

## *La película del libro de la música*

### *Sobre la necesidad de repensar las maneras de explicar el significado musical*

Séptimo congreso de la IASPM-AL, La Habana, junio de 2006

Philip Tagg

[Initial quote]

Musiken kan inte bortförklaras.  
Den kan bara motsägas  
med annan musik.<sup>1</sup>

#### *Prefatory note*

Access to audiovisual examples is essential to the understanding of this text. I have therefore put all relevant material on the internet. Reference in this text to each of those examples is in the form of its absolute URL on YouTube. If, for various reasons, the internet address provided here does not work, each example can be accessed by visiting <http://tagg.org/ptavmat.htm> and by clicking the link to the relevant clip.

#### *Main text*

A riesgo de afirmar lo obvio, voy a empezar recordando el problema inevitable y recurrente al que se enfrenta cualquiera que intente explicar cómo funciona un tipo de música en un determinado contexto sociocultural. Quizás debería clarificar desde el principio que, aunque sospecho que muchas de las observaciones que voy a hacer en esta presentación podrían aplicarse también a la danza, por razones de claridad y de tiempo me limitaré a la música. Así pues, ¿a qué tipo de problema recurrente me estoy refiriendo?

Me refiero a una contradicción epistémica cuyos polos bien podrían calificarse de obviedades y/o tautologías. Espero que cualquier posible solución a esta contradicción sea más dinámica, más dialéctica. La primera obviedad consiste en el hecho de que cualquier intento de explicar lo que la música pueda significar para cualquier individuo o grupo de individuos está condenado al fracaso, porque la música es intrínsecamente no verbalizable. De hecho, si la música fuera verbalizable, no tendría razón de existir porque lo que comunica, sea lo que sea, se podría decir con palabras. Sin embargo, estos dos hechos empíricos verificables, que constituyen los dos polos opuestos de una contradicción, son igualmente obvios:

- Las diferentes culturas estructuran los sonidos que llamamos *música* de maneras distintas pero internamente coherentes, hasta el punto de que a menudo somos capaces de reconocer que esos sonidos pertenecen a una o a otra población o cultura;
- Dentro de cada cultura la música se estructura de maneras regularmente recurrentes, que cumplen, de manera igualmente regular, funciones específicas, y que sugieren o connotan modelos específicos de gesto, movimiento, sentimiento, etc.

---

1. Quoted from memory (no guarantee for exact formulation); rough translation: 'Music cannot be explained away. You can only contradict it with other music.' (Göran Sonnevi, Swedish poet).

Entonces, como los diferentes modelos de movimiento, gesto, actitud o emoción que acabo de mencionar sólo pueden existir como aspectos de la comunicación interhumana, y como estos modelos divergentes, sin excepción, se organizan en determinados contextos, sociales e históricos, de producción y/o de uso, nadie, ni siquiera Stravinski, puede lógicamente afirmar que la música sea incapaz de expresar algo o que de algún modo pueda existir sin tener relación con las realidades socioculturales de las que emerge y en las que es usada.

Aquí la contradicción radica, en breve [??? (soy?)] y de acuerdo con las principales categorías epistémicas de la Europa moderna, en que el carácter intrínsecamente alógogénico de la música se opone de manera antagónica a su carácter, igualmente intrínseco, de organización social. Así que cualquier discurso serio sobre la música tiene que afrontar y poner a prueba esta esquizofrenia cultural y tratarla como una contradicción no agonística. La pregunta del millón es, por supuesto, cómo explicar los aspectos relacionados con el significado musical o, en palabras de Carl Jung (1968: 92), cómo evitar la complacencia de asumir que 'lo consciente tiene sentido y [que] lo inconsciente es un sinsentido'.

Un punto de partida útil es la pista que nos da el lingüista norteamericano George Lakoff en su libro *Women, Fire, and Dangerous Things*.

'[C]iertos conceptos *no se comprenden meramente de manera intelectual*; más bien se usan automáticamente, inconscientemente, y sin un esfuerzo apreciable, como parte del funcionamiento normal. Los conceptos que se usan de este modo tienen un status psicológico más importante que los que sólo se piensan de manera consciente.'

(Lakoff, 1987: 12; las cursivas son del autor)

La observación de Lakoff, to which we shall return at the end of this presentation, es particularmente útil para construir un discurso sobre la música porque, por extensión, destaca la importancia de la cognición no verbal en la creación y preservación de las categorías de pensamiento ampliamente difundidas en toda cultura. Cualquiera que esté familiarizado con mi trabajo ya habrá adivinado que esta conferencia explicará cómo estas categorías pueden crearse por medio de la música y cómo estas categorías musicales pueden convertirse en objetos de denotación verbal. De hecho, he dado conferencias similares en anteriores congresos; en Venecia (2004) expliqué cómo categorías verbales tan dispares como Austria y champú pertenecen a la misma categoría musicogénica (Tagg 2005a),<sup>2</sup> mientras que en Río de Janeiro (2004) intenté explicar cómo la proliferación de antidepresivos es paralela al virtual abandono de las estructuras musicales asociadas tradicionalmente con narrativas que describen una profunda ansiedad — un proceso interpretable como una autocensura de expresiones de alienación, por decirlo así (Tagg 2005b). En Roma (2005) empecé a promover abiertamente la democratización del discurso sobre la música, argumentando que no sólo es posible, sino incluso necesario complementar el discurso verbal convencional de los musicólogos y sociólogos con metatextos que utilicen los sistemas simbólicos de los mismos textos

---

2. See also PowerPoint presentation *Which type of love? Ideology and connotative precision in TV music: Olwen, Austria and Shampoo*. (<http://www.tagg.org/Clips/OlwenSemioticon.zip>).  
*Musicogenic*: if *photogenic* qualifies an object particularly suited to presentation in a photograph, *musicogenic* means conducive to presentation in musical rather than visual or verbal terms.

musicales y audiovisuales que se somete a análisis.

En cierto sentido, esta presentación es una continuación de las ponencias anteriores que acabo de mencionar. Ahora iniciaré mis ejemplos audiovisuales en el punto donde los dejé en Roma, en concreto con un breve clip de y sobre tres segundos de música principalmente monofónica: el jingle del procesador Intel Pentium. This clip 'explains' in four minutes what takes half an hour to explain verbally and a several days to write about seriously!

Video ex. 1. *Intel Inside* jingle analysis (4:15)

<http://uk.youtube.com/watch?v=iSuaVfpKa7s>

Before discussing this clip, three terms may need explaining.

1. *Transescansión* (de *trans*=a través y *scandere*=subir/escandir): tipo de anáfora sonora que implica la transferencia de los elementos prosódicos (escandibles: ritmo, acentuación, entonación) y cualidades tímbricas de una palabra o palabras del discurso verbal a la música, según principios similares a los que usan los *talking drums*. Vale la pena mencionar que, después de pelearse con el encargo durante dos días, el compositor del jingle finalmente dio con la solución después de leer en voz alta 'Intel Inside'.
2. *Anáfora*: tipo de signo en que la estructura musical actúa (de manera casi icónica) como una homología sonora de: [1] un sonido paramusical — *anáfora sonora*; [2] un movimiento paramusical — *anáfora cinética*, [3] una sensación táctil paramusical — *anáfora táctil*.
3. *IOCM* or 'InterObjective Comparison Material' [MCIO en français = Matériau de comparaison interobjective]: pieces of music showing perceptible structural resemblance to the music under discussion. The pursuit of IOCM is an essential step in musematic analysis.<sup>3</sup>

¿Qué es lo que podemos aprender a través de este clip de y sobre el jingle de 'Intel Inside'? Bien, como acabo de mostrar, sus aspectos rítmicos, tonales e interválicos claramente forman parte de la tradición musical europea, y sus movimientos, acciones y emociones concomitantes están asociados con ANIMARSE, MOVERSE DE MANERA POSITIVA, RÁPIDA Y DECISIVA, SUBIR, SALIR ('allons, enfants', y no 'retenez-vous, enfants de la patrie!'). Es un VENGA, VAMOS en positivo, un gesto del tipo '¡yupii!'; and even the *Internationale* starts with the word *Debout* (¡arriba!) and a similar 5♯1♭-?♯2 pattern.<sup>4</sup>

---

3. For further explanation of IOCM, see Tagg (2000a: 112-114) and Tagg & Clarida (2003: 96-99). See also *Introductory notes to the Semiotics of Music* [updated July 1999, version 3] (<http://www.tagg.org/xpdfs/semiotug.pdf>), pp. 32-38.

4. Attentive readers will have noticed that the *Marseillaise* and the *Internationale* do not repeat the low unaccented fifth (on the 'in' of 'inside' in 'Intel inside' and on the 're' in the second 'rejoice' of the Händel example). Clearly, the most important aspect of melodic profile is up from weak 5 to strong 1 and then from an unaccented key-specific note below 2 up to a strong second degree: the *Marseillaise's* repeated 1 and the *Internationale's* quaver ♯# could be replaced by *Intel Inside's* ♯ without making any significant difference (see music example 1).

Music ex. 1. *Intel Inside*: melodic profile of IOCM<sup>5</sup>

Intel  
[In - tel in - side]

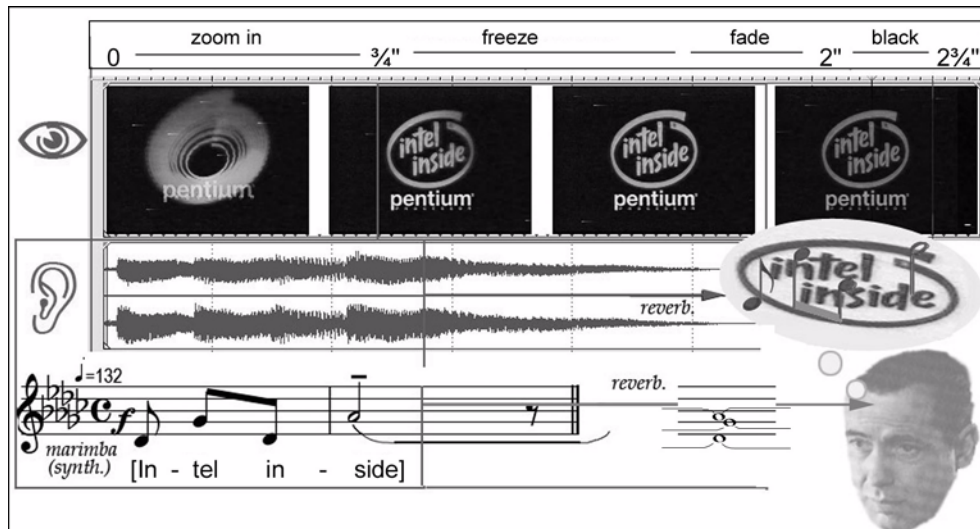
Handel  
Re - joi-ce! Re - joi-ce! Re - joi-ce

Marseillaise  
All - ons, en - fants de la pa - trie!

Internationale  
De - bout, les damn-és de la ter — (re)!

Pero eso no es todo, porque al contrario que la música de Händel, la *Marseillaise*, *l'Internationale* o la música heavy metal que acabamos de escuchar, el jingle es principalmente monofónico<sup>6</sup> y, de manera aún más significativa, usa un timbre muy característico: el sonido de marimbas del sintetizador. Now, according to Walter Werzowa, the jingle's composer, Intel's marketing department 'wanted tones that evoked innovation, trouble-shooting skills and the inside of a computer, while also sounding corporate and inviting'.<sup>7</sup> Consequently, Werzowa's choice of the synthesised marimba-cum-xylophone sound for the jingle is hardly surprising si consideramos la plétora de partes de xilófono que se incluyen en las piezas de las secciones de 'industria ligera' de las colecciones *library music* de los cincuenta y los sesenta, así como los correspondientes timbres de marimba que, en los años ochenta y noventa, acompañan las escenas cinematográficas de clase acomodada, media-alta, de inspiración californiana, de 'normalidad' norte-americana de raza blanca.<sup>8</sup> Es una especie de sonido neutral, un sonido limpio y mecánico sin bordes ásperos: su gestualidad fresca, clara y anodina fue utilizada más adelante de manera incisiva por el compositor Thomas Newman en la película de crítica social *American Beauty* (2000). The Intel jingle's aspect of 'clean, corporate modernity' is further enhanced by the quartal chord ( $d\flat$   $g\flat$   $a\flat$ ), thanks to the *laissez vibrer* effect of reverb added to the recording.<sup>9</sup> It is a sound which does not fade entirely until the very end of the jingle's total duration of three seconds (figure 1).

- 
5. *Intel Inside* is transposed from  $G\flat$  and *Rejoice* from  $B\flat$  to G to facilitate comparison.
  6. The *laissez vibrer* effect of the jingle's reverb is discussed later.
  7. *Music Thing* blogspot (<http://musicthing.blogspot.com/2005/05/tiny-music-makers-pt-1-intel-inside.html> [2007-07-21]).
  8. For example 'Nouvelle Cuisine' from *Down and Out in Beverly Hills* (Summers 1986). For more about 'light industry' music, news music, 'clean' corporate jingles etc., see Tagg & Clarida (2003: 487-498).
  9. For discussion of quartal harmony's 'modernity' potential, see Tagg (2000: 212-221).

Fig. 1. Sony Vegas screen dump of *Intel Inside* jingle (notation and image added)

A parte de unos pocos pasajes que sólo contienen textos explicativos, en el clip que acabamos de ver me he apoyado sólo en textos audiovisuales para examinar los significados posibles del jingle de Intel Inside. De hecho, las aburridas partes de texto serían virtualmente incomprensibles sin las diversas sustituciones y yuxtaposiciones de música e imagen que acabo de mostrar. Me atrevería incluso a sostener que la presentación de análisis sobre el uso de la música en los modernos medios de comunicación debería, especialmente en contextos pedagógicos, partir de metatextos contradictorios y complementarios que utilicen los sistemas simbólicos intrínsecos al objeto de análisis. Este punto de partida audiovisual puede ser útil también cuando se trata de explicar y concretar los aspectos musicogénicos de la ideología inmanentes en conceptos verbales como hombre, mujer, ciudad, campo, naturaleza, nación, guerra, paz o, como mostraré a continuación, ciencia. Pero primero, permítanme que diga algo sobre por qué un viejo musicólogo como yo se dedica a componer estas pequeñas películas de análisis musical.

En el ejemplo anterior utilicé filmaciones de televisión terrestre del Reino Unido, una partitura musical escaneada e imágenes sacadas directamente de Internet. Para el audio utilicé dos extractos de un CD, un archivo MIDI grabado con mi [viejo] sintetizador (Korg M1) y un simple micrófono de DJ para grabar la voz cavernosa y amenazante que se escucha en la versión rock del jingle de Intel Inside. Por lo que respecta al software, para la edición de video (fundidos, puntos de sincronización, dilatación temporal, superposición de imágenes, etc.) utilicé Sony Vegas y para la edición de audio (grabación en vivo, tratamiento de la señal, dilatación temporal, tratamiento de las frecuencias, etc.), Steinberg Wave Lab, que se venden a unos cien dólares cada uno. Ambos programas, como muchos otros, son bastante fáciles de aprender y manejar si uno está dispuesto a experimentar, y si tiene cierto sentido del tiempo, algo de imaginación y una idea elemental de lo que quiere producir. A parte de eso, los únicos problemas de verdad son los que tienen que ver con el acceso a los materiales y, por supuesto con las restrictivas prácticas de copyright en los medios capitalistas.<sup>10</sup>

El próximo ejemplo audiovisual presenta la ciencia como una categoría musicogénica, más que logogénica. Utiliza una pieza sacada de una librería musical, que lleva el apropiado nombre de *Atomic Power Montage #1* ('Montaje de energía atómica n° 1'). Les hago notar que este track de 45 segundos, compuesto por John Cacavas, es descrito en la librería como 'tenso, amenazante, investigación', y que cada uno de los seis 'montajes de energía atómica' que se encuentran en el mismo álbum, también de los años setenta, son descritos de manera parecida. También quiero destacar que, para reforzar el impacto de esta categoría musicogénica, he añadido una secuencia de imágenes fijas, robadas todas ellas de Internet.

Video ex. 2. Atomic Power Montage (0:45)

<http://uk.youtube.com/watch?v=Vd7xzfe8Kjc>

Cuando añadí imágenes a esta pieza de música, no me importó si elegía fotografías de sitios web favorables o contrarios a la energía atómica: el mensaje seguía siendo el mismo — detalles como la física atómica, hombres vestidos de blanco en laboratorios, fórmulas incomprensibles, salas de control llenas de botones y discos, vistas de centrales de electricidad, explosiones nucleares, protestas antinucleares, y las consecuencias de un accidente radioactivo para la humanidad, pertenecen todos ellos a la misma categoría, construida culturalmente y musicogénicamente, de la ciencia y el futuro como algo incontrolable, incomprensible, amenazante, inhumano y antiutópico. Para dar cuenta de la manera en que John Cacavas produce el mensaje musical basándose en esta visión de la ciencia, tendría que usar la jerga musicológica que precisamente estoy intentando evitar en esta presentación. Tampoco me propongo tratar aquí si la energía atómica es buena o mala: no es ésta la cuestión. La cuestión es que, al relacionar las imágenes apropiadas con la música que acabamos de escuchar, al final he producido una pequeña pieza de propaganda antinuclear, que hubiera sido mucho menos efectiva sin una música que el mainstream de la cultura occidental de los años setenta percibe generalmente como perteneciente a la categoría de 'tenso, amenazante' e 'investigación' científica.

¿He dicho 'propaganda'? ¿Cómo hemos ido a parar, de afirmaciones generales sobre las categorías no verbales y la corporeización funcional de Lakoff, a la música como elemento esencial en una obra de propaganda política? El sobrino norteamericano de Sigmund Freud, Edward Bernays, inventor of the term 'public relations', nos da parte de la respuesta en el siguiente clip.

Video ex. 3. Bernays: Propaganda and 'Public Relations' (1:40)

<http://uk.youtube.com/watch?v=KH3SxZz3yoA>

'Grupos de individuos' y 'jugar con emociones irracionales' son frases clave aquí, porque la propaganda del consumismo masivo (también llamada, de manera eufemística, 'relaciones públicas' o 'publicidad') se apoya totalmente en dos presupuestos demostrables empíricamente, uno completamente aceptable, el otro completamente cínico. El primero es que en toda sociedad existen diversas comunidades que compart-

---

10. For a discussion of copyright problems in popular music studies, see *Copyright vs. the Democratic Right to Know* (2001: <http://tagg.org/articles/wipout.html>) and the 'Background' page of The Mass Media Music Scholars' Press (2000: <http://mediamusicstudies.net/mmmssp/background.html>).

en ciertos gustos, valores, preferencias, actitudes y comportamientos, y que esta intersubjetividad es un hecho social objetivo en cualquier momento histórico y en cualquier sociedad. El segundo es que, a causa de la alienación del trabajo y de la extraña e irracional división de la actividad social en categorías ostensiblemente exclusivas como público o privado, trabajo o entretenimiento, serio o divertido, ciencia o arte (que incluye el entretenimiento), etc., en el Occidente industrializado muchos individuos no son capaces de darse cuenta del carácter objetivo de sus emociones y personalidades. Son precisamente estos aspectos reprimidos de la subjetividad los que la propaganda del consumismo explota para hacer que las mujeres fumen, o para lavarnos el cerebro a la mayoría de nosotros y empujarnos a un consumo que no repercute ni en interés nuestro, ni en interés del planeta en que vivimos. Como dice el colectivo Adbusters:

Video ex. 4. Adbusters: 'The product is you' (0:15)

<http://uk.youtube.com/watch?v=xtAX0HfsBtk>

Así que quizás el análisis de los mensajes 'irracionales y emocionales' —precisamente los que, en teoría, la música es capaz de producir tan bien— no sea finalmente una broma fuera de lugar. Por otro lado, soy perfectamente consciente de que cuestionar los prejuicios existentes en cuanto a la mutua exclusión de lo 'subjetivo' y lo 'objetivo' no será bien recibido por algunos, cuya supervivencia depende de la existencia de facultades separadas de arte, humanidades, ciencias sociales, ciencias naturales, etc. Además de defender esta herejía, también abogo, como he dicho antes, por el uso de una pluralidad de los sistemas simbólicos en el análisis, discusión y crítica de los mensajes, ya sea musicales o de otro tipo, que circulan en los medios de comunicación de masas.

El último ejemplo audiovisual de esta presentación (y el más largo) es un intento de aficionado de hacer 'una película del libro de la música', de aquí el título de esta presentación. The book in question is one of my own — *Fernando the Flute* (Tagg 2000b) — and video example 5 sólo abarca el primero de sus cinco capítulos. Este clip final, que dura nueve minutos, es también el único ejemplo de esta presentación que trata directamente de temas latinoamericanos. Los capítulos 1 y 5 de *Fernando the Flute* son las principales secciones de contextualización del libro. El capítulo 5 trata del papel de la canción de Abba *Fernando* en el contexto de solidaridad del pueblo sueco con el pueblo chileno, tras el golpe de estado fascista mientras el capítulo 1 (video ex. 5) es en gran medida una contextualización que presenta una perspectiva personal y política.

Video ex. 5. *Breakfast at Ibotirama (Fernando the Flute, Chapter One)* (8:41)

<http://uk.youtube.com/watch?v=i0OkpC2mR6U>

Los que conocen la canción *Fernando* de Abba notarán que el texto en inglés (la versión española no tanto, pero ésa es otra cuestión) incluye algunas referencias claras a 'fighting for freedom' (la lucha por la libertad) en Latinoamérica. No obstante, no hay duda de que el público sueco, cuando se publicó la canción, identificaba cualquier referencia a la 'libertad' y a 'Latinoamérica' con Chile en particular, gracias a los extensos y frecuentes reportajes elaborados por los equipos de la televisión escandinava encargados de cubrir el golpe en Chile. Los pseudo-charangos aludían inequívocamente a las regiones andinas, gracias a la popularidad no sólo de piezas anteriores, como *La flûte indienne* y la versión de Simon & Garfunkel de *El condor pasa*, sino también de todas las zampoñas, triples y ponchos andinos que se podían ver y escuchar en las proximidades

del mercado del sábado en muchas ciudades suecas, así como en la televisión, a mediados de los años setenta. Una pregunta obvia sería si *Fernando* de Abba reforzó la solidaridad sueca con el pueblo chileno; otra sería si la versión 'cinematográfica' del capítulo 1 de *Fernando the Flute* contribuye a hacer comprender el significado de la canción. Yo respondería que sí, aunque sólo fuera porque concreta, en imagen y sonido, los contrastes más importantes entre las realidades económicas y culturales de ricos y pobres. El sonido y la imagen de ángeles resplandecientes en Ibotirama plantea, creo yo, las preguntas correctas. El libro contesta algunas de estas preguntas sobre el significado ideológico de la música, y espero que el resto de 'la película del libro' lo hará de manera mucho más convincente.

Of the five video examples included in this presentation, three (nos. 1, 2 and 5) have been created primarily for pragmatic pedagogical reasons: it is simply easier for my students to understand semiotic functions of music if they hear and see them in action. Now, it could be argued here that the semiotic functions of music are in constant action 24 hours a day in the media: the music uses categories of functional embodiment arranging our cognition of ourselves and our surroundings into patterns that we embrace, to use Lakoff's words, 'without noticeable effort as part of normal functioning'. Surely, if these functions are to be properly understood, they must be analysed using rational verbal discourse to create some intellectual distance and to bring about awareness of their existence and nature? Isn't it illogical to advocate hearing and seeing those functions in action as a path to understanding how they work?

My response to these objections is both 'yes' and 'no'. It's 'yes' to the extent that some rational verbal discourse is essential to any analytical undertaking — even the Intel clip (video ex. 1) contains its fair share of text! However, the rest of the answer is, in line with the object of this presentation, 'no' for one important reason.

Rational verbal discourse (like this) is much better suited than music to the construction of 'concepts that are understood intellectually' (like that!). However, the verbal denotation of categories that are lived and used ('as part of normal functioning') rather than 'merely understood intellectually' (and with the sort of 'noticeable effort' I have in writing this!) can just as easily impair as increase our awareness of those phenomena because the two spheres of cognition (the 'understood' and the 'used automatically') seem often to live separate lives in parallel universes of cognition. The classic example of such conceptual dissociation would be the psychologist who efficiently analyses anyone's neuroses, including his own, but who nevertheless seems incapable of the emotional commitment that might improve his own condition. Another, more pertinent, example of this dissociation between types of cognition is found in conventional music history and analysis courses with their accompanying set texts. In such circumstances, students capable of rabbling off composers' dates, names and main works, or even of spotting augmentation in the score of a fugue, seldom seem to have personally appropriated or 'lived', either as performers or listeners, much of the music they have supposedly studied. In Lakoff's terms, intellectual conceptualisation may be in operation but functional embodiment is conspicuous by its apparent absence.<sup>11</sup> It would be no exaggeration to say that this dissociation, firmly rooted in patterns of educational institutionalisation (Tagg & Clarida, 2003: 9-11, 78-88), so pervades our thinking about music



that it has itself acquired the status of functional embodiment. We automatically conceptualise, so to speak, the ‘intellectually understood’ and the ‘used without noticeable effort’ as two separate categories without overlap. This socially functional embodiment of conceptual categories in the post-Enlightenment West means that we have difficulty in imagining the two spheres of cognition as interrelated or as part of the same continuum of human thought. We even have epistemic problems in reconciling irrefutable facts about music’s social or economic systematisation with its equally irrefutable effects on our subjectivity. It could be said, using a mixture of Jung’s and Lakoff’s words, that we complacently or automatically assume that the conscious or intellectual makes sense and that the unconscious is nonsense. If anything is nonsense, it is, I would argue polemically, that very same assumption because it appears to disregard the socially objective character of shared subjectivity (intersubjectivity) exploited, as we saw in video example 3, by advertisers.<sup>12</sup> No, in order to raise awareness of music’s semiotic functions it is necessary to question those functions on their own musical terms and, if the music is set to a sequence of images, or vice versa, by audiovisual means. It is only in this way that shared subjectivities of musical or audiovisual perception (Lakoff’s functional embodiment again) can be realistically addressed. How does this work and how do we arrive at the reintegration of the two types of cognition under discussion?

Since the basic rationale behind the *Atomic Power Montage* and *Fernando* clips (ex. 2, ex. 5) has already been discussed briefly, I shall try to answer the question just posed by referring back to the Intel Inside jingle. In that example (no. 1) we first presented the concept of *transscansion*, not so much through its rational explanation (although a short definition was provided) as through a demonstration of how it actually works. Hearing and seeing the synchronicity of the spoken words ‘Intel inside’ added to the existing synchronicity of the visual logo and the four-note jingle creates, I would argue, an awareness of the mnemonic mechanism implicit (and intended)<sup>13</sup> in those three seconds, an awareness that goes way beyond the mere intellectual knowledge *that* such transscansions with such functions do exist. The added dimension of my repeating the spoken words ‘Intel inside’ is intended to make explicit the implicit character and automatic mnemonic mechanisms of that particular transscansion. Having heard and seen it at work in the Intel example, my students would, I hope, be much more aware of its occurrence in other adverts or theme tunes.<sup>14</sup> Then, in the same clip (video ex. 1),

---

11. For example, every year, when presenting repertoire from the silent film era, I let the whole class of students hear Otto Langey’s *Agitato* no. 3 from the ‘Chase’ section of Rapée’s *Motion Picture Moods for Pianists and Organists* (1924: 246). Even though that piece is an obvious ‘rip-off’ of Schubert’s *Erlkönig* (1814) and even though most students will have studied the European classics in their music history classes or read about the song in their set texts, I am lucky if more than one student in thirty actually *hears* the patent similarities. Knowing *about* Schubert’s *Erlkönig* is clearly not the same as knowing it!

12. For documentation of shared subjectivity of musical perception see Tagg & Clarida (2003: *passim*).

13. As Werzowa, the Intel jingle’s composer, explains, ‘One Friday [the visual designer] called and said, “We’ve got this little project, three seconds long. It’s the Pentium thing.” [...] I had no clue what Pentium was or what a mnemonic was. He showed me the storyboards. Three seconds of music? That felt like a joke.’ Werzowa was late with the assignment and in a rut. ‘I started to freak out. No melody felt right. I had to find a different angle. It had to be accessible and — in a good way — generic. “Intel Inside” is four syllables, so four notes. ‘ Four syllables, four notes: that’s a transscansion! (Werzowa interview by Maureen Droney in column L.A. Grapevine of *Mix Magazine* 2004; [http://mixonline.com/mag/audio\\_la\\_grapevine\\_66/](http://mixonline.com/mag/audio_la_grapevine_66/) [2007=07-21]).

I introduce two pieces of IOCM<sup>15</sup> (the Handel aria and the *Marseillaise*). The same melodic profile of those two pieces is aligned with the Intel Inside visual logo and audio jingle so that viewers can make the necessary semiotic connections between, on the one hand, the Intel music and images and, on the other, the paramusical connotations of the Handel aria ('rejoice greatly!') and the *Marseillaise* ('allons, enfants!'). It would take a month of Sundays to verbally explain those semiotic connections and even then it is unlikely that they would be properly appropriated or remembered.

To summarise: awareness of music's semiotic functions in contemporary media cannot be generated merely through verbal deconstruction or theorising. If important theoretical or ideological lessons are to be learnt about music's ability to carry meaning in the mass media culture to which we belong, they must be rooted in knowledge intrinsic to the modes of perception under investigation: only then will the relevant intellectual categories requiring 'noticeable effort' have the necessary experiential basis. That is the main reason why I spend less time these days on writing texts like this than on producing 'edutainment' clips. The other reason is that playing with sounds and images is a lot of fun, but that is another story...

### **Bibliography**

- JUNG, CARL G (1968). 'Approaching the Unconscious'. *Man and his Symbols* (ed. C. Jung & M-L von Franz): 1-94. New York: Dell (1st publ. by Aldus, 1964).
- LAKOFF, GEORGE (1987). *Women, Fire, and Dangerous Things. What Categories Reveal about the Mind*. Chicago & London: University of Chicago Press.
- Rapée, Ernö (1924). *Motion Picture Moods for Pianists and Organists*. New York: Schirmer; facsimile reprint by Arno Press, New York, 1974.
- TAGG, PHILIP (2000a). *Kojak - 50 Seconds of Television Music*. New York: Mass Media Music Scholars' Press (1st publ. by Skrifter från Musikvetenskapliga institutionen, Göteborg, 1979).
- (2000b). *Fernando the Flute*. New York: Mass Media Music Scholars' Press.
- (2005a). 'Gestural interconversion and connotative precision'. *Film International* #13.
- (2005b). 'Para qué sirve un musema? Antidepressivos y la gestión musical de la angustia.' *Musica popular na América Latina - Pontos de escuta*, ed. M. Ulhôa & A. M. Ochoa. Porto Alegre: Editora da Universidade do Rio Grande do Sul: 22-51.
- ; CLARIDA, BOB (2003). *Ten Little Title Tunes*. 2003, New York & Montréal: Mass Media Music Scholars' Press

---

14. See, for example, Tagg & Clarida (2003: 385, 586, 809-810).

15. See footnote 3.

### ***Audiovisual media references***

- ABBA (1975) *Fernando. The Hits Vol.2*, Pickwick PWKS 500; in Spanish on Abba (1981).  
– (1977) *Thank You For The Music*; on Abba (1988); *Gracias por la música* on Abba (1981).  
– (1979) *I Have A Dream*; on Abba (1988); *Estoy soñando* on Abba (1981).  
– (1981) *Gracias por la música*, Septima SRLM1.  
– (1988) *The Hits Vol.3*. Pickwick PWKS 507.
- ADBUSTERS (1999). *Culture Jamming*. VHS, no catalogue number.
- CALCHAKIS, LOS (1968) *El condor pasa*; see FLÛTE INDIENNE, SIMON & GARFUNKEL.
- CACAVAS, JOHN (n.d.) 'Atomic Power Montage (a) Atomic Power'. *Recorded Music for Film, Radio & TV*, Boosey & Hawkes SBH 2988.
- CENTURY OF THE SELF (2003) Episode 1: 'Happiness Machines'. BBC Television/RDF. Recorded off air. All episodes online:  
<http://video.google.com/videoplay?docid=-2637635365191428174>
- DEGEYTER, PIERRE (1888) *L'Internationale*; Melodiya, GOST 5289-68 (1968).
- LA FLÛTE INDIENNE (1968) *Barclay Panache* 920014 (1968).
- HÄNDEL, GEORG FRIEDRICH (1741) *The Messiah*. Belart 461 629-2 (1999).
- NEWMAN, THOMAS (1999) *American Beauty* (music). Dreamworks/Jinks/Cohen; DVD NTSC 85382 (2000).
- ROUGET DE LISLE, CLAUDE JOSEPHE (1792) 'La Marseillaise'; *National Anthems/Nationalhymnen aus 29 Nationen*. Laserlight Digital 15 155 (1986).
- SIMON AND GARFUNKEL (1970). 'El condor pasa'. *Bridge Over Troubled Water*, CBS 63699.
- SUMMERS, ANDY (1986) 'Nouvelle Cuisine'; *Down and Out in Beverly Hills (Soundtrack)*; MCA/WB Touchstone 252 935-1.
- TAGG, PHILIP (1990); 'Arizona Drains'; *Hearing The Detectives* (1999);  
see <http://www.tagg.org/zmisc/HearDetect.html>