

MAESTRIA EN ARTE LATINOAMERICANO – UNC – 2000  
SEMINARIO: METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA - MÚSICA

1. *La perspectiva musicológica de Philip Tagg*

Desde la mirada de Philip Tagg, ningún análisis de discurso musical puede ser considerado completo si no tiene en cuenta a lo social, psicológico, visual, gestual, ritual, técnico, histórico, económico, a los aspectos lingüísticos relevantes del género, su función, estilo, situación de la performer y audición de lo sonoro en conexión con las actitudes del receptor en el evento estudiado.

Es casi innecesario aclarar que difícilmente un individuo pueda resolver tantas cuestiones para dar acabada cuenta de un poco de música, de tal forma que para lograr este acercamiento holístico al hecho musical se requiere de un trabajo interdisciplinar.

Con estas salvedades hechas, Tagg pone a rodar una propuesta metodológica para el análisis de la música popular desde la consideración del significado y el sentido *en* la música, en el *canal* sonoro.

Es propio de una perspectiva semiótica considerar que la *musicalidad* de la música no sea una cualidad intrínseca de una obra sino una cualidad que es el “*resultado de las operaciones cognitivas del proceso de recepción, de lectura, de interpretación*” (ADELL:4: 97) . En definitiva, es considerar la *musicalidad* de tal o cual obra a partir del *sentido* que construye en el otro, en el receptor. Y esto se da, según esta perspectiva teórica, a través de complejas operaciones de asociación, de múltiples reconocimientos e interpretaciones de otros textos que convergen según el contexto histórico, social, cultural donde se produce el hecho musical. De tal manera que se piensa a la música como un conjunto de discursos que se entrecruzan uniendo sonidos, imágenes, recuerdos, sensaciones y deseos que son provocados en el receptor en relación con su imaginario histórico-socio-cultural.

Uno de los procedimientos que van a sostener la metodología de análisis de Tagg está centrado en la idea de que cuando alguien escucha determinado tema musical tiende a buscar referencias en otras ideas musicales parecidas que haya escuchado y experimenta múltiples relaciones al mismo tiempo. Asociaciones a partir del género, solista, grupo, época, movimiento, compositor, etc. en tanto simultáneamente se producen relaciones con recuerdos, experiencias, deseos, que son en definitiva asociaciones con el imaginario afectivo propio de cada uno. Podríamos decir que sin esa simultaneidad de relaciones no habría posibilidad de “entender” la música como la entiende Tagg y menos su paradigma metodológico de análisis para la música popular.

A la base de esta propuesta analítica está la idea de que determinados materiales musicales (figuraciones rítmico-melódicas, progresiones armónicas, relaciones rítmicas, texturas, “sonidos”, tipos de voz, etc.) se convierten en fórmulas que indican un ánimo o un ambiente en particular, culturalmente estandarizado. De tal forma tan poderosamente codificados que tales materiales condicionan respuestas afectivas.

Lo que va a proponer Tagg es explorar en determinadas segmentaciones de la obra, del *canal* musical, esos materiales tan cargados significativamente. Y sugiere la palabra *musema* como la más pequeña expresión musical que provoca una asociación determinada, altamente codificada. Una especie de mínima célula motívica *convencional*, de unidad temática de sentido asociable musical y extramusicalmente.

Trabajando con música de series televisivas o de grupos de gran convocatoria, Tagg discrimina los distintos *musemas* que pueden tener tales obras, analiza las relaciones entre sí, las significaciones que pueden llegar a generar tales grupos *musemáticos*, y arriesga algunas conclusiones respecto a las redes de asociación que pueden provocar en el receptor los distintos temas, canciones, o inserts musicales de cine y televisión.

Para Tagg, parece probable que la producción de mucha música para cine y televisión está influenciada por una necesidad de seguir estereotipos considerados “a priori” *efectivos*, y esto a su vez alimenta la cristalización de *musemas* que a su vez son utilizados por músicos populares tiñendo sus músicas de tal forma que se constituye una especie de rueda que se retroalimenta.

## 2- Consideraciones en torno a la idea *musemática* de Tagg en la música de cine

Desde que empezó a utilizarse la música en las películas, los cineastas interesaron a los músicos en la idea de crear un “ambiente” específico por encargo. Esto ha contribuido sustancialmente a que la música cinematográfica se convierta en una forma de mensaje emocional altamente codificado, y las convenciones han resultado notablemente perdurables.

La relación de los músicos que habitan en el campo “música popular” con el cine, la televisión y los medios ha sido siempre muy estrecha, y los hábitos compositivos cinematográficos han impregnado a infinidad de músicos compositores que ven la posibilidad concreta de explotar las asociaciones musical-emotivas tácitas del público

Es por ello, que la relación imagen-sonido tiene directa incidencia en la cristalización de *musemas*. El compositor de música para films trabaja sobre la relación que se establece entre música e imagen, a sabiendas de que ambos elementos son percibidos conjuntamente por el espectador. Actualmente hablamos de una *imagen audiovisual*, y en esta percepción conjunta es donde se construyen los conceptos y se otorgan las significaciones, mediante la colaboración de la vista y el oído.

Me parece interesante describir algunas categorías<sup>1</sup> de análisis de música cinematográfica que fueron pensadas a partir de las herramientas del emisor para generar distintos “ambientes”, situaciones y estados emotivos, ya que considero complementarias a los elementos que señala Tagg en su metodología de análisis:

---

<sup>1</sup> Estas categorías fueron pensadas y redactadas por Octavio Sanchez y Gabriel Correa, en el marco de una serie de trabajos monográficos sobre Música y Cine. (Maestría en Arte Latinoamericano, U.N.Cuyo)

a. *Interacción Semántica.* Se intenta indagar acerca de cómo funciona el discurso sonoro cuando interactúa con el significado o sentido del discurso visual, proponiendo identificar mensajes convergentes o divergentes en relación con distintos elementos. Por ejemplo, si la música reafirma la dinámica de dos personajes que entablan una lucha, activando la rítmica en el momento de mayor movimiento y distendiéndose al final de la pelea estamos frente a un claro ejemplo de convergencia física<sup>2</sup>. Si en cambio se quiere resaltar las dudas de un soldado frente al combate, intentando involucrarnos en la psiquis del personaje la convergencia es hacia lo anímico o emotivo. Si mediante el uso tímbrico de tambores se nos quiere sugerir que la escena se desarrolla en la selva africana habrá una convergencia cultural poniendo el acento en la ubicación geográfica; se podrían sugerir mediante la música diferentes épocas y hasta ayudar a definir el estrato social al que pertenece cierto personaje.

Además, el compositor puede jugar con este recurso de una manera antitética e intentar equilibrar ciertas situaciones otorgándole a la música un carácter o significado opuesto que el que porta la imagen. Puede ser de gran efecto estético el superponer una música de marcada inactividad rítmica, sobre una escena de violencia y gran dinámica; pueden lograrse incluso momentos de ironía, reflexión, incertidumbre.

En síntesis, según lo que se intente evidenciar, sugerir o definir, la música podría tener convergencia o divergencia:

- física
- emotiva
- cultural

b. *Interacción Sintáctica.* Cuando se requiere una música que no esté cargada con significados, donde deliberadamente no se quiere provocar ninguna asociación ni convergente ni divergente, cuando no se quiere remitir a ninguna época, momento o emoción, el compositor puede jugar con los aspectos formales de los lenguajes musical y visual. Se trata entonces de establecer relaciones entre la forma del discurso cinematográfico, regida básicamente por el ritmo del montaje, esto es por la percepción de los cambios de plano, y el ritmo musical determinado por la forma, las repeticiones, las frases musicales y la rítmica interna. Anteriormente vimos la concordancia del discurso de la imagen con niveles pequeños del ritmo musical, relacionando actividad rítmica con actividad física de algún personaje o de algún suceso; es lo que llamábamos «convergencia física». En cambio ahora intentamos ver si existe convergencia entre los ritmos de los discursos, es decir, prestando importancia a la sincronización de elementos de las formas y no de los contenidos. Puede haber una escena donde cada vez que tengamos un cambio de plano, alternemos entre un tema A y un tema B de la composición; obviamente estamos hablando en este caso de un ritmo de montaje relativamente lento, y de pequeños temas de pocos compases, de tal forma que se llegue a percibir la forma de la composición; cabe aclarar que en música cinematográfica se usan siempre formas pequeñas sin desarrollo en el sentido clásico.

---

<sup>2</sup> Un caso extremo de concordancia del tipo físico es el denominado *mickeymousing* que es la meticulosa descripción sonora de los movimientos del personaje, recurso obviamente heredado del cine de animación iniciado por Disney.

En otro caso, puedo acompañar rítmicamente cambios de plano sincronizando cada compás con cada corte del montaje, cuando estos se desarrollan isocrónicamente y en un tiempo muy breve.

En síntesis, esta categoría, vista también sugerencia compositiva, entra a jugar frecuentemente como último recurso en los casos en que tengamos divergencia física, cultural y anímica. Aunque el compositor desee ser creativo y original, no puede haber ausencia total de relación entre su música y el film; por lo menos se debe buscar correspondencia entre la articulación de la música y la articulación de la secuencia de planos.

Podemos identificar:

- convergencia sintáctica
- divergencia sintáctica

*c. Interacción Narrativa.* Comparando el discurso de un bloque musical con la línea argumental del film encontramos distintos recursos musicales que pueden relacionarse con aspectos de la narración. Uno de los más evidentes y utilizados es el *leitmotiv* elemento musical (rítmico, armónico, tímbrico, pero frecuentemente melódico) que asociado a algún personaje determinado de la historia y que aparece cuando dicho personaje se presenta en la escena. Este recurso puede tomar muchas formas como, por ejemplo, evidenciar la presencia del personaje aún cuando no lo veamos en la pantalla, o estar asociado a ciertas actividades de un protagonista y no simplemente a su presencia, de tal manera que se escuche el leitmotiv sólo cuando éste desarrolla un acto heroico, por citar un ejemplo. Algunos teóricos son demasiado críticos al referirse a este recurso; es cierto que la música no debe intentar ser siempre la duplicación de lo que sucede en la escena pero un uso creativo y sutil del leitmotiv puede enriquecer notablemente la composición. Otro recurso narrativo muy utilizada es el de irrumpir con la ejecución de un fragmento coincidentemente con una aparición sorpresiva en el discurso visual, o con situaciones que concluyen o inician de una manera abrupta o simplemente con cambios de planos. Distinguimos, entonces, distintos medios con los que se puede interactuar desde lo narrativo como por ejemplo:

- leitmotiv (asociación con un personaje)
- elipsis (remarcando o sugiriendo saltos temporales)
- irrupción/interrupción (en sincronismo con momentos clave de la narración)
- número musical (cuando el texto de una canción está asociado a la narración)
- tema circunstancial (sin relación con la narración)

*d. Direccionalidad Emotiva.* Proponemos esta categoría como herramienta para señalar la clara intención del músico de utilizar materiales convencionales para comunicar una idea anímica en particular, que hasta puede ser independiente del aspecto emotivo de los personajes. Es una posibilidad que puede darse a partir de la arbitrariedad del director en busca de generar en el espectador un estado de ánimo determinado ex profeso. En tal sentido, el músico recurre a formatos ya estandarizados para activar en el auditor sensaciones precisas.

Hay materiales musicales que se han estandarizado con una gran carga significativa, podemos señalar, por ejemplo, a los “provocadores de melancolía” o “generadores de llanto” en todo sus matices, ya que hay mucho recurso musical acumulado para ello y con un alto grado de efectividad. Aquí estamos hablando, en definitiva, de una intervención dirigida a crear picos emotivos. Por ejemplo, si en el momento de mayor voltaje “romántico” del film, en el cuadro del beso de los protagonistas, yo (espectador-analista) pienso que pueden aparecer “violines” en la música para estimularme al lagrimeo, y justamente hay un insert sonoro de un cuarteto de cuerdas sonando en *la menor*, obviamente ha habido un intento de manipulación por parte del director y músico.

Si, por el contrario, no se hacen uso de tópicos tan certeros, podemos decir que no se alcanza a establecer tan claramente una intencionalidad, no habría un claro propósito de manipular los ánimos del espectador hacia un estado emocional determinado. Esta no-direccionalidad puede lograrse tomando una cierta distancia de materiales muy contaminados histórica y culturalmente. Evitando esta direccionalidad, se facilita la posibilidad de que la música tenga cierta autonomía, y junto con el continuo sonoro sea más escurridiza a identificarse tan contundentemente con un puñado de estados de ánimo que cierto uso de los materiales puede hacer con llamativa facilidad.

No debemos confundir esta categoría con la «convergencia emotiva». En ésta se relaciona la música con el estado anímico de algún personaje; en cambio la «direccionalidad emotiva» nos habla de la intención de provocar una emoción o sensación en el espectador. Pueden darse simultáneamente pero no siempre es así. Por ejemplo, una niña está jugando muy alegre cerca de una montaña; la cámara enfoca una gigantesca roca que se desprende desde lo alto y comienza a caer; la niña sigue muy contenta con su juego; la música se vuelve muy tensa y estremecedora; si lo musical tuviera que dar cuenta del estado anímico de la protagonista (alegría, ternura, ingenuidad infantil) estaríamos dentro de la «convergencia emotiva», pero no es este el caso; estamos frente a un bloque musical con «direccionalidad emotiva»: obviamente el director quiere provocar pánico y desesperación en nosotros los espectadores.

Las alternativas podrían ser simplemente:

- presencia de direccionalidad emotiva
- ausencia de direccionalidad emotiva

Lo que intento mostrar con estas cinco categorías es de alguna manera la forma en que la gran mayoría de compositores de música para imágenes maneja los materiales y herramientas compositivas. Y veo que ese hábito compositivo también se derrama en el formato cancionístico y en tantas expresiones de música popular, por lo que es muy probable que -como piensa Tagg- contribuya a la estandarización de respuestas afectivas.

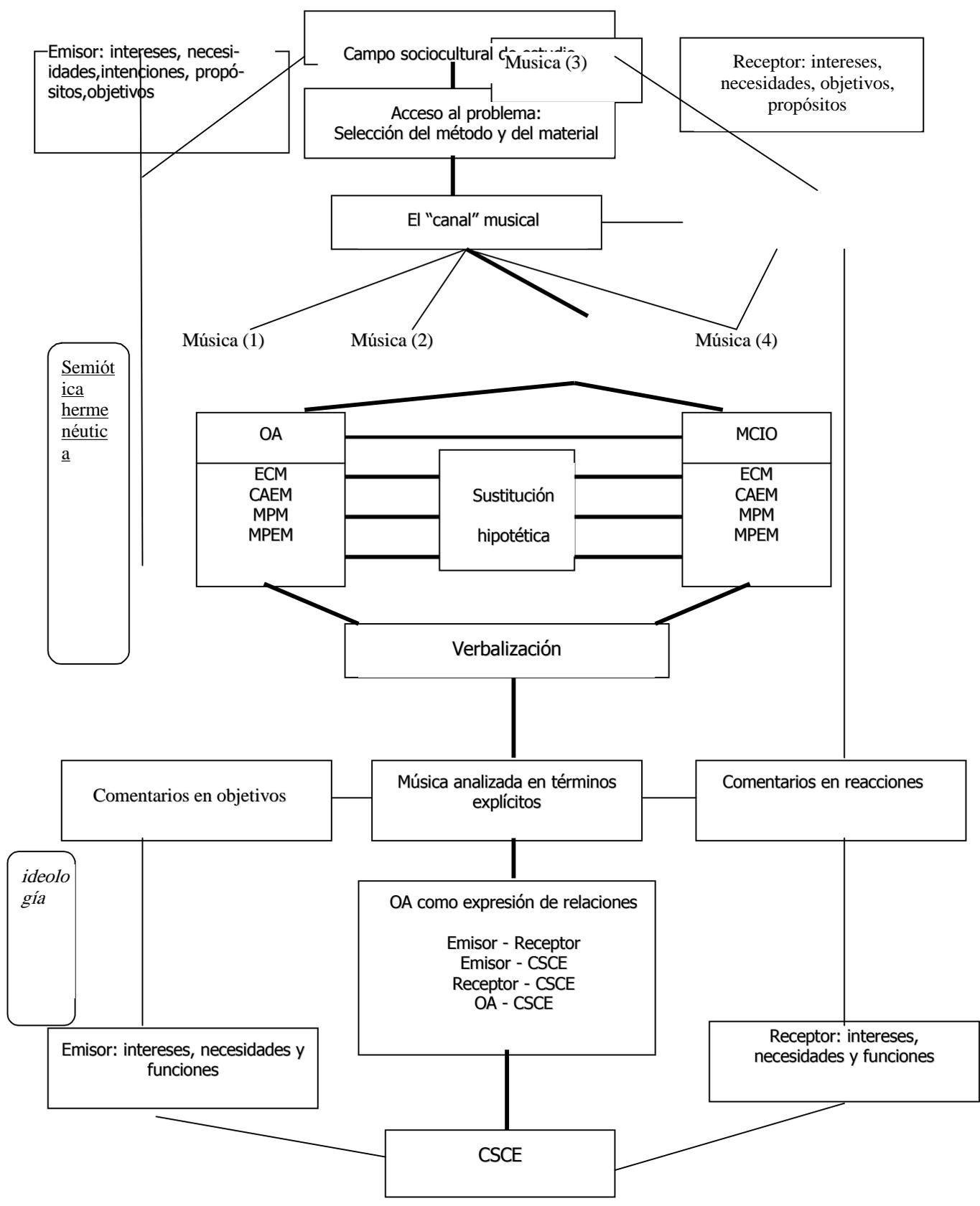
### 3 . Modelo del análisis para música popular:

La siguiente es un breve reseña explicativa basada en mi *traducción* de los aspectos metodológicos que propuso Tagg<sup>3</sup>

Figura 1: El paradigma Metodológico para el análisis de “affect” (afectar, conmover, influenciar, fingir) en música popular.

---

<sup>3</sup> Tagg, Philippe . *Analising popular music: Theory, method and practice. Popular Music 2* . (1982)



OA: el Objeto del Análisis  
MCI: el Material de Comparación Interobjetivo  
SH: la Substitución Hipotética  
ECM: los Elementos del Código Musical  
CAEM: los Campos de Asociación Extra -Musical  
MPM: los Modelos del Proceso Musical  
MPEM: los Modelos del Proceso Extra - Musical  
CSCE: el Campo Socio - Cultural de Estudio  
Música 1: música como concepción (mente, pensamiento, propósito, intención)  
Música 2: música como notación (escritura, partitura, descripción)  
Música 3: música como un objeto sonando (materia opuesto a mente)  
Música 4: música como percepción (como algo que se me aparece)

La discusión que sigue debe leerse junto con la figura 1: Leyendo este diagrama desde abajo hacia el centro, siguiendo las líneas negras gruesas, hay que considerar cada uno de los cuadros a través del proceso de análisis. Y desde abajo hacia los lados, unidos por líneas finas, considerar los factores extramusicales que alimentan el proceso de producción de la música y que, junto al nivel ideológico, también deben ser tenidos en cuenta por el analista.

Primero, se va a centrar en el nivel Semiótico - Hermenéutico, leyendo la Figura 1 desde abajo a partir del momento de “verbalización” u oralidad.

Debe estar claro que la música popular es considerada como un campo sociocultural de estudio (CSCE a la cabeza y a los pies de la Figura 1). También debe estar claro desde la Figura 2 que hay un problema de acceso que involucra la selección de objeto del análisis (en adelante OA) y el método analítico. La opción del objeto del estudio y método es determinada por el interés, las necesidades y el olfato del investigador –su visión del mundo, su ideología, sus posibilidades objetivas, etc., influenciado en sus estudios por otras investigaciones, por su hábito disciplinar, por su contexto cultural, histórico y social.

La opción de OA se determina luego de innumerables consideraciones metodológico-prácticas. Para Tagg es más fecundo seleccionar un OA que se conciba para ser recibido por gran cantidad de oyentes, para grupos socioculturalmente heterogéneos en lugar de usar música escuchada por grupos más exclusivos, homogéneos. Simplemente porque es más lógico estudiar lo que considera comunicativo en *general* antes de intentar entender particularidades. También porque el desarrollo de nuevos tipos de análisis es una cuestión difícil que exige especial cautela, es mejor que los OA tengan campos extramusicales relativamente claros de asociación (en adelante CAEM) .

La elección final que debe hacerse antes del análisis real es en qué escenario, o qué contexto se recorta para estudiar el proceso de comunicación musical . En música popular hay innumerables razones para desechar la música sólo como notación (música 2) . También se debe estudiar cómo es percibida esa música por los oyentes (música 4), cómo es concebida por el compositor y/o intérpretes (música 1) y sus relaciones con el objeto sonoro (música 3).

Todo esto junto al campo sociocultural general de estudio son partes vitales de la perspectiva del investigador y habrá que considerarlas para llegar a cualquier conclusión en un análisis del proceso de comunicación musical. No obstante, todo lo importante que estos

aspectos pueden ser (y que *son* vitales) sólo pueden mencionarse como un paso, y los datos de aquí se enviarán a lo “ideológico”, la parte del paradigma que sigue a la fase semiológica - hermenéutica.

Así, una vez escogido el objeto sonoro (música 3) como nuestro punto de partida, podemos discutir ahora el método analítico que proponemos:

La primera herramienta metodológica es una lista para confrontar los parámetros de expresión musical. Teniendo en cuenta las teorizaciones respecto de los procesos comunicativos y de lo intimamente relacionado que cualquier forma de expresión extramusical tiene simultáneamente con el OA, es una buena idea hacer alguna clase de transcripción musical considerando numerosos factores.. En forma muy suscita esta lista de confrontación de parámetros incluye:

1–Aspectos de tiempo: duración de OA y relación de esto con cualquier otra forma simultánea de comunicación; duración de las secciones dentro del OA; pulso, tiempo, metro, periodicidad; textura rítmica y motívica.

2–Aspectos melódicos: registro; rango de afinación, rítmica motívica; vocabulario tonal; contorno; timbre.

3–Aspectos de orquestación: tipo y número de voces, instrumentos, partes; aspectos técnicos de la performer; timbre; fraseo; acentuación.

4–Aspectos de tonalidad y textura: centro tonal y tipo de tonalidad (modulaciones si hubiere); lenguaje armónico; rítmica armónica; tipos de cambio armónico; alteración de acordes; relaciones entre las voces, partes, instrumentos; textura y método de composición.

5–Aspectos de dinámica: niveles de potencia sonora; acentuación; nivel de audibilidad de las partes.

6–Aspectos acústicos: características de representación de la performer; lugar; grado de reverberación; distancia entre la fuente sonora y el auditorio; simultaneidad de sonidos “extraños” .

7–Aspectos mecánicos, electrónico-musicales: tipo de paneo (monofónico,estereofónico,cuadrafónico,etc.) ; filtros, compresores, procesadores de efectos: distorsionadores, delays, tipos de mezcla y ecualización,etc. apagados, pizzicatos, enbocaduras, etc. (Ver punto 3).

Para Tagg no hay necesidad de ser esclavos de esta lista. Es meramente una manera de verificar que ningún parámetro importante de expresión musical sea pasado por alto en el análisis y a la vez puede ser una ayuda para determinar la estructura procedimental del OA. Al haber completado el análisis algunos de estos parámetros pueden estar ausentes mientras otros pueden ser una constante (si esos parámetros también son constantes en otros temas musicales y tenemos un grupo semejante de OA analizados, probablemente constituyan un *estilo*. O si esos parámetros son variables o inconstantes interesan en relación al proceso de análisis como elemento comparativo respecto a otra música.

Las listas de confrontación de parámetros también pueden contribuir a una descripción exacta de los *musemas*,y puede ser establecida por el procedimiento analítico de *comparación interobjetiva*. (en adelante CI)

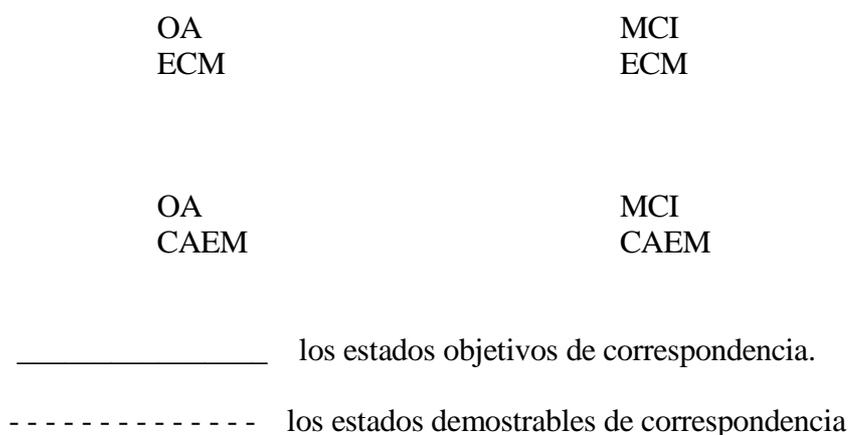
El eterno dilema musicológico gira en torno a la necesidad de usar palabras sobre un arte no verbal, no denotativo. Esta aparente dificultad puede convertirse en una ventaja si en esta fase del análisis uno desecha palabras como un metalanguage para lo musical y las reemplaza por otra música. Usando la CI así significa que estamos describiendo música por medio de otra música; significa comparar el OA con otra música en un estilo pertinente y con funciones similares. De tal manera que un análisis *interobjetivo* es el que establece similitudes en la estructura musical entre el OA y otra música.

Estableciendo similitudes entre un OA y otros temas musicales, los analistas pueden confeccionar individualmente sus propias listas de confrontación de parámetros. La *lista del material de comparación interobjetivo* (LMCI) puede, no obstante, ser agrandada considerablemente pidiéndoles a otras personas que hicieran el mismo procedimiento. Este proceso establece un banco de LMCI que, para dar algunos ejemplos, Tagg sumó alrededor de 350 temas en el caso del ejemplo del tema de la serie “Kojak” .

El próximo paso es investigar la LMCI para los elementos musicales (referidos al código musical: ECM) similar a aquéllos encontrados en el OA: Estos elementos son a menudo de dos tipos: extremadamente pequeños (*musemas*) o sino el resto de los elementos consisten en sonoridades generales o constantes de expresión globales. Los musemas particulares, “los motivos” y las sonoridades generales deben relacionarse ambas en el OA y la LMCI con las correspondencias debidas respecto a las formas de expresión extramusical.

Pueden establecerse tales relaciones si los segmentos en la LMCI comparten cualquier común denominador de asociación extramusical en forma de significado visual o verbal. Si hacemos entonces las correspondencias objetivas establecidas entre los elementos del código musical en el objeto del análisis (OA/ECM) y aquéllos con el MCI (MCI/ECM), y también entre el código musical del MCI (MCI/ECM) y sus campos de asociación extramusical (MCI/CAEM), llegaremos a la conclusión que hay un estado demostrable de correspondencia entre los elementos del código musical del objeto de análisis (OA/ECM) y los campos de asociación extramusical conectados al material de comparación interobjetivo (MCI/CAEM)– y también por supuesto, entre MCI/ECM y OA/CAEM (vea fig. 2)

Fig. 2 . Correspondencia hermenéutica por medio de la comparación interobjetiva.



Habiendo establecido la “intención de significar” lo extramusical en el nivel micro, uno debe proceder a la explicación de las maneras en que los musemas se combinan, simultánea y consecutivamente. En el lenguaje verbal las complejas asociaciones afectivas sólo pueden expresarse generalmente a través de una combinación de denotaciones y connotaciones; La música puede expresar tales complejidades a través de grupos de musemas oídos simultáneamente. Se analizarán separadamente las combinaciones de musemas que se forman en lo que el oyente experimenta como una entidad sonora íntegra.

Habiendo establecido correspondencia por un lado entre los elementos de expresión musical (musemas y grupo de musemas) en el OA y, por otro lado, los CAEM (s) del MCI (para entender qué lleva a las conclusiones sobre la relación entre estos elementos como significantes y significados) recién podemos determinar el proceso de “intención” significativa del OA.

Esta síntesis del aspecto metódico que propone Tagg, deja entrever que en músicas muy codificadas como la popular es posible ver a los musemas como unidades discernibles articuladas en una especie de gramática. Y que es posible “representar” una determinada afección emocional con la invocación casi “literal” de diferentes tipos de “llaves” musicales como si fueran elementos de un léxico.

A partir de los resultados del análisis detallado de los grupos musemáticos hallados en el tema de apertura de la serie televisiva “Kojak”, Tagg intenta demostrar que este tipo de música pudo llevar mensajes que, a un nivel preconciente, afectivo y asociativo de pensamiento, se relacionan con tipos de personalidad, ambientes, actitudes emocionales y modelos de respuesta afectiva. En el caso del tema de Kojak, Tagg advierte que la música colabora a reforzar en el receptor “común” una visión básicamente individualista del mundo, dando énfasis afectivamente a la falsedad de que pueda superarse la experiencia negativa de un ambiente urbano y hostil, solamente por medio de una actitud individualista de fortaleza y heroísmo (“yo-puedo-hacerlo-solo”).

Las preguntas que obviamente le resuenan a Tagg a partir de tales resultados giran alrededor de: ¿Cómo hace “el emisor” y “el receptor” para relacionar las actitudes e ideologías implícitas que parecen ser puestos en código, según los análisis del “canal” musical?

Empezando con el “el emisor” se pregunta hasta qué punto el susodicho está interesado, y hasta dónde la concepción de estas actitudes afectivamente puestas en código, son influenciadas por la circulación de capital en la industria de la cultura popular.

También se cuestiona si la producción de estas obras está conectada con la demanda para la creación rápida de “un producto” capaz hacer reaccionar al público de forma inmediata. Y si así fuere, ¿es consciente “el emisor” de estas presiones? ¿cómo?, ¿Hay algún tipo de autocensura consciente o inconsciente en esta fase?

¿Pueden verse las tales tendencias realmente como una especie de conspiración o como la reflexión de una posición ideológica consciente por parte del “el emisor?” ¿Es posible atribuirlo a los intereses socio-culturales del “emisor” respecto del “negocio” de la música, del “receptor” y de la sociedad en general?

Y, volviéndose al extremo *receptor* del proceso de comunicación, se pregunta ¿cómo se reciben realmente estos mensajes capaces de reforzar actitudes como las mencionadas conclusiones de la música de Kojak (“individualismo”, “idealismo” etc)? ¿El receptor es permeable inconcientemente o identifica esos rasgos y toma cierta distancia ?

Si bien aún se me presenta algo borrosa la forma de verbalización de las connotaciones ideológicas del objeto de análisis, como así también la descripción de las respuestas afectivas; me doy cuenta que la propuesta de Tagg a capturado en la idea de *musema* una de las características, a mi juicio, más polémicas y jugosas de la música popular. Y tamaña característica asienta con más fuerza el primer planteo de Tagg acerca de que un análisis serio del discurso en música popular ha de ser una cuestión interdisciplinaria,

#### *4. Bibliografía*

ADELL, J. E.

1997 La ficción del original, en Eutopías Vol. 83.

ADORNO, Theodor y EISLER, Hanns

1944 El Cine y la Música. Madrid, Fundamentos.

FALCÓ, Josep Lluís

1995 Método de Análisis de la Música Cinematográfica, en D'Art N° 21. Departamento de Historia del Arte, Universidad de Barcelona.

TAGG, Philipe

1982 Analising popular music: theory, method and practice, en Popular Music N°2

XALABARDER, Conrado

1997 Enciclopedia de las Bandas Sonoras. Barcelona, B.