

***Comprender la música: ¿abstracción artística,
entretenimiento académico o necesidad básica?***

Understanding music: artistic luxury, academic entertainment or basic necessity?

Philip Tagg

Jubilado de la Université de Montreal

C.V.: <https://tagg.org/ptcv.html>

Laura Jordán (traductora)

Pontificia Universidad Católica de Valparaíso

laura.jordan@pucv.cl

C.V.: https://investigadores.anid.cl/es/public_search/researcher?id=40612

 Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-2306-6868>

Recebido em: 12/11/2024

Aprovado em: 04/12/2024

RESUMEN

Esta conferencia discute la noción de música entendida como algo entre placentero y superfluo, noción que está en directa contradicción con su importancia en la realidad de la vida cotidiana. Luego de abordar esta importancia en términos cuantitativos y cualitativos, y refutar la existencia de "la música" como lenguaje universal, argumenta la importancia de comprender la música como una necesidad básica.

PALABRAS CLAVE:

Importancia de la música, no universalidad, análisis intertextual

ABSTRACT

This lecture discusses the notion of music as something between pleasurable and superfluous, a notion that is in direct contradiction with its importance in the reality of everyday life. After addressing this importance in quantitative and qualitative terms, and refuting the existence of "music" as a universal language, it argues the importance of understanding music as a basic need.

KEYWORDS:

Importance of music, non-universality, intertextual analysis

Preámbulo

Esta conferencia fue pronunciada el 20 de agosto de 2013, en la Universidad de Chile, en el marco de las actividades de Philip Tagg como profesor visitante en Santiago de Chile, organizadas por Rodrigo Torres. La traducción al español fue realizada por Laura Jordán en aquel entonces y, luego de su revisión, la publicación póstuma de este texto en español ha sido autorizada por Mia Tagg.

Introducción

El título de esta conferencia pública es "Comprender la música: ¿abstracción artística, entretenimiento académico o necesidad básica?". Mi respuesta breve a esta pregunta es, como podrán imaginarlo, "necesidad básica". Entonces, en esta ocasión, quisiera explicar por qué esta respuesta me resulta tan rápida e inequívoca. Por supuesto, los disculpo por pensar que es precisamente lo que cualquier musicólogo respondería. Tal vez sospechen que yo me siento obligado a hacer que nuestra profesión parezca más importante de lo que realmente es. Sin embargo, ya que estoy jubilado y no tengo más carrera académica que construir ni vida que desarrollar como musicólogo ni en ninguna otra profesión, no tengo necesidad de falsear respecto a mi propia importancia o la de la musicología. De hecho, nunca sentí esa necesidad, porque, habiendo enseñado y estudiado música a tiempo completo desde 1971, he aprendido que la musicología convencional ha contribuido considerablemente a crear nociones comunes de la música como arte o entretenimiento y poco más que sea verdaderamente substancial.

Esta noción de la música como una suerte de "guinda auditiva sobre la torta" con prácticas científicas y económicas reales se esfuma por al menos dos razones. Primero, en épocas de recesión, la música es, junto con otras artes, una de las primeras áreas cuyo financiamiento público ha sido mermado. Segundo, a diferencia de las matemáticas, el inglés o el español, las ciencias naturales o los estudios de comercio, la música es, en educación obligatoria, tratada como un añadido, como un extra junto con otras artes performativas y con la economía doméstica en el rango más bajo del escalafón académico. Esta noción de música como algo entre placentero y superfluo está en directa contradicción con su importancia en la realidad de la vida cotidiana; y es esta importancia la que yo trataré

de explicar en primer lugar antes de abordar el asunto de comprender la música como necesidad básica.

Esta conferencia está dividida en dos partes principales: una que aborda la importancia de la música en términos cuantitativos y en términos cualitativos; otra que aborda la importancia de entender la música y sus funciones en la vida cotidiana. La importancia de la música en la vida cotidiana puede ser expresada en términos cuantitativos y cualitativos. Empecemos con la cuantificación.

Estimación cuantitativa de la importancia de la música

Primero cuantificaré la cantidad de tiempo usado en música, luego la cantidad de dinero gastado en ella.

Presupuesto diario música (1: Tiempo)

- La televisión en el promedio de los hogares estadounidenses está encendida durante cuatro horas y media al día. La mitad de ese tiempo, la música será audible. Esto significa que ciento veinte minutos de música – mayormente jingles, logos, música de publicidad, temas musicales de programas, y menos a menudo performance musical y videos – pasa de los parlantes de la televisión a los oídos y cerebros de los espectadores.
- La música que se escucha en tiendas, boutiques, centros comerciales, supermercados, hoteles, bares y ascensores, o en eventos religiosos y deportivos, o donde el dentista, o en espacios públicos como aeropuertos y estaciones de tren, o en el cine, o en el teatro, ocupa en grueso treinta minutos del día en la vida de un ciudadano promedio del Occidente urbano.
- Algunas personas se despiertan con la radio, otras escuchan el pronóstico del tiempo o del tráfico y otras sólo dejan la radio sonando de fondo durante larga parte del día. Otros treinta minutos por día parece una estimación razonable aquí, dado que la mayor parte del tiempo de radio consiste en música intercalada con noticias, pronósticos etc.

- Algunas personas están expuestas a la música todo el día en sus puestos de trabajo, otras no. No resultaría excesivo considerar treinta minutos más de promedio para esta fuente de música.
- La mayoría de la gente escucha algo de música de su elección en su casa, en el auto o en su Smartphone. Podemos también oír música tocada en festivales, en la calle, en clubes, bares, salas de concierto, teatros y otros espacios. La mayoría de nosotros cantamos, silbamos o tarareamos en la ducha o en la cocina y los padres aún usan canciones de cuna y rimas para sus hijos pequeños. Algunos de nosotros vamos a lugares de karaoke y la mayoría de nosotros canta el "Cumpleaños feliz" y otras canciones festivas. Algunos incluso tocamos un instrumento o cantamos en un coro: si es así, tenemos que ensayar. Todos estos actos voluntarios de música cuentan por otro promedio de treinta minutos por día.
- Gente joven en Estados Unidos pasa una hora cada día jugando videojuegos con audio más o menos constante. Si los jóvenes constituyen un quinto de la población, el ciudadano promedio escucha otros doce minutos de música por día mientras juega.
- Si ustedes tienen que llamar a una gran compañía o institución pública, luego de "su llamada es muy importante para nosotros" e interminables menús de opciones indeseadas, se verán expuestos a música de espera hasta que finalmente oigan a un ser humano del otro lado. En un día promedio, también oirán un número no considerable de ring tones, así como varias músicas salidas de altavoces que llamen su atención en aeropuertos y estaciones de trenes. También pueden encontrar campanas al alcance del oído. No es poco razonable estimar un promedio de otros cinco minutos por día para música de espera, ring tones y señales tonales, campanas, etc.

Todo esto suma más de cuatro horas al día. Si estas estimaciones son válidas, los ciudadanos promedios del mundo Occidental (incluyendo bebés, jubilados y sordos, así como fans de música pop y estudiantes de música) oyen música por más de un cuarto de su vida despiertos. Incluso si piensan que estas estimaciones son exageradas, es improbable que ningún otro sistema de signos – palabra escrita o hablada, fotos, danzas etc. – pueda competir con la porción de la música en nuestra dosis diaria promedio de percepción simbólica.

Presupuesto diario música (2: Dinero)

La porción de música en nuestro presupuesto de tiempo redundante con su importancia económica. A pesar de las declaraciones apocalípticas de la industria sobre los efectos supuestamente adversos de la práctica de compartir archivos, las ventas globales de fonogramas crecieron de manera constante hasta alcanzar más de \$40 billones de dólares estadounidenses entre 1995 y 2001, momento en que volvieron a caer a los niveles de 1990, de alrededor de \$25 billones de dólares. Este declive debiera observarse en relación con un siguiente telón de fondo de las alzas globales en las siguientes áreas:

1. Recolección de derechos públicos para música grabada: alza de 19% de \$8 billones de dólares en 2006 a \$9 1/2 billones en 2011;
2. Ventas de servicios de televisión por cable o satelital y de juegos de computador, ambas presentan más que su porción justa de música;
3. Envío digital de música; un 500% de alza, de \$3 billones en 2006 a \$15 billones en 2011.
4. La emergencia reciente de la promoción de música en vivo como la mayor mina de oro de la industria, un 42% de aumento, de \$16.6 billones en 2006 a \$23 1/2 billones en 2011. Aquí vale la pena mencionar que, por ejemplo, en 2002 Paul McCartney ganó \$2.2 millones de dólares por grabaciones, otros \$2.2 millones por publicaciones, y \$64.9 millones por conciertos.

Todas estas tendencias debieran, por otra parte, ser vistas en el contexto del colapso financiero de 2008 y de la consecuente reducción radical del salario disponible experimentada por ciudadanos de las naciones en que dichas estadísticas se basan. También vale la pena notar que la música es una fuente importante de ingresos para la economía nacional de países como el Reino Unido, Estados Unidos y Suecia. Puede ser, entonces, bastante instructivo estimar cuánto dinero gasta en música el ciudadano promedio del Occidente industrializado.

Gasto diario en música

Supongamos que ustedes compran un sistema de sonido para su casa cada diez años y asumamos que la música que escuchan por la TV y el reproductor de DVD que compran cada diez años vale un cuarto del precio de compra. Ustedes pueden también poseer un Smartphone que reproduce audio y video, y su computador portátil que contenga un programa de reproducción audiovisual y una carta de sonido. Asimismo, pueden estar ustedes entre uno de veinte que compra instrumentos musicales, partituras etc., y puede ser que paguen por clases particulares de música. Es casi seguro que tendrán que comprar cables, enchufes y baterías para varios ítems de su equipo de audio y que estarán definitivamente pagando por la electricidad que usan para hacerlo funcionar. Estimando todos estos costos en \$3.600 dólares por un periodo de diez años equivalen a decir un dólar por día.

Si todavía compran CDs grabados, o si normalmente pagan para descargar música, o si compran CDs o DVDs vírgenes, o memoria extra para almacenar películas y música, probablemente estarán gastando cerca de \$150 dólares anualmente (\$0.40/día). Además de eso, la porción del dinero relativo a producción musical y costos de copyright cuando compran un DVD, o subscriben a un canal de películas, o pagan por una descarga legal, o usan cualquier otro sistema de pago para, más cualquier otra actividad musical, incluyendo educación musical pública, pueden contar por otros \$150 anuales. En conjunto, esto da otros \$300 promedio por año, o \$0.80 diario.

Gran parte de nuestro gasto musical es indirecto. Las tarifas de licencias de radio y televisión deben cubrir los costos de difusión de música con copyright como servicio público, mientras que las difusoras comerciales pagan los mismos derechos con dinero que reciben por publicidad, que por su parte traspasan los costos de producir su propaganda a aquéllos que compran sus productos y servicios. Ese dinero paga a las estaciones de radio y de TV para difundir música que nos hará querer permanecer conectados con cualquier canal que difunda la publicidad. Entonces, cuando compramos algo publicitado en medios de difusión no solamente estamos pagando por la producción de propaganda: estamos pagando también por toda la cosa misma que nos expone a la propaganda, como el tipo de música difundida por nuestra radio favorita. Es muy difícil cuantificar qué proporción del precio del producto en el *retail* es dedicada a su marketing, por no hablar de determinar qué parte del

presupuesto de publicidad va a la producción musical, pero hay pocas dudas en cuanto a que la cantidad de dinero involucrada es substancial.

Cada vez que visitamos un café, restaurant, centro comercial, hospital, estación de tren etc., donde música de fondo es difundida públicamente, los costos por las licencias de dicha música son, una vez más, pasadas al consumidor o usuario. Cada vez que visitamos un bar o club que presenta música en vivo o con una máquina de karaoke tenemos que pagar una entrada o más que un precio usual en el bar por los tragos. Incluso los costos de los ring tones de teléfonos móviles y la música de espera de teléfonos son finalmente pagados por nosotros, los consumidores.

Y luego, quizás ustedes son miembros del club de fans de Lady Gaga o Karlheinz Stockhausen, en cuyo caso debieran comprar una camiseta u otra mercancía de recuerdo. Agreguen a estos pagos indirectos la posibilidad de dos visitas por año a performances musicales en salas de concierto, teatro, ópera, complejos de entretenimiento o estadios, más los gastos de viaje para ir y venir del lugar, y estamos llegando a otra estimación de \$250 dólares por año o \$0.70 por día.

En suma, probablemente gastamos en promedio casi \$900 dólares cada año en música, lo que equivale a cerca de \$2.50 por día. En enero de 2007, \$2.50 era más o menos lo que costaba un pan o un litro de leche.

Si la música es tan importante como las cantidades estimadas que recién presenté lo sugieren, ¿por qué tan a menudo ésta parece relegarse a lo más bajo del escalafón académico? Ya he dado una razón – la flojera epistémica detrás de nociones populistas de la música como nada más que la “guinda” auditiva de la “torta” de la realidad material. Otra razón es que la educación y la investigación en las humanidades y ciencias sociales están considerablemente basadas en lenguaje, mientras que la música es un sistema no verbal de mediación de ideas y valores. Nos puede gustar hablar con entusiasmo de nuestras experiencias y gustos musicales, pero a menudo nos vemos en apuros cuando se trata de explicar por qué, cómo y cuáles sonidos tienen qué efecto. Es en este contexto en el que el entender la música se vuelve un asunto importante. Es también por eso que necesitamos estimar la importancia de la música cualitativamente, no solamente de manera cuantitativa.

Estimación cualitativa de la importancia de la música

1. Ninguna cultura humana carece de música.
2. La música involucra esferas cruzadas de representación: requiere sinestesia y promueve el pensamiento lateral.
3. La música involucra actividad cerebral de todo tipo: las neuronas se activan en todo el cerebro; proporciona una experiencia holística y tiene valor terapéutico, por ejemplo, para el autismo o los accidentes vasculares.
4. La música involucra simultaneidad concertada (esencial para la formación de identidades de grupo).
5. La música es esencial para la socialización humana.
6. La música media valores culturales e ideológicos.

Como se ve, hay seis razones principales por las que la música puede calificarse de importante. Trataré de abordar cada una de ellas en el orden en que aparecen aquí.

Música y "música"

Música: un fenómeno universal, no un concepto universal

La primera razón es obvia: no hay una cultura humana que no tenga lo que nosotros llamamos "música". Ahora, eso no quiere decir que todos los idiomas tengan una palabra para lo que nosotros entendemos por "música". Por ejemplo, para las culturas de aldeas del pueblo Ewe en Ghana oriental, *vù* básicamente significa tambor, *bá* significa voz y *vù bá* significa cantar. Pero *vù* no solamente significa tambor: también refiere a la ocasión completa que incluye tambores, que es la música tradicional, bailar y cantar, todo en un paquete conceptual. Sin embargo, cuando se refieren a lo grabado en un casete, a lo difundido en la radio, a lo cantado en la iglesia, etc., los Ewe usan la palabra inglesa colonial "music".

De manera similar, la palabra japonesa *gaku* significa performance o entretención, como en los conceptos *nagaku* y *gagaku*. Lo que nosotros entendemos por música es, una vez más, una parte de un paquete completo. Cuando los europeos llegaron a Japón, trajeron su música con ellos. Lo extraño, desde el punto de vista japonés, fue oír performances que consistían solamente en sonido, sin el movimiento, la actuación o la poesía que ellos esperaban oír en conjunto con la performance de sonido. Y esa es la razón por la que llamaron a la música de los europeos *ongaku*, que significa literalmente “performance sonora”. *Ongaku* es hoy en día la palabra japonesa para música.

No tener una palabra para lo que nosotros llamamos “música” no es una característica exclusiva de la historia Ewe ni de la japonesa. En la Grecia Antigua, también, el término *technē mousikē* no refería solamente a la música, sino que a las habilidades (*technē*) de las nueve Musas (Μοῦσαι, *moūsai*), especialmente a aquéllas asociada con cuatro tipos de expresión:

1. Calliope (Καλλιόπη), Musa de poesía épica;
2. Euterpe (Εὐτέρπη), Musa del canto y poesía elegíaca;
3. Polyhymnia (Πολυῦμνια), Musa de poesía sagrada, himnos y elocuencia; y finalmente
4. Terpsichore (Τερψιχόρη), Musa de la danza.

Cómo la palabra griega *mousikē*, adoptada por al-Farabi y otros teóricos árabes como *al mūsīqā* (الموسيقى), pasó a significar *música* en nuestro sentido de la palabra es un asunto cubierto por la niebla de la historia. Una explicación posible puede ser que los clérigos del monoteísmo patriarcal, tanto musulmán como cristiano, necesitaron identificar y aislar conceptualmente todos los sonidos no verbales que eran tan difíciles de controlar usando el lenguaje, todos aquellos sonidos que pudieran seducir y pervertir a pecadores mortales apartándolos del camino de la rectitud. Al menos, eso es lo que San Agustín dijo en el segundo libro de sus *Confesiones*, escrito cerca de 395 D.C.

Y no es que la *música* haya siempre tenido un significado constante en el Occidente urbano. Por ejemplo, cuando me mudé a Suecia en 1966, descubrí que la estación de radio que programaba principalmente música euroclásica se llamaba *Musikradion* y que el canal

de música popular tenía el nombre *Melodiradion*. Era como si melodía no fuera música. También recuerdo haber leído en posters que la banda en la que yo tocaba estaría ofreciendo *sång och musik*, es decir *canto y música*, como si nuestro canto no fuera música también. Entonces tal vez sería mejor que defina lo que yo entiendo por *música* antes de proseguir mi intento de estimar su importancia.

“Música” definida

Definición axiomática de música: Tipo de comunicación sonora, no-verbal e interhumana que, según convenciones culturalmente específicas, puede acarrear significado ligado sobre todo a la cognición emocional, gestual, táctil, kinestésica, espacial y prosódica.

Permítanme primero decir que las palabras presentadas aquí no han sido pensadas como una definición absoluta de música para todos los tiempos y lugares. No es ni siquiera lo que yo creo que *música* debiera significar. Éstas simplemente resumen lo que, en mi experiencia, la mayoría de la gente a la que he oído usar la palabra (incluyéndome a mí mismo) parecen querer decir con ella.

Ahora, habiendo clarificado lo que entiendo por *música*, volvamos a los seis puntos que califican su importancia. Hasta el momento, hemos propuesto que la música es un fenómeno universal. Existe en todas las culturas, incluso si muchos idiomas no tienen una palabra para designar lo que nosotros entendemos por ella.

***La música* no es un idioma universal**

Aquí es importante introducir una advertencia, porque que sea un fenómeno universal no significa que sea un lenguaje universal, así como el lenguaje en sí mismo, que siendo un fenómeno universal difícilmente puede concebirse como un lenguaje universal. Obviamente, un sonido en un lenguaje normalmente significa algo bastante diferente en otro. Por ejemplo, *rata* en español se traduce en italiano como *ratto*, mientras que *rata* en italiano significa *plazo* en español. Es bastante similar con la música: el mismo sonido en una cultura musical no significa lo mismo en otra. Esta simple verdad debiera ser suficientemente clara en el siguiente ejemplo.

“Canción de cosecha de Bulgaria”. Este video se titula “¿Semitonos = discordia?” Utilizo esta grabación para mostrar a mis alumnos que las nociones de consonancia y disonancia no son bioacústicamente universales.¹

La grabación propiamente dicha consiste en: Un joven soltero camina por la linde del bosque. Siete mujeres cantan; cuatro llaman y tres responden. “Brilla como el sol”. “Brilla como la luna llena”. Según la profesora Claire Levy (musicóloga de la Academia Búlgara de Ciencias):

Aunque esta forma de cantar no tiene ninguna referencia expresiva obligatoria a un estado de ánimo concreto, las mujeres que cantan aquí sin duda se divierten. [...] Este estilo es típico de la región de Shopsko. [...] Las personas que pertenecen a la cultura local no lo consideran disonante. Para ellos suena natural, hermoso.

Alrededor del 50% de esta canción se compone de díadas o grupos de semitonos. Un semitono se considera (en la tonalidad occidental) el más disonante cuando suena armónicamente. Pero no en esta grabación. En el siglo XX, el semitono se explotó a menudo armónicamente como una disonancia mordaz. Algunos compositores incluso utilizaban grupos de semitonos como fuente de cacofonía. No es así para estas mujeres búlgaras en la grabación de campo de 1965. Levy continúa:

Esta grabación puede considerarse un documento de cómo las mujeres se comunican entre ellas y se burlan de los jóvenes solteros en la época de la cosecha. Por cierto, la gente de esta región es famosa en Bulgaria por su sentido del humor, sus bromas y sus anécdotas.

Gracias a Claire Levy por tan útiles comentarios. Todo mi respeto y gratitud a esas siete mujeres por expresar tan alegre “agudeza”. Gracias, señoras.

A pesar del ejemplo que acabamos de ver y oír, y a pesar de otros ejemplos obvios de diferentes lenguajes musicales a través del mundo, muchos de mis estudiantes – incluso algunos colegas – todavía parecen pensar que, sólo porque la música no traza las mismas fronteras que los idiomas, debe entenderse universalmente. Este malentendido es exacerbado por la confusión entre intuición e instinto. Ahora, el instinto humano de

¹ Se trata del video *Harvest Song from Bulgaria (Маджаре)*, disponible en <https://vimeo.com/150629393>

comunicar usando lenguaje es universalmente entendible, entonces ¿por qué tanta gente en el mundo confunde la intuición musical con instinto musical? Yo creo que es porque la música es por definición no-verbal en el sentido que la música simple no necesitaría existir si pudiera ser expresada en palabras. Es esta no-verbalidad que parece llevar a la gente a pensar que la comunicación no-verbal, incluyendo la música, debe estar de alguna manera directamente conectada con lo biológico, y que la música producida en cualquier cultura es misteriosamente no afectada por patrones culturales específicos. Esta creencia absurda se vale de la existencia de ciertos universales bio-acústicos como argumento.

Los universales bio-acústicos básicos pueden resumirse en las cuatro siguientes relaciones:

Uno. Hay una relación entre, por una parte, el pulso en el cual notas y grupos de notas son presentados, y, por otra parte, el pulso cardíaco o la respiración, o los pasos cuando se camina o se corre, u otros movimientos corporales. Por decirlo de manera simple, nadie puede relajarse musicalmente si está apurado, ni pararse mientras corre.

Dos. Hay una relación entre, por una parte, la intensidad y el timbre, y por otra, ciertos tipos de actividad física. Por ejemplo, nadie puede hacer formulaciones musicales suaves golpeando fuerte objetos puntudos, nadie puede gritar canciones de cuna a una velocidad precipitada, porque el bebé no se dormirá. Inversamente, nadie usaría fraseos y timbres suaves para cazar o para situaciones de guerra, porque los que están participando en ellas estarían demasiado relajados para hacer su trabajo.

Tres. Hay una relación entre, por una parte, velocidad e intensidad en la presentación de las notas y, por otra, el escenario acústico de la música. Las notas rápidas son indiscernibles si es que hay mucha reverberación, mientras que notas lentas, largas y fuertes son difíciles de sostener si es que no hay suficiente. Es una de las razones por las que las bandas acarrean sus propios equipos de sonido para tocar en distintos espacios, ajustando los efectos de eco, *reverb*, *chorus* etc.

Cuatro. Hay una relación entre, por una parte, la extensión de la frase musical y, por otra, la capacidad del pulmón humano. Esto significa que muy pocas personas pueden cantar o soplar y respirar al mismo tiempo. Esto también implica que las frases musicales tienden a durar entre uno y ocho segundos.

Las áreas generales de connotación recién mencionadas (espacio acústico, energía, velocidad, movimiento, sonido no-musical) están todas en relación bio-acústica con varios parámetros musicales con los que se asocian (pulso/tempo, volumen, duración, timbre etc.). Estas relaciones pueden bien a travesar diferentes culturas, lo cual no significa que la evaluación de dichos fenómenos en cuanto a los espacios amplios (frío y solitario versus libre y abierto), cazar (estimulante versus cruel), apurarse (emocionante versus estresante) sean la misma incluso dentro de la misma cultura, para qué decir entre culturas distintas. Esto es porque los parámetros musicales enlistados como potencialmente "universales" no incluyen la manera en que los parámetros rítmicos, métricos, tímbricos, tonales o armónicos están organizados entre ellos dentro de la música. Dicha organización musical presupone algún tipo de organización social y de contexto cultural antes de ser creada, entendida o dotada de sentido. En otras palabras, solamente conexiones bio-acústicas muy generales pueden ser consideradas universales en música. Consecuentemente, incluso si las fronteras musicales y lingüísticas no coinciden necesariamente, es equívoco decir que la música es un lenguaje universal como si pudiera decirse que el lenguaje en sí mismo es un lenguaje universal.

Resumiendo, podemos concluir que: "música" no es un concepto universal; la música (sin comillas) es un fenómeno universal; la música no es un lenguaje universal. Habiendo aclarado estos puntos básicos de confusión, volvamos a las seis razones por las que la música puede calificarse de importante. Hemos llegado a interrelacionar las razones dos y tres. Estos dos puntos son explicados en un video de cinco minutos producido algunos años atrás en inglés con subtítulos en español. Pido disculpas por la calidad de las tomas que hice con mi vieja webcam.²

El cuarto punto de calificación de la importancia de la música es fácil de entender, pero es raramente discutido. Tiene que ver con el carácter intrínseco de la música de simultaneidad concertada, como un pre-requisito estructural para la expresión de la identidad de grupo. La comunicación musical toma lugar entre: Un individuo y sí mismo; Dos individuos; Individuos del mismo grupo; Un individuo y un grupo; Un grupo y un individuo; Miembros de un grupo y los de otro grupo.

² Se refiere a un extracto del video *Epistemic Diffraction* (3:45-9:07), disponible en https://tagg.org/Clips/HTML5/SpanishAll_VP8.webm

Los tipos de comunicación particularmente musical – y coreográfica – son los que involucran simultaneidad concertada de eventos sonoros y movimientos. Mientras uno puede cantar, actuar, bailar, hablar, pintar, esculpir o escribir para uno mismo y para otros, es muy difícil que varias personas puedan hablar, escribir, pintar o esculpir al mismo tiempo. De hecho, desde el momento en que el discurso hablado se somete a la organización de elementos prosódicos, se vuelve intrínsecamente musical. Es evidente en el carácter coral de slogans cantados rítmicamente en las manifestaciones callejeras, o en el rol del coro en el drama griego antiguo. Gracias a este factor de simultaneidad concertada, la música y la danza son especialmente apropiadas para expresar identidad afectiva y corporal de individuos y comunidades en relación consigo mismos, con los otros, y a sus entornos sociales y físicos.

A continuación, llegamos a la razón número cinco, el hecho de que la música es esencial al proceso de socialización humana. A la edad de menos cuatro meses (feto) la mayoría de los humanos empiezan a oír. Por entonces, el mundo entero y mucho antes de que los ojos puedan enfocar objetos y variar distancias, nuestras facultades auditivas están bien desarrolladas. La mayoría de los humanos pequeños pronto aprenden a distinguir entre sonidos placenteros y molestos y la mayoría de los papás dan testimonio de que cualquier pequeño humano en su guarida actúa como un radar hiperactivo de sentimientos y ánimos en su ambiente.

Pero la audición del bebé no es lo que la mayoría de los padres notan sobre el sonido y su propia incorporación a la especie humana. Son más proclives a registrar las capacidades del pequeño humano para dominar el espacio en el paisaje doméstico. Los bebés están dotados de un poder no-verbal fuera de proporciones respecto a otros aspectos de su tamaño: pueden producir intensos ataques y altos decibeles, timbres cortantes y frases de extensión irregular, todos mensajes comunicativos que los padres interpretan como "estoy incómodo" o "tengo hambre". Estos pequeños humanos tienen que gritar, no tanto porque no pueden hablar, sino porque necesitan disipar cualquier estado de sopor adulto en el que solemos estar cuando miramos televisión, charlamos o dormimos. Los bebés instintivamente usan timbres filudos y alturas elevadas y altos volúmenes, sonidos que atraviesan cualquier ambiente, ya sea una conversación ociosa, medios de fondo, refrigeradores, ventilación, etc. Un grito de bebé está diseñado para minar lo que sea que

mamá, papá, hermana o hermano están haciendo. Esa ruptura sónica es efectiva por cuanto provoca respuesta inmediata. Deseos y necesidades deben ser satisfechos *ahora*.

Ahora es la palabra operativa. Formulaciones sonoras como breves repeticiones de variaciones irregulares de extensión son también formulaciones de urgencia, como lo sabemos por las noticias y jingles — importante, flash, nuevo, última actualización. Los bebés parecen no tener consciencia del pasado ni noción del futuro: todo es presente. La falta de perspectiva adulta del bebé en relación consigo mismo no está, por supuesto, relacionada con su falta de nociones adultas del espacio, las que, en cambio, se asocian con el egocentrismo del bebé y con su omnipotencia acústica, ambas esenciales para la sobrevivencia en las etapas tempranas de la vida.

El sonido no-verbal es esencial a los humanos. Lo controlamos constantemente desde dentro del útero hasta que morimos. Usamos voces no-verbales para comunicar todo tipo de mensajes, desde el nacimiento a la muerte. Junto con el sentido del tacto, el sonido no-verbal es una de las más importantes fuentes de información y contacto con entornos sociales y naturales en las etapas más formativas de cualquier desarrollo humano. Es vital para los procesos sensomotores y de aprendizaje simbólico en la etapa pre-verbal de desarrollo y central para la formación de la personalidad del individuo. Luego tenemos que experimentar el proceso de aprender que no somos el centro de la atención constante e inmediata de los otros. Debemos tener algún tipo de relación viable con cualquier sociedad y cultura a la que pertenezcamos y no podemos vivir en la esperanza de volver al estado en el que éramos sónicamente dominantes o figuras en primer plano. Nunca podemos ganar ningún paraíso perdido, sin importar lo que la publicidad, doctores confundidos, fanáticos religiosos o compañías farmacéuticas nos puedan hacer creer.

Diferentes culturas y subculturas desarrollan diferentes normas para que el proceso de pasar de bebé vía niño a adulto funcione. El objetivo final — convertirse en un adulto funcional — depende de la sociedad en cuestión en cualquier época. Asumiendo que todos hemos sido bebés y si el poder del bebé sobre el paisaje doméstico en el desarrollo temprano de cualquier humano es una necesidad biológica que tiene que ser desistida por ese individuo para poder sobrevivir entre individuos durante la adultez, luego debemos ser capaces de avanzar en entender cómo cualquier cultura funciona estudiando patrones de socialización que se relacionen directamente con el sonido no-verbal.

La música y la danza ofrecen marcos sónicos socialmente contruidos para ese proceso de socialización. Aprendemos a cantar, tararear y silbar de acuerdo con normas de nuestra cultura respecto a la música, en vez de sólo gritar, reír, murmurar o aporrear objetos a nuestro antojo. Como adquirimos el don del lenguaje, aprendemos a distinguir entre sonido humanamente organizado y sonido no-verbal. Más importante, somos expuestos repetidamente, dentro de la cultura musical a la que pertenecemos, a la ocurrencia simultánea de ciertos tipos de sonido musical con ciertos tipos de acción, actitud, comportamiento, estado emocional, entorno, gesto, movimiento, personalidad, personas, imágenes, palabras, funciones sociales etc. A partir de esos patrones recurrentes de interconexión, construimos un amplio abanico de categorías, combinando varios de los elementos constitutivos mencionados en conceptos musogénicos predominantes e integrales.

Muchos de nosotros también vamos y aprendemos a tocar un instrumento como una manera de hacer sonidos cuyas funciones son claramente diferentes no solamente respecto al lenguaje hablado, sino que también a los que realizamos cuando cortamos madera, martillamos un clavo, lavamos etc. Sería, desde la perspectiva que acabo de presentar, absurdo considerar la música como una suerte de apéndice placentero pero parásito de la vida humana como un *cheesecake* auditivo, como dice un escritor³.

- Confucio opinaba lo contrario. "Si quieres saber si una nación está bien gobernada – decía– la calidad de su música te dará la respuesta".

- Napoleón tenía ideas similares. "Dadme el control sobre quien da forma a la música de una nación – se le cita– y no me importará quién haga las leyes".

- En cuanto a Einstein, al parecer "resolvió sus problemas y ecuaciones... improvisando con el violín".

Hemos llegado a la sexta y última razón para calificar la música como importante: su habilidad para mediar valores culturales e ideológicos. Empezaremos por un breve ejemplo

³ La noción de "parasitario" proviene de Sperber (1996), la de 'auditory cheesecake' de Pinker (1997). Para discusiones críticas de estas nociones, ver Cross (1999) y Ball (2011: 17-20, 48-49).

de video.⁴ Verán la misma secuencia de treinta segundos de una telenovela de la televisión inglesa de los años setenta varias veces. La primera vez, verán la secuencia con su música original, luego con una música "incorrecta". Todo está explicado en la pantalla:

- (Video original) ¡Eso estuvo bien! *¿Qué te parece esto?*
- (Música equivocada) *¿Qué salió mal?*
- La música contaba una historia diferente.
- *¿Qué "ve" la gente si sólo escucha la música?*
- Lo que la gente dijo que pensaba al oír esta música sin los efectos visuales: campo, inglés, británico, deslizamiento, verde, hierba, recuerdo, nostalgia, melancolía, pastoral, "siempre ha sido así", calma, seguridad, armonía, neutro, familia, paseo, piano, "la vida es así", lírico, romántico, naturaleza, paisaje, idilio rural, campos, fresco, panorama, producción inglesa, producción francesa, mañana, Sonata Claro de Luna de Beethoven, Richard Clayderman.
- *¿Qué tipo de historia imaginaron los espectadores/oyentes al ver las mismas imágenes con la música "equivocada"? ¿Cómo interpretó la gente esas mismas imágenes con esa música "equivocada"?*
- Vacío, sin gente, ominoso, amenazador, holocausto nuclear, virus asesino de ciencia ficción, invasión alienígena, un lugar de gran maldad, todo el mundo está muerto o ha sido evacuado; Jack Nicholson, con una sonrisa diabólica en la cara, conduce a un ritmo fúnebre, hasta la lúgubre casa gris cuyo sótano húmedo e insalubre contiene una pila de cadáveres desmembrados.

(Los mismos efectos visuales con una música "imposible")

Incluí una versión rock solamente para mostrar a mis estudiantes de música de cine que no pueden poner cualquier música vieja con cualquier imagen vieja sin que parezca

⁴ Se refiere su video *Emmerdale Torino* (3:42), disponible en <https://vimeo.com/150629744>

desordenado o incongruente. Sin embargo, la versión de la música "incorrecta" funciona bien por la compatibilidad entre el movimiento largo del helicóptero y el *cross-fade*, por una parte, y, por la otra, con las disonancias de cuerdas suspendidas. Es una narrativa totalmente diferente creada por el acople de una música diferente a la misma secuencia visual, lo que es importante aquí. Estoy hablando del poder de la música para hacernos evaluar y reaccionar en maneras particulares a lo que vemos. Es la diferencia entre un idilio pastoral y un virus alienígena, por decir algo. Este tipo de mensaje evaluativo también puede ser aplicado a individuos, como en el siguiente ejemplo de video en el que los tresillos desafinados de una trompeta de fanfarria sugieren algo mentalmente inquietante sobre el protagonista de la película *Platton* de 1970.

La música puede, en otras palabras, hacernos reaccionar a palabras e imágenes, ya sean placenteras o no placenteras, deseables o desagradables, normales o locas, cómodas o amenazantes, familiares o exóticas etc. Seguramente todos ustedes recordarán cómo han sido retratados musicalmente los indígenas norteamericanos como salvajes en los antiguos western de Hollywood. De hecho, la música indígena norteamericana no fue usada para representar música indígena en las películas de Hollywood sino hasta 1970 con el film *A Man Called Horse*, que, al representar la cultura indígena estadounidense, incluyendo su música, con un poco de respeto, indirectamente expresaba la oposición creciente de los ciudadanos estadounidenses a la guerra de Vietnam.

Esto concluye esta breve estimación de seis puntos de la importancia de la música en la vida cotidiana. Sólo me queda explicar por qué el entender cómo la música funcionar debe ser considerado una necesidad básica de la educación pública.

Aunque pueda sonar tautológico, el primer paso para entender cómo la música funciona es tomar conciencia de los puntos discutidos acerca de la importancia de la música. Como he sugerido, es ilógico trivializar la música como una guinda artística o de entretenimiento en la torta de la vida real, y es igualmente absurdo mistificar su magia auditiva inefable que trasciende las realidades de los seres humanos que la producen y usan. Les guste o no, la música forma tanto parte de la vida cotidiana como la lectura, la escritura o el mirar televisión.

No obstante, mientras muchos ciudadanos reciben educación que les enseña a examinar mensajes verbales y visuales críticamente antes de decidir qué comprar o por quién votar, en qué sistema de creencias vivir etc., muy pocos aprenden cómo decodificar críticamente mensajes musicales. Mi argumento es que, aunque palabras y números pueden ser sistemas simbólicos privilegiados en la educación pública, son los *medios audiovisuales* más que el mundo escrito los que comportan los mensajes más generalizados y persuasivos, influenciando qué candidatos políticos son electos y qué gobiernos son derrocados, sin mencionar cuáles mercancías son vendidas, estilos de vida guiados, modas seguidas, mitos mantenidos, ideologías acogidas. En la mayor parte de su programación, la televisión, aún el más penetrante medio audiovisual, privilegia aspectos no verbales de vista y sonido, incorporando el último una cantidad no despreciable de música. Y es por eso que pienso que ciertas habilidades rudimentarias de semiótica musical son una necesidad democrática básica en el mundo de hoy. La pregunta es, por supuesto: "¿cómo enseñar semiótica musical al 90% de la población que no puede distinguir una cadencia frigia de un agujero en la pared?"

Ésta es una pregunta perfectamente razonable, porque ustedes pueden aún, en varios círculos académicos, tropezarse con un punto muerto epistémico entre dos actitudes para estudiar la música. Una es la que sostiene que "música es música y nada más", también conocida como la posición de la música absoluta; está normalmente situada en conservatorios y departamentos de música universitarios. La otra es la actitud "todo excepto la música", difundida entre investigadores de estudios culturales, ciencias sociales y estudios literarios interesados en la música. Es importante entender los efectos paralizantes de este callejón sin salida desde una perspectiva semiótica.

El significado musical, esto es el sentido comunicativo de sonidos musicales particulares que necesitamos examinar de manera crítica, está encerrado y sellado en una caja negra. Necesitamos abrirla y ver lo que hay en su interior, porque "¿Cómo quién comunica qué a quién con que efecto?" es la pregunta del millón de la semiótica musical.

Los estudios convencionales sobre música euroclásica se concentran en el lado de la producción de la comunicación, en el primer "quién" de la pregunta, principalmente en el compositor, pero a veces también en el intérprete, y en los sonidos que hacen, es decir en el "cómo" de la pregunta. El "qué" comunica – esto es el sentido del sonido, no solamente cómo

es construido – es raramente discutido, tanto como la audiencia, la que le da sentido a la música al usarla de una u otra manera.

El enfoque estereotípico de los estudios culturales, por otra parte, se concentra en el intérprete como agente social sin considerar los sonidos que produce. Hay también un foco fuerte en la audiencia y en sus reacciones y respuestas. El “cómo” y el “qué” de los sonidos de la música, por el contrario, son discutidos someramente o en lo absoluto.

Quizá ustedes piensen que combinando los textos sin contexto de la musicología convencional con los contextos sin texto de los estudios culturales podría resolverse el problema, y hasta cierto punto es verdad. El problema es que ambos enfoques comparten un vacío común. En términos de la semiótica de Peirce es el signo el que está faltando, el “qué” que encarna el sonido y el sentido, tanto en su concepción como en su recepción y su uso por la audiencia. En otras palabras, ninguno de dichos enfoques confronta la semiosis, que aquí entiendo como la producción de significado, normalmente intuitiva, tanto por parte de quienes producen como por parte de los que usan los sonidos de la música. Identificar esta falla compartida es de ayuda para el desarrollo de un método analítico que puede ser utilizable en la educación pública en la era de los medios digitales. Yo sólo tengo tiempo para concentrarme en un aspecto de ese método. Tiene que ver con explotar la anomalía epistémica como una ventaja⁵.

Quisiera terminar mostrando un ejemplo de cómo un análisis semiótico amigable puede ser presentado en educación general. El ejemplo empieza con una breve discusión de música en un comercial de TV de 1996 de la compañía Intel, pero se trata principalmente del famoso motivo de cuatro notas “Intel Inside”, aún difundido cientos de veces al día en el mundo. (De hecho, en algún momento casi imposible mencionar “Intel” sin que el jingle fuera tocado). Aunque sea accesible y entretenido, el video se basa en realidad en rigurosos métodos de comparación intertextual y de observaciones sobre connotaciones culturalmente establecidas. No hay más tiempo para discutir dichos métodos aquí: eso es lo que estamos poniendo en práctica en una serie de talleres-seminarios esta semana en el Departamento de Música de la Universidad de Chile. De todas maneras, aquí está el ejemplo del tipo de

⁵ Dicha anomalía se explica en el video *Epistemic Diffraction* (13:51), disponible en https://tagg.org/Clips/HTML5/SpanishAll_VP8.webm

análisis musical que yo pienso podría ser una necesidad básica en educación de ciudadanos en una democracia moderna⁶.

Referências

Ball, Philip. 2011. *L'istinto musicale*. Bari: Delano.

Cross, Ian. 1999. "Is music the most important thing we ever did? Music, development and evolution", en *Music, mind and Science*, editado por Suk Won Yi, 10-39. Seoul: Seoul National University Press.

Pinker, Steven. 1997. *How the mind works*. London: Penguin Books.

Sperber, Dan. 1996. *Explaining culture: A naturalistic approach*. Oxford: Blackwell.

Tagg, Philip. 2008. *Intel Inside*, video 11 :06, disponible en <https://vimeo.com/150585474>

Tagg, Philip. 2009. *Epistemic Diffraction*, video 29:26, disponible en https://tagg.org/Clips/HTML5/SpanishAll_VP8.webm

Tagg, Philip. 2010. *Emmerdale Torino*, video 8:41, disponible en <https://vimeo.com/150629744>

Tagg, Philip. 2011. *Harvest Song from Bulgaria (Маджаре)*, video 3:36, disponible en <https://vimeo.com/150629393>

DADOS DOS AUTORES

Tras estudiar música en Cambridge y pedagogía en Manchester, Philip Tagg (nacido en 1944) se trasladó a Suecia en 1966. De 1971 a 1991 trabajó en la Universidad de Gotemburgo, colaborando en la fundación de una nueva escuela de formación de profesores de música y completando su doctorado en 1979 sobre el análisis semiótico de la música televisiva. En 1981 cofundó la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular (IASPM). En 1991 regresó al Reino Unido para iniciar la Enciclopedia de la Música Popular del Mundo (EPMOW). De 1993 a 2002 enseñó en el Instituto de Música Popular de la Universidad de Liverpool. Desde noviembre de 2002 hasta noviembre de 2009 fue profesor de Musicología en la Universidad de Montreal, donde impartió asignaturas como Análisis de la música popular anglófona y Música e imágenes en movimiento. Durante sus últimos años residió en Yorkshire (Reino Unido), donde fue profesor visitante de Musicología en la Universidad Leeds Beckett y en la Universidad de Salford. Formado en la tradición clásica como organista y compositor, Tagg también compuso varias obras corales, y en los años setenta escribió canciones, tocó el teclado y produjo discos en la esfera del rock/pop. Escribió, coprodujo o colaboró de otro modo en varios proyectos radiofónicos educativos relacionados con la música popular y escribió extensamente sobre la semiótica de la música popular. Su página web,

⁶ Video *Intel Inside* (11:06), disponible en <https://vimeo.com/150585474>

tagg.org, es una de las más visitadas en internet sobre musicología y estudios de música popular. Philip Tagg falleció em mayo de 2024.

Laura Jordán González es PhD en Musicología por la Université Laval y académica del Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Inició sus estudios de musicología en la Licenciatura en Música opción Musicología en la Pontificia Universidad Católica de Chile y continuó sus estudios de grado con Philip Tagg, bajo cuya tutela cursó la Maîtrise en Musicologie de la Université de Montréal. Ha sostenido una línea de investigación sobre la relación entre música y política centrada en el periodo dictatorial, con una especial atención a la Nueva Canción Chilena. En su artículo “How did popular music come to mean música popular?” (2011), coescrito con Douglas K. Smith, abordó problemas traductológicos dentro de los estudios de música popular. Su último proyecto “Más que gritos y susurros: voces de la música popular en Chile” estudió estéticas vocales y representaciones sociales en músicas independientes. Es coautora junto con Andrea Salazar Vega del libro *Trafilkantun: cantos cruzados entre Garrido y Curilem* (Ariadna Ediciones 2022) y coordinó con Pablo Alabarces *Canción con todos: culturas populares, subalternidades y decolonialidades en América Latina* (CLACSO/CALAS 2024). Sus artículos recientes se han publicado en *Cultural Critique*, *Revista de História*, *Studies in Latin American Popular Culture*, *Revista Musical Chilena*, *Resonancias* y *Popular Music*. Actualmente lidera el proyecto “Culturas del casete: tecnología, escucha y participación” (FONDECYT 1230421, 2023-2026) que aborda usos pasados y presentes de este formato sonoro. Es investigadora principal del Núcleo Milenio CMUS e investigadora asociada al Anillo Género, biopolítica y creación (ATE2222035).

LICENÇA DE USO

Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar e criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.