



## Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 2.0

### Tu sei libero:

- ◆ di riprodurre, distribuire, comunicare al pubblico, esporre in pubblico, rappresentare, eseguire o recitare l'opera

### Alle seguenti condizioni:



**Attribuzione.** Devi riconoscere il contributo dell'autore originario.



**Non commerciale.** Non puoi usare quest'opera per scopi commerciali.



**Non opere derivate.** Non puoi alterare, trasformare o sviluppare quest'opera.

- ◆ In occasione di ogni atto di riutilizzo o distribuzione, devi chiarire agli altri i termini della licenza di quest'opera.
- ◆ Se ottieni il permesso dal titolare del diritto d'autore, è possibile rinunciare ad ognuna di queste condizioni.

**Le tue utilizzazioni libere e gli altri diritti non sono in nessun modo limitati da quanto sopra**

## **Música, cultura y mercado: “escuchar hacia delante”<sup>1</sup>**

**Franco Fabbri, Universidad de Turín**

### *1. Un extraterrestre y los altavoces*

Si en los primeros meses del siglo XXI un explorador extraterrestre hubiera llegado a cualquier lugar habitado de nuestro planeta, siempre que tuviera las facultades necesarias (que en la ficción damos por descontadas), habría podido observar que los miembros de nuestra especie están expuestos durante una parte significativa de su tiempo de vigilia a sonidos procedentes de aparatos electroacústicos. Si hubiera tenido la posibilidad de prolongar en el espacio y el tiempo su observación, habría notado (quizás sin asomo de sorpresa) que la estructura tecnológica esencial para esta producción sonora, tan extendida en el planeta, es en gran parte uniforme, y se basa en membranas que vibran por la acción de una corriente variable en un campo magnético permanente. Una breve investigación de las fuentes más accesibles habría permitido a nuestro extraterrestre (¿a nuestra extraterrestre?) descubrir que estos transductores que convierten energía electromagnética en energía mecánica –por supuesto ya conocidos en su civilización de origen– en la Tierra reciben un nombre que en español suena así: “altavoces”. Y como no queremos negar al explorador/ a la exploradora ninguna clase de curiosidad o competencia, imaginamos que –en su sucesiva exploración lingüística– le habría sorprendido el hecho de que en algunas importantes lenguas terrestres el término deriva de la unión de un adjetivo que se refiere a un sonido de gran intensidad y un sustantivo que indica un ser viviente en el acto de hablar: *altoparlante*, *loudspeaker*, *hautparleur*, *Lautsprecher*. Y esto a pesar de que el aparato en modo alguno reproduce el acto físico de hablar, a menudo ni siquiera reproduce el sonido correspondiente. Hasta el punto de que, si el extraterrestre o la extraterrestre (¿y si el extraterrestre fuera en realidad de género neutro? Imaginemos que lo es de ahora en adelante) hubiera seguido explorando los comportamientos humanos y hubiera podido asistir discretamente a conversaciones y otras interacciones sociales relacionadas con el uso de esos aparatos tecnológicos y de los sonidos que producen, habría descubierto que en muchísimos casos la situación observada es descrita por los que participan en ella con una expresión que en versión española suena así: “escuchar música”. Una ulterior pesquisa, más detallada (y pesadísima incluso para un estudioso de tales capacidades sobrehumanas), hubiera permitido descubrir que en la Tierra hay –a principios del llamado siglo XXI– otras actividades con

---

<sup>1</sup> Este texto fue presentado, el 16 de marzo de 2007, como conferencia en el marco de las jornadas “Vocaciones musicales, profesiones culturales. Nuevos entornos profesionales para los estudios de música”, organizadas en Logroño por la Sociedad Ibérica de Etnomusicología y la Universidad de Logroño, los días 16 y 17 de marzo de 2007. Traducción de Marta García Quiñones.

sonidos a las que los habitantes del planeta se refieren con el término “música” (en locuciones como “escuchar música”, “hacer música”, o también “hablar sobre música”) en las que no intervienen los altavoces, pero estadísticamente son mucho menos significativas. A petición de sus superiores, el explorador, antes de proseguir su investigación, habría podido proporcionar un nutridísimo listado de situaciones a las que los terrestres aplican el término “música”. Podemos ofrecer unos cuantos ítems de esa lista, ahorrándonos los numerosos detalles que serían obviamente necesarios para un lector extraterrestre, miembro de una civilización que supuestamente hubiera clasificado de manera distinta las actividades realizadas con sonidos, pero que para un lector terrestre resultarían redundantes. Y ya que estamos, convengamos de ahora en adelante que el hipotético extraterrestre existe en realidad: en todo caso podríamos suponer que su informe fuera el resultado del trabajo de un grupo muy preparado de antropólogos de la música, terrestres como nosotros. Ésta es la lista prometida: un mecánico de El Cairo que mientras repara los frenos de un Toyota escucha en la radio *Shoofi*, el último éxito de Hisham Abbas, un famoso cantante pop; un consultor financiero londinense que se prepara para una velada de relax deslizando una recopilación de música *chill-out* en su carísima cadena danesa de alta fidelidad; un trío cretense (*lyra, laouto, doubeleki*, amplificados por un equipo italiano, marca Montarbo) invitado al monasterio de San Pantaleón, en la isla de Tilos, en el Dodecaneso, para la velada principal de la fiesta de tres días dedicada al santo; una intérprete bielorrusa que practica sus ejercicios con el *santur*, un instrumento de la tradición persa y árabe, acompañándose de un aparato electrónico que reproduce el bordón típico del *tanbur*, un instrumento indio; un estudiante de la Universidad de Stanford, en California, que en el autobús que va a Palo Alto escucha con auriculares, en su lector taiwanés, los archivos mp3 que se ha descargado gracias a la conexión de alta velocidad de su apartamento, entre los que se encuentra la grabación original (incontrable en disco) de *Desafinado*, canción-manifiesto de la bossa nova brasileña; un abogado de Barcelona que al volver de una reunión escucha en la radio del coche el *Tristán e Isolda* de Wagner, en directo desde Bayreuth; un abogado de Barcelona, colega del anterior, que tras años de espera asiste finalmente al *Tristán* en su butaca de la Festspielhaus de Bayreuth, en Baviera, después de haber verificado escrupulosamente que su teléfono móvil finlandés con politono (cuyo sonido de llamada reproduce el famoso tema de la obertura de *Tannhäuser*) está apagado; un joven empleado japonés, empujado y apretujado en el metro de Tokio, que consigue que no le arranquen los auriculares del viejo Walkman de su madre a través de los cuales escucha casetes de grupos italianos y franceses de rock progresivo (su lector de mp3, del tamaño de un pequeño lápiz, que contenía *Abbiamo tutti i suoi problemi* de Picchio Dal Pozzo, lo perdió entre la multitud el día anterior); la camarera de un bar de Accra, que mientras limpia escucha un LP de Michael Jackson pensando en el trágico final de la estrella de rock de Ghana que,

al no poder comprar instrumentos a sus músicos, se había hecho famosa imitando de manera impecable el vídeo de *Thriller*; dos jóvenes inmigrantes turcos en Wiesbaden, que a la salida del cine donde se proyecta *Men In Black* comentan con ironía si realmente Michael Jackson podría ser un extraterrestre (como se afirma en la película) y, tras una agitada discusión sobre el solo de guitarra de *Beat It* y sobre si veinte años después ha aparecido en escena algún guitarrista tan bueno como Eddie Van Halen, concluyen que de todos modos Tarkan (el Michael Jackson turco, como dicen los americanos) canta mejor que su colega estadounidense; un grupo de musicólogos, reunidos en un congreso universitario en Bolonia, que debaten si la *popular music* merece realmente ser estudiada desde una perspectiva distinta a la sociológica, vista la evidente irrelevancia de los valores estéticos en ese campo; el *account manager* de una agencia de publicidad, el compositor de un *jingle* y su cliente, que escuchan la voz de una cantante que anuncia el *payoff* del producto, mientras discuten si el leve acento francés con el que pronuncia el nombre “Arbre Magique” pudiera ser inapropiado (un detalle que el *account manager* ha echado en cara al compositor antes de la reunión, para después comentar “lo hemos hecho a propósito” cuando el cliente ha dado muestras de aprobación); un compositor “culto” pillado en medio de una conversación con su agente editorial, mientras reflexiona sobre la conveniencia de extraer la gran aria para soprano, clarinete bajo y *live electronics* de su próxima ópera, en la que está trabajando desde hace diez años, para cumplir un encargo bien pagado pero urgente de un prestigioso festival, hasta que la agente le sugiere que presente la operación como un *work in progress*; un guitarrista canadiense que prueba un instrumento amplificado y discute con el comerciante si el público de música country quiere que una guitarra amplificada suene “natural” como una guitarra folk normal, o en cambio está dispuesto a aceptar una sonoridad “artificial”; un ama de casa de Mendrisio que mientras prepara un estofado de ternera al estilo de Zúrich escucha con interés cómo un virtuoso de la viola da gamba explica en la radio la importancia de la observación de los maestros del *rebab* y del *kemençe* para comprender el significado de las observaciones sobre la empuñadura del arco incluidas en tratados del siglo XVIII; jóvenes muy distintos (y numerosos, a lo largo y ancho del planeta) que asisten a la entrega de los premios MTV, mientras beben la misma cerveza, llevan el mismo calzado (desatado del mismo modo), después de haber votado por los mismos músicos a través de ordenadores que usan el mismo sistema operativo; una pareja de músicos gitanos en el metro de París (o de Milán, o de Berlín) que entretiene a los viajeros entre una y otra estación, uno con un clarinete, el otro con una guitarra enchufada a un amplificador que lleva escondido en la mochila; una aspirante a cantante lírica, en un apartamento situado justo encima de la entrada del metro, que ensaya su repertorio acompañándose de una base pregrabada. La lista confeccionada por el extraterrestre es obviamente mucho más larga, pero ya a partir de la lectura de este fragmento,

que (en una forma simplificada) hemos leído también nosotros, sus superiores deciden que es absolutamente necesaria una investigación complementaria, pues un informe análogo elaborado por otro investigador solo cien años antes, además de no incluir referencia alguna a los llamados altavoces (que de hecho se llaman ya simplemente “hablantes” en una de las lenguas más usadas en el planeta), no hacía tampoco ninguna mención de la mayor parte de los casos citados, describía la “música” como una actividad mucho menos difundida, mucho más localizada, consignaba algunos casos de pueblos donde el concepto era desconocido o indistinto de otras prácticas, y no recurría al número impresionante de especificaciones y categorías que le parecen indispensables al explorador actual. Los superiores se preguntan si el investigador precedente era quizás poco despierto, o si acaso el investigador actual es demasiado fantasioso (¿Michael Jackson extraterrestre? ¿Cómo han podido descubrirlo?), si es posible un cambio tan grande en solo cien años, o si simplemente la astronave que ha llevado al nuevo explorador al lugar de la investigación anterior se ha equivocado de planeta.

## *2. Ponerse al paso de los tiempos*

Respecto a los alienígenas que acabamos de evocar –utilizando un recurso literario ya antiguo–, nosotros tenemos una indiscutible ventaja: sabemos que el planeta es el mismo, y que es el nuestro. Pero tenemos también una desventaja: nos falta distancia. Como a los lectores franceses de Montesquieu respecto a los persas de sus *Cartas*. Sin embargo, no deberían faltarnos instrumentos para mirarnos a nosotros mismos (hoy o hace cien años) con cierto desapego, y no por casualidad se ha propuesto aquí que el explorador extraterrestre se podría sustituir por un equipo de antropólogos. Pero a principios del siglo XXI, solo unos pocos ven necesaria la idea de una antropología de la música que se extienda a todas las músicas, a todas las ocasiones en que los participantes se consideren implicados de algún modo en un evento musical, y otros tantos la atacan preventivamente, por el riesgo de relativismo que comporta. Los cambios se han sucedido a tal velocidad, que los instrumentos interpretativos no han conseguido adaptarse: de hecho no es ninguna simplificación caricaturesca observar que probablemente ninguna de las situaciones incluidas en el listado del observador extraterrestre (situaciones en absoluto de ciencia ficción: el autor de esta ponencia, que por supuesto no es extraterrestre, ha sido testigo de todas o casi todas ellas) es un objeto estudiado normalmente –en sus aspectos específicamente musicales– en los lugares que precisamente deberían dedicarse a esta finalidad: los departamentos de musicología de las universidades. Salvo raras excepciones. La amplísima difusión de los medios ha hecho perceptible para todos una multiplicidad de prácticas que tienen que ver con los sonidos, a menudo definidas como “música” por los que participan en ellas, que en muchos casos constituyen la

expresión musical de culturas muy distintas, o que representan formas relativamente nuevas de relación con culturas musicales del pasado, pero el horizonte de la musicología no parece muy distinto al de los tiempos en que los primeros gramófonos graznaban grabaciones poco precisas, el piano reinaba sin oposición en el salón burgués, solo los aventureros o los visitantes de ferias y exposiciones podían escuchar los sonidos de culturas “exóticas”, y una persona culta solía avergonzarse de reconocer que le gustaba escuchar formas musicales de entretenimiento (como explica Alma Mahler, auténtica alienígena en este contexto, cuando refiere el episodio en que su marido, al entrar con ella en la mayor tienda de música de Viena, le encargó que hojeara en secreto la partitura de *La viuda alegre* para buscar una cierta modulación que ambos habían olvidado, mientras el gran director y compositor fingía estar interesado en partituras “serias”).<sup>2</sup>

Por lo tanto, a principios del siglo XXI los estudios musicales deben ponerse al paso de los tiempos: un proceso a veces accidentado, difícil, como la pesada actualización de otras disciplinas que se han visto afectadas por las transformaciones del siglo XX, pero agravado además por una herencia mucho más que secular, la de la histórica separación entre música escrita (*culta*) y música transmitida oralmente. La revolución tecnológica del siglo XX no solo ha ofrecido nuevos medios de difusión a las músicas preexistentes: ha creado también nuevas modalidades de creación y de transmisión. Precisamente cuando –entre finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX– la práctica de la creación espontánea, tan extendida e importante en la producción de autores como Bach, Mozart, Beethoven, hasta Chopin y Liszt, tendía a desaparecer de la música culta, el disco ofreció al jazz la posibilidad de fijar la improvisación y de conmover al mundo con su exuberancia; en la segunda mitad del siglo, la grabación en cinta magnética, la superposición de grabaciones, el montaje, hicieron del estudio de grabación un medio compositivo estructuralmente nuevo, al que en las dos últimas décadas se añadieron el sampler y el ordenador, con su capacidad para tratar (y por lo tanto para homologar, o hibridar, o alterar) cualquier fuente sonora, incluso culturalmente connotada. Por descontado, todo esto ha puesto en cuestión, incluso de manera incómoda, algunos sistemas de valores que parecían consolidados: solo cabe desear que –a principios del siglo XXI– la conciencia de estas transformaciones supere la fase de rechazo y polémica, y asuma la distancia, a la vez lúcida y penetrante, que hasta ahora solo hemos podido atribuir a exploradores alienígenas. Y esto no carece de consecuencias de cara a mirar o (más bien) a escuchar el futuro. Porque mientras quizás no es tan difícil hacer una extrapolación razonable de las líneas principales del desarrollo tecnológico que tantas consecuencias musicales han tenido en los últimos cien años –aun con todas las cautelas obligadas por la dificultad de usar un modelo lineal en la época de las redes y la deslocalización de los recursos y conocimientos– es mucho más arriesgado y sujeto al arbitrio

---

<sup>2</sup> Mahler 1984, pp. 118-119.

personal hacer una proyección futura de una situación a propósito de la cual los estudiosos contemporáneos ni siquiera parecen estar de acuerdo en que *merece ser estudiada*. No se trata de una broma: hoy en día continúa viva la polémica sobre si las músicas que constituyen de largo la mayor parte de la experiencia musical cotidiana de la población del planeta tienen que ser estudiadas en los departamentos de musicología, y sobre si una mirada omnicomprensiva –que observe cualquier evento musical e intente interpretarlo con referencia a su propio contexto y a la vez en el marco de la multiplicidad de las prácticas, experiencias y culturas– no esté quizás infectada por un “pernicioso relativismo”. Pero precisamente por eso, en vez de aceptar el chantaje de valores agotados e inservibles, vale la pena “escuchar hacia delante”: es un riesgo que debemos correr.<sup>3</sup>

### 3. “Escuchar hacia delante”

“Escuchar hacia delante” significa ubicar la música en la cultura (o más bien: las músicas en las culturas) de la humanidad según el estado de cosas actual y sus extrapolaciones razonables, no sobre la base de la situación de hace un siglo. Una querida colega mía de la Universidad de Turín, que tenía algunas dudas sobre el título que yo mismo había propuesto para un congreso sobre las interacciones entre la *popular music*, el cine, la radio y la televisión (un título especializado, lo reconozco, que partía de la función semiótica de los estereotipos), me sugirió: “¿Por qué no nos limitamos simplemente a destacar el aspecto central, es decir, los nuevos escenarios de la comunicación musical?” Le contesté: “Porque la *popular music*, el cine, la radio y la televisión no son nuevos: sus escenarios, en el mejor de los casos, tienen sesenta años, y en el peor, más de un siglo.” Ante esta objeción, mi colega dijo: “Vale, de acuerdo, pero para mí, que estudio la música medieval, ¡todas esas cosas son nuevas!” El más que comprensible extravío de mi colega (que por otro lado es una ágil usuaria de PC, Internet y trenes de alta velocidad, y supongo que también de vuelos *low-cost* y otras “diabluras” de la vida moderna) muestra también uno de los aspectos para los que la operación de “escuchar hacia delante” resulta más crucial, y en el que me quiero concentrar de aquí en adelante: la relación entre los profesionales del conocimiento musical, su formación y el mundo musical en el que nos encontramos.

Si el musicólogo extraterrestre de nuestro ejemplo no ha sufrido alucinaciones, la presencia de la música en las culturas y en las actividades de los hombres y mujeres de este planeta está tan extendida que quien hubiera cursado estudios musicales no debería tener dificultades para encontrar

---

<sup>3</sup> Escribí la parte inicial de esta intervención, hasta este punto, como contribución a un volumen especial del *Grande dizionario enciclopedico* UTET, titulado *Scenari del XXI secolo*. Por razones de espacio, excepto el último párrafo, no se publicó (v. Fabbri 2005). Estoy especialmente satisfecho de poder utilizar este material inédito en un contexto sumamente apropiado.

trabajo, y debería incluso tener la posibilidad de escoger. Si esta afirmación no se corresponde con la realidad (como me sugiere una voz interior, que se hace eco de los pensamientos más bien poco alegres de quien me lee o escucha), evidentemente la oferta y la demanda de trabajo no coinciden, y a pesar de las observaciones críticas que he hecho hasta ahora no seré tan ingenuo como para atribuir la responsabilidad solo a la parte de la demanda (es decir, a la formación inadecuada, atrasada, de los profesionales del conocimiento musical). Aunque el proceso formativo fuera perfecto desde la perspectiva de una visión racional de las necesidades de conocimiento de la industria musical (discografía, editoriales, industria de los instrumentos, así como la propia formación) y de los medios, de todos modos deberíamos darnos cuenta de que la industria musical misma, y también la de los medios, es irracional, dentro de un contexto (el del capitalismo avanzado) que es igualmente irracional –como podría sostenerse desde una perspectiva anticapitalista– o que privilegia las razones de las finanzas por encima de las de la producción industrial –como reconocería incluso un defensor del capitalismo que fuera hostil al fundamentalismo financiero–. En el curso de mis reflexiones intentaré tener en cuenta todos estos aspectos. A pesar de la tendencia a dar crédito a la interpretación más pesimista, la de un capitalismo irracional por definición, mi experiencia en todas o casi todas las ramas de la industria musical y de la información (y el estudio de su historia) me hace pensar que a menudo algunos aspectos de irracionalidad son resultado de la complejidad de los procesos productivos y distributivos, de las distintas velocidades de desarrollo industrial, así como del hecho de que a veces este desarrollo se realiza en fases turbulentas, seguidas luego por fases de estabilización o de racionalización. Si comparamos la historia de la radio y la de Internet en la última década, podemos percibir muchas similitudes y muchos ejemplos significativos de la alternancia de fases que acabo de mencionar. Pero como me he propuesto “escuchar hacia delante”, limitaré al mínimo las referencias históricas para concentrarme en el presente y el futuro.

#### *4. El reconocimiento de contenidos*

Creo que sería útil empezar el reconocimiento del mercado de trabajo de los profesionales del conocimiento musical partiendo de Internet y de las telecomunicaciones. La industria musical propiamente dicha no es una gran industria: tomada en su conjunto, en un país como Italia figuraría en las últimas posiciones entre los veinte primeros grupos industriales (una gran empresa de electrodomésticos, como Indesit, o una compañía que fabrica gafas, como Luxottica, tienen un volumen de negocios anual mayor que el de toda la industria musical italiana).<sup>4</sup> Otra buena razón para empezar por Internet y las telecomunicaciones es que se trata de sectores donde los márgenes

---

<sup>4</sup> [http://www.francofabbrini.net/files/Testi\\_per\\_Studenti/Fatturati\\_2004-5.pdf](http://www.francofabbrini.net/files/Testi_per_Studenti/Fatturati_2004-5.pdf)

brutos de explotación son aún altos o altísimos comparados con sectores industriales más viejos, donde el valor añadido se ha ido reduciendo con el paso del tiempo. En este campo uno de los argumentos de más actualidad es el de la catalogación de los contenidos audiovisuales. La Unión Europea acaba de resolver el concurso de un proyecto comunitario dedicado al estudio de sistemas automáticos para la búsqueda de ese tipo de contenidos: el nombre del proyecto, Pharos, es el acrónimo de Platform for Search of Audiovisual Resources across Online Spaces. El vencedor del concurso ha resultado ser un consorcio formado por Engineering S.p.A., France Telecom, el L3S Research Centre de la Universidad de Hannover, el Fraunhofer Institute for Digital Media Technology, la École Polytechnique Federale de Lausanne, el Knowledge Media Institute de la Open University, la Fundació Barcelona Media de la Universidad Pompeu Fabra, el Technical Research Centre of Finland, Circom Regional, Metaware S.p.A., Web Model, Sail Labs Technology y Fast (Carli 2007). Un dato pone en evidencia la actualidad y la urgencia del problema: el crecimiento semanal del 1% de los contenidos audiovisuales disponibles en la red. Desde hace algunos años se vienen desarrollando investigaciones con vistas al reconocimiento automático de los contenidos musicales: personalmente, me enteré de esto al descubrir que mis ensayos sobre los géneros musicales eran citados en *abstracts* y ponencias presentadas en congresos sobre tecnologías informáticas.<sup>5</sup> Como expliqué en otra intervención (Fabbri 2006), fue un investigador de los laboratorios Sony de París, François Pachet, quien me explicó que incluso si un sistema automático pudiera reconocer en un porcentaje muy reducido el género o el estilo de una pieza memorizada en forma de archivo informático, de todos modos se trataría de decenas de miles de archivos: a mi objeción de que a menudo un género no se codifica a partir de rasgos específicamente musicales, su respuesta fue que el hecho de que yo dijera “a menudo” y no “siempre” valía millones de dólares (por aquel entonces Microsoft, Sony y otras empresas ya habían empezado a invertir grandes sumas en estos proyectos). No me sorprendió observar que al menos una parte de los investigadores que habían trabajado en este campo tenían una formación musicológica; pero en cambio me pregunté si este tipo de investigación estaba presente en el debate musicológico en curso, como merecería no solo por las perspectivas profesionales que ofrece, sino por sus numerosas implicaciones teóricas. Tengo la impresión de que la respuesta a mi pregunta es negativa, aunque he de admitir que me he limitado a dar una ojeada superficial a los índices de las principales revistas y a los programas de los congresos más recientes, sobre todo en el campo que debería estar más próximo a estas investigaciones: el de la musicología teórica y analítica. Me gustaría que esta respuesta fuera desmentida.

---

<sup>5</sup> Por ejemplo, Basili, Serafini, Stellato 2004, McKay 2004, Lee, Downie, Cunningham 2005, McKay y Fujinaga 2005 y

## 5. Las etiquetas de las músicas

Un tema afín, pero más adecuado a las competencias de los estudiosos de la historia de las músicas (no solo de la música eurocult, sino también del jazz y la *popular music*) está a la vista de todos los usuarios de iTunes y de otras aplicaciones similares. Cada archivo audio MPEG (como los popularísimos archivos mp3) contiene un *tag* (una etiqueta) que describe su contenido. Durante mucho tiempo el *tag* (MPEG Audio Tag ID3v1) se colocó al final de los datos de audio y contenía (contiene aún, pues el *tag* se crea en el momento de la codificación y muchos archivos en circulación fueron codificados así) informaciones sobre el artista, el título, el álbum, la fecha de publicación y el género. El *tag* ID3v1 ocupa exactamente 128 bytes. La siguiente tabla describe su estructura.<sup>6</sup>

```
AAABBBBB BBBB BBBB BBBB
BCCCCCCC CCCCCCCC CCCCCCCC CCCCCCCD
DDDDDDDD DDDDDDDD DDDDDDDD DDDDDDEE
EEEEEEEE FFFFFFFF FFFFFFFF FFFFFFFG
```

| Sign | Length (bytes) | Position (bytes) | Description  |
|------|----------------|------------------|--|
| A    | 3              | (0-2)            | Tag identification. Must contain 'TAG' if tag exists and is correct. |
| B    | 30             | (3-32)           | Title  |
| C    | 30             | (33-62)          | Artist   |
| D    | 30             | (63-92)          | Album  |
| E    | 4              | (93-96)          | Year   |
| F    | 30             | (97-126)         | Comment  |
| G    | 1              | (127)            | Genre  |

El campo “genre” es un campo numérico que identifica el género por medio de uno de los códigos que reproducimos a continuación:

|                  |                  |                        |                                 |
|------------------|------------------|------------------------|---------------------------------|
| 0 'Blues'        | 20 'Alternative' | 40 'AlternRock'        | 60 'Top 40'                     |
| 1 'Classic Rock' | 21 'Ska'         | 41 'Bass'              | 61 'Christian Rap'              |
| 2 'Country'      | 22 'Death Metal' | 42 'Soul'              | 62 'Pop/Funk'                   |
| 3 'Dance'        | 23 'Pranks'      | 43 'Punk'              | 63 'Jungle'                     |
| 4 'Disco'        | 24 'Soundtrack'  | 44 'Space'             | 64 'Native American'            |
| 5 'Funk'         | 25 'Euro-Techno' | 45 'Meditative'        | 65 'Cabaret'                    |
| 6 'Grunge'       | 26 'Ambient'     | 46 'Instrumental Pop'  | 66 'New Wave'                   |
| 7 'Hip-Hop'      | 27 'Trip-Hop'    | 47 'Instrumental Rock' | 67 'Psychadelic' [ <i>sic</i> ] |
| 8 'Jazz'         | 28 'Vocal'       | 48 'Ethnic'            | 68 'Rave'                       |
| 9 'Metal'        | 29 'Jazz+Funk'   | 49 'Gothic'            | 69 'Showtunes'                  |

2006.

<sup>6</sup> La información se encuentra disponible en varias páginas web, por ejemplo: [http://mpgedit.org/mpgedit/mpeg\\_format/mpeghdr.htm](http://mpgedit.org/mpgedit/mpeg_format/mpeghdr.htm)

|                 |                   |                        |                  |
|-----------------|-------------------|------------------------|------------------|
| 10 'New Age'    | 30 'Fusion'       | 50 'Darkwave'          | 70 'Trailer'     |
| 11 'Oldies'     | 31 'Trance'       | 51 'Techno-Industrial' | 71 'Lo-Fi'       |
| 12 'Other'      | 32 'Classical'    | 52 'Electronic'        | 72 'Tribal'      |
| 13 'Pop'        | 33 'Instrumental' | 53 'Pop-Folk'          | 73 'Acid Punk'   |
| 14 'R&B'        | 34 'Acid'         | 54 'Eurodance'         | 74 'Acid Jazz'   |
| 15 'Rap'        | 35 'House'        | 55 'Dream'             | 75 'Polka'       |
| 16 'Reggae'     | 36 'Game'         | 56 'Southern Rock'     | 76 'Retro'       |
| 17 'Rock'       | 37 'Sound Clip'   | 57 'Comedy'            | 77 'Musical'     |
| 18 'Techno'     | 38 'Gospel'       | 58 'Cult'              | 78 'Rock & Roll' |
| 19 'Industrial' | 39 'Noise'        | 59 'Gangsta'           | 79 'Hard Rock'   |

Nullsoft (una empresa de software que produce el WinAmp, uno de los más conocidos entre los primeros reproductores de mp3) ha añadido los siguientes:

|                           |                       |                     |                               |
|---------------------------|-----------------------|---------------------|-------------------------------|
| 80 'Folk'                 | 92 'Progressive Rock' | 104 'Chamber Music' | 116 'Ballad'                  |
| 81 'Folk-Rock'            | 93 'Psychedelic Rock' | 105 'Sonata'        | 117 'Power Ballad'            |
| 82 'National Folk'        | 94 'Symphonic Rock'   | 106 'Symphony'      | 118 'Rhythmic Soul'           |
| 83 'Swing'                | 95 'Slow Rock'        | 107 'Booty Brass'   | 119 'Freestyle'               |
| 84 'Fast Fusion'          | 96 'Big Band'         | 108 'Primus'        | 120 'Duet'                    |
| 85 'Bebob' [ <i>sic</i> ] | 97 'Chorus'           | 109 'Porn Groove'   | 121 'Punk Rock'               |
| 86 'Latin'                | 98 'Easy Listening'   | 110 'Satire'        | 122 'Drum Solo'               |
| 87 'Revival'              | 99 'Acoustic'         | 111 'Slow Jam'      | 123 'A Capela' [ <i>sic</i> ] |
| 88 'Celtic'               | 100 'Humour'          | 112 'Club'          | 124 'Euro-House'              |
| 89 'Bluegrass'            | 101 'Speech'          | 113 'Tango'         | 125 'Dance Hall'              |
| 90 'Avantgarde'           | 102 'Chanson'         | 114 'Samba'         |                               |
| 91 'Gothic Rock'          | 103 'Opera'           | 115 'Folklore'      |                               |

Seguro que los usuarios de iTunes habrán reconocido la mayor parte de estos términos, que se proponen en el menú “genre” que aparece abajo a mano izquierda en la ventana de información sobre un cierto archivo. Quizás no ‘Booty Brass’ o ‘Porn Groove’, y ahora veremos por qué.

La primera observación que cabe hacer sobre este código es que se basa en una visión del universo de las músicas tosca y centrada en el *music-business* estadounidense. Se trata de un caso macroscópico, pero en absoluto aislado, de un estándar internacional (un estándar de hecho, por lo menos) en cuya concepción no se ha dado voz ni voto a ningún otro país que los Estados Unidos, ni a sus culturas (musicales o no musicales). La segunda observación es que toda la estructura del *tag* se construye a partir la idea de que un archivo audio es un *track* de un álbum, y que el título, el artista y el año de publicación del álbum son las únicas informaciones necesarias (además del género) para identificarlo: en esencia, quien concibió el *tag* pensó únicamente en la *popular music* y sus convenciones identificativas. Y, a decir verdad, ni siquiera en aquéllas, pues en la gran mayoría de casos el año de publicación corresponde al de la comercialización del CD, o incluso al de la inserción de la pieza en el iTunes Store (así, por ejemplo, las piezas del álbum *Aftermath* de los Rolling Stones, compradas en el iTunes Store, llevan fecha del 2005, en vez del 1966 –año de

comercialización del LP– o del 1986 –año de la primera publicación de la versión en CD–). Quien quiera tener en su ordenador o en su iPod músicas de otros repertorios se encuentra con notables dificultades. Por ejemplo, en el caso de la música sinfónica o de cámara, no se sabe dónde buscar el nombre del compositor: si en la línea del comentario (que en muchos casos no es visible), en el campo reservado al artista (que en principio debería ser el intérprete, pero a menudo no es así), o en algún otro sitio (iTunes deja un campo específico para el compositor, pero éste no está incluido en la visualización por defecto). Otro ejemplo: dada una composición en varios movimientos, no está claro dónde hay que colocar el título de cada movimiento, o el de la composición entera: con frecuencia los archivos de movimientos de sinfonías o de cuartetos contienen en el mismo campo (el reservado al título) el nombre del compositor, el título de la sinfonía o del cuarteto y la indicación del movimiento; éste es un ejemplo sacado de mi librería de iTunes: *Beethoven - String Quartet No. 15 in A minor ("Heiliger Dankgesang"), Op. 132: I. Assai sostenuto – Allegro* (todos estos datos se encuentran en el campo “título”). Como se ve, se trata de más de 30 caracteres, que son posibles gracias a un nuevo estándar.

Afortunadamente la comunidad de desarrolladores de software puso en evidencia los límites del primer estándar; se creó un nuevo estándar, el ID3v2, que se incorporó a las principales aplicaciones comerciales, entre ellas también a iTunes. El *tag* ID3v2 se encuentra al principio del archivo y contiene muchos más datos, aunque sigue siendo compatible con ID3v1 (esto significa que si una aplicación basada en el nuevo estándar lee un archivo con un *tag* “viejo”, será capaz de interpretar su contenido). Con ID3v2 es posible, entre otras cosas, indicar géneros distintos de los de la lista estándar, y la información será transferida junto con el archivo (como se puede hacer en iTunes). Éste es un listado de los datos de contenido posibles:<sup>7</sup>

- 4.2.1 TALB Album/Movie/Show title
- 4.2.1 TBPM BPM (beats per minute)
- 4.2.1 TCOM Composer
- 4.2.1 TCON Content type
- 4.2.1 TCOP Copyright message
- 4.2.1 TDAT Date
- 4.2.1 TDLY Playlist delay
- 4.2.1 TENC Encoded by
- 4.2.1 TEXT Lyricist/Text writer
- 4.2.1 TFLT File type
- 4.2.1 TIME Time
- 4.2.1 TIT1 Content group description
- 4.2.1 TIT2 Title/songname/content description

---

<sup>7</sup> <http://www.id3.org/d3v2.3.0>

- 4.2.1 TIT3 Subtitle/Description refinement
- 4.2.1 TKEY Initial key
- 4.2.1 TLAN Language(s)
- 4.2.1 TLEN Length
- 4.2.1 TMED Media type
- 4.2.1 TOAL Original album/movie/show title
- 4.2.1 TOFN Original filename
- 4.2.1 TOLY Original lyricist(s)/text writer(s)
- 4.2.1 TOPE Original artist(s)/performer(s)
- 4.2.1 TORY Original release year
- 4.2.1 TOWN File owner/licensee
- 4.2.1 TPE1 Lead performer(s)/Soloist(s)
- 4.2.1 TPE2 Band/orchestra/accompaniment
- 4.2.1 TPE3 Conductor/performer refinement
- 4.2.1 TPE4 Interpreted, remixed, or otherwise modified by
- 4.2.1 TPOS Part of a set
- 4.2.1 TPUB Publisher
- 4.2.1 TRCK Track number/Position in set
- 4.2.1 TRDA Recording dates
- 4.2.1 TRSN Internet radio station name
- 4.2.1 TRSO Internet radio station owner
- 4.2.1 TSIZ Size
- 4.2.1 TSRC ISRC (international standard recording code)
- 4.2.1 TSSE Software/Hardware and settings used for encoding
- 4.2.1 TYER Year
- 4.2.2 TXXX User defined text information frame

Como se ve, hay una mejora notable respecto al primer estándar, aunque se puede percibir aún una cierta inclinación hacia el repertorio *popular*. Sin embargo, hay que decir que no todas las aplicaciones se han adaptado completamente al nuevo estándar; por ejemplo, el propio iTunes ofrece la posibilidad de visualizar muchos de los parámetros que acabamos de listar solo a partir de la versión 7.1 (59), que se empezó a distribuir en marzo de 2007.

En cualquier caso, la inmensa mayoría de los archivos que circulan se han codificado aún con el sistema antiguo, y por lo tanto sus datos están sujetos a los límites de aquél. Como muchos saben (al menos los que han probado a introducir un CD en su ordenador para convertir los *tracks* a formato mp3), estos datos son almacenados –además de por los diversos sitios web que venden archivos para su descarga– por el Gracenote Media Database, conocido también como CDDB. Mientras escribía esta conferencia<sup>8</sup> la página web de Gracenote<sup>9</sup> indicaba que la base de datos

---

<sup>8</sup> 10 marzo de 2007

<sup>9</sup> [http://www.gracenote.com/music/index\\_old.html](http://www.gracenote.com/music/index_old.html)

contenía 5.766.165 CD y 73.835.769 *songs* (un *song*, en el lenguaje orientado al pop de esta web, puede ser también el primer movimiento del cuarteto op. 132 que tengo en mi iPod).

Gracenote puede reconocer un CD –a través de una conexión vía Internet entre el ordenador del usuario y la propia base de datos– de dos maneras: gracias a la información textual contenida en los CD publicados recientemente, o comparando las duraciones de los *tracks* y del intervalo entre los *tracks* del CD del usuario con los datos memorizados en la base de datos. Esto admite un cierto margen de error: por ejemplo, el CD-R de un participante en un concurso de composición de cuyo jurado fui miembro era identificado como *In C* de Terry Riley solo porque se trataba de un único *track* de 42 minutos y 6 segundo (de momento Gracenote no realiza escaneado alguno del contenido musical, y se limita a medir las duraciones). Si tuviera la picardía de grabar un CD con 13 de mis canciones que durasen (en secuencia) 2'02", 2'44", 3'28", etcétera (siendo la duración de la última de 5'33" y programando cuidadosamente los intervalos entre *tracks*), Gracenote lo reconocería como *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*. La base de datos se crea también y sobre todo gracias a los usuarios (iTunes incluye una función que permite enviar los datos de un CD a Gracenote), y no es raro encontrar varias descripciones de un mismo CD (especialmente si son en lenguas distintas). Gracenote sostiene que compara las informaciones que recibe de los usuarios con las de su base de datos, y que a partir de esta operación se actualiza la base de datos (no se dice si de manera manual o con algún proceso automático): sin embargo, algunos afirman que los datos duplicados se mantienen durante mucho tiempo y que el número real de CD de la base de datos, si se eliminan las ocurrencias múltiples, es muy inferior al declarado.

En este contexto no resulta sorprendente que los datos disponibles en los CD, que después son transferidos a los archivos mp3 almacenados en decenas de millones de iPod y ordenadores, y desde allí se difunden por todo el planeta, sean poco fiables. Como enseño historia de la *popular music* y utilizo ejemplos musicales que he transferido a mi iBook, cada dos por tres me veo obligado a reelaborar a mano los datos de Gracenote, empezando por el año de publicación, mientras maldigo al *nerd* desconocido que ha fechado "(Sittin' On) The Dock Of The Bay" de Otis Redding en 1985, aunque otras veces bendigo al filólogo que ha indicado con precisión el año de todas y cada una de las canciones incluidas en la banda sonora de las películas de James Bond. Mientras navego por la librería de iTunes en busca de alguna obra, mis estudiantes pueden ver en la pantalla que está detrás de mí que la fecha del *Cuarteto n° 5* de Bartók es 1988, y de vez en cuando me acuerdo de advertirles de que ésa es la fecha de publicación del CD del Emerson Quartet (pues el año de composición no está entre los datos disponibles en el Gracenote Media Database). En resumen: es un auténtico caos. Aquí harían falta musicólogos ¿no?

Me doy perfecta cuenta de que en este caso, a diferencia de los proyectos de automatización del reconocimiento de contenidos, más que señalar una oportunidad profesional para los musicólogos, estoy haciendo una sugerencia que puede dar lugar a polémicas y frustraciones. Creo que a nadie se le escapa que el sistema que se ha convertido en estándar para la aplicación de *tags* a los contenidos audio de la red se basa en el voluntariado gratuito de los usuarios, según el modelo (en muchos aspectos tramposo) del llamado “Internet 2.0”, que podríamos resumir como “el principio Wikipedia”. Como introducir contenidos en la web es caro, y como una vez introducidos resulta bastante problemático que los usuarios paguen por ellos, las empresas que hacen negocio con Internet (las que producen hardware, software y ofrecen servicios para la conexión) han descubierto las ventajas que ofrece la introducción de contenidos por parte de los propios usuarios: desde Wikipedia a You Tube y tantas otras. Muchas veces en estos casos los profesionales del conocimiento son objeto de un chantaje: si colaboran, quitan trabajo retribuido a sus colegas y se quitan a sí mismos (hoy en día ¿quién invertiría en crear una enciclopedia en la red que pague a sus colaboradores? Y ¿en qué medida se está reduciendo el mercado de las enciclopedias de papel, o en todo caso no *online*, gracias a Wikipedia?); si no colaboran, permiten que un instrumento de consulta que tiene ya una dimensión planetaria siga lleno de lagunas, inexactitudes y errores. El carácter de estafa es evidente en el caso de iTunes y de sistemas similares: un álbum se vende en la red a 9,99 euros (o dólares), pero sin que el vendedor se haga cargo del coste del soporte y la confección, y sin proporcionar los datos añadidos casi siempre disponibles en los CD (también baratos) que se venden en las tiendas; las informaciones textuales que se incluyen son incompletas o incorrectas; a veces las imágenes de las cubiertas que iTunes recupera a través de Gracenote son erróneas; en definitiva, los 9,99 (especialmente cuando se trata de euros) son una cifra exagerada.

A pesar de todo, estoy convencido de que existe un margen de negociación. Especialmente si se llamara la atención de la opinión pública sobre la cuestión de la inexactitud de los *tags* y las empresas interesadas en la venta de contenidos de audio por Internet se vieran obligadas a valorar la ventaja competitiva que obtendrían si garantizaran la calidad de la información adjunta a sus productos. La revisión de los *tags* podría no ser un trabajo de alto valor añadido, pero quién sabe, quizás podría proporcionar fondos a algún departamento de música.

## 6. *¿La radio del futuro?*

La capacidad de organizar, gestionar y utilizar archivos relacionales de datos musicales es también fundamental en una de las profesiones más “antiguas” de las que surgieron del encuentro entre la industria musical y los medios: el asistente musical para las programaciones radiofónicas y televisivas. Cualquiera que haya trabajado en la radio o en la televisión en los últimos cincuenta

años sabe cuán preciosa es la competencia de estos diplomados o licenciados en disciplinas musicales, capaces de aconsejar sobre la marcha la pieza apropiada para el comentario de una noticia, para un documental, o para insertarla en una entrevista como sugerente contrapunto. Capaces de reconocer el bis ofrecido por un concertista en una transmisión en directo, o de leer una partitura y sugerir posibles encuadres a un realizador de televisión. Por desgracia, se trata de una profesión en vías de desaparición: también las emisoras de radio pública tienden a reducir la estructura necesaria para una transmisión al técnico y al presentador, a menudo (me parece que la radio pública suiza lo hace así) obligando al presentador a hacer también de técnico, por no hablar de la tendencia a eliminar incluso el papel del presentador (un desarrollo tecnológico muy reciente permitiría que presentadores precarizados, que trabajarían desde su casa, enviaran a la emisora vía Internet sus propios comentarios orales, que una aplicación software insertaría en el punto justo entre una pieza y otra).<sup>10</sup> En un proceso inexorable de “racionalización”, también la radio y la televisión aspiran a sustituir sus propias discotecas por archivos musicales digitalizados, que se transmiten directamente. En la gran mayoría de las estaciones radiofónicas del mundo las *playlists* se confeccionan con la ayuda de Selector, un gestor de bases de datos programable que organiza una secuencia de piezas a partir de informaciones como la velocidad (en bpm), el *mood* (según una escala de valores del 1 al 5), el género y los datos de los intérpretes. La web de la Rcs Software,<sup>11</sup> productora de Selector, promociona la *release* más reciente insistiendo en la capacidad de Selector para reconocer a los componentes de los grupos musicales, de manera que (si se quiere) puede evitar que una pieza de John Lennon aparezca justo después de una pieza de los Beatles. El usuario es el encargado de proporcionar los datos a Selector: recuerdo la incomodidad de algunos colaboradores de la RAI, cuando en el 2002 también Radio Tres (la emisora cultural de la radio pública italiana) adoptó Selector y sus *playlists* para la transmisión de toda la música grabada, ante el problema de asignar un grado de *mood* del 1 al 5 al *Duo Seraphim* de Claudio Monteverdi, a *Atom Heart Mother* de Pink Floyd, o a cada una de las *Seis bagatelas para cuarteto de cuerda* op. 9 de Anton Webern. También Selector es un estándar mundial definido a partir de las exigencias de las emisoras comerciales que transmiten música pop (y una parte numéricamente insignificante de las producciones *popular*: la que ocupa los primeros puestos en las listas de ventas de CD). En Radio Tres un grupo restringido de colaboradores introduce los datos en Selector, y a la vez prepara fichas sobre cada pieza, que los presentadores pueden utilizar para comentarla. El resultado es a veces tragicómico, porque resulta que algunas fichas están equivocadas y hay presentadores (a los que han quitado el derecho a elegir las músicas de sus propios programas) que comentan

---

<sup>10</sup> Me refiero al sistema de *voice tracking* iVt, de Rcs Software (cfr. “La radio del futuro”, en Fabbri 2005a, pp. 271-274).

<sup>11</sup> <http://www.rcsworks.com/>

sarcásticamente el texto que les han dado a leer. Quizás este sea solo un caso italiano (¡tan típicamente italiano!), pero pone de relieve un grave problema organizativo que los medios de comunicación no han sabido resolver aún, al desechar no solo los conocimientos de los asistentes musicales diplomados y de los musicólogos, sino también los de los DJ (la mayor parte de los cuales se sienten marginados y están furiosos contra el sistema de *playlists* y el uso de Selector). También aquí hay mucho que hacer, y en este caso la industria, no pudiendo recurrir al trabajo gratuito de los usuarios, acude a colaboradores precarios y mal pagados. Mientras las denuncias de este sistema sean hechos aislados (y se dirija contra ellas la fácil acusación de misonerismo o luddismo) nada cambiará, pero si en cambio los medios debieran enfrentarse públicamente a su responsabilidad en la degradación de la información musical que todo esto comporta, se ofrecerían oportunidades de trabajo para los profesionales del conocimiento musical.

### 7. ¿Escribir gratis?

La cuestión de la información, como es natural, afecta también a otras salidas laborales de quienes han cursado estudios musicales. Exceptuando la práctica musical propiamente dicha, son las salidas más enraizadas en la historia y la tradición, las más próximas a los orígenes y objetivos de la musicología: hablo de la crítica y el periodismo musical. La profesión de crítico es también la más compatible con la enseñanza, y sin duda la que mejor conoce quien enseña en una institución universitaria. Se podría decir que la crisis de la crítica es la causa principal de los interrogantes sobre el futuro de las profesiones del conocimiento musical que han dado lugar a nuestro debate.

La crítica musical ocupa espacios cada vez más reducidos en los medios de comunicación, en especial en la prensa diaria. Los periódicos incluyen reseñas cada vez con menor frecuencia; si se le encarga a algún crítico que escriba algo, muy a menudo se trata de artículos previos a determinados eventos, motivados por presuntas razones periodísticas (adelantarse a la competencia, sobre todo televisiva) o por sinergias editoriales, que transforman el trabajo del crítico en el de un *copywriter*. Es obvio que para escribir –en el estilo mundano que demandan las redacciones– qué pasará en la inauguración de la temporada de La Scala o en el primer concierto de la gira de Nelly Furtado, no hace falta tener la capacidad de un crítico: basta con transcribir las notas de prensa y haber adquirido un leve barniz de conocimientos sobre las normas del género musical en cuestión. Y por eso los artículos del crítico musical, incluso cuando éste desempeña una función oficial dentro de la redacción, se van espaciando, y la información musical queda cada vez más en manos de colaboradores precarios, no necesariamente seleccionados por su preparación. Esta praxis, ya generalizada, tiene efectos fatales sobre la profesión: por un lado, margina a los críticos que tienen más experiencia, por otro, los congela en su función, impidiendo que sus colegas más jóvenes se

conviertan a su vez en críticos. Además, es difícil que pueda invertirse la tendencia: los tiempos en que una lumbrera en historia de la música tenía garantizada a la vez una cátedra y una columna fija en el periódico se han acabado, así como también los tiempos de los compositores que combinaban la enseñanza con la ejecución de sus propias obras en la radio pública, con coeficientes privilegiados para el cobro de derechos de autor. Las prioridades del mercado han cambiado.

Evidentemente, escribir sobre música constituye hoy un complemento (además gratuito, o mal pagado) de otras profesiones: ya no se escribe gratis solo para las revistas académicas, que garantizan títulos y ventajas para hacer carrera universitaria, sino que se escribe también gratis o a bajo precio para cualquier cabecera, para conseguir visibilidad, que a su vez puede producir beneficios en forma de asesorías, clases, seminarios, conferencias o direcciones artísticas. No sé hasta qué punto este fenómeno se ha generalizado en otros países europeos: en Italia la desprofesionalización del periodismo musical ha creado un estado de permanente conflicto de intereses, con críticos que anuncian en los periódicos y revistas donde escriben los espectáculos y festivales de los que son asesores artísticos o para los que han escrito los programas de sala, o que escriben críticas de álbumes de cuya promoción se hacen cargo, a menudo limitándose a transcribir en la publicación la nota de prensa que ellos mismos han redactado. Está claro que no todos se comportan así, pero la categoría de los críticos en su conjunto parece indiferente a los riesgos profesionales, por no decir al déficit ético, de esta práctica. Es posible que éste sea solo un fenómeno italiano, que como tal explicaría la desidia sustancial de mi país frente al gigantesco conflicto de intereses del ex presidente del Gobierno, Silvio Berlusconi. Pero algo me dice que los cambios en las funciones de la prensa en el contexto contemporáneo de los medios de comunicación están destinados a reproducir situaciones similares en todas partes. Por otro lado, desde este punto de vista el problema no afecta solo a la crítica musical, sino al conjunto del periodismo: los editores querrían transformar las redacciones en puntos de acogida de trabajadores precarios, que elaboran los periódicos copiando y pegando de las agencias y de Internet (o, en el caso de los semanarios, de las circulares de las empresas), dejando a un número reducidísimo de periodistas “de prestigio” como garantía de la línea editorial y de la visibilidad de la cabecera. Justo en estos últimos meses se ha vivido en Italia un enfrentamiento feroz entre el sindicato de periodistas y la federación de editores, que ha desembocado en numerosas huelgas. Más allá del resultado de esta controversia, querría llamar la atención sobre el hecho de que quien escribe sobre música muy a menudo ni siquiera está inscrito en el sindicato, y que los colaboradores musicales se cuentan entre los más aislados y los más susceptibles de sufrir chantajes.

¿Es posible poner punto y final a estas observaciones sobre la crítica musical sin caer en el más tenebroso pesimismo? Quizá sí. El hundimiento de la calidad de la información debido a los

mecanismos implementados por los editores y por las políticas de sinergia con otros protagonistas de la industria de los medios de comunicación hace aún más evidente el desnivel respecto a la crítica competente. El que escribe sobre música y sabe de qué está hablando tiene que atravesar aún una fase de semiclandestinidad, hasta el momento en que sean los mismos editores, o más bien sus sectores más innovadores, los que no puedan prescindir de la información y de la crítica de calidad. No obstante, hasta entonces más vale no hacerse ilusiones.

#### *8. Un extraterrestre y los antropólogos*

Concluyo este intento de “escuchar hacia delante” recuperando la imagen inicial del explorador extraterrestre, llegado a nuestro planeta para observar la increíble difusión de las prácticas relacionadas con los sonidos. Como decía, se puede también suponer que su informe sea el resultado del trabajo de un grupo muy competente de antropólogos de la música, terrestres como nosotros. Y es justamente a los antropólogos de la música a quienes quisiera referirme. Estoy convencido de que el mundo contemporáneo, las culturas y las sociedades contemporáneas (tan distintas entre sí) los necesitan muchísimo. Es indispensable, es vital conocer la importancia y la función de la música en la vida de hoy en día. Y nadie puede hacer una aportación tan reveladora como los antropólogos de la música. Naturalmente no excluyo a los otros especialistas que estudian las culturas y los repertorios musicales del mundo: al contrario, los incluyo explícitamente (hasta me incluyo a mí mismo), pensando en una mirada antropológica a *todas* las músicas, según el punto de vista de John Blacking. El conocimiento del hombre como ser musical es clave para el conocimiento del hombre como ser social. Es necesario para los políticos, es necesario para los filósofos, es necesario para los que gestionan el mercado. Que se den cuenta de ello, es otro cantar: echando una mirada alrededor, se descubre poco más que indiferencia. Pero esto no quiere decir nada. Cuarenta años atrás, en la vigilia del “Summer of Love”, en los países industrializados la música era la metáfora visible de todo lo existente; solo cinco años antes nadie lo hubiera podido imaginar. Hoy las prácticas con y en torno a los sonidos han dado la vuelta a todo el planeta, pero no parece que el sentido común de las diferentes culturas (tampoco a alto nivel) piense mucho en ello. No parece que la política se preocupe mucho de ello (estoy pensando en los servicios secretos americanos, que lanzaban en paracaídas transistores sobre Afganistán y preparaban programas antitalibanes con canciones de veinte años antes), la filosofía tampoco muestra interés (se ocupa mucho de la técnica, excepto de la que llena nuestra vida de sonidos), el marketing (empezando por el marketing superficial y autorreferencial de la industria musical) está completamente distraído. Pero ¿qué significan, qué comunican las prácticas que el explorador extraterrestre de mi ejemplo inicial ha listado? ¿Qué nos dicen sobre las necesidades de los hombres y las mujeres? ¿Qué

sugieren sobre las perspectivas de desarrollo de las sociedades? Estoy convencido de que pronto en muchos sectores de nuestras sociedades se comprenderá la potencia de la investigación antropológico-musical como clave de interpretación. Es verdad que depende en gran medida de nosotros, y tendremos que estar preparados. Pero el trabajo llegará.

## **Bibliografía**

Basili, Roberto, Serafini, Alfredo, Stellato, Armando, 2004: "Classification of musical genre: a machine learning approach", *Proceedings of ISMIR 2004*, Universitat Pompeu Fabra, Barcelona.

Carli, Stefano, 2007: "La corsa del nuovo motore che ricerca video e musica", *Affari & Finanza*, 5 de marzo de 2007, p. 19.

Fabbri, Franco, 2005a: *L'ascolto tabù. Le musiche nello scontro globale*, Il Saggiatore, Milano.

–, 2005b: "Le musiche, la musica", en *Grande dizionario Enciclopedico. Scenari del XXI secolo*, UTET, Torino, pp. 810-814.

–, 2006: *Tipos, categorías, géneros musicales. ¿Hace falta una teoría?*, ponencia presentada en el VII Congreso de la IASPM-América Latina, "Música popular: cuerpo y escena en la América Latina", Casa de las Américas, La Habana, Cuba, 21 de junio de 2006.

Lee, Jin Ha, Downie, J. Stephen, Cunningham Sally Jo, 2005: "Challenges in cross-cultural / multilingual music information seeking", *Proceedings of ISMIR 2005*, Queen Mary, University of London.

Mahler, Alma, 1984: *Gustav Mahler. Ricordi e lettere*, Il Saggiatore, Milano (*Gustav Mahler. Erinnerungen und Briefe*, Allert de Lange, Amsterdam, 1959).

McKay, Cory, 2004, *Automatic Genre Classification of MIDI Recordings*, tesis de licenciatura, Music Technology Area, Department of Theory, Faculty of Music, McGill University, Montreal.

McKay, Cory y Fujinaga, Ichiro, 2005: "Automatic music classification and the importance of instrument identification", *Proceedings of the Conference on Interdisciplinary Musicology (CIM05)*, Montreal.

–, 2006: "Musical genre classification: Is it worth pursuing and how can it be improved?", *Proceedings of ISMIR 2006*, University of Victoria.