritats. Aquesta presència ubi-

qua de sonoritats musicals amplificades, elèctriques, electròniques i manipulades fa palesa l'existència a tot el món de gent dotada del coneixement cultural que els permet desxifrar-les de manera immediata, espontània i intuïtiva; una gent familiaritzada amb tals sonoritats i amb els seus significats afectius convencionals. Disposar d'aquesta mena de coneixement corporeïtzat i la seua posada en pràctica rutinària per part de persones de molts llocs diferents del món aboca a una manifestació mundana de l'actual cosmopolitisme cultural o, en aquest aspecte en particular, musical en la vida quotidiana.

L'article suggereix que aquest coneixement, aquesta familiaritat, és el resultat del llarg procés en què la música pop-rock es va adaptar de manera local i autòctona fins a convertir-se en una presència rutinària legítima i evident en les cultures musicals de països de tot el món. Dit d'una altra manera, aquest article proposa que, més enllà de qualsevol història de gènere-

res, estils, obres musicals, escenes i subcultures, una de les principals repercussions històriques del pop-rock en la cultura musical de tothom, i en la cultura global contemporània en general, consisteix en la difusió mundial de la familiaritat i el coneixement d'un vocabulari musical, un llenguatge, compost per sonoritats amplificades, elèctriques, electròniques i manipulades. S'hi assenyala el pop-rock com un àmbit cultural, una cultura estètica, que aplega en un tot complex el macrotema del cosmopolitisme, la *cosseïtat* física de la música i el micronivell del coneixement corporeïtzat. Així mateix, l'article apunta cap a una possible perspectiva sociològica de la globalització cultural, centrada en la sociologia dels sentits, i que pren com a base elements de treballs anteriors per a combinar-los (Regev, 2013, 2019, 2020).

Després d'unes paraules sobre el concepte de *cosmopolitisme cultural i musical*, s'aborda la noció de música pop-rock i la seua difusió mundial per a, finalment, aprofundir en els temes del coneixement musical corporeïtzat i el pop-rock.

COSMOPOLITISME MUSICAL

El terme *cosmopolitisme* musical fa referència a la reconfiguració o permutació de la diversitat en la música popular mundial com a resultat de la intensificació de la globalització cultural i de l'isomorfisme expressiu des de mitjan segle xx. He de subratllar que la meua comprensió del *cosmopolitisme cultural* és essencialment sociològica; és a dir, es refereix a la realitat cultural empírica del nostre temps i pretén descriure-la. No segueix la línia de pensament en què la idea de cosmopolitisme se centra en qüestions polítiques i morals, i s'entén principalment, si no exclusivament, en termes idealistes (vegeu Inglis, 2014, entorn d'aquests dos significats de cosmopolitisme). En aquest sentit, el terme cosmopolitisme musical descriu un ordre musical mundial caracteritzat per un increment de les semblances entre les cultures musicals de tot el món i, al mateix temps, per la preservació de la diferència, la diversitat i un fort sentit d'unicitat i singularitat entre les cultures

musicals nacionals, ètniques i d'altra mena. Podem parlar, per tant, d'un major solapament musical, o d'un augment significatiu de les proporcions de la base musical comuna compartida per nacions, grups ètnics o qualsevol altra forma d'identitat col·lectiva, així com per persones individuals. Aquest solapament, o base cultural comuna, es deriva d'innombrables quantitats de tècniques creatives, mitjans expressius, elements estilístics, significats afectius i criteris d'avaluació que circulen arreu del món a través de les indústries culturals i els «vells» o «nous» mitjans de comunicació de tota mena. Tot això esdevé una realitat musicocultural quan es plasma tant en l'àmbit global com en el local en obres, gèneres, estils i tendències musicals. En unes altres paraules, i com ja assenyalaven Turino (2000) i Stokes (2004), el cosmopolitisme musical fa referència a una situació en què les cultures musicals nacionals, ètniques i locals, fins i tot conservant trets de tradicions autòctones i locals i un sentit de singularitat, estan plenament imbricades en una cultura musical mundial. És el resultat de l'obertura voluntària o forçada de músics i fans a materials musicals de circulació mundial aliens a les seues pròpies tradicions natives, i de l'assimilació d'aquests materials en les cultures musicals locals, nacionals i ètniques.

La noció d'elements musicals aliens mereix una explicació més detallada. El cosmopolitisme cultural sol identificar-se amb l'obertura a materials desconeguts procedents de països, nacions i ètnies remots. De fet, els elements musicals aliens podrien ser aquells que són identificats com a originaris d'entitats ètniques o nacionals específiques diferents de la pròpia, indicatius d'una «alteritat» (Tagg, 2012). L'obertura i la domesticació d'aquests materials és, sens dubte, un dels principals components del cosmopolitisme musical. Ara bé, també poden ser materials culturals aliens aquells que es perceben com a part d'una modernitat universal, desvinculada de qualsevol ètnia o cultura particular, encara que «aliena» a la majoria de les cultures tradicionals del planeta. Aquests materials culturals circulen arreu del món i s'adapten de manera local i autòctona en les cultures a les quals arriben des de l'«exterior». El paper dels

materials culturals percebuts com a constituents de la modernitat universal és crucial en la formació del cosmopolitisme cultural actual. En el cas de la música popular, els vocabularis sonors, així com els mateixos gèneres, estils i obres del pop-rock són percebuts per fans i músics de tot el món, des de mitjan segle xx, com l'expressió musical d'una modernitat universal. La seua assimilació a les cultures musicals locals, nacionals i ètniques és un element clau del cosmopolitisme musical contemporani. Tanmateix, abans de passar a parlar del pop-rock, afegiré unes paraules sobre la lògica sociològica del cosmopolitisme cultural, en què la música exerceix un paper important.

Una manera de concebre la globalització cultural com un procés constant que condueix al cosmopolitisme cultural i hi desemboca és presentar-la com un mercat sociocultural global d'identitats d'estils de vida, a partir de les nocions de Bourdieu de distinció, camps i l'homologia entre tots dos (Bourdieu, 1984, 1993). Pel que fa a la demanda d'aquest mercat, variables com la demografia, la desigualtat de classes, la diversificació de l'educació i les professions, les polítiques d'identitat en els àmbits del gènere i l'ètnia, així com altres variables socials addicionals s'uneixen per a dividir estructuralment i recurrentment les societats nacionals en múltiples agrupacions, totes amb un intent d'expressar i de practicar el seu sentit sociocultural contemporani de singularitat i distinció local o translocal. Quant a l'oferta d'aquest mercat, hi ha els productes de camps globals de producció cultural (incloent-hi, per tant, les indústries culturals), tots organitzats entorn d'impulsos d'innovació estètica constant. Impulsats unes vegades per variants de la ideologia de la «creativitat pura», d'altres per interessos «comercials» (o per qualsevol combinació de tots dos), els camps globals de producció cultural produeixen constantment tendències i modes més o menys duradores o passatgeres per a un estil de vida, així com pràctiques de consum, presentades com a noves i apassionants avantguardes de la modernitat. En el cas de la música, els músics i altres professionals de la música (inclosos crítics i periodistes) despleguen

un interès exploratori per les tendències estilístiques i els llenguatges musicals nous i contemporanis com una manera de participar en les innovadores fronteres expressives del seu camp. Aquest interès els impulsa a participar en la producció de variants locals d'aquestes tendències, a vegades fent hibridacions amb gèneres autòctons, de manera que els camps nacionals de la música popular es converteixen en subcamps dels globals.

Aquests dos aspectes del mercat es reforcen i s'alimenten mútuament per a crear, a gran velocitat, agrupacions recurrents d'estils de vida i múltiples fraccions d'estils de vida dins i fora de les fronteres nacionals, diferenciats entre si per fronteres materialitzades mitjançant preferències de gustos i pràctiques culturals, i que van des de les clarament delimitades fins a les diferències matisades. Són agrupacions que cultiven el gust per allò que és «nou i innovador». També alimenten l'interès per tenir «les seues pròpies» variants nacionals, locals o ètniques de tendències estilístiques que signifiquen contemporaneïtat i modernitat. En el cas de la música, la tasca de músics i professionals de la música, en què els elements musicals autòctons s'entrellacen amb el pop-rock per a modernitzar les cultures musicals locals, atén els interessos d'estatus i distinció dels fans del pop-rock. Tots alhora, aquests tipus de productors i consumidors es converteixen en els agents que generen, innoven, creen i recreen una infinitat d'estils, gèneres (incloent-hi subestils i subgèneres), escenes i subcultures de fans, i mantenen així el cosmopolitisme musical en les societats nacionals de tot el planeta

POP-ROCK

Aquest és el punt en què he d'afegir unes paraules sobre el que entenc per música pop-rock. El pop-rock no és un gènere musical ni un estil musical. Aquest concepte designa un marc estètic global, una cultura musical que inclou una àmplia gamma d'estils, gèneres i fenòmens relacionats entre nacions, grups ètnics i països. Els elements que interconnecten

tots els estils i gèneres de la música pop-rock són principalment les tecnologies creatives: instruments elèctrics i electrònics, equips de manipulació del so de tota mena (en estudis d'enregistrament o com a accessoris dels instruments) i amplificació. També és habitual l'ús d'unes certes tècniques d'execució vocal suposadament no entrenades, sobretot les que impliquen immediatesa d'expressió i espontaneïtat (sobre això, podem assenyalar que els sons pristins percebuts de la majoria de les variants acústiques, conegudes com *unplugged*, del pop-rock també són producte de tractaments d'estudi). Per als músics de pop-rock, les tecnologies d'expressió sonora són eines creatives per a generar textures sonores que no es poden produir d'una altra manera (Wicke, 1990; Gracyk, 1996; Zak, 2001; Zagorski Thomas, 2014).

En el pop-rock, la creativitat saturada de tecnologia s'orienta cap a la materialitat sonora d'un producte enregistrat com a obra d'art musical, un producte que s'escolta a través d'altaveus o auriculars. Des del punt de vista del significat i el valor estètic, el pop-rock s'organitza al voltant d'una narrativa genealògica, un llinatge d'estils i gèneres interconnectats el discurs dels quals apunta cap a un començament mític a mitjans de la dècada de 1950 i a un període formatiu inicial en les dècades de 1960 i 1970. La música pop-rock sol denominar-se bé rock o bé pop: en el cas de la primera fa referència a les formes més «bastes» i en la segona a les més «subtils» d'aquesta cultura musical. No obstant això, abunden les obres musicals i els músics que poden classificar-se fàcilment en aquestes dues etiquetes; això provoca molta imprecisió sobre la diferència i el solapament entre totes dues. Així doncs, la forma pop-rock (amb guió) esdevé un terme paraigua que resol l'ambigüïtat generalitzada sobre la diferència i el solapament entre el pop i el rock.

Si parafrasegem la noció de cultura epistèmica de Knorr Cetina (2007), podem pensar en el pop-rock com una cultura estètica. La cultura estètica del pop-rock pot ser concebuda com un grapat de pràctiques, disposicions i mecanismes units per afinitat i coincidència històrica que, en l'àmbit de l'experiència artís-

tica i professional de la música popular tardomoderna, conformen la manera en què experimentem, avaluem i sentim el món dels objectes que convencionalment pertanyen a la forma d'art musical coneguda com a música pop i rock, i el que hi sabem. La cultura estètica del pop-rock és una cultura de creació i garantia de criteris d'avaluació, maneres de culte i disposicions cognitives i emocionals relatives a un determinat món d'objectes musicals.

La cultura musical estètica del pop-rock va sorgir als Estats Units a mitjan dècada de 1950 i es va expandir durant el mig segle següent fins a convertir-se en la principal cultura musical popular de tot el món. La història del pop-rock tendeix a ser narrada com un llinatge d'estils i gèneres organitzat entorn d'una divisió simbòlica entre els períodes anteriors i l'«era del rock» (Cateforis, 2006). Tots els estils i gèneres del pop-rock es caracteritzen en tals narracions com a evolucions, mutacions i expansions derivades de l'estil original del *rock and roll* i, més tard, dels estils successius que es van desenvolupar a partir d'aquest. El període de vint-i-cinc anys que va des de mitjan cinquanta fins a més o menys 1980 és, en aquest sentit, l'època de formació del pop-rock, durant la qual se n'han explorat i definit els principals llenguatges i gèneres, inclosa la formació del cànon «clàssic» essencial, majoritàriament angloamericà, d'obres musicals (en gran part àlbums) i músics (ja siga com a artistes individuals o com a grups de música). A començament del segle XXI, la genealogia estilística del pop-rock inclou, o ha inclòs, gèneres, estils, formes, períodes, tendències i modes més o menys duradores o passatgeres de música coneguts amb denominacions com ara *hard rock*, rock alternatiu, *punk*, rock progressiu, *power pop*, *soul*, *funk*, *disco*, *dance*, *house*, *techno*, *hip-hop*, *heavy metal*, *metal* extrem, *reggae*, *country rock*, *folk rock*, rock psicodèlic, cançó d'autor i, sobretot, pop, i moltes altres més (alguns d'aquests gèneres, sobretot el *hip-hop* i el *metal*, han evolucionat cap a entitats culturals subdividides en múltiples estils; així i tot, i malgrat l'autonomia, aquests gèneres conserven els elements bàsics que els integren en el marc del pop-rock).

De tota manera, des de la dècada de 1970 (i abans en alguns països), la cultura musical del pop-rock a poc a poc s'ha adoptat i localitzat cada vegada més a països de tot el món, fins al punt de convertir-s'hi en la principal cultura musical popular. Si tenim en compte la lògica del mercat sociocultural d'identitats d'estil de vida esbossada anteriorment, els estils i els gèneres del pop-rock han funcionat durant anys com a proveïdors de llenguatges estètics i paquets de significat al voltant dels quals generacions d'adolescents i joves adults de tot el món han definit el seu sentit tardomodern de particularitat, és a dir, de distinció.

Un aspecte important de la cultura estètica de la música pop-rock és que, per la dependència que té de la tecnologia i per l'atractiu que exerceix sobre les cultures juvenils mitjançant una ideologia que combina rebel·lia, hedonisme i exploració artística, s'ha institucionalitzat globalment com un significat de modernitat universal en l'àmbit de la música popular, i això n'ha facilitat l'acceptació tant per part dels músics com dels fans. Generacions consecutives de músics i fans de moltes parts del món han insistit des dels anys seixanta a adaptar-la de manera autòctona com a projecte de modernització i actualització de les tradicions musicals locals, a manera d'una estratègia cultural per a unir-se i participar en el que aquests músics i fans consideraven, i continuen considerant, que són les fronteres creatives en constant evolució de la innovació en la música popular. A la fi del segle xx, la música pop-rock es va convertir en un element integral de les cultures musicals locals, nacionals i ètniques de molts països, per no dir de la majoria (Regev, 2013). Siga en la versió dominant angloamericana o en les variants locals, una gran part dels fenòmens del pop-rock prosperen en països d'arreu del món. Allí s'incrementen per diverses etiquetes que fan referència a variants autòctones i nacionals. N'esmentarem només algunes com ara *Anadolu rock* (Turquia), *yéyé* (França, anys seixanta), *(electric-)soukous* (Congo), *desert blues* (Mali i Níger), *pop-raï* algerià, *afro-pop*, *afro-beat*, *j-pop* (Japó), *k-pop* (Corea del Sud), *cantopop*, i molts més usos de noms nacionals que hi fan d'adjectiu, com

per exemple els següents: *Ruski rock*, *hiphop italià*, *rock indo* (Indonèsia), i més encara. El pop-rock a l'Amèrica Llatina i als països de parla hispana és un exemple particularment destacat en aquest sentit. Etiquetes com *rock nacional* (Argentina i Brasil) i *rock en espanyol* (Amèrica Llatina i Espanya) abracen un univers molt diversificat de gèneres i estils pop-rock, que «va passar de ser considerat una expressió cultural aliena a convertir-se en l'eix de promoció regional d'unificació en trencar les barreres nacionals erigides durant el segle xx» (Valdez i Uriostegui, 2015: 191. Vegeu també García Peinazo, 2019; Viñuela Suárez, 2019).

També és important assenyalar que, encara que el pop-rock és molt ampli quant a la gamma estilística, si es considera globalment com a cultura musical cosmopolita, no pot entendre's com a sinònim de música popular (com especialment acostuma a ocórrer en el món anglosaxó). Als països on les tradicions autòctones de la música popular moderna van precedir la música pop-rock (per exemple, a l'Amèrica Llatina), i on han persistit al seu costat, hi ha tota la gamma d'estils i gèneres pop-rock que sol considerar-se un món artístic i una cultura estètica diferents d'altres formes i llenguatges estètics de la música popular. D'altra banda, els músics que treballen en diversos d'aquests gèneres de música popular autòctona han adoptat i implementat durant anys cada vegada més elements creatius, tècniques i sonoritats associats principalment al pop-rock. Entre aquests hi ha les guitarres elèctriques i els sintetitzadors, els ritmes electrònics, els sons d'estudi generats amb *overdubs* (apilament de capes d'àudio) i altres textures sonores, insercions de *sampled sounds*, manipulació electrònica o amplificada de l'execució vocal, així com el so general dels típics conjunts de pop-rock. Encara que algunes d'aquestes sonoritats s'han experimentat i explorat en diversos contextos culturals, se'ls va donar forma estilística i genèrica global i generalitzada sobretot dins de la cultura estètica del pop-rock. En aquest sentit, podem parlar de la pop-rockització de la música popular com un procés global, en el qual la lògica estètica del pop-rock ha amerat diverses formes de música popular de tot el món i ha sigut adoptada pels practicants.

Són ja nombrosos els estudis que assenyalen la proliferació global d'estils i gèneres associats al pop-rock i com van afectar aquests la vida cultural de les societats nacionals de països de diverses parts del món. Alguns estudis recents inclouen treballs sobre pop-rock a països i regions com la Xina (De Kloet, 2010), Espanya (Val Ripollés, 2017; Val Ripollés, Noya, i Pérez-Colman, 2014; Martínez i Fouce, 2014, Mora i Viñuela, 2013), Itàlia (Fabbri i Plastino, 2014; Varriale, 2015, 2016), França (Looseley, 2003), Turquia (Karahasanolu i Skoog, 2009), el Brasil, l'Argentina i l'Amèrica Llatina en general (Magaldi, 1999; Pacini Hernández, L'Hoeste i Zolov 2004; Ulhòa, Azevedo i Trotta, 2015), Mali (Skinner, 2016), el Japó (Minamida, 2014), la Rússia soviètica (Yurchak, 2003) i Portugal (Guerra, 2015).

S'han fet treballs addicionals sobre estils i gèneres específics com el *hip-hop* a Indonèsia (Bodden, 2005) o el Japó (Condry, 2006); la música electrònica de ball a Hong Kong (Chew, 2010), França (Birgby, 2003) o l'Índia (Saldanha, 2002); el *punk* a Bali (Baulch, 2007), a la Xina (Xiao, 2018), a Espanya i Mèxic (O'Connor, 2004) o en múltiples països (Dunn, 2016); el *chart pop* al Japó (Mōri, 2009) i Corea del Sud (Shin, 2009), i el *metal* a tot el món (Wallach, Berger, i Greene, 2011). Tot això no és més que una mostra dels treballs sobre el fenomen pop-rock tractats per la investigació sociològica i cultural que a penes deixen dubtes sobre la presència i l'impacte globals de la cultura estètica pop-rock. La immensa majoria d'aquests estudis, per no dir tots, se centren en temes com l'aparició històrica d'estils mitjançant el seguiment de les carreres de músics i grups, en les cohorts generacionals i els seus gustos musicals, en fenòmens com ara les escenes i subcultures relacionades amb gèneres específics, en diversos aspectes de la indústria musical i en les lluites dels mediadors culturals del pop-rock per guanyar respectabilitat artística i legitimitat nacional. En assenyalar processos isomòrfics en la proliferació mundial de gèneres pop-rock i fenòmens afins, aquests estudis, en conjunt, aporten proves fermes sobre la naturalesa cosmopolita del pop-rock. Tot amb tot i més enllà de la difusió i proliferació de gèneres i estils pop-rock, i de fenòmens relacionats

amb el pop-rock com les cultures juvenils i de fans, una de les principals repercussions del pop-rock en la cultura musical mundial gira al voltant del coneixement musical, i en particular la transformació del coneixement musical corporeïtzat.

CONEIXEMENT MUSICAL

El coneixement musical, en el sentit d'informació cultural emmagatzemada i inscrita en el cos (inclosa, per tant, la ment) dels éssers humans, i representada a través del moviment corporal, l'experiència sensorial i afectiva, o simplement al parlar de música, consta de tres capes bàsiques. Em referisc a aquestes com a coneixement discursiu, familiaritat musical i coneixement sonor.

Les dues primeres capes pertanyen a l'àmbit de la cultura declarativa, consistent a «saber què» (o coneixement declaratiu). És a dir, el coneixement que permet a algú identificar alguna cosa i relacionar-la verbalment pel nom o terme propis. La tercera capa està en l'esfera de la cultura no declarativa, consistent a «saber fer» (o coneixement procedimental). Es tracta sobretot d'una forma de coneixement tàcit difícil de verbalitzar, que és com una disposició en el cos i la ment, que permet l'acció intuïtiva i la comprensió en la vida quotidiana (Lizardo, 2017, 2012).

Coneixement discursiu

Aquesta capa de coneixement és informativa en essència. O millor dit, és un tipus de «base de dades» de coneixements sobre cançons, gèneres, genealogies d'estils i èpoques, i alguns detalls o elements addicionals. La majoria de les vegades consisteix també en el coneixement de les jerarquies avaluatives institucionalitzades del pop-rock en general o d'un gènere específic. És a dir, el coneixement sobre quins grups i músics són els artistes mestres santificats i quines obres musicals són les obres mestres del pop-rock i dels seus estils específics. Aquesta capa de coneixement és discursiva i cognitiva per naturalesa. Es pot adquirir llegint textos, escoltant conferències o xarrades o bé mitjançant la conversa.

En el cas d'aquesta mena de coneixement del pop-rock, podem assenyalar el coneixement global de persones de tot el món amb noms com Elvis Presley, The Beatles, Michael Jackson, Madonna o Bob Marley, per esmentar els més obvis. També és possible que se sàpiguen els títols de cançons i àlbums d'aquests i d'altres molts músics que han assolit un èxit mundial. Saber els noms dels músics de pop i rock i les cançons d'aquests s'ha convertit en un element trivial, de «coneixement general», que els individus moderns tenen sobre el món contemporani (igual com saber-se els noms de destacats líders polítics o estrelles de cinema). També és probable assumir que expressions com «heavy metal», «disco» o «reggae» siguen ben conegudes per la gent de tot el món com etiquetes per als gèneres pop-rock. Així mateix, és possible que el públic estiga familiaritzat amb la valoració de Bob Dylan com una de les figures més importants del pop-rock, o amb grups com Led Zeppelin i Deep Purple com grans banderers del *heavy metal*. En un nivell una mica més restringit de coneixements especialitzats, podem fer esment també d'alguns sabers generalitzats de músics de pop-rock de gèneres específics o de països diferents dels Estats Units i el Regne Unit. Un exemple notable recent és el coneixement de la noció de *k-pop* i dels seus principals grups o cançons que han assolit l'èxit. Potser, uns altres fans especialitzats coneixen el fenomen del *desert blues*, interpretat per bandes tuareg i músics de països del Sàhara (Mali, Níger) com Tinariwen i Bombino.

Familiaritat musical

Una altra capa consisteix a saber-se obres musicals, amb els seus sons reals. Aquest tipus de coneixement és afectiu i experiencial, i està estretament relacionat amb la memòria auditiva. L'única manera d'obtenir-la és escoltant obres musicals, habitualment més d'una vegada, fins a adquirir-ne una espècie de propietat cognitiva i afectiva, de manera que així s'assoleix la familiaritat que permet dir que u coneix, gaudeix i li agrada (o no) una peça musical. Una vegada adquirit aquest saber, un individu és capaç d'identificar una obra musical concreta i anticipar-se'n a la continuïtat quan aquesta comença a sonar. Aquest saber també li

permet taral·larejar una obra. He de subratllar que en el cas del pop-rock, en ser «l'art de l'enregistrament», aquest coneixement no sols fa referència a les línies melòdiques o la progressió rítmica, sinó a les sonoritats reals tal com s'interpreten en l'enregistrament canonitzat específic d'una obra determinada. Per exemple, el coneixement de la cançó «While my Guitar Gently Weeps», dels Beatles, incorpora un coneixement detallat del so exacte i la progressió melòdica del solo de guitarra en l'enregistrament de la cançó que va aparèixer en l'*Àlbum Blanc*, publicat pel grup el 1968. Molt semblantment, és molt probable que persones de diferents parts del món emmagatzemen en la memòria auditiva els versos i sons de «Beat It», de Michael Jackson; «Like a Prayer», de Madonna; «Hotel California», dels Eagles; «Could You Be Loved», de Bob Marley, i moltes més cançons. Pot afegir-s'hi el coneixement d'obres canòniques del pop-rock nacional en el context de determinats entorns nacionals o regionals. Per exemple, des de començament de la dècada del 2000, algunes de les cançons d'artistes com Alejandro Sanz o Andrés Calamaro són conegudes en tot el món hispanoparlant, mentre que cançons d'artistes com Cui Jian o Faye Wong arriben a milions de persones a la Xina i l'Àsia Oriental.

En unes altres paraules, la circulació mundial de la música pop-rock durant més de mig segle ha fet que aquestes dues capes de coneixement musical relacionat amb el pop-rock tinguen un abast mundial. Un bon grapat de persones de tot el món, traspasant fronteres de països i regions, les comparteixen; estan familiaritzades amb un repertori ampli d'obres musicals i solen saber-se'n els títols, així com els músics que les interpreten. Ara bé, on vull centrar-me és en una tercera capa de coneixement musical com a manifestació principal del cosmopolitisme musical.

Coneixement sonor

Aquesta tercera capa de coneixement musical també és experiencial i afectiva, però és una forma molt bàsica de coneixement i familiaritat amb formes de so musical, amb sonoritats, no necessàriament amb obres musicals concretes. En la seua forma més es-

sencial, podríem dir que aquest tipus de coneixement permet distingir entre sons musicals i soroll, o entre sons musicals i no musicals.

En general, és una manera de coneixement interioritzat, que s'activa quasi involuntàriament en escoltar sons musicals: això provoca la descodificació del so com a llenguatge musical. Si bé no implica necessàriament el reconeixement d'obres musicals concretes, la posada en pràctica d'aquest nivell de coneixement musical no és més que un desxifrat rutinari i intuïtiu de significats afectius evocats per sonoritats musicals familiars. Aquest és el tipus de coneixement musical cap a on s'adreça tota classe de peces musicals funcionals, com ara les sintonies dels programes de televisió, la música no diegètica de les pel·lícules, els anuncis i certes formes de música de fons. En unes altres paraules, aquesta capa consisteix en el coneixement interioritzat d'expressions musicals familiars, acceptades com a elements de l'entorn cultural rutinari i mundà, on una persona se sent culturalment com a casa. D'altra banda, també és una manera de coneixement musical que permet que una persona identifique unes certes sonoritats com a expressions musicals alienes al seu propi sentit de la llar cultural.

En topar amb noves sonoritats, aquesta manera de saber musical «pot fer que els qui les escolten experimenten els cossos de maneres noves» (McClary, 1991: 25), perquè tenen el potencial d'«estructurar coses com a estils de consciència, idees o manera de corporeïtat» (DeNora, 2003: 47). A títol individual, aquest potencial a vegades es compleix simplement escoltant per primera vegada obres musicals determinades, però quan s'entropessa amb textures musicals noves i alienes i es domestiquen en l'entorn sonor d'una entitat social determinada, on abans no es coneixien, quan una quantitat substancial de membres d'aquesta entitat social absorbeix aquests llenguatges i sonoritats musicals nous en el seu gust i la seua memòria auditiva, aquesta classe de coneixement musical té el potencial de ser el precursor del canvi cultural. Una vegada trobats i absorbits per la cultura musical i el gust personal de sectors amplis d'una

comunitat determinada, aquest coneixement té el potencial de deixar pas a noves maneres d'experiències individuals i col·lectives, alterar la realitat física dels espais públics i, en general, afectar el rendiment cultural a títol individual i col·lectiu.

I aquesta és, en efecte, una de les principals conseqüències culturals de la difusió mundial dels gèneres pop-rock i de la pop-rockització en general. Els gèneres i estils del pop-rock —en introduir noves sonoritats, patrons sonors i textures generades mitjançant instruments elèctrics i electrònics, tecnologies de manipulació del so i amplificació, i a causa del seu enorme abast de difusió— van actuar com a agents de canvi cultural en el camp material i físic dels cossos humans i els espais urbans.

EL POP-ROCK I LA TRANSFORMACIÓ DEL CONEIXEMENT MUSICAL

De tots els gèneres i estils relacionats amb la noció de pop-rock, sembla, si ho mirem en retrospectiva, que un important impuls cultural aportat per aquest àmbit musical consisteix en la seua paleta de sonoritats típiques, el seu vocabulari de tons i timbres típics. Independentment de subcultures juvenils específiques, escenes o altres maneres de cultura de fans, l'efecte acumulat de la música pop-rock en la presència successiva dels seus estils, gèneres, àlbums i cançons en la manera angloamericana, però especialment en les formes adaptades de manera local i autòctona, ha consistit a naturalitzar en l'entorn cultural de països de tot el món les sonoritats elèctriques, electròniques, manipulades i amplificades associades a aquesta. Dit d'una altra manera, i en una afirmació potser un pèl grandiloqüent, diria que, després de més de mig segle durant el qual la música pop-rock es va convertir en una cultura musical prominent de la tardomodernitat, i en termes d'història sociocultural de la música, vivim en el que podria denominar-se l'era de les sonoritats musicals electro-electrònic-manipulades-amplificades. En ser el principal àmbit cultural —o cultura estètica—, en què s'han explorat, formulat, definit i modelat

estilísticament i genèricament aquestes sonoritats, i s'han difós globalment, adaptat de manera autòctona i legitimat amb la finalitat d'expressar diverses formes i tipus d'identitat generacional ètnica, nacional, d'estil de vida i d'altres maneres d'identitat col·lectiva en moltes parts del món, la música pop-rock ha actuat en aquest camp com un important agent de canvi cultural en un sentit profund d'alteració dels estils de consciència i de les maneres de corporeïtat.

Ja siga com a fans actius o com a oïdors passius exposats a la música en els canals dels mitjans audiovisuals i en tota l'esfera pública cultural, la gent de gran part del món fa més de cinquanta anys que interactua amb les sonoritats del pop-rock, amb la «cosseïtat» física de la música pop-rock. En absorbir aquests sons i els significats en la seua memòria auditiva, els cossos de les generacions de persones successives de tot el món es van dotar de coneixements musicals sobre les sonoritats del pop-rock. Gent d'arreu del món ha arribat a poder desxifrar, de manera rutinària i intuïtiva, els significats convencionals connotats per frases musicals, o conjunts i cadenes de musemes, en la terminologia de Tagg (2012), de guitarres elèctriques i sintetitzadors, ritmes electrònics, sons d'estudi generats amb *overdubs* i més textures sonores, insercions de *sampled sounds*, manipulació electrònica o amplificada de l'execució vocal, així com el so general dels conjunts de pop-rock.

La transformació cultural encapsulada en el vocabulari sonor del pop-rock significa, per tant, en l'àmbit individual, una alteració de la corporeïtat a través de la qual es desenvolupa en la vida quotidiana la pertinença a nacions o ètnies. Amb el creixement de sectors a l'interior de les societats nacionals que van adoptar estils pop-rock nacionals com ara la música que expressa i simbolitza el seu sentit d'identitat local, domèstica, nacional, i amb les sonoritats del pop-rock cada vegada més ubiqües i omnipresents en tota l'esfera cultural pública, s'ha transformat l'experiència corporal i la realització cultural rutinària de la identitat nacional com un sentit mundà de sentir-se culturalment com a casa en un territori determinat. Així es va convertir en una representació basada

en la posada en escena de disposicions corporals que permeten experimentar la domesticitat cultural mitjançant vocabularis sonors que són alhora nadius i importats, autòctons i forans, locals però també compartits per nombrosos entorns culturals de tot el món. O dit d'una altra manera, en el moment en què individus de tot el món van arribar a identificar i experimentar el seu sentiment de llar cultural, mediat a través del so musical, amb els vocabularis sonors del pop-rock, es van convertir en cosmopolites estètics.

Tinguem en compte els quatre tipus d'expressió sonora següents, tots ells emesos per guitarres elèctriques: solos curts o prolongats, especialment tal com s'exploren i formulen en el context de la forma coneguda com a «balada rock», com a expressions d'elevació emocional i de transcendència; *riffs* sincopats, és a dir, acords curts separats per un segon o menys de silenci, associats sobretot als gèneres *soul*, *funk* i *disco*, que van arribar a significar una sensació d'energia rítmica o *groove*; una progressió d'acords lleugerament distorsionada però de so agradable, sovint mitjançant ritmes «animats», que transmet una sensació d'alegria o calidesa energètica, i, finalment, els efectes *fuzz* i de distorsió, que solen utilitzar-se per donar una sensació de dramatisme o expressar ràbia. Es poden afegir ací frases típiques d'òrgans elèctrics distorsionats, sons de sintetitzador «d'un altre món» i molt més. Cadascuna d'aquestes formes ha adquirit una àmplia difusió cultural mundial per a transmetre'n els significats connotats. Se'n poden trobar a manta en moltes cançons de pop-rock de tots els idiomes i cultures, així com en bandes sonores de pel·lícules o publicitat per a la pantalla. La seua prevalença dins i fora dels entorns nacionals i ètnics demostra la presència generalitzada de capacitats per a desxifrar-les en el cos de la gent d'aquests llocs culturals.

Aquestes frases no són més que una mostra petita del repertori de frases musicals ric i divers que es van originar en la cultura estètica del pop-rock i es van imposar a tot el món per significar tota una gamma d'estats d'ànim i emocions. L'omnipresència global d'aquestes frases testifica que el coneixement musical del pop-rock s'emmagatzema en els cossos

culturals de tot el món, és compartit per persones de nombrosos entorns nacionals i ètnics, i es posa en pràctica de manera rutinària per a desenvolupar experiències mundanes i quotidianes que ens fan sentir culturalment com a casa.

És a dir, amb els esquemes perceptius auditius de les persones de tot el món acostumant-se als sons distorsionats de les guitarres elèctriques i als timbres indefinibles de la música electrònica; amb els tons i timbres del pop-rock absorbits en el coneixement auditiu canònic de persones de tot el món que escolten música; amb les frases sonores del pop-rock fent-se familiars i recognoscibles com a elements musicals per a les persones de la majoria de les cultures locals, ètnies i nacions que escolten música; quan tot això es va convertir en un munt d'elements de la realització cultural del localisme musical contemporani de les nacions, podem afirmar que el coneixement sonor corporeïtzat de la música pop-rock gravat en les persones de tot el món que escolten música, els proporciona una sensació de ser locals i translocals al mateix temps, i els fa esdevenir cosmopolites musicals.

Com afirma Frith, la música «ens dona una manera d'estar en el món, una manera de donar-li sentit» (1996: 272). De fet, la pertinença a una formació

nacional o ètnica determinada és una manera d'estar en el món sovint articulada i entesa a través de la música. A més, l'articulació de l'ètnia i la nacionalitat mitjançant la música nodreix en gran mesura el sentit mutu d'alteritat entre tals formacions. Així, les incorporacions d'elements de les músiques del món no occidental (vegeu Manuel, 1988, per a aprofundir en aquest terme), concebudes com l'«altre» respecte de la música occidental, s'han abordat, en general, al costat de les nocions de relacions de poder i dominació (Born i Hesmondhalgh, 2000). Tot i això, aquest agut sentit d'alteritat mútua s'ha erosionat amb la difusió global del coneixement del pop-rock. S'ha reduït i ha encongit a mesura que creixia i s'ampliava la proporció de percepcions musicoestètiques compartides. I aquest és el nucli del cosmopolitisme musicoestètic: l'esmoreïment de l'alteritat cultural expressada en la música; no la desaparició, sinó la mutació en una cosa sempre familiar, mai no del tot aliena o estranya. Si escoltem grups femenins de Corea del Sud, el *hip-hop* d'Indonèsia, el rock de caire flamenc d'Espanya i un músic de rock (dona o home) de qualsevol país, els fans del pop-rock de qualsevol part del món sempre escoltaran en cadascun d'aquests sons elèctrics i electrònics, tècniques vocals i frases musicals que els resultaran familiars perquè els sonaran a la seua pròpia música nacional.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- Baulch, E. (2007). *Making Scenes: Reggae, Punk and Death Metal in 1990s Bali*. Durham: Duke University Press.
- Birgy, P. (2003). French Electronic Music: The Invention of a Tradition. En: H. Dauncey i C. Cannon (eds.), *Popular Music in France from Chanson to Techno* (p. 225-42). Aldershot: Ashgate.
- Bodden, M. (2005). Rap in Indonesian Youth Music in the 1990s. *Asian Music*, 36: 1-27. <https://www.jstor.org/stable/4098514>
- Born G., i Hesmondhalgh, D. (eds.) (2000). *Western Music and its Others: Difference, Representation, and Appropriation in Music*. Berkeley: University of California Press.
- Bourdieu, P. (1984). *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Londres: Routledge.
- Bourdieu, P. (1993). *The Field of Cultural Production*. Cambridge: Polity.
- Cateforis, T. (ed.) (2006). *The Rock History Reader*. Londres: Routledge.
- Chew, M. (2010). Hybridity, Empowerment and Subversiveness in Cantopop Electronic Dance Music. *Visual Anthropology*, 24: 139-151. <https://doi.org/10.1080/08949468.2011.527805>
- Condry, I. (2006). *Hip Hop Japan: Rap and the Paths of Cultural Globalization*. Durham: Duke University Press.
- DeNora, T. (2003). *After Adorno*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dunn, K. (2016). *Global Punk: Resistance and Rebellion in Everyday Life*. Nova York: Bloomsbury Publishing.
- Fabrizi, F., i Plastino, G. (eds.) (2014). *Made in Italy: Studies in Popular Music*. Londres: Routledge.
- Frith, S. (1996). *Performing Rites*. Oxford: Oxford University Press.
- García Peinazo, D. (2019). ¿Es nuestra música?: Rock con raíces e identidades nacionales España. *Anduli: Revista Andaluza de Ciencias Sociales*, 18: 73-92.
- Gracyk, T. (1996). *Rhythm and Noise: An Aesthetic of Rock*. Durham: Duke University Press.
- Guerra, P. (2016). Keep it Rocking: The Social Space of Portuguese Alternative Rock (1980-2010). *Journal of Sociology*, 52: 615-630. <https://doi.org/10.1177/1440783315569557>
- Inglis, D. (2014). Cosmopolitans and Cosmopolitanism: Between and Beyond Sociology and Political Philosophy. *Journal of Sociology*, 50: 99-114. <https://doi.org/10.1177/1440783312438788>
- Karahasanolu, S., i Skoog, G. (2009). Synthesizing Identity: Gestures of Filiation and Affiliation in Turkish Popular Music. *Asian Music*, 40: 52-71. <https://www.jstor.org/stable/25652426>
- Kloet, J. de (2010). *Red Sonic Trajectories: Popular Music and Youth in Urban China*. Amsterdam: School for Social Science Research, University of Amsterdam.
- Knorr Cetina, K. (2007). Culture in Global Knowledge Societies: Knowledge Cultures and Epistemic Cultures. *Interdisciplinary Science Reviews*, 32: 361-375. <https://doi.org/10.1179/030801807X163571>
- Lizardo, O. (2017). Improving Cultural Analysis: Considering Personal Culture in its Declarative and Nondeclarative Modes. *American Sociological Review*, 82: 88-115. <https://doi.org/10.1177/0003122416675175>
- Lizardo, O. (2021). Culture, Cognition, and Internalization. *Sociological Forum*, 36. <https://doi.org/10.1111/sof.12771>
- Looseley, D. (2003). *Popular Music in Contemporary France: Authenticity, Politics, Debate*. Oxford: Berg.
- Magaldi, C. (1999). Adopting Imports: New Images and Alliances in Brazilian Popular Music of the 1990s. *Popular Music*, 18, 309-329. <https://doi.org/10.1017/S0261143000008898>
- Manuel, P. (1988). *Popular Musics of the non-Western World: An Introductory Survey*. Oxford: Oxford University Press.
- Martínez, S., i Fouce, H. (eds). *Made in Spain: Studies in Popular Music*. Londres: Routledge.
- McClary, S. (1991). *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Minamida, K. (2014). The Development of Japanese Rock: A Bourdieusian Analysis. En: T. Mitsui (ed.), *Made in Japan: Studies in Popular Music* (p. 120-138). Londres: Routledge.
- Mora, K., i Viñuela, E. (eds.) (2013). *Rock around Spain: Historia, industria, escenas y medios de comunicación*. Lleida: Universitat de Lleida.
- Mōri, Y. (2009). J-Pop: From the Ideology of Creativity to DiY Music Culture. *Inter Asia Cultural Studies*, 10: 474-488. <https://doi.org/10.1080/14649370903166093>
- O'Connor, A. (2004). Punk and Globalization: Spain and Mexico. *International Journal of Cultural Studies*, 7: 175-195. <https://doi.org/10.1177/1367877904044252>
- Pacini Hernandez, D., L'Hoeste, H. F., i Zolov, E. (eds.). *Rockin' Las Américas: The Global Politics of Rock in Latin/o America*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.

- Regev, M. (2013). *Pop-Rock Music: Aesthetic Cosmopolitanism in Late Modernity*. Cambridge: Polity.
- Regev, M. (2019). Musical Cosmopolitanism, Bodies and Aesthetic Cultures. En: A. Smudits, (ed.), *Roads to Music Sociology* (p. 79-94). Wiesbaden: Springer VS.
- Regev, M. (2020). The Condition of Cultural Cosmopolitanism. En: V. Cicchelli, S. Octobre, i V. Riegel (eds), *Aesthetic Cosmopolitanism in a Global World* (p. 27-45). Leiden: Brill.
- Saldanha, A. (2002). Music, Space, Identity: Geographies of Youth Culture in Bangalore. *Cultural Studies*, 16: 337-350. <https://doi.org/10.1080/09502380210128289>
- Shin, H. (2009). Have you ever seen the Rain? And who'll stop the Rain?: The Globalizing Project of Korean Pop (K-Pop). *Inter-Asia Cultural Studies*, 10: 507-523. <https://doi.org/10.1080/14649370903166150>
- Skinner, R. T. (2015). *Bamako Sounds: The Afropolitan Ethics of Malian Music*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Stokes, M. (2004). Music and the Global Order. *Annual Review of Anthropology*, 33: 47-72. <https://doi.org/10.1146/annurev.anthro.33.070203.143916>
- Tagg, P. (2012). *Music's Meaning: A Modern Musicology for Non-Musos*. Larchmont: The Mass Media Music Scholars' Press (MMMS).
- Turino, T. (2000). *Nationalists, Cosmopolitans, and Popular Music in Zimbabwe*. Chicago: University of Chicago Press.
- Ulhôa, M. T. de, Azevedo C., i Trotta, F. (eds) (2015). *Made in Brazil: Studies in Popular Music*. Londres: Routledge.
- Val Ripollés, F. D., Noya, J., i Pérez-Colman, C. M. (2014). ¿Autonomía, sumisión o hibridación sonora? La construcción del canon estético del pop-rock español. *Revista Española de Investigaciones Sociológicas (REIS)*, 145: 147-180. <https://doi.org/10.5477/cis/reis.145.147>
- Val Ripollés, F. D. (2017). *Rockeros insurgentes, modernos complacientes: juventud, rock y política en España (1975-1985)*. Sociedad General de Autores y Editores.
- Valdez, G. R., i Uriostegui, B. M. (2015). El ruido y la nación: cómo el rock iberoamericano redefinió el sentido de comunidad en Latino América. *Diálogos Revista Electrónica de Historia*, 16: 191-214. http://www.scielo.sa.cr/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1409-469X2015000100006&lng=en&nrm=iso
- Varriale, S. (2015). Cultural Production and the Morality of Markets: Popular Music Critics and the Conversion of Economic Power into Symbolic Capital. *Poetics*, 51: 1-15. <https://doi.org/10.1016/j.poetic.2015.03.002>
- Varriale, S., (2016). *Globalization, Music and Cultures of Distinction*. Londres: Palgrave Macmillan UK.
- Viñuela Suárez, E. (2019). Rock en español: un terreno de disputa y convergencia entre España y Latinoamérica. *Resonancias*, 23(45): 197-214.
- Wallach, J., Berger, H. M., i Greene, P. D. (eds.) (2011). *Metal Rules the Globe: Heavy Metal Music around the World*. Durham: Duke University Press.
- Wicke, P. (1990). *Rock Music: Culture, Aesthetics and Sociology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Xiao, J. (2018). *Punk Culture in Contemporary China*. Singapur: Palgrave Macmillan.
- Yurchak, A. (2003). Soviet Hegemony of Form: Everything Was Forever, Until It Was No More. *Comparative Studies in Society and History*, 45: 480-510. <https://doi.org/10.1017/S0010417503000239>
- Zagorski-Thomas, S. (2014). *The Musicology of Record Production*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Zak III, A. J. (2001). *The Poetics of Rock: Cutting Tracks, Making Records*. Berkeley: University of California Press.

NOTA BIOGRÀFICA

Motti Regev

és professor emèrit de Sociologia en The Open University of Israel. Com a sociòleg cultural, està especialitzat en estudis de música popular i globalització cultural. Ha publicat sobre aquests temes en *The Sociological Quarterly*; *Poetics*; *Theory, Culture and Society*; *Popular Music*; *Cultural Sociology*, *European Journal of Social Theory* i altres revistes especialitzades. Entre els seus llibres hi ha *Popular Music and National Culture in Israel* (amb Edwin Seroussi) i *Pop-Rock Music: Aesthetic Cosmopolitanism in Late Modernity*.

