

**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**

## Tipos, categorías, géneros musicales. ¿Hace falta una teoría?<sup>1</sup>

Franco Fabbri – Universidad de Turín

### Abstract

Veinticinco años después de mi primera aproximación teórica a los géneros musicales (*A Theory of Musical Genres: Two Applications*, era el título de mi intervención en la conferencia de Amsterdam de 1981, donde se fundó la Iaspm) me parece útil volver sobre aquellas ideas. No se trata solo de revisar de manera crítica, como es lógico, un tema que desde entonces ha sido abordado por otros autores y ha recibido contribuciones muy importantes de otras disciplinas, para verificar si el planteamiento teórico es aún válido. Se trata también de ver si el sentido común sobre los géneros y otras tipologías musicales ha cambiado. De hecho, una teoría de los géneros musicales no ha de ser necesariamente normativa, sino al contrario. He hecho muchos esfuerzos para evitar que la teoría que elaboré fuera interpretada como tal, y espero que hayan sido comprendidos. Quizás a alguien le interese formular una tipología “científica” de las músicas, con fines analíticos; pero éste no era –no es– mi objetivo. Creo que es más útil, incluso para los propios estudios musicales y sobre todo para los estudios sobre *popular music*, comprender el uso que comunidades musicales muy distintas hacen de las tipologías: no se trata de construir una clasificación, sino de comprender las clasificaciones existentes, de observar sus transformaciones, de obtener –si es posible– algunas indicaciones teóricas generales sobre su funcionamiento. Recurriendo a un ejemplo muy citado (Umberto Eco, *Kant y el ornitorrinco*), no se trata de discutir los *taxa* de las ciencias naturales, según los cuales la clase de los artrópodos comprende la de los insectos y la de los arácnidos, y por lo tanto las arañas son arácnidos y no insectos; sino las “categorías *folk*”, las categorías populares del sentido común, según las cuales un insecto es un ser pequeño y molesto que puede picar, y como esto se aplica también a la araña, entonces se puede llamar insecto a una araña. Son las comunidades musicales las que “deciden” (incluso de manera contradictoria) las normas de un género, las que las cambian, las que les dan nombre. Por otro lado –evidentemente– este proceso clasificatorio se basa en mecanismos cognitivos y semióticos de amplia difusión que, además de la definición de los géneros, dan cuenta también de otros

---

<sup>1</sup> Este texto fue presentado, el 21 de junio de 2006, como conferencia en el seno del VII Congreso IASPM-AL, “Música popular: cuerpo y escena en la América Latina”, celebrado en La Habana del 19 al 24 de junio de 2006. Traducción de Marta García Quiñones.

fenómenos: un caso en el que me detendré es el del reconocimiento de piezas musicales.

Pretendo defender la hipótesis de que la categorización no es un fenómeno limitado a los conjuntos más o menos grandes que definimos más o menos toscamente como géneros, sino que es un fenómeno central en la construcción del significado musical, a partir del evento sonoro particular percibido.

### 1. Una “vieja” definición y sus razones

“Un género musical es un conjunto de hechos musicales, reales y posibles, cuyo desarrollo se rige por un conjunto definido de normas socialmente aceptadas”. Este intento mío de dar una definición de la unidad cultural “género musical” se remonta a hace más de veinticinco años. Aparece por primera vez en un ensayo (Fabbri 1981) publicado en el número 4 de la revista *Musica/Realtà*, de abril de 1981 (recuerdo con bastante seguridad que el ensayo fue entregado en otoño de 1980); se encuentra más adelante –en inglés– en la ponencia que presenté en la primera conferencia internacional de estudios sobre *popular music* (Amsterdam, junio de 1981), cuyas actas se publicaron en 1982 (Fabbri 1982a), y en un artículo que se incluyó en el número 2 de la revista *Popular Music* (Fabbri 1982b), artículo que Richard Middleton me había encargado, sugiriéndome que ilustrara la génesis y el desarrollo de la definición, más que presentarla de manera sincrónica. Si alguien me hubiera dicho entonces que un cuarto de siglo después aún se discutiría sobre esa definición, no le hubiera dado crédito; sin embargo, a menudo me encuentro con investigadores de edad más bien respetable que me cuentan que han estudiado mis ensayos sobre los géneros en sus primeros años de carrera, y esto hace que me sienta muy viejo. Por descontado, nada de esto habría sucedido si dos de mis ensayos iniciales sobre el tema no hubieran sido traducidos al inglés, lo que suscita obvias reflexiones sobre la larga historia de hegemonía cultural anglosajona, también y de manera especial en el campo de los estudios sobre *popular music*: otros muchos ensayos míos (sobre diversos temas) me parecen no menos interesantes, más brillantes incluso, y por supuesto han envejecido mejor, pero miles de estudiantes anglófonos de todo el mundo siguen ignorándolos tranquilamente. Después he vuelto a ocuparme de los géneros musicales en otras ocasiones: en un ensayo publicado en 1983 (Fabbri 1983), que durante mucho tiempo estuvo disponible solo en alemán, “I generi musicali e i loro metalinguaggi” –incluido posteriormente en mi libro *Il suono in cui viviamo* (Fabbri 1996)–, en dos ensayos de temática más general aparecidos en *Musica/Realtà* en 1985 y 1986 –“Comunicazione e ascolto (ai margini e

sui margini della musica contemporanea)” (Fabbri 1985), y “Musica contemporanea e media: la ‘fallacia concertocentrica’” (Fabbri 1986)– en un ensayo escrito en 1998 para un volumen dedicado a Ennio Morricone –“Generi in trasformazione: l’elettrificazione di alcune musiche nel Mediterraneo” (Fabbri 1998)–, en las dos voces (*genre* y *style*) escritas conjuntamente con John Shepherd para la *Encyclopaedia of Popular Music of the World*, en la ponencia presentada en 1999 en el congreso de las sociedades musicológicas británicas, “Browsing Music Spaces: Categories and the Musical Mind” (Fabbri 1999), en un breve ensayo, “Musiche, categorie e cose pericolose” (Fabbri 2000) publicado por la Bienal de Venecia en el 2000, y finalmente en un ensayo del 2002, “Categorie e strumenti concettuali per conoscere e preservare la diversità musicale. Per una critica del fallacismo musicologico” (Fabbri 2002), publicado originalmente en *Musica/Realtà* y después incluido en mi libro *L’ascolto tabù* (Fabbri 2005). Alusiones “laterales”, por llamarlas de algún modo, a la teoría aparecen también en mi intervención en la conferencia organizada por la Sociedad Ibérica de Etnomusicología y la IASPM española (Palma de Mallorca, 2006), titulada “Towards a Musicological Unified Field. From repertory-driven to perspective-driven music studies”.

Esta enumeración me parece útil, ya que demuestra (sobre todo a mí mismo) que con la excepción de un período comprendido entre 1989 y 1993, durante el que no me dediqué a los estudios musicales, he vuelto una y otra vez sobre el tema de los géneros, a menudo revisando o actualizando mis primeros ensayos, y en cualquier caso aclarando o añadiendo detalles que funcionan como instrumentos indispensables para la interpretación de la teoría. Por poner un ejemplo rápido, el hecho de que las normas del género sean “socialmente aceptadas” no implica en absoluto que haya que recurrir al concepto abstracto de “sociedad”: en numerosas ocasiones, incluso en mis primeros ensayos, he aclarado que las normas son aceptadas (tácitamente, y de diversas maneras que he explicado con detalle) por una comunidad concreta,<sup>2</sup> por un conjunto definido y claramente identificable de personas relacionadas con el género en cuestión (los músicos, el público, los críticos, las instituciones económicas, etc.), y que aquéllas (las normas) están sometidas a un proceso de negociación permanente en el que participan los diferentes componentes de la comunidad, y se jerarquizan según las respectivas ideologías. En esencia, puedo decir que, a pesar de no haber reformulado nunca mi primer intento de definición, he intentado muchas veces aclarar sus particularidades y

---

<sup>2</sup> Me refiero aquí a la noción de comunidad tal como se presenta en Eco 1975.

límites de aplicabilidad.

Otro aspecto seguramente más obvio, aunque no secundario, de esta enumeración cronológica es que me permite la posibilidad de reconsiderar el cuadro teórico general en el que se insertaban mis reflexiones. Sin duda, escribí los primeros ensayos a la luz del *Tratado de semiótica general* de Umberto Eco, publicado originalmente en 1975, del que derivan algunos conceptos clave (los géneros como unidad cultural, la definición de comunidad, la definición de ideología como jerarquía de códigos, la definición de espacio semántico), y de los escritos de Gino Stefani sobre semiótica de la música (especialmente *Comprender la música*, publicado en Italia en 1978). El encuentro con Philip Tagg y con sus ideas sobre las taxonomías musicales –muy parecidas a las mías, o viceversa, y origen de una amistad que dura desde entonces– tuvo lugar en Amsterdam en 1981. Pero mis horizontes sobre el tema general de la categorización y de los procesos cognitivos con ella relacionados pudieron expandirse solo muchos años después: recuerdo que *Women, Fire and Dangerous Things* de George Lakoff fue publicado en 1987, y que *Kant y el ornitorrinco* de Umberto Eco (que en gran medida se puede considerar una discusión detallada y densa y una refutación parcial de las ideas de Lakoff) se remonta a 1997, hace menos de diez años. Es fácil decir que si hubiera dispuesto de estos modelos teóricos en 1981, probablemente mi definición “histórica” de género musical habría tomado una forma distinta; no obstante, mi ensayo sobre los géneros de 1999 analiza ampliamente las nociones de “tipo cognitivo”, de prototipo, de *basic level categorization*, de “aire de familia” y otros conceptos afines a los especialistas en ciencia cognitiva, aunque no reformule la definición. En ese ensayo, entre otras cosas, se afirma –retomando la argumentación de Eco– que la definición no debe entenderse al estilo de un diccionario, sino como una definición enciclopédica:

In a discussion of musical categories, then, it is not a matter of creating (or commenting) dictionary-like definitions according to which experts can locate an occurrence at a certain level of a directory tree. Rather, I think it is important to comment how our Community’s encyclopaedia describes musical categories, accounting for existing examples and their contradictions. (Fabbri 1999, p. 7)

Así pues (traduzco), en una discusión sobre las categorías musicales no se trata de crear (o comentar) definiciones de diccionario a partir de las cuales los expertos puedan situar una ocurrencia en un cierto nivel de un árbol de directorios. Más bien pienso que es importante comentar cómo la enciclopedia de nuestra comunidad describe las categorías musicales, dando cuenta de los ejemplos existentes y de sus contradicciones.

Este punto nos lleva al tercer aspecto que confirma la utilidad, al menos desde mi punto de vista, de inscribir mis escritos sobre los géneros en un contexto temporal. El ensayo que apareció en *Popular Music* en 1982 (cuya reelaboración dio origen a la versión italiana incluida posteriormente en el libro *Il suono in cui viviamo*) empieza con una ilustración minuciosa de las diversas circunstancias en las que me veía obligado, en aquellos años, a recurrir a la noción de género: como músico que viajaba en una furgoneta que podría haber sido requisada por la policía según el género musical declarado (“¿Profesión?” “Músicos” “¿De qué tipo de música”), como organizador de conciertos, como comprador de equipos de reproducción de sonido, como periodista, profesor, presentador de radio, etcétera. El carácter obsesivo de la pregunta “¿Qué tipo de música?”, que me dirigían cada vez que en una conversación se tocaba el tema “música”, me sugería que personas muy diferentes, tanto en Italia como en otros países europeos, tenían la idea de que la “música” (fuera lo que fuese) podía clasificarse por géneros. Muchas veces tenía la impresión de que ésta era la idea más clara, más importante, que muchos tenían sobre la música; en algunos casos, quizás fuera incluso la única. Por eso me sorprendía mucho que nadie, en los ambientes musicológicos que frecuentaba entonces, se plantease el problema de qué eran los géneros, esos géneros de los que todo el mundo hablaba. Cuando en 1980 le propuse a Luigi Pestalozza, director de *Musica/Realtà*, que podía escribir un ensayo sobre ese tema –un ensayo que, pensaba, podría ser una especie de resumen y una conclusión de las discusiones sobre los géneros que me encontraba en todas partes–, mi querido amigo y colega Giacomo Manzoni, eminente compositor, crítico y traductor al italiano –no por casualidad– de casi todos los escritos musicales de Adorno, sugirió el título que efectivamente se le dio: “I generi musicali, una questione da riaprire” (“Los géneros musicales, una cuestión a replantear”). Para los musicólogos la cuestión de los géneros estaba cerrada y sepultada desde hacía muchísimo tiempo, de hecho ni siquiera era ya casi una cuestión: los géneros habían sido definidos, quizás para siempre, por la tradición musicológica. Pero como éramos demócratas, la podíamos replantear.

No me interesaban los géneros de la tradición musicológica sino en la medida en que podían incluirse en una definición que comprendiera también los géneros del sentido común cotidiano: me interesaba entender cómo las comunidades más diversas categorizaban la música, y me preguntaba si se podía dar una definición de género de tipo enciclopédico, que –acompañada de un reconocimiento del saber general respecto a los géneros concretos en la vida musical– diera cuenta del significado social de estas

categorías. No ha sido ésa la única ocasión en que mi concepción semiótica y antropológico-etnográfica de los géneros se ha enfrentado críticamente con la tradición musicológica. Es más, mi ensayo más reciente dedicado enteramente a este tema, el que escribí en inglés en 1999, surgió de la polémica –muy cordial pero no por ello menos firme– que mantuve con Allan Moore, quien (con admirable *fair play*) me invitó a que presentara en Inglaterra mis tesis, después de que nos hubiéramos enfrentado sin resultado durante una visita suya a Italia, y antes aún en las páginas de su libro de 1993 (*Rock: The Primary Text*) y de uno mío (*Il suono in cui viviamo*). Moore sostenía (y sigue sosteniéndolo aún, porque ni él ha conseguido convencerme, ni yo a él) que lo que yo llamo género en realidad debería llamarse estilo; yo objeto (y sigo objetando aún) que el de estilo es un concepto distinto, con una extensión semántica que en parte se superpone a la de género, es cierto, pero que muchos géneros no pueden ser diferenciados puramente (o totalmente) a partir de consideraciones estilísticas, y se trata de géneros indiscutiblemente aceptados como tales por comunidades distintas y amplias. A fin de cuentas (quien esté interesado encontrará los argumentos de ambos en nuestros respectivos escritos), Moore admitió que estaba defendiendo la definición formal y funcionalista de los géneros aceptada por la musicología tradicional: creo que el único verdadero acuerdo entre Moore y yo tenía que ver con el hecho de que en su lengua, el inglés, el término *genre* es mucho más específico que en italiano –una característica evidente en la traducción del título de mi ensayo para *Popular Music*, que en italiano decía “Che genere di musica?” y en inglés (en la traducción del italiano que hizo Iain Chambers) se convirtió en “What kind of music?”.<sup>3</sup> No obstante, no puedo dejar de observar que –a pesar de la tradición musicológica– la palabra *genre* en inglés hoy en día es usada con muchísima frecuencia (compruébese en Google) para indicar aquello a lo que me refiero yo también (el reggae, el rock alternativo, la bossa nova, el raï, el véο κύμα, la timba, la canción de autor, etcétera) y no solo lo que entiende la tradición musicológica (la balada, la ópera bufa, el oratorio, la fuga, la *romanza da camera*). Se trata, obviamente, de una diferencia fundamental de perspectiva: a mí, repito, me interesan los procesos de categorización de la música presentes en el conjunto de las comunidades que producen y escuchan, mientras que me interesa menos llegar a una definición normativa, que permita a los estudiosos segmentar el mundo musical de una manera que les sea conveniente. Como he dicho varias veces, las “categorías *folk*” me interesan quizás más que los *taxa* científicos. Y querría añadir que,

---

<sup>3</sup> En español la traducción más coloquial sería también “¿Qué tipo de música?” o “¿Qué clase de

mientras que soy capaz de ver razones muy sustanciales por las que un naturalista podría insistir en decir que los arácnidos son artrópodos y no insectos (siendo la de los insectos una clase del mismo nivel que la de los arácnidos, y no un conjunto de nivel superior, como a veces piensa el sentido común), en cambio veo muchas menos razones para insistir en una clasificación “científica” de un fenómeno social como la música, cuando son las mismas comunidades que la producen (muy a menudo) las que la clasifican por su cuenta.

Naturalmente, el tema de la categorización es controvertido de por sí: antes de volver a examinar sus procesos, querría explicar un episodio significativo. Durante mucho tiempo estuve convencido de que mis reflexiones sobre los géneros no tenían ningún valor especial, sobre todo económico: me gustaba que en algunas universidades del mundo anglosajón y en Italia se leyeran mis ensayos, nada más. Hasta que, hace dos años, François Pachet, un investigador del centro de investigación de Sony en París, se puso en contacto conmigo. Me dice que ha encontrado en Internet mis ensayos en inglés (en particular el de 1999) y me hace una consulta. Me pregunta si creo que sería teóricamente posible encontrar un algoritmo que, tras examinar un archivo musical, permita decidir automáticamente a qué género pertenece. Le respondo que no, porque estoy convencido de que el proceso de categorización en muchísimos casos no depende de las características técnico-formales (estilísticas) de una pieza, y por lo tanto pienso que ningún software podría ser tan inteligente como para encontrar en un archivo mp3 lo que no puede haber sido codificado: por poner un ejemplo, el eclecticismo del *progressive rock* (por nombrar una característica que sí es estilística, pero que no puede ser verificada en una sola pieza). No obstante, el asunto despierta mi curiosidad y por eso le pregunto a Pachet por las razones de su interés. Me contesta que desde hace algún tiempo los mayores productores y organizadores de contenidos para Internet (entre ellos, Microsoft y Sony) están invirtiendo cifras enormes para llegar a proyectar algoritmos que permitan reconocer y clasificar los contenidos: una de las varias razones es estimular a los usuarios de Internet para que consuman más productos multimedia haciendo que encuentren más fácilmente lo que buscan, y por supuesto esto puede suceder si los contenidos se organizan taxonómicamente. Mi objeción no desanima a Pachet: el número de los contenidos a clasificar es tan alto que incluso si solo un porcentaje reducido de ellos pudiera ser clasificado automáticamente, de todos modos se trataría de miles o decenas de miles de piezas.

---

música?” y no “¿Qué género de música?” (n.d.t.).



No sé en qué punto se encuentran las investigaciones: solo veo que la inmensa mayoría de las músicas que me interesan, cuando escucho un archivo con iTunes, están clasificadas bajo los términos más extraños e incorrectos (un caso típico de decodificación aberrante), que a menudo revelan el anglocentrismo de los usuarios estadounidenses o ingleses que han manipulado esos archivos. Pero sobre todo me doy cuenta de que en un contexto como éste la importancia de una definición enciclopédica de género musical, que destaque el papel de la comunidad y que permita resistir al poder de manipulación de las *corporations*, está llamada a aumentar en el futuro.

Por otro lado, Internet nos sitúa frente a una de las novedades más significativas en los procesos sociales de categorización, respecto al cuadro que se presentaba a principios de los años ochenta (y, desde entonces, durante un largo período): me refiero a los sistemas utilizados por los sitios web dedicados al comercio electrónico para identificar los intereses de sus clientes y sugerir nuevas adquisiciones, y a los sistemas desarrollados expresamente para crear *playlists* interactivas. El ejemplo más conocido de los primeros es el de Amazon.com, que al explotar una base de datos cada vez más amplia de clientes y de sus compras, es capaz de indicar qué otros productos (no solo musicales) han sido escogidos por quien ha adquirido un cierto producto. Periódicamente, Amazon envía a sus clientes habituales recomendaciones de novedades que, a partir de varias relaciones de contigüidad con las compras hechas en el pasado, podrían interesar al cliente: cualquiera que haya experimentado el funcionamiento de este mecanismo sabe cuán precisas –terriblemente precisas, diría– son las recomendaciones, a medida que el sistema va adquiriendo más datos. Recientemente, al menos en Italia, esta manera de proceder se ha empezado a imitar en las críticas discográficas, que a veces terminan con la indicación de que el CD comentado podría interesar a los que les gusta tal o cual cantante. El sistema de Amazon es mucho más preciso, porque puede señalar como referencia no un artista, sino una obra concreta; pero la aplicación difusa que hacen de él algunos periódicos y revistas es interesante también porque elimina el recurso a los nombres de los géneros (que, no obstante, siguen apareciendo con frecuencia en los textos de las críticas). Me parece claro que nos encontramos aquí con una radicalización de la categorización por prototipos; creo también que el éxito evidente del sistema (o su funcionalidad, si preferimos verlo así) se debe a que racionaliza procesos ya existentes, dando cuenta de fenómenos extendidos socialmente como el conocimiento y la familiaridad con más géneros, que una interpretación demasiado restrictiva, radicalmente sociológica, de la noción de género tiende a esconder, u obliga a

considerar marginal.

Los otros sistemas a los que hacía referencia son los ejemplificados por el sitio web Pandora.com y por el Music Genome Project en que se basa. Aquí encontramos una combinación de los criterios de clasificación basados en características técnico-formales a los que aludía antes (salvo que no son, por lo que parece, deducidos automáticamente) y los que parten de una base de datos de selecciones hechas por los usuarios. Cuando un usuario escoge una pieza o un artista para su *playlist*, a través de los rasgos técnico-formales o estilísticos que la o lo caracterizan (registrados a su vez en una base de datos) envía una indicación implícita sobre sus preferencias personales; a medida que se van añadiendo indicaciones, el sistema, por decirlo de algún modo, “aprende” los gustos del usuario y es capaz de sugerirle nuevos títulos para su *playlist*. También en este caso se evita recurrir a la noción de género. Se puede decir que el Music Genome Project constituye una versión refinada, interactiva y distribuida de los sistemas (como Selector) usados para generar las *playlists* de las estaciones de radio. Quizás podría ser usado como prueba de hasta qué punto difieren en muchos casos las nociones de estilo y de género.

## 2. *Una nueva definición*

Si tuviera que reformular hoy una posible definición de género musical, obviamente sería fuerte la tentación de recurrir a la terminología introducida por los estudiosos de la ciencia cognitiva, que tanta atención han prestado en sus trabajos a los procesos de categorización. La expresión “categoría cognitiva” es ciertamente la primera que se me ocurriría, y no pongo en duda que, si se aceptan tal cual los conceptos introducidos por los cognitivistas, ésta sería una óptima solución. Sin embargo, hay al menos dos razones por las que preferiría otra expresión. En primer lugar, comparto la crítica formulada por Umberto Eco en su *Kant y el ornitorrinco*, cuando escribe que lo que los científicos cognitivistas llaman

“categorías” tiene poco que ver con los conceptos que reciben este nombre en la tradición filosófica occidental, desde Aristóteles hasta Kant (al que, precisamente por este motivo, alude el título del libro de Eco): si, como he dicho antes, no veo ninguna razón particular para rendir homenaje a tradiciones académicas más bien marginales cuando un concepto es ampliamente usado en sentido general, no querría violentar una tradición filosófica milenaria en un caso tan específico, cuando no hay que esforzarse demasiado para encontrar un término más coherente. En segundo lugar (y ésta me

parece una objeción más sustancial), el adjetivo “cognitivo” presupone también procesos de reconocimiento de naturaleza presemiótica: por lo tanto es muy apropiado que el mismo Umberto Eco hable (en referencia a conceptos parecidos a las categorías de los cognitivistas o, más bien, a las "categorías de base") de “tipos cognitivos”, una noción cuya aplicación a la música puede ser de gran utilidad, como veremos más adelante. A mí me parece, no obstante (y en este punto corrijo alguna alusión en este sentido que había hecho en mi ensayo de 1999), que los géneros musicales no son tipos cognitivos: no se trata de cajas negras que reciben sus *inputs* de los procesos perceptivos y cognitivos y proyectan sus *outputs* en el horizonte de la semiosis, sino de tipos semióticos, por decirlo así, plenamente situados por encima del umbral de la semiótica.<sup>4</sup> Los procesos que determinan la categorización en géneros son todos de naturaleza semiótica, incluyendo los efectos prototípicos y los “aires de familia”, que en este ámbito (no me refiero a todos los ámbitos, sino al de los géneros en particular) pueden ser interpretados como fenómenos semióticos, como la sinécdoque o la metáfora. Sigo estando convencido de que los géneros musicales son –en cuanto tipos– unidades culturales, definidas por códigos semióticos, que asocian un plano de la expresión a un plano del contenido.

Of course all the rules of genre are semiotic, since they are codes which create a relation between the expression of a musical event and its content. (Fabbri 1981a, 1.2.2 Semiotic rules).

Y ésta es, como se ve, la idea subyacente a mi “vieja” definición, a la que puedo reprochar que evitase conscientemente referirse a una terminología reconocida (la del *Tratado* de Eco),<sup>5</sup> quizás por un presuntuoso espíritu de independencia, quizás por *understatement* o por el deseo de ser entendido también y sobre todo fuera del ámbito académico. En una perspectiva semiótica, ¿qué es un “conjunto de eventos musicales reales y posibles” sino una unidad cultural definida por un conjunto de códigos (“normas socialmente aceptadas”)? Salvo que quizás el uso del término “conjunto” y el hecho de unir eventos reales y posibles puede hacer pensar que, en vez de encontrarnos frente a un constructo cultural, nos encontramos frente a una miscelánea heterogénea de objetos. Es preferible, entonces, hablar de “una unidad cultural que consiste en un tipo

---

<sup>4</sup> Es interesante observar que en su ejemplificación de los tipos cognitivos Eco nunca cita tipos artísticos genéricos, sino solo individuales (véase Eco 1997, pp. 181-183).

<sup>5</sup> "El significado de un término (y el objeto que el término 'denota') es una unidad cultural. En toda cultura una unidad cultural es simplemente algo que esa cultura define como una unidad singular, distinta de otras y por lo tanto puede ser una persona, una localidad geográfica, una cosa, un sentimiento, una esperanza, una idea, una alucinación." (Eco, 1975, p. 98)

de evento musical, cuyas ocurrencias son eventos musicales individuales cuyo desarrollo está gobernado por códigos”. Así pues, tenemos aún una pluralidad de códigos, que me parece uno de los aspectos positivos de la vieja definición. Y conservamos otro aspecto muy útil: el de dar una definición breve y sintética, cuya capacidad de referirse a la complejidad del concepto representado no reside en una lista potencialmente infinita de casos y puntualizaciones, sino en la potencia de los conceptos que la constituyen. Por poner un ejemplo: es obvio que un código semiótico se define convencionalmente y arbitrariamente, que en una comunidad existen competencias distintas del código, que se producen conflictos y jerarquías en su formulación y aceptación, que la institución de un código puede llevarse a cabo según modalidades diversas (juicios semióticos), que un código puede ser “fuerte” o “débil”, puede transformarse a lo largo del tiempo, etcétera: para definir qué es un género musical no tenemos que reconstruir una teoría semiótico-socio-antropológica completa, porque por suerte a esta tarea ya se han dedicado otros. Estamos, como se suele decir, a hombros de gigantes. En este sentido, si se me pidiera que indicase qué concepto de la semiótica “post-1981” habría que mirar con mayor atención para actualizar mi primera definición de género, pensaría en el de "contenido nuclear", que Umberto Eco (1997) introduce inmediatamente después del de tipo cognitivo. Es un concepto que implica una idea de competencia pública y multicódigo, y que se aproxima mucho a lo que, en mi opinión, habría que buscar en una definición de género musical.<sup>6</sup>

Creo que esta idea, además, nos puede ayudar a comprender mejor las aportaciones que distintas disciplinas pueden hacer al estudio de las músicas. Los géneros son (*repetita juvant*) unidades culturales que consisten en tipos de eventos musicales, regulados por códigos, por tanto son el objeto “natural”, por decirlo así, del estudio de la semiótica musical; pero las unidades culturales y los códigos se definen dentro de comunidades, en una incesante negociación: esto hace pensar en una perspectiva de estudio socio-musicológico, y también histórico, como recordaba de manera ejemplar el título de un ensayo de Richard Middleton (1984, 1985): “Articolare il significato musicale. Ricostruire una storia della musica. Collocare il popolare”. Me resulta difícil pensar en un campo de estudios musicales que pueda obtener un beneficio mayor de una teoría de los géneros que el de la historia: la emergencia de los géneros como reconocimiento y codificación de prácticas existentes (con numerosos ejemplos que van del ragtime al

---

<sup>6</sup> “... por una lado se trata de un fenómeno de semiosis perceptiva (TC) y por otro de un fenómeno de acuerdo comunicativo (CN). El TC –que ni se ve ni se toca– solo es *postulable* a partir de los fenómenos

blues, al rebético, al rock 'n' roll), o como oposición a géneros existentes (véase el caso ejemplar del punk), su transformación, la articulación en subgéneros: todos son fenómenos que pueden permitir al historiador reconstruir la vida musical de una época basándose en el sentido común del momento, y no solo a partir de la comparación de textos o de datos socioeconómicos.

En este sentido, insisto en que el género se define mediante una red de códigos, que en muchos casos históricos ya eran ampliamente reconocidos aun antes de que la invención del nombre del género los consolidase. Es la presencia de esta red, la variabilidad en el tiempo y la calidad de los códigos particulares lo que confiere a la noción de género su particular volatilidad: no el hecho de que nos encontremos frente a un proceso parcialmente oscuro e incognoscible, dotado de una elusividad intrínseca, sino el hecho de que nos encontramos frente a una red de procesos y datos, un fenómeno complejo. Ya cuando presenté por primera vez mis reflexiones sobre los géneros observé que la crítica que se planteaba más rápida y espontáneamente era que la idea de código (o de norma socialmente aceptada, que es lo mismo) sugiere decisiones *on-off*, dentro o fuera, como las que están implícitas en la organización de las clases de las ciencias naturales, tan distintas a los procesos a veces contradictorios, vagos, prototípicos, que parecen caracterizar la noción de género. Si se cree que un género funciona a partir de un solo código, uniformemente definido y aceptado por una comunidad e inmutable en el tiempo, no hay duda de que es así. Pero si en cambio pensamos en una estratificación de códigos, cada uno de los cuales está en constante negociación y adaptación, y es reconocido y poseído por varias comunidades (o subcomunidades), con distintos grados de competencia, y a veces en conflicto unos con otros, veremos cómo se compone una imagen completamente diferente, mucho más parecida a la de las nubes en cambio continuo evocada por Iannis Xenakis en el prefacio de su tesis de licenciatura, que querría citar de nuevo aquí:

Los universos de la música clásica, contemporánea, pop, folk, tradicional, de vanguardia, etc. parecen constituirse en sí mismos como unidades, unas veces cerradas, otras compenetradas. Ofrecen una increíble diversidad, una riqueza de creaciones nuevas, pero también de fosilizaciones, de ruinas, de residuos, y todo ello en continua formación y transformación, como las nubes, tan distintas y tan efímeras...

---

de reconocimiento, de identificación y de referencia feliz; en cambio el CN representa la manera en que intersubjetivamente intentamos aclarar qué rasgos componen un TC.”

### 3. *La obra musical como tipo cognitivo*

La noción de tipo cognitivo, como he mencionado ya, me parece utilísima para resolver otro problema teórico, solo en apariencia lejano al de los géneros: la cuestión del reconocimiento e individuación de un determinado evento musical, en cuanto artefacto, “obra”. Quizás no sea casual que este problema sea también objeto de controversia entre distintas corrientes musicológicas: la tradicional, que sustancialmente identifica la obra con la partitura, y la relacionada principalmente con los *popular music studies*, que considera que la obra musical no puede ser otra cosa que un evento sonoro (es decir: lo que los musicólogos tradicionales identifican con una interpretación), siendo la partitura un elemento preparatorio, útil pero no esencial, de este evento. Por abreviar, retomo aquí lo que he escrito recientemente en un artículo para un número de la *Rivista di estetica* dedicado a lo falso en el arte (Fabbri 2006):

Nadie pretende negar la importancia de la partitura, ni mucho menos el papel de la escritura en la historia de la música occidental. Pero si la música es ‘el arte de los sonidos’ (como dice la más previsible de las definiciones del sentido común), o ‘sonido organizado’ (como afirmaba Edgar Varèse), o ‘cualquier actividad que tenga que ver con sonidos’ (la definición es del semiólogo Gino Stefani), es difícil pensar que una obra musical (en el sentido de *lavoro*, *opus*) pueda consistir en algo distinto a un evento sonoro, sea cual sea la autoridad de la tradición musicológica. No obstante, trasladar la atención de la escritura (esto es: de la visión) a la escucha no basta para resolver el problema de la identificación de la obra, de lo auténtico y lo falso: es una condición epistemológicamente necesaria, pero no suficiente. En efecto, la pregunta a formular inmediatamente es: ¿qué evento sonoro? (...) si la *Quinta* de Shostakovich no coincide, como obra, con la partitura –que constituye una condición de su existencia, pero no la única–, entonces ¿cuál de estos eventos sonoros es la *Quinta*? ¿Una de sus muchas interpretaciones en concierto? ¿Una de sus muchas interpretaciones en el estudio de grabación? ¿Los sonidos de una orquesta sinfónica que interpreta la partitura de la *Quinta* escuchados a través del monitor del estudio de grabación? ¿O escuchados a través del equipo hi-fi de mi casa de campo? ¿O a través de los auriculares de un iPod al que se ha transferido una copia comprimida de la grabación? Cualquiera de estos eventos sonoros constituye una ocurrencia de un tipo...

Nosotros reconocemos (hemos sido educados para ello) una cierta configuración perceptiva como una ocurrencia de la *Quinta* de Shostakovich: lo hacemos con una cierta elasticidad, en cierta medida pasando por alto hasta las variantes interpretativas (una *Quinta* más rápida o más lenta sigue siendo la *Quinta*, como lo es también una interpretación llena de pifias, *hasta cierto punto*) y la calidad del sonido (la *Quinta* sigue siendo la *Quinta* aunque la escuchemos a escondidas, detrás de las cortinas de la sala de conciertos, o aunque escuchemos una grabación en el coche, o en la radio, con interferencias continuas).

Es el mismo Umberto Eco, en un punto de su ensayo de 1997, quien sugiere que una obra musical concreta (en su ejemplo, la *Suite para violonchelo solo n° 2* de Bach) puede constituir un tipo cognitivo, un tipo cognitivo cultural individual, según la nomenclatura de Eco. Es más, Eco utiliza el ejemplo para mostrar cómo los mecanismos

de reconocimiento que tienen lugar en el interior de la “caja negra” del tipo cognitivo pueden basarse también en una reconstrucción parcial del tipo, en un “tipo trunco”.

Como sabe bien Eco, y como sabemos nosotros también, es posible reconocer una música incluso a partir de una ocurrencia parcial, ya sea de unas pocas notas, o con un timbre distinto (son ejemplos de Eco), o a partir de eventos sonoros más o menos sujetos a “interferencias” (como en mis ejemplos).

En la *popular music*, donde en la mayor parte de los casos no existe ni siquiera una partitura (si no es, como sucede a menudo, en forma de transcripción o adaptación de una grabación), la identidad de los eventos musicales es aún más voluble: el caso mismo de *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band*, considerado generalmente como un ejemplo significativo de “obra discográfica”, presenta tal cantidad de variantes y excepciones que la identificación de un “original” se convierte en una tarea prácticamente imposible, en medio de la multitud de ocurrencias. No creo que sea necesario profundizar más en el tema en esta ocasión: lo que me interesa es demostrar que los procesos de categorización, que normalmente las reflexiones de los musicólogos circunscriben a las clases de obras (o de eventos musicales), es decir: a los géneros y a los estilos, a los repertorios, están activos en cualquier instante de nuestra relación con la música. Hay quien ve la vida musical como una historia de individuos, las obras concretas, que alguien –por razones sustancialmente extrañas a la música– clasifica en tipos. Al cabo de un cuarto de siglo, estoy convencido exactamente de lo contrario: de que la vida musical es un proceso continuo de categorización, de producción y de reconocimiento de ocurrencias de tipos, desde el nivel semióticamente más bajo (las múltiples ocurrencias de una obra concreta, ya se trate de una canción, una sinfonía, una suite para violonchelo o un álbum grabado en una cinta discográfica) hasta el más articulado (las ocurrencias del idiolecto de un autor, de un estilo, de un género). Entonces, quizás mi pregunta inicial se podría reformular así: “Tipos, categorías, géneros musicales. ¿Cómo podría no hacernos falta una teoría?”.

## **Bibliografía**

Eco, U., 1975, *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano [trad. esp.: *Tratado de semiótica general*, trad. Carlos Manzano, Lumen, Barcelona, 1977].

–, 1997, *Kant e l’ornitorinco*, Bompiani, Milano [trad. esp.: *Kant y el ornitorrinco*, trad. Helena Lozano Millares, Lumen, Barcelona, 1999].

Fabbri, F., 1981, “I generi musicali. Una questione da riaprire”, en *Musica/Realtà* n. 4, Dedalo, Bari.

–, 1982a, “A Theory Of Musical Genres. Two Applications”, en D. Horn, P. Tagg (ed.), *Popular Music Perspectives*, IASPM, Gothenburg and Exeter; parzialmente reeditado como “The System Of Canzone In Italy Today”, en S. Frith (ed.), *World Music, Politics And Social Change*, Manchester University Press, Manchester, 1989.

–, 1982b “What Kind Of Music?” en *Popular Music* n. 2, Cambridge, Cambridge University Press.

–, 1983, “Musikalische Gattungen und ihre Metasprachen”, en *Musik und Bildung* n. 7/8, B. Schott’s Soehne, Mainz.

–, 1985, “Comunicazione e ascolto (ai margini e sui margini della musica contemporanea)”, en *Musica/Realtà* n. 17, Unicopli, Milano.

–, 1986, “Musica contemporanea e media: la ‘fallacia concertocentrica’”, en *Musica/Realtà* n. 20, Unicopli, Milano.

–, 1996, *Il suono in cui viviamo*, Feltrinelli, Milano (2° ed. Arcana, Roma, 2002).

–, 1998, “Generi in trasformazione: l’elettrificazione di alcune musiche nel Mediterraneo”, en Sergio Miceli (ed.), *Norme con ironie. Scritti per i settant’anni di Ennio Morricone*, Suvini Zerboni, Milano.

–, 1999, *Browsing Music Spaces: Categories and the Musical Mind*, keynote paper presentato en la 3rd Triennial British Musicological Societies’ Conference, University of Surrey, GB.

–, 2000, “Musiche, categorie, e cose pericolose”, en Egidio Pozzi (ed.), *Annex 3*, La Biennale di Venezia, Venezia.

–, 2002, “Categorie e strumenti concettuali per conoscere e preservare la diversità musicale. Per una critica del fallacismo musicologico”, en *Musica/Realtà* n° 69, LIM-Euresis, Lucca-Milano.

–, 2005, *L’ascolto tabù*, Il Saggiatore, Milano.

–, 2006, “La musica: un falso molto autentico, veramente fasullo”, *Rivista di estetica*, de próxima publicación.

Lakoff, G., 1987, *Women, Fire And Dangerous Things. What Categories Reveal about the Mind*, The University Of Chicago Press, Chicago.

Middleton, R., 1984, “Articolare il significato musicale. Ricostruire una storia della musica. Collocare il popolare (I)”, en *Musica/Realtà* n. 15, Unicopli, Milano, pp. 63-84.



- , 1985, “Articolare il significato musicale. Ricostruire una storia della musica. Collocare il popolare (II)”, en *Musica/Realtà* n. 16, Unicopli, Milano, pp. 97-118.
- Moore, A., 1993, *Rock: The Primary Text. Developing A Musicology Of Rock*, Open University Press, Milton Keynes.
- Stefani, G., 1978, *Capire la musica*, Espresso strumenti, Milano [trad. esp.: *Comprender la música*, Paidós, Barcelona, 1987].