

JossIT

Journal of Sound, Silence, Image and Technology

Desembre 2019 | Número 2 | Editat pel grup de recerca So, Imatge, Silenci i Tecnologia

**Noves
escoltes,
noves
narratives**

P7
**Symphony of
Noises**

P17
**Sonidos
evocadores del
Zeitgeist de los
ochenta**

P27
**Jamming
Giant
Women**

P43
**Music and
images in
French TV**

P53
**Musical
travelling**

P65
**El álbum
visual como
proyecto
transmedia**



La revista científica Journal of Sound, Silence, Image and Technology (JoSSIT) neix en el si del grup de recerca homònim (SSIT) vinculat a la universitat TecnoCampus - UPF. La vocació d'aquesta publicació és recollir el debat acadèmic i la investigació científica sobre la relació del so com a concepte ample amb un context audiovisual.

Número 2 | Desembre 2019

ISSN 2604-451X

Coordinació del número 2 “Noves escoltes, noves narratives”:

Dr. Daniel Torras i Segura

Dr. Jordi Roquer González

Comitè Editorial

Editor: Daniel Torras i Segura

Director: Jordi Roquer

Sotsdirectora: Lúcia López Gómez

Secretària Editorial: Anna Gabriel i Rovira

Consell de Redacció

Dr. Jordi Soler i Alomà

MBA. Mauricio Rey

MBA. Santos Martínez Trabal

MBA. Anna Tarragó

Comitè Científic

PhD. Philip Tagg, University of Salford

PhD. Michel Chion, Université de Paris III Sorbonne Nouvelle

PhD. Nicholas Cook, Cambridge University

PhD. Nessa Johnston, EdgeHill University

Dra. Teresa Fraile, Universidad Complutense de Madrid

Dr. Josep Lluís i Falcó, Universitat de Barcelona

Dr. Manuel Garín, Universitat Pompeu Fabra

Dra. Matilde Olarte, Universidad de Salamanca

Dr. Jaume Radigales, Universitat Ramon Llull

Dr. Robert Bartí, ESUPT TecnoCampus

Dr. Francesc Cortés, Universitat Autònoma de Barcelona

Dr. Àngel Rodríguez, Universitat Autònoma de Barcelona

Dra. Emma Roderó, Universitat Pompeu Fabra

Dra. Isabel Ferrer, Universitat Autònoma de Barcelona

Dr. Enrique Encabo, Universidad de Murcia

Disseny i maquetació

Manuel Cuyàs

Clara Miralles

Traducció

Kirsty Morgan

SsIT

Sound, Silence, Image and Technology

Grup de recerca

 **TecnoCampus**

Centres universitaris adscrits a la



Universitat
Pompeu Fabra
Barcelona

Noves escoltes, noves narratives

El número 2 del *Journal of Sound, Silence, Image and Technology* (JoSSIT) centra el seu focus d'interès en les noves formes d'escolta i en les noves narratives sorgides de la mediació tecnològica, tant pel que fa a l'ús i la recepció musical com a les noves formes d'abordar la seva anàlisi des de l'acadèmia. Partint d'aquesta perspectiva, el present recull ofereix una mirada des de la qual la teoria del so i la música en l'audiovisual entra en contacte amb les emergents teories sobre el discurs sonor i la producció en el pop, alhora que connecta les nocions d'escolta mediada tecnològicament amb tesis i models analítics propis de l'etnomusicologia.

A “Symphony of Noises: Revisiting Oskar Sala’s ‘Geräuschmontage’ for Alfred Hitchcock’s ‘The Birds’ (1963)”, Julin Lee presenta una interessant anàlisi al voltant d'aquesta banda sonora tan poc convencional i ho fa valent-se d'un aparell teòric on els sound studies i les teories sobre el paper del so i la música cinematogràfica es mesclen amb conceptes sobre organologia del sintetitzador i amb l'ús de sonogrames.

Silvia Segura, per la seva part, ens presenta una reflexió sobre la nostàlgia i el so del pop dels anys vuitanta en un interessant article des d'on recull les més recents teories sobre el discurs sonor de la música popular i les eines de producció sonora. Amb el títol “Nostalgia ON: Sonidos evocadores del *Zeitgeist* de los ochenta”, l'autora elabora un marc teòric que s'inicia amb la reflexió sobre la composició sonora del pop, passant per consideracions sobre mediació tecnològica i situant-se finalment a l'entorn de la construcció del ‘so retro’.

“Jamming Giant Women: Narration through Song in Steven Universe” d'Andrea Meseguer i Margarita Fernández de Sevilla, analitza les diferents funcions que exerceixen les cançons en el desenvolupament narratiu a Steven Universe, una sèrie de televisió de dibuixos animats creada per Rebecca Sugar.

Guylaine Gueraud-Pinet se centra en la integració de música preexistent en programes de no ficció a la televisió francesa. El seu article presenta un enfocament informatiu i comunicatiu i una perspectiva creuada entre l'economia socioeconòmica i la semiòtica per tal de reflexionar sobre les relacions entre música i medi televisiu.

A “Musical travelling: Escolta musical mediada al transport públic” Marc Mariner ens proposa una fusió de perspectives entre l’etnomusicologia i els sound studies des de la qual abordar el tema de la generació simbòlica d’espais privats al transport públic per mitjà dels dispositius d’escolta individualitzada.

Finalment, Ana Sedeño reflexiona sobre una modalitat mediàtica de recent consolidació a la xarxa: l’àlbum visual, analitzant-lo com a recurs que permet als artistes i bandes crear conceptes oberts i narratives laxes, en el que ella defineix com parafronografies, metanarratives i storyworlds al voltant de les quals els artistes ens mostren les seves propostes artístiques.

Es tracta, per tant, d’un número amb una certa orientació multidisciplinària que respon a una necessitat imperant del nostre present acadèmic: solidificar lligams els entre perspectives, enfocaments i metodologies que –provinents d’àmbits diferents– resulten absolutament complementaries per a aquestes noves aproximacions al fet musical en el vast panorama de l’audiovisual.

Esperem que el gaudiu,

El Comitè Editorial

Contents

Symphony of Noises: Revisiting Oskar Sala's 'Geräuschmontage' Julin Lee	7
Nostalgia ON: Sonidos evocadores del <i>Zeitgeist</i> de los ochenta Silvia Segura García	24
Jamming Giant Women: Narration through Song in Steven Universe Andrea Meseguer Fernández de Sevilla Margarita Fernández de Sevilla Martín-Albo	46
The relationship between music and images in French TV programs Guylaine Gueraud-Pinet	66
Musical travelling: Escolta al transport públic Marc Mariner i Cortés	85
El álbum visual como proyecto transmedia Ana Sedeño-Valdellós	105

A Symphony of Noises: Revisiting Oskar Sala's 'Geräuschmontage' for Alfred Hitchcock's 'The Birds' (1963)

Julin Lee

Ludwig-Maximilians-Universität München, Germany

Julin.Lee@campus.lmu.de

Date received: 10-10-2019

Date of acceptance: 30-11-2019

KEY WORDS: FILM MUSIC | SOUND DESIGN | SOUND STUDIES | MATERIAL CULTURE STUDIES | ORGANOLOGY

ABSTRACT

The soundtrack of Alfred Hitchcock's *The Birds* (1963) is particularly remarkable, not only because of the absence of a conventional orchestral underscore, but also because the terrifying sounds of the aberrant birds were actually synthesized by Oskar Sala using the *mixturtrautonium*, an electronic musical instrument of his own design. This paper explores the extent to which these electronically synthesized bird sounds go beyond their diegetic placement as sound effects and take on the dramaturgical roles usually ascribed to non-diegetic film music. The more liberal definition of music as "organized sound", in use since the 20th century; Sala's musical background and that of the instrument; and the idiomatic use of electronic musical instruments in films to represent unusual phenomena are all considered. Drawing on the results of a detailed study of the film and referring to material produced by Oskar Sala housed at the Deutsches Museum Archives in Munich, this paper aims to explain how the bird sounds achieved their dramatic effect, and also to shed light on how Sala "composed" this soundtrack consisting of bird sounds. The examination of the film's soundtrack has shown that Sala's organization and use of bird sounds are akin to that of more conventional and tonal sonic material in Hollywood films. Firstly, the montage of bird sounds

accompanying the title sequence has a formal structure which resembles a classical Hollywood film overture, and takes on several expositional roles conventionally assigned to a film's opening musical passage. Furthermore, the gull cries adopt the function of a leitmotif, while the stylized bird sounds perform emotive functions usually ascribed to film music. In addition, the hostile birds are characterized by electronically synthesized bird sounds – a representation which can be understood within the broader context of mankind's ambivalence towards machines and technological progress in general. The consideration of the musical provenance and materiality of these bird sounds affords us a moment of reflection on the sound effect-music divide in film as well as on the perceived aesthetic values of sounds in the noise-music continuum.

The research for this article was facilitated by the funding provided by the Leibniz Association as part of the 'Materiality of Musical Instruments' project at the Deutsches Museum, Munich.

Introduction

"We certainly would be doing an injustice to *The Birds* if we failed to mention the soundtrack. There's no music, of course, but the bird sounds are worked out like a real musical score" (Truffaut, 1967, p. 223). In this quote from his interview with Alfred Hitchcock, the film director François Truffaut was referring to the array of bird cries and the flutter of wings which constitute the extraordinary soundtrack of Hitchcock's 1963 film *The Birds*. The film follows the young socialite, Melanie Daniels, who travels to Bodega Bay in pursuit of her love interest: Mitch Brenner. There, she and the locals are mysteriously plagued by a series of unexplained and violent bird attacks, from which Melanie and the Brenner family narrowly escape.

Truffaut touched on two particularly interesting aspects of the film's soundtrack. Firstly, he pointed out that *The Birds* has no film music in the conventional sense of a non-diegetic, orchestral underscore. This omission is perhaps rather surprising considering Hitchcock's highly successful collaboration with Bernard Herrmann, who composed the iconic score for *Psycho* (1960) – his latest film prior to *The Birds* – and *Vertigo* (1958) before that. Secondly, Truffaut suggested that the bird sounds seem to have been employed in place of a musical score. This point is worth investigating in greater detail given the musical provenance of the bird sounds: the screeching of gulls, crows and sparrows along with the sounds of their flapping wings did not come from actual birds but were instead synthesized by the musician Oskar Sala using the *mixturtrautonium*, an electronic musical instrument which he himself developed. Owing to the absence of a conventional orchestral underscore, this paper aims to investigate the relevance of Truffaut's comment, asking: to what extent do the bird sounds go beyond their diegetic placement as sound effects and take on the dramaturgical roles usually ascribed to non-diegetic film music? Besides aiming to explain how the bird sounds achieve their dramatic effect, this paper also tries to shed light on how Oskar Sala "composed" the soundtrack of bird sounds, with reference to two of Sala's extant manuscripts and digitized tapes housed at the Deutsches Museum Archives in Munich.

Bird sounds as film music?

By the start of the 20th century, traditional conceptions of what could be regarded as music began to dissolve. Visionaries such as Ferruccio Busoni stressed the need for new musical instruments, which would free music from the twelve-tone tempered scale and the limiting concepts of consonance and dissonance (1911). In 1913, Luigi Russolo published his radical manifesto *The Art of Noises*, in which he advocated the creation of music using eve-

ryday sounds, including noise. He implored “futurist composers” to “enlarge and enrich the field of sound” including substituting “the limited variety of timbres that the orchestra produces today” with “the infinite variety of timbres in noises, reproduced with appropriate mechanisms” (Russolo, 1986, p. 28). Along these lines, Russolo envisioned a “futurist orchestra” comprised of “6 families of noises” (Russolo, 1986, p. 28) which included mechanically produced animal sounds. The point was not to merely imitate sounds in everyday life, but to combine different timbres and rhythms afforded by such an orchestra in order to achieve “the most complex and novel emotions of sounds” (Russolo, 1986, p. 29). As early as the 1920s, the composer Edgar Varèse preferred to call his music “organized sound” and referred to himself as “a worker in rhythms, frequencies, and intensities” (Varèse & Chou, 1966, p. 18). Highlighting the relevance of timbre as an essential component of form, he sought to “make music with any sound and all sounds” (Varèse & Chou, 1966, p. 18). In a lecture delivered in 1937, John Cage proclaimed that “the use of noise to make music will continue and increase until we reach a music produced through the aid of electrical instruments”, which he believed would “make available for musical purposes any and all sounds that can be heard” (Cage, 1961, pp. 3–4). Cage believed that such instruments would enable composers to fully control a sound’s physical parameters: its overtone structure, frequency, amplitude and duration, and also give composers unprecedented access to a vast field of sound for both musical and extra-musical purposes, including film (Cage, 1961). Given the more liberal understanding of music from the 20th century onwards, the bird sounds in *The Birds* would qualify as music. Philip Brophy (1999) has compared the collage-like combination of bird sounds to the treatment of recorded sounds in compositional practices of *musique concrète* as developed by Pierre Schaeffer in Paris in the 1940s. Meanwhile, Richard Allen (2017) has pointed out that since the bird sounds were synthesized electronically, Sala’s composition methods were more closely related to that of the electronic music tradition of the 1950s based in Cologne. As “functional music”, film music is admittedly always subject to the film narrative. Its compositional principles and goals thus differ from those of avant-garde music. Nevertheless, according to the aesthetic perspectives of the 20th century, the bird sounds synthesized on the *mixturtrautonium* do indeed count as musical material. Furthermore, Oskar Sala was a classically trained musician. A trained pianist and organist, he studied composition at the Berlin Academy of Music under Paul Hindemith, who introduced him to the inventor Friedrich Trautwein. In the Radio Research Section housed at the Academy, Sala assisted Trautwein in the development of the *trautonium*, which was conceived as a new electronic musical instrument. Following the instrument’s successful debut at the Berlin *Festival for New Music* in 1930, Sala toured extensively as a trautonium virtuoso during his career, which spanned the Weimar Republic, the Third Reich and post-World War II Germany. He successfully developed the instrument further to create the *mixturtrautonium* in 1952, which he used to produce over 300 soundtracks for film and television in his studio in the Charlottenburg district of Berlin. He found his niche in under-

scoring and providing sound effects for numerous cultural features and industrial films. Particularly noteworthy achievements include his work for the industrial film *Stahl, Thema mit Variationen* (1960) by Hugo Niebeling, which was awarded the Grand Prix at the *Industrial Film Festival* in Rouen in 1961; and the short film *A fleur d'eau* (1962) by Alexander Seiler and Rob Gnant which won one of the two Grand Prix awarded to short films in Cannes in 1963. The avian sounds in *The Birds* – which remains Sala's most famous work internationally – therefore have a markedly musical provenance.

Due to their unusual timbre, electronic musical instruments were often employed in Hollywood science fiction films, psychological dramas and horror films in conjunction with unusual phenomena. Before the advent of commercial modular synthesizers, film music composers such as Bernard Herrmann and Miklós Rózsa used early electronic musical instruments such as the theremin to create effects in specific situations: signalling the presence of aliens in *The Day the Earth Stood Still* (1951) and underscoring the amnesia of the protagonist in *Spellbound* (1945), for example. Considering that *The Birds* deals with birds that behave in an unnatural manner, it is fitting that the bird sounds were electronically synthesized. The first film to feature a fully electronic score was Fred McLeod Wilcox's *Forbidden Planet* (1956). Louis and Bebe Barrons' ground-breaking score was a departure from conventional film scoring traditions not only because it featured novel sounds generated by its creators' own circuits based on cybernetic theory, but also because it blurred the boundaries between diegetic and non-diegetic sound. The Barrons' soundtrack is thus an important precursor to that of *The Birds*: the bird sounds assume the roles commonly taken up by an orchestral underscore, which is conspicuously absent in this film.

At first glance, the bird sounds appear to merely serve as the acoustic complement to the visual action on the screen. However, taking the aforementioned points together – organized sound as music, Oskar Sala's musical background and that of the *mixturtrautonium*, and the idiomatic use of electronically generated sounds in film involving strange phenomena – could the bird sounds have been treated as extra-diegetic musical material? Could the bird sounds serve as a “musical score” of sorts, as suggested by Truffaut? Perhaps rather more provocatively, are the bird sounds film music?

Methods and archival sources

If we consider these points together, and following on from Truffaut's comment about the film's soundtrack, there appears to be a case for studying the musicality of the bird sounds in order to gain a better understanding of how this unconventional soundtrack works. Given the various approaches to designating the general functions of music in film, this paper will utilize David Neumeyer and James Buhler's concise tripartite classification of music's function in film as narrative (or temporal), emotive and referential, bearing in mind that these functions frequently overlap (Neumeyer & Buhler, 2009). Music facilitates the audience's structural understanding of a film's narrative by various means: different musical

styles may be used to distinguish one scene from another and a continuous musical passage may also be used as a transitional link between two scenes. Additionally, a recurring musical motif “invites the viewer/listener to make associations between temporally disparate segments” (Neumeyer & Buhler, 2009, p. 42), which contribute to the film’s structural unity and narrative continuity. Furthermore, film music may draw on cultural codes to evoke a particular geographic, historical or socio-cultural context. Likewise, music may be used to characterize a character even before the character’s actual appearance or action on screen (Gorbman, 1987). Besides setting the overall mood of the film, music is also capable of instantly evoking or intensifying emotion – a capacity which Neumeyer and Buhler identified as “one of music’s most powerful roles” in film (2009, p. 43). While the film score examples Neumeyer and Buhler refer to in their article mainly consist of tonal music, the film music functions they have outlined can be extended to the avian sounds in *The Birds*, which are arguably ontologically no different from musical tones. Instead of relying on culturally established codes based on melody and harmony, the bird sounds can draw on others based on pitch, rhythm and, most significantly, timbre to evoke an emotional response. The following analysis will serve to examine how the distinctly identifiable bird sounds are equally adept in carrying out the narrative, emotive and referential roles usually ascribed to an orchestral underscore.

While Sala also produced several other diegetic sound effects for *The Birds*, this paper will focus primarily on the bird sounds, which form the majority of the electronically synthesized sounds on the soundtrack. Hence, the title sequence will be investigated first, as it contains one of the longest sustained usages of bird sounds in the film and may serve as a preliminary indication of how the bird sounds are treated as musical material. Next, the potential of the gull cries to serve as a leitmotif will be examined. Subsequently, the emotive potential of the stylized bird sounds and the consequent blurring of diegetic boundaries will be addressed. The paper will end with some thoughts on the materiality of the bird sounds and how acknowledging their electronic origins may enrich the understanding of the film’s narrative. With respect to the degree to which the bird sounds are embedded in the film narrative, they will be analysed in light of the film as a whole and not as autonomous musical pieces.¹ Additionally, two of Sala’s extant manuscripts, the *Protokollheft* and the *Tonbandaufbau* (both ca. 1962) held at the Deutsches Museum Archives in Munich and which have not been included in any publication on *The Birds* to date, were referred to in an attempt to better understand Sala’s approach to composing with these bird sounds. These manuscripts revealed Sala’s organization of discrete sonic materials in relation to each other and to the film’s visual events, besides providing the key to identifying the diversity of finely differentiated bird sounds employed.²

¹ The DVD from Universal Pictures serves as the foundation for the forthcoming analysis (Hitchcock, 2005).

² The naming of the bird sounds in this paper will follow Oskar Sala’s manuscripts, albeit translated into English. All translations from the German language into English are by the author of this paper unless otherwise stated.

Analysis. An overture of avian sounds

Instead of the orchestral flourish that often heralds the start of a Hollywood film, the audience is confronted with an overture of a different kind: a medley of bird cries, which anticipate the sonic landscape to come. Although the film “overture” has not been strictly defined, it can be understood as a “distinct, self-contained, introductory musical entity” (Melvin, 2016, p. 404), which adopts formal, stylistic and functional characteristics of the symphonic overtures in opera and musical theatre. The orchestral film overture is closely associated with classical Hollywood cinema, in which it was used to denote a film’s genre, set the general mood, introduce musical themes and signal the start of the film story (Gorbman, 1987). According to Neumeyer and Buhler, the main title music of many American drama films is characterized by the following formulaic structure: “(1) dramatic flourish (sometimes with a clear melody but often not) for the main title itself; (2) break to a lyrical theme; (3) return to a dramatic flourish as the titles finish; and (4) a transition – music usually goes out under the first effect or sound of speech” (2009, p. 48).

On the premise that the electronically generated bird sounds can serve as material for music composition, parallels between the formal structure of the opening montage of bird sounds and that of a classical Hollywood film overture can be detected.

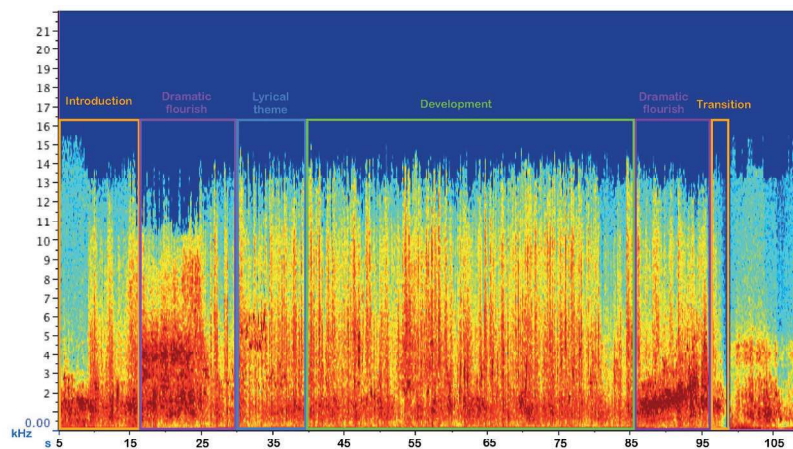


Figure 1: An annotated spectrogram³ of the title sequence showing the formal breakdown of the montage of bird sounds. The horizontal axis represents time and the vertical axis represents the frequency of the sounds. The relative amplitude is represented by the colours: the intensity of the sound increases from blue to yellow, orange, red and, ultimately, dark red.

In the introduction, the first sounds heard are gull cries followed by the fluttering of wings and cawing of crows. The volume and intensity then increases towards the dramatic flourish as Alfred Hitchcock is given credit on screen. This intense section is followed by a contrasting softer, “lyrical” section, which features the chirping of two lovebirds, visually rep-

3 All spectrograms were generated by the author using the computer software Raven Lite: Interactive Sound Analysis Software (Version 2.0) by the Bioacoustics Research Program, The Cornell Lab of Ornithology, Ithaca, NY (2014). <http://www.birds.cornell.edu/raven>.

resented in Figure 2 by the undulating frequency, associated with the romantically linked couple in the film: Melanie and Mitch.

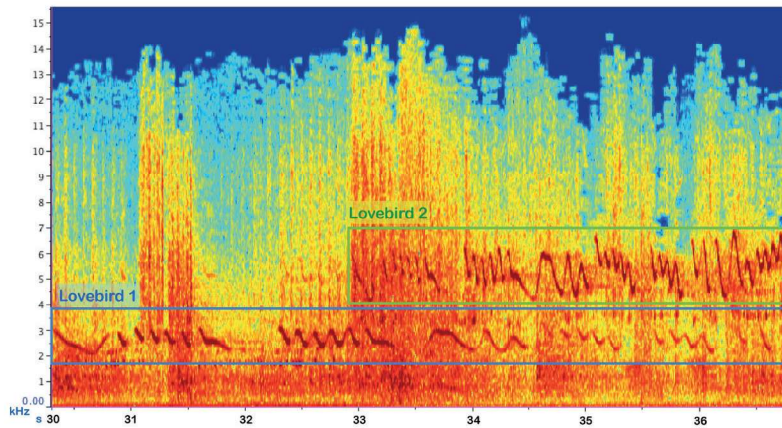


Figure 2: Detailed spectrogram of the lyrical section, in particular featuring the chirping of the two lovebirds.

This lilting bird song is then followed by a mix of bird shrieks which anticipate the attack sequences of the sparrows, crows and gulls. This section, which is comprised of both old and new bird sounds, corresponds to the “development” section of the sonata form typical of overtures in opera (de la Motte-Haber & Emons, 1980). The sonic intensity rises once again at the end of the overture and peaks at the return of the dramatic flourish before the picture fades to black and transitions to the first scene of the film.

Thus, instead of orchestral music presenting musical themes, this montage in the title sequence introduces the cries and wing sounds of all the bird types that feature in this film. The montage of bird sounds, which include persistent gull cries, the solo crow caws, the shrill sounds of the sparrow swarm and the twitter of the lovebirds offers a concise summary of the various bird types and their sounds in the film. Corresponding to the role of overtures as musical summaries of an ensuing opera, this opening montage also functions as an acoustic resume of important narrative events in the film, which are invariably linked to disparate bird species. Therefore, despite its unusual sonic material, the montage of bird sounds can be regarded as an overture of sorts. The title sequence thus provides the first indication that subsequent bird sounds may be organized in a manner close to the tradition of classical Hollywood film music scoring.

Besides establishing the soundscape featuring various bird species, this “overture of bird sounds” is also capable of setting the general mood of the film from the outset, despite not being able to draw on established cultural codes with respect to melody and harmony. Nonetheless, the montage utilizes other musical parameters such as rhythm, pitch, dynamics and especially timbre to evoke an increasingly tense atmosphere, reflecting the escalation in intensity of the bird attacks as the film progresses. At the very beginning, the distant cries of a flock of gulls create a calm atmosphere, reminiscent of a normal situation by the

coast, where gulls are expected. In contrast, the irregular tempo of wing beats accompanying the dark silhouettes of crows flying erratically across the screen adds an element of restlessness and agitation. Although a single crow may not be particularly threatening, being surrounded by a swarm of crows as sonically and visually depicted in the introduction of the overture is by any standards disturbing and unsettling. The loudness and pitch of the bird cries then rise to discomforting levels at the first dramatic flourish. In the development section, the bird cries become increasingly shrill, mirroring the narrative development in the film, in which the birds become increasingly violent.

It can also be argued that the absence of tonal music in the title sequence also influences the establishment of the film's mood. Without recognizable tunes or other musical (tonal) signifiers of emotion, the audience is deprived of established points of reference and orientation. Additionally, fear is not abstracted in a codified tonal system, but instead directly linked to the bird sounds, making its effect more visceral. Hence, the tense atmosphere is evoked not *in spite of* but rather *because of* the absence of conventional film music as well as the use of the dramatically effective bird sounds.

The gull cries as a leitmotif

The gull cries prove to be a significant acoustic signal which reappears again and again throughout the entire film. Notably, they are also the very first and last bird sounds in the entire film. By framing the film in this manner, the gull cries contribute to the symmetry and unity of the film, which are notably structural roles usually taken up by film music. Their distinct sound and frequent recurrence also enable them to take on the function of leitmotif. A leitmotif can generally be understood as a "concise, recurring musical statement associated with a non-musical object or idea" (Link, 2009, p. 180). Although a leitmotif is in itself arbitrary, it gains its meaning and association with a character, place, emotion or event through the context in which it first appears in a film (Green, 2010; Larsen, 2007). Moreover, it is able to acquire additional meanings through the contexts of its subsequent appearances, through its interaction with other musical motifs and other filmic elements as well as through the transformation of specific features of the leitmotif itself (Gorbman, 1987). Leitmotifs are commonplace in classical Hollywood film scores as they are "extremely economical: having absorbed the diegetic associations of its first occurrence, [the motif's] very repetition can subsequently recall that filmic context" (Gorbman, 1987, pp. 26–27).

In the opening scene, the audience learns to associate the gull cries with something amiss: it would seem unusual for gulls to hover over San Francisco city, as they usually hover over water. Because of this exposition, even though no gulls are seen there is a sense of foreboding each time gull cries are heard as Melanie arrives at the docks at Bodega Bay. It is only after she drops the two lovebirds off at the Brenner's house and leaves that the gulls are seen forming a barrier between Melanie in the boat and Mitch on land, the intensity of their

cries visibly greater than before. This culminates in the first bird-attack on Melanie by a single gull shortly before she arrives on shore. As such, the gull cries subsequently serve as an acoustic warning before an attack occurs.⁴

The gull cries reappear when Melanie brazenly convinces Annie, Mitch's ex-lover, to let her stay the night in her spare room. In this sequence, the gull cries are noticeably louder and their timbre is sharper. Next, the gull cries are heard softly in the background as Melanie arrives at the Brenner's for dinner at Mitch's invitation, despite his mother Lydia's subtle disapproval. Although the evening passes uneventfully, Lydia privately makes Mitch aware of Melanie's scandalous reputation. Undeterred, Mitch sees Melanie off and catches the disconcerting sight of a host of birds assembled on the power lines outside the house. Nonetheless, nothing happens until Melanie reaches Annie's house and decides there and then to attend the birthday party for Mitch's sister, Cathy. When Melanie and Annie investigate the cause of the thud against the door, they discover a dead gull. The bird-attack anticipated by the prior gull cries eventually takes place during Cathy's birthday party, at which all three women are present. Given the unusual bird activity coincides with Melanie's interaction with Mitch and the women in Mitch's life, the attack of the birds has often been read as a metaphor for the conflict between the women competing for Mitch's affections (Horwitz, 1986; Allen, 2002). Since musical themes and motifs are conventionally associated with certain characters, events or themes, the gull cries can be said to be an ominous acoustic embodiment of the conflict between the women. This is therefore an instance in which the bird sounds take on another role usually assigned to non-diegetic film music.

Stylized bird sounds and their emotive potential

Regarding the sound in *The Birds*, Hitchcock commented: "We were really experimenting there by taking real sounds and then stylizing them so that we derived more drama from them than we normally would [...] Until now we've worked with natural sounds, but now, thanks to electronic sound, I'm not only going to indicate the sound we want but also the style and nature of each sound" (Truffaut, p. 224). Sala shared Hitchcock's approach to film sound and stated that in his work he did not generally aim to imitate natural sounds but rather to "acoustically illustrate a subject matter" (Sala, 1955, pp. 99–100). According to Sala, a natural sound should be produced electronically according to the desired pitch, rhythm and dynamics, so that it can be "musically overlaid in a scene" (1955, p. 100). Sala revealed that generating non-realistic bird shrieks for the attack on the Brenner's house yielded far more satisfactory dramatic results than imitating real bird sounds and that, to his surprise, they were still identifiable as sounds coming from birds, despite their stylization (1993, p. 88).

The stylization of sound effects has been a common practice in Hollywood sound films

4 The strategy of signalling an attack acoustically is particularly memorable in *Jaws* (1975), in which John Williams assigned a deceptively simple yet highly effective two-note motif to the shark.

since the 1930s, when the limitations of sound recording and reproduction technologies resulted in the failure to create the desired dramatic effect: “the dull thud of hooves on the ground did not communicate the sense of urgency that [the filmmakers] wanted in their “horse chase” scenes [...] Even if they could have been properly recorded, the actual sounds for galloping, shooting, punching, stabbing, and so on were simply not theatrical enough for the filmmakers’ needs” (Wierzbicki, 2016, p. 154). Although the stylized, more dramatic sounds reproduced by Foley artists often sound unnatural, audiences have been conditioned over years of film-watching experience not only to accept these stylized sounds as realistic, but to expect them, as they are perceived as sounding more realistic and convincing than real sounds (Wierzbicki, 2016).

In *The Birds*, Sala exerted creative freedom not only in synthesizing the timbre of various bird sounds – giving them a voice that is more shrill and aggressive-sounding than routinely expected from ordinary gulls, crows and sparrows – but also in how they are employed in relation to the spatial setting in which they appear. In certain scenes, the electronically synthesized bird sounds deviate significantly from how they would be expected to sound in the filmic reality.

For example, in the scene in which Melanie and Mitch discover Annie’s dead body, the cawing sounds of the crows perched on the fence are deeper in pitch, distorted and have markedly more echo than would be realistically expected in the scene. The discrepancy between the sound heard and the physical dimensions of the setting suggests a change in perspective into the subjective world of the character. This deviation could be a reflection of Melanie’s trauma, as she has just experienced the attack of crows on the school children and also the terrifying attack of the gulls in the town centre. Echo and trauma are closely related. The physical phenomenon of an echo – the belated return of an original sound – reflects how trauma following a shocking experience persistently re-emerges in a fragmentary, distorted manner in individuals suffering from post-traumatic stress disorder (PTSD) (Greenberg, 1998).

In another scene, the sound of wings flapping lures Melanie to the attic, where she is almost killed by the attacking birds. Once again, there is a discrepancy between the sound’s characteristics and the physical conditions of the scene. Firstly, the sound is disembodied – no birds are visible. Eventually, dozens of birds are revealed in the attic, waiting to ambush Melanie. However, the clarity and volume of the sound suggests that it is not completely diegetically anchored in the scene. Again, the audience is hearing through Melanie’s perspective: due to her ordeal with the birds, her trauma-infused fear makes the flapping sound louder and clearer than expected, or it is plausible that she may be simply imagining the sound. In this respect, this bird sound goes beyond its diegetic placement as a sound effect accompanying a physical bird on screen and instead functions as a manifestation of Melanie’s fear. This example shows us that the bird sounds can also play the roles usually ascribed to music to express the internal state of a character and signify emotion.

Sala's electronically synthesized bird sounds occupy the entire spectrum from diegetic sound effects to non-diegetic "sound affects", which Wierzbicki has referred to as a sound which possesses the potential to elicit an emotional response comparable to non-diegetic film music (Wierzbicki, 2016, p. 156). In the absence of an orchestral underscore, Sala's use of bird sounds throughout the film has demonstrated that they are capable of carrying out dramaturgical functions independently of their visual counterparts, and they ultimately blur the line between diegesis and non-diegesis. Recalling the Barrons' fully electronic score for *Forbidden Planet*, in which there was no clear distinction between non-diegetic electronic music and the diegetic sound effects of the spacecraft and ambient sounds on the planet Altair IV, it becomes evident that the boundaries between diegetic sound effects and non-diegetic film music are fluid. It is then pertinent to pose the question that if the "electronic tonalities" of *Forbidden Planet* are now considered film music, why not the electronically synthesized bird sounds of *The Birds*?

Materiality of the electronic bird sounds

It can be said that the bird sounds were not made to draw attention to their electronic nature. Allen has argued that "while Hitchcock's use of electronic sound is certainly experimental in the sense that it is pushing the boundaries of how sound is used and conceived in cinema, it is mistaken to think that Hitchcock used the electronic sound in *The Birds* primarily because it was electronic" (Allen, 2017, p. 114). The question that can be asked, however, is what does it mean to have electronically synthesized bird sounds and not recorded sounds of real birds? Could the mechanical origins of the synthesized sounds hold meaning for the film's narrative?

The "material turn" in the humanities has shown that significant insights can be gained when the materials and not only the form of an object is taken into consideration (Lehmann, 2015). In the field of visual arts, Ann-Sophie Lehmann has argued that materials have been institutionally neglected in theory of art discussions due to the dominance of the hylomorphic paradigm despite materials' "decisive role in determining the meanings and effects of visual artefacts" (2015, pp. 21–22). She has highlighted the importance of considering the role of materials and techniques in generating meaning (Lehmann, 2015). In the field of music, the "material turn" is manifested in studies of the relationship between technology and music creation, performance and reception, especially in light of the great changes brought about by electronic musical instruments and audio devices from the 20th century onwards (Weium & Boon, 2013). With respect to *The Birds*, the significance of using the *mixturtrautonium* can be explored not only in terms of sound aesthetics but also considering the discourse surrounding electronic musical instruments. Following Lehmann's recommendation, the material – that is, electronic sound versus natural sounds – can be more closely examined with the aim of better understanding how the type of sound is linked to characterization. Firstly, it is important to note that all bird

sounds except those in the pet shop were electronically synthesized by Sala. This is evidenced by Hitchcock's written instructions for the scene⁵ and supported by Sala's manuscripts, which, despite the scene's length, does not include sketches for the pet shop sequence. The corroboration between these two sources is important in order to understand the dichotomy between natural and electronic sounds and their use in the film. The natural sounds represent order and security: in the pet shop, the birds are caged up and the humans are in control. As the film progresses, the order is reversed: the humans are driven into "cages" – houses, cars and telephone booths – by the birds, who have the upper hand. Since the pet shop is the only scene in which the natural order is upheld (humans over birds), it is thus fitting that all other scenes in which the birds pose a threat to humans are furnished with electronic bird sounds. If the electronic bird sounds were merely regarded as an easy solution to the problem of recording and synchronizing actual bird sounds to the picture, the characterization of the birds as normal/abnormal through the dichotomy between natural and electronic sound would be overlooked.

In fact, the non-organic origins of these bird sounds reflects the mechanicality of the birds as portrayed in the short story *The Birds* by Daphne du Maurier (2004), first published in 1952 and which inspired Hitchcock's film in terms of its basic premise and its war analogy. In the short story, the birds are likened to warplanes, which fly in formation and coordinate themselves before an attack: "[the gulls] were spreading out in formation across the sky (...) it was as though they waited upon some signal. As though some decision had yet to be given" (Du Maurier, 2004, p. 17). Furthermore, the birds attack in a manner analogous to Kamikaze bombers: "the silly, senseless thud of the suicide birds, the death-and-glory boys, who flew into the bedroom, smashing their heads against the walls" (Du Maurier, 2004, p. 31). The parallels between the bird attacks and mechanized warfare can also be evidenced in the attack on the protagonist's house: "Nat listened to the tearing sound of splintering wood, and wondered how many million years of memory were stored in those little brains, behind the stabbing beaks, the piercing eyes, now giving them this instinct to destroy mankind with all the deft precision of machines" (Du Maurier, 2004, p. 38). In Hitchcock's film, the war analogy is most evident in the climactic attack on the Brenner's house, which is highly reminiscent of air strikes during the Second World War: the shrieks of the approaching birds resemble the wail of sirens, the sound of wings flapping resemble the sound of propellers, and the invasion of the first gull, shattering the window, sounds like a bomb explosion. In view of the parallels between the bird attacks and mechanical warfare, it is fitting that the birds, these "killing machines" are given sounds originating from a machine, the mixturtrautonium, and not recorded from real birds.

The representation of the hostile birds as machine-like in the film and even more so in the short story can be understood within the larger context of ambivalence towards techno-

5 Hitchcock's "sound notes" can be found in the Alfred Hitchcock Papers collection at the Margaret Herrick Library. See Sullivan (2006, p. 262).

logical progress, especially with the invention of machines with the potential to replace human labour (Marx, 1994; Sennett, 2008). This ambivalence was also prevalent in the attitudes towards musical automata, especially with the advent of the player piano at the turn of the twentieth century. While certain composers welcomed the possibility of overcoming the limitations of human performers, some musicians felt threatened by the prospect of being totally replaced by machines, as such automata would hypothetically be able to execute music beyond the capabilities of humans. Those who were keen on maintaining the status quo asserted that music is an intrinsically human activity, and that only humans have the sensibilities required to genuinely make music, and not merely copy or reproduce it (Pinch & Bijsterveld, 2003).

The reception of electronic musical instruments was also simultaneously characterized by excitement surrounding the possibilities these new instruments afforded in terms of expanding the sonic material for making music on the one hand, and the fear that acoustic instruments may be rendered obsolete due to the timbre-mimicking capabilities of electronic instruments on the other. This ambivalence persisted with the advent of magnetic tapes, which had the potential to replace entire orchestras. Fear that the status quo would be disrupted was noticeable even in the realm of Hollywood film music production. With specific reference to *The Birds*, the mixturtrautonium had indeed replaced film music performed by an orchestra with electronically synthesized sounds. Thus, in *The Birds* the threat of the machines towards humans permeates both the level of the narrative and the meta-level of the soundtrack. This extra reference, which complements the film narrative, would be lost if the electronic, mechanical origin of the bird sounds were not acknowledged.

Concluding remarks

Sala's work for *The Birds* is particularly noteworthy in various respects: the uniqueness of the soundtrack's timbre as well as the masterful synchronization of sound to image were remarkable achievements during the pre-synthesizer era. Equipped with the mixturtrautonium at the heart of his personal studio in Berlin, Sala single-handedly created bird sounds which were not only thoroughly convincing, but also highly effective dramatically, fulfilling structural, emotive and referential roles commonly taken up by film music. Instead of attempting to mimic the sounds of real birds and merely fulfilling the requirement for sound to accompany the visuals on screen, Sala approached the production of the soundtrack as a creative process akin to that of film music composition.

Since the release of *The Birds*, soundtrack production for Hollywood films has changed significantly. With the advent of the Dolby noise-reduction system and the Dolby stereo system, which were invented in the 1960s, how sound is handled in films has changed dramatically. These significant developments enabled sound to be recorded and reproduced more clearly, resulting in more attention being given to a film's sound design, especially

following Walter Murch's landmark achievement for Francis Ford Coppola's *Apocalypse Now* (1979). Inspired by how recorded sound material was handled in *musique concrète*, Murch demonstrated the creative possibilities of approaching sound musically in the film soundtrack. Regarding the close relationship between sound effects and music, Murch has said: "Sometimes a sound effect can be almost pure music. It doesn't declare itself openly as music because it is not melodic, but it can have a musical effect on you anyway" (Murch, 2005, p. 10).

The proliferation of the digital synthesizer in the 1980s facilitated the merging of the roles of sound designer and film music composer, as the same instruments were used to generate both diegetic sound effects and non-diegetic film music. This led to a gradual blurring of boundaries between the two disciplines. Frank Serafine claimed that the new sound production technologies enabled him to work on the soundtrack of *Tron* (1982) as a sound designer, musician and composer simultaneously (Spring, 2016). The creative possibilities afforded by digital sound production transformed the work with film sound from a purely technical exercise to an aesthetic process of creation, which was previously only applicable to film music composition.

Although sound design has become an increasingly musical activity following the prevalence of digital audiovisual media, it is not usually regarded as music. Julio d'Escriván has summarized this paradox as such:

While much has been written about the use of electronic instruments in film and television music . . . sound design has traditionally not been evaluated as music. This is interesting since one of the fruits of the electronic music genre has been precisely to open our ears to any sound being potentially musical. In the twenty-first century no serious contemporary music aficionado would deny this, yet evaluations of film music always seem to refer exclusively to the work of the music composer. (2007, p. 157)

His remark reveals that academic scholarship and cultural institutions have yet to adequately acknowledge the fluid nature of the boundaries between sound design and music. Albeit no longer as relevant, the division of labour associated with the Hollywood studio era appears to still maintain its stranglehold on the general perception of contemporary film-making. The 91st Academy Awards (Oscars.org, 2019) featured four disparate soundtrack-related categories: "music (original score)", "music (original song)", "sound editing", and "sound mixing".

Nevertheless, recent scholarship has displayed an increasing awareness towards more holistic approaches in the study of sound and music in audiovisual media, especially in film.⁶ Contemporary research highlights the interdependence of all elements of the soundtrack and stresses the importance of considering sound effects and film music as

6 See Greene & Kulezic-Wilson, 2016.

part of an “integrated soundtrack” (Greene & Kulezic-Wilson, 2016, pp. 2–3). Such progressive approaches facilitate the dissolution of the artificial division between sound effects and film music in the study of soundtracks, which limits the full understanding of the relationship between the two closely interwoven components. On the role of the sound designer-composer hybrid, Serafine has claimed that “we’re a new breed of artist; we combine music and effects. And someday, I don’t think you’ll be able to tell the difference between the two, it’ll be such an abstract kind of art that you’ll wonder whether it’s music or sound” (Armbruster, 1984, p. 16 cited in Spring, 2016, p. 273). In this respect, Sala was ahead of his time when he created the exceptional soundtrack of bird sounds in 1962. These bird sounds can indeed be regarded as film music, but whether they are considered sound effects or music is only a matter of our aesthetic values towards sounds in the noise-music continuum.

References

- Allen, R. (2002). Avian metaphor in *The Birds*. In S. Gottlieb & C. Brookhouse (Eds.), *Framing Hitchcock. Selected essays from the Hitchcock annual* (pp. 281–309). Detroit: Wayne State University Press.
- Allen, R. (2017). The sound of *The Birds*. In S. Rawle & K. J. Donnelly (Eds.), *Partners in suspense: Critical essays on Bernard Herrmann and Alfred Hitchcock* (pp. 113–134). Manchester: Manchester University Press.
- Armbruster, G. (1984). Frank Serafine: Designing harmonious, hallucinatory, and horrifying sounds for Hollywood hits. *Keyboard*, 10(9), 16–17, 19–21.
- Brophy, P. (1999). The Birds. The triumph of noise over music. *Essays in Sound*, 4. Retrieved September 10, 2019, from <http://www.philipbrophy.com/projects/essaysF/thebirds/essay.html>
- Busoni, F. (1911). *Sketch of a new esthetic of music* (T. Baker, Trans.). New York: G. Schirmer.
- Cage, J. (1961). *Silence. Lectures and writings*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- De la Motte-Haber, H., & Emons, H. (1980). *Filmmusik. Eine systematische Beschreibung*. Munich: C. Hanser.
- Du Maurier, D. (2004). *The Birds and other stories*. London: Virago.
- D’Escriván, J. (2007). Electronic music and the moving image. In N. Collins & J. d’Escriván (Eds.), *The Cambridge companion to electronic music* (pp. 156–170). New York: Cambridge University Press.
- Gorbman, C. (1987). *Unheard melodies. Narrative film music*. London/Bloomington, IN: BFI Pub./Indiana University Press.
- Green, J. (2010). Understanding the score: Film music communicating to and influencing the audience. *The Journal of Aesthetic Education*, 44(4), 81–94.
- Greenberg, J. (1998). The echo of trauma and the trauma of echo. *American Imago*, 55(3), 319–347.
- Greene, L., & Kulezic-Wilson, D. (Eds.). (2016). *The Palgrave handbook of sound design and music in screen media. Integrated soundtracks*. London: Palgrave Macmillan.
- Hitchcock, A. (Producer & Director). (2005). *The Birds [Motion picture]*. United States: Universal Pictures.
- Horwitz, M. M. (1986). The Birds: A mother’s love. In M. Deutelbaum & L. Poague (Eds.), *A Hitchcock reader* (pp. 279–287). Ames: Iowa State University Press.
- Larsen, P. (2007). *Film music*. London: Reaktion Books.
- Lehmann, A.-S. (2015). The matter of the medium: Some tools for an art theoretical interpretation of materials. In C. Anderson, A. Dunlop, & P. H. Smith (Eds.), *The matter of art: Materials, technologies, meanings 1200–1700* (pp. 21–41). Manchester: Manchester University Press.
- Link, S. (2009). Leitmotif. Persuasive musical narration. In G. Harper, R. Doughty, & J. Eisentraut (Eds.), *Sound and music in film and visual media: An overview* (pp. 108–193). New York: Continuum.
- Marx, L. (1994). The idea of ‘technology’ and postmodern pessimism. In Y. Ezrahi, E. Mendelsohn, & H. P. Segal (Eds.), *Technology, pessimism, and postmodernism* (pp. 11–28). Dordrecht, The Netherlands/Boston: Kluwer Academic Publishers.
- Melvin, A. (2016). Renegotiating the overture: The use of sound and music in the opening sequences of *A Single Man* and *Shame*. In L. Greene & D. Kulezic-Wilson (Eds.), *The Palgrave handbook of sound design and music in screen media. Integrated soundtracks* (pp. 403–419). London: Palgrave Macmillan.

- Murch, W. (2005). Dense clarity – clear density. *The Transom Review*, 5(1), 7–23.
- Neumeyer, D., & Buhler, J. (2009). The soundtrack. Music in the evolving soundtrack. In G. Harper, R. Doughty, & J. Eisentraut (Eds.), *Sound and music in film and visual media: An overview* (pp. 42–57). New York: Continuum.
- Oscars.org. (2019). *The 91st Academy Awards*. Retrieved September 28, 2019, from: <https://www.oscars.org/oscars/ceremonies/2019>
- Pinch, T. J., & Bijsterveld, K. (2003). 'Should one applaud?': Breaches and boundaries in the reception of new technology in music. *Technology and Culture*, 44(3), 536–559.
- Russolo, L. (1986). *The art of noises* (B. Brown, Trans.). New York: Pendragon Press.
- Sala, O. (1955). Subharmonische elektrische Klangsynthesen. In F. Winkel (Ed.), *Klangstruktur der Musik. Neue Erkenntnisse musik-elektronischer Forschung. Vortragsreihe 'Musik und Technik' des Außeninstitutes der Technischen Universität Berlin-Charlottenburg* (pp. 89–108). Berlin-Borsigwalde: Verlag für Radio-Foto-Kinotechnik.
- Sala, O. (ca. 1962). Protokollheft zu The Birds. Notizheft (NL218, Vorl. Nr. 4085). Deutsches Museum Archives, Munich.
- Sala, O. (ca. 1962). Tonbandaufbau zu The Birds. Notizheft (NL218, Vorl. Nr. 4088). Deutsches Museum Archives, Munich.
- Sala, O. (1993). My fascinating instrument. In B. Enders & S. Hanheide (Eds.), *Neue Musiktechnologie: Vorträge und Berichte vom KlangArt-Kongress 1991 an der Universität Osnabrück, Fachbereich Erziehungs- und Kulturwissenschaften* (pp. 75–93). Mainz, Germany/New York: Schott.
- Sennett, R. (2008). *The craftsman*. New Haven, CT: Yale University Press.
- Spring, K. (2016). From analogue to digital: Synthesizers and discourses of film sound in the 1980s. In L. Greene & D. Kulezic-Wilson (Eds.), *The Palgrave Handbook of Sound Design and Music in Screen Media. Integrated soundtracks* (pp. 273–288). London: Palgrave Macmillan.
- Sullivan, J. (2006). *Hitchcock's music*. New Haven, CT: Yale University Press.
- Truffaut, F. (1967). *Hitchcock: A definitive study*. New York: Simon and Schuster.
- Varèse, E., & Wen-chung, C. (1966). The liberation of sound. *Perspectives of New Music*, 5(1), 11–19.
- Weium, F., & Boon, T. (2013). Introduction. In F. Weium & T. Boon (Eds.), *Material culture and electronic sound* (pp. xi–xvii). Washington, DC: Smithsonian Institution Scholarly Press.
- Wierzbicki, J. (2016). Sound effects/sound affects: "Meaningful" noise in the cinema. In L. Greene & D. Kulezic-Wilson (Eds.), *The Palgrave handbook of sound design and music in screen media. Integrated soundtracks* (pp. 153–168). London: Palgrave Macmillan.

Nostalgia ON:

Sonidos evocadores del *Zeitgeist* de los ochenta

Silvia Segura García

Escola Superior Politècnica TecnoCampus Mataró-Maresme /

Universitat Autònoma de Barcelona

ssegurag@tecnocampus.cat

Date received: 10-10-2019

Date of acceptance: 30-11-2019

PALABRAS CLAVE: MÚSICA POPULAR | DISCURSO SONORO | PRODUCCIÓN | NOSTALGIA | RETRO

KEY WORDS: POPULAR MUSIC | SOUND DISCOURSE | MUSIC PRODUCTION | NOSTALGIA | RETRO

RESUMEN

Según Simon Frith (2001), la ‘buena’ música popular es auténtica porque es la expresión de algo, porque tiene sentido para un determinado grupo humano, dentro de un contexto en el cual representa una idea. Poco se ha reflexionado hasta el momento, sin embargo, sobre cómo se construye su ‘sonido’ ni sobre la capacidad que este pueda tener para evocar esos pensamientos y sentimientos, esos conceptos. ¿De qué depende la capacidad de la música popular para transportar ciertos significados? Partiendo de la convicción de que es necesario prestar atención a las propias estructuras sonoras del pop para responder esta cuestión, se plantea en este artículo una mirada al terreno de la nostalgia, lugar desde el cual se están construyendo propuestas musicales con la intención concreta de evocar el pasado reciente. Veremos que la toma de conciencia sobre los recursos implicados en la creación de estas músicas constituye una oportunidad para profundizar en el conocimiento sobre el sonido de la música popular y el modo en que este significa. Así, se elabora un marco teórico que se inicia con la reflexión sobre la composición sonora del pop, pasando por consideraciones sobre mediación tecnológica y situándose finalmente en el entorno de la construcción del sonido retro. Desde ahí, y tras poner el foco en las músicas llamadas a evocar la década de 1980, se establece un posible punto de partida para meditar sobre ciertas cuestiones hasta ahora escasamente atendidas por la disciplina musicológica. El potencial creativo de los procesos propios del estudio de grabación, el peso de la tecnología en el desarrollo de la creatividad

musical humana, o las implicaciones de la aparición de la fijación sonora en los modos de pensar las músicas son algunos de los temas sobre los que esta investigación puede invitar a reflexionar.

Objetivos y justificación

Tras años de advertencia por parte de numerosos autores (Théberge, 1989 y 1997; Middleton, 1993; Katz, 2010; Tagg, 2012 y 2015; Askerøi, 2013) respecto a la necesidad de atender al ‘sonido’ de la música popular, no dejan de aparecer nuevos usos de artefactos y procesos sonoros que ponen a prueba la capacidad de la disciplina musicológica para dotarse de herramientas que posibiliten su análisis. Uno de estos nuevos retos es el estudio del sonido retro, a saber, música que ha sido creada con la intención de evocar un pasado cercano del cual se extrae lo que Simon Reynolds (2011) ha dado en llamar *material sonoro vintage*. Dicho material, según se defenderá aquí, se selecciona y combina a través de criterios socialmente contruidos, y su observación puede devenir en una oportunidad de oro para subsanar la escasa atención prestada a los procesos y tecnologías puestos en marcha en la producción y grabación de la música pop.

Con la intención de acotar y clarificar el análisis propuesto, el presente proyecto se centrará en la reflexión sobre la música llamada a evocar la década de 1980; reflexión esencialmente justificada por dos motivos. En primer lugar, defenderé que en la citada década se dieron una serie de circunstancias especiales en relación con la aparición y/o uso de determinadas tecnologías y aparatos de grabación y producción musical. Técnicas y artefactos que condicionaron tanto los modos en que la música se componía, como la forma en que el sonido musical era consumido y conceptualizado, y cuya actual puesta en marcha en relación con la nostalgia puede ayudar a una mejor comprensión del discurso sonoro del pop. En segundo lugar, se parte aquí del interés por atender desde el punto de vista académico un fenómeno en claro apogeo desde el comienzo del milenio: la construcción de artefactos culturales evocadores del *zeitgeist*¹ de los ochenta. Aparentemente, el estándar de veinte años al que apuntaba Reynolds cuando en 2010 habló del concepto de *retro twin*² se ha dilatado en el caso del revival ochentero, llegando a la segunda década del siglo XXI con productos como *Ping Pong Summer* (2014), *Turbo Kid* (2015), *Stranger Things* (2016) o *Sum-*

1 George W. F. Hegel nombró *Zeitgeist* al “denominador común al universo cultural de una época” (Pujó, 2013, p. 4), el espíritu de un tiempo, lo que más tarde John S. Mill llamaría “la característica de la era” (Citado en Pujó, Ibid. p. 4). Tal como explica Pujó, el término, ciertamente abstracto, hace alusión a “los principios y valores de una sociedad temporalmente situada [...] una suerte de tácita cosmovisión que se traduce [...] en el estilo de vida que prevalece en una cultura dada. Y a la que podríamos aproximar como la conciencia histórica que cada época tiene de sí, con la explícita restricción de que esa conciencia no es nunca plenamente histórica ni enteramente consciente” (Pujó, Ibid, p. 4). Partiendo de esta base, y atendiendo al uso del término por parte de autores como Simon Frith (2001) o Ron Moy (2007) en relación con el análisis de la significación de la música popular, se plantea aquí la posibilidad de que determinadas estructuras musicales puedan evocar el temperamento sonoro dominante de los años 1980, espíritu que se describirá como condicionado por los usos de determinadas tecnologías, así como por la percepción que de dichos usos se ha conservado en el presente. Esta idea será desarrollada con más profundidad en apartados posteriores.

2 En su artículo de 2010 para The Guardian, *The 1980s Revival That Lasted An Entire Decade*, Reynolds escribe: “Cada década parece tener su *retro twin*. El síndrome empezó en los 1970, con el revival del rock’n’roll de los 1950, y continuó en los 1980 (obsesionados con los 1960) y los 1990 (idem con los 1970). Fieles a la costumbre, y en el momento justo, los 2000 arrancaron con el renacimiento del electropop [propio de los 1980]”. Puede decirse por tanto que Reynolds da cuenta de la existencia de un patrón de veinte años entre el momento de vigencia de un determinado estilo y su recuperación desde el punto de vista retro.

mer of 1984 (2018), entre muchos otros. La mirada sugerida puede conectar la disciplina musicológica con el presente de la cultura popular a la vez que desvelar algunos procesos relacionados con la conceptualización de la música pop.

Diversos autores (Shumway, 1999; Lapedis, 1999; Frith, 2001; Reynolds, 2011; Drake, 2018) han reflexionado sobre el potencial nostálgico de la música popular, centrándose en el análisis del uso de canciones preexistentes en el contexto audiovisual. Todos ellos refieren la existencia de una memoria colectiva mediada por la música, sin atender no obstante a las estructuras sonoras concretas que activen esa memoria. Simon Frith (2001), por ejemplo, apunta como una de las funciones de la música popular la de “dar forma a la memoria colectiva, [organizando] nuestro sentido del tiempo” (p. 424), y condiciona esta funcionalidad a la capacidad de las canciones pop para “intensificar nuestra experiencia del presente” (p. 424), convirtiéndose con el paso del tiempo en herramientas privilegiadas para evocar nuestro pasado³. Según su opinión, toda la música popular del siglo XX ha estado imbuida de un espíritu de nostalgia desde su concepción. Reynolds (2011) refiere también la conexión de la música pop con el presente inmediato y su “capacidad inigualable para destilar la atmósfera de una etapa histórica” (p. 17). Para él “no hay nada que conjure la vibra de un determinado período histórico con mayor eficacia que las canciones populares de aquel momento” (p. 17).

Por tanto, parece que existe consenso sobre el importante papel de la música pop como mediadora de recuerdos compartidos, y que los autores condicionan esta función de las canciones a su presencia durante la época que se pretenda traer a la memoria. ¿Qué ocurre entonces cuando se construye un artefacto musical nuevo con el propósito de evocar un determinado período? ¿Qué estructuras sonoras tienen potencial para transportar un marcaje temporal definido en la música pop? Antes de formular una hipótesis que pueda servir de respuesta a esta cuestión, y teniendo en cuenta el componente de intencionalidad presente en los materiales sonoros a los que la investigación se referirá, conviene tener en mente ciertas ideas. Philip Tagg (2012) apunta la posibilidad de priorizar el nivel poiético⁴ cuando se trata de examinar el potencial semiótico de las estructuras sonoras, por cuanto en manos de quienes construyen la música, tales estructuras “materializan una idea o inten-

3 Según Frith, la capacidad de las canciones pop para conectarnos con momentos concretos las convierte en una herramienta sin igual para trasladarnos de nuevo a esos instantes.

4 En su artículo *Análisis musical: de las metodologías de análisis al análisis de las metodologías* (2005), Ramón Sobrino habla de la triple dimensión de existencia del objeto musical. Tal como él mismo puntualiza, esta triple dimensión había sido expuesta por Jean Molino y sistematizada por Jean-Jacques Nattiez, quién concluyó que el análisis musical se debía realizar mediante la atención a tres niveles: “nivel poiético, o conjunto de elementos relacionados con el compositor y la producción de la obra musical; nivel neutro, o de la obra musical en sí, y nivel estésico, relacionado con la interpretación y la percepción de la obra musical por el oyente” (Sobrino, 2005, p. 672)

ción inicial y, aun más importante, [están] conectadas a un interpretante⁵”⁶ (p. 231). Del mismo modo, remarca que esas estructuras sonoras pueden ser de cualquier tipo: “un giro de una frase melódica, un *riff*, una sonoridad, un patrón rítmico, una secuencia armónica o un tipo de acorde, un espacio acústico, [etc.]” (p.230).

Teniendo en cuenta todo lo expuesto, procede apuntar la hipótesis de salida de esta investigación:

- La capacidad de la música popular para evocar un período concreto está mucho más relacionada con los procesos y tecnologías puestos en marcha para su producción en el estudio de grabación que con parámetros más tradicionales, como pueden ser la armonía, la melodía y el ritmo⁷.

En resumen, este proyecto propone reflexionar sobre el modo en que se construye el discurso sonoro de la música popular cuando se pretende que transporte un significado relacionado con el marcaje temporal. Así, será necesario clarificar en qué consiste el concepto de ‘sonido’ en el pop, para más tarde ver qué detalles de ese magma sonoro son susceptibles de transportar significados potencialmente evocadores de la atmósfera del pasado en el presente y, finalmente, examinar cómo se precisa el proceso para el caso particular de la década de los 1980. Teniendo en cuenta este esquema y algunos de los conceptos clave que en ella se van a manejar, es posible trazar los objetivos de esta investigación:

- Apuntar algunas de las ideas clave sobre la conceptualización del sonido en la música popular.
- Establecer una base conceptual para la reflexión sobre el impacto de la tecnología del estudio de grabación en la conceptualización de la música popular.
- Examinar cómo funcionan los códigos musicales llamados a aludir a una época concreta: se trata de ver qué detalles sonoros se conforman como potencialmente evocadores de un tiempo en el caso de la música popular, teniendo en cuenta la definición de lo retro propuesta por Reynolds.
- Iniciar una aproximación teórica al *Zeitgeist* sonoro de los años ochenta, capaz de fundamentar la futura búsqueda de sonidos utilizados para evocar la época.

5 Según Philip Tagg (2012), “la semiótica es simplemente el proceso a través del cual el significado es producido y comprendido. Esto incluye la totalidad de, y las conexiones entre, tres elementos a los que [Charles Sanders] Peirce llamó *objeto*, *signo* e *interpretante*” (p. 156). Tal como el mismo Tagg explica, el *objeto* corresponde a “una entidad del mundo exterior [ya sea] un objeto físico real o imaginario, una emoción o percepción sensorial, una experiencia, una relación observada o imaginada, un evento o situación recordada, y demás” (p. 156), el *signo* es una representación del objeto y el *interpretante* es la interpretación del signo por parte de un agente, su percepción de ese signo. Evidentemente, y como también refiere Tagg, un mismo signo puede dar lugar a distintos interpretantes.

6 Todas las traducciones presentes en el texto son de la autora, a no ser que se indique lo contrario.

7 No se niega aquí la capacidad evocadora de estos parámetros, pero el principal objetivo de este proyecto es mostrar como la música popular, cuya existencia está totalmente vinculada a las tecnologías de grabación, contiene otras tipologías de estructuras sonoras, cuyo análisis ha sido desatendido hasta el momento, y que condicionan absolutamente su conceptualización y, por tanto, sus significados potenciales.

En resumen, se pretende utilizar el acercamiento al fenómeno de la nostalgia y el revival como pretexto para considerar el impacto de la tecnología en la conceptualización de las músicas, a la vez que ayudar a reparar la poca atención prestada por la musicología al sonido en sí mismo como vehículo de significado en la música popular, tarea imprescindible y que puede constituir uno de los grandes retos de la disciplina.

Sonido y significado en la música popular

En un primer estadio de este proyecto, será necesario explicar en qué consiste el ‘sonido’ en la música popular para comprender qué elementos lo componen, conformándose como sus ingredientes potencialmente portadores de significado. Habrá que ver si las estructuras musicales generadas mediante los procesos propios del estudio de grabación son constitutivas del lenguaje del pop, y por tanto susceptibles de conceptualizarse como características de un artista determinado, o asociables a una época concreta, más allá de servir como telón de fondo a materiales hasta el momento considerados más aptos para transportar una huella estilística particular.

Paul Théberge (1997) apunta que ya en los primeros 1960 formaba parte del vocabulario de la cultura popular una noción de ‘sonido’ entendida como categoría conceptual. Aun más, remarca que los implicados en los procesos creativos del pop hablan del ‘sonido’ como de la huella dactilar de las canciones, algo que permite identificarlas mucho antes que cualquier otro parámetro musical. Sirvan de ejemplo las siguientes palabras de Brian Eno (1989):

Una de las cosas interesantes de la música pop es que a menudo puedes identificar una grabación por la quinta parte de un segundo de esta. Oyes el más breve momento de sonido y sabes. ¡Oh! Es *Good Vibrations*, o lo que sea. Un hecho de casi cualquier grabación pop exitosa es que su sonido es más una característica que su melodía o su estructura de acordes o cualquier otra cosa. El sonido es aquello que reconoces. (Citado en Théberge, p. 99)

Otros autores han subrayado que determinadas cualidades sonoras tuvieron, ya en los inicios de la historia del rock, un impacto decisivo en el modo en que las primeras estrellas eran percibidas por el público. Middleton (citado en Askerøi, 2013) habla del modo en que el *echo* influyó en la presencia de la voz de Elvis en las grabaciones, condicionando para siempre el peso del instrumento vocal en los códigos sonoros y, tal como apunta Théberge (1989), convirtiendo esa presencia y sensualidad de las voces en uno de los rasgos distintivos del género hasta nuestros días. Parece evidente pues, que la búsqueda del ‘sonido correcto’ se convirtió en una de las obsesiones de los productores desde el mismo nacimiento de la música popular. Un sonido “que [cautivase] los oídos y la imaginación del consumidor” (Théberge, 1989, p. 99), y que con el tiempo acabaría por transportar algunas de las más importantes narrativas sobre autenticidad para los distintos géneros de la música popular.

Dicho esto, es evidente que la noción de sonido tal como se está tratando aquí resulta a la

vez obvia y difícil de describir. El mismo Théberge (1989) reconoce que es complejo identificar de qué está compuesto ese ‘material sonoro’, mientras deja claras dos cuestiones: la primera, que el hecho de que productores, músicos, compañías y público categoricen el ‘sonido’ como una característica identificativa de la música indica la existencia de una transformación en el modo en que esta es construida y percibida; la segunda, “que el concepto *sonido* no [es] simplemente un fenómeno técnico en el sentido limitado del término, [sino que] la tecnología de grabación debe ser entendida como un *sistema* completo de producción, que implica la organización de significados musicales, sociales y técnicos.” (Théberge, 1997, p. 193)

Es preciso, llegado este punto, intentar explicar en qué consiste ese ‘sonido’, y por qué para comprender el modo en que se conceptualiza la música popular es imprescindible atender a los procesos que suceden en el estudio de grabación. En su libro *Capturing Sound: How Technology Has Changed Music*, Mark Katz (2010) utiliza el concepto de *phonograph effect* para referirse a “cualquier cambio en el comportamiento musical –ya sea en la escucha, la performance o la composición– que surja como respuesta a la tecnología de grabación.” (p. 2). Defenderé aquí que uno de los grandes cambios que comporta la grabación es la aparición de un listado de nuevas estructuras sonoras, inherentes al espacio acústico que implica tal fijación. Théberge (1989) apunta a la grabación multipista –vista a la vez como nueva tecnología para la fijación del sonido y como proceso de producción– como la causa principal de la emergencia de nuevos materiales a tener en cuenta en los procesos semióticos relacionados con la música popular. El nuevo entorno nacido de esta tecnología favoreció la experimentación por parte de productores e ingenieros, dando lugar a toda una serie de efectos tan definitorios de la estética del pop como determinadas disposiciones de acordes o líneas melódicas lo habían sido para músicas anteriores. Philip Tagg (2015), a su vez, incluye dentro del listado de parámetros a tener en cuenta en la aplicación de su sistema de comparación *interobjetiva* todos aquellos efectos resultantes de los procesos llevados a cabo en el estudio de grabación, englobándolos dentro de una categoría a la que llama *aspectos electromusicales y mecánicos*.

En suma, puede decirse que, por un lado, los autores alertan desde hace años sobre la necesidad de atender al cambio de paradigma que implica la grabación y, por otro, que todos buscan el modo de sistematizar las estructuras/procesos sonoros nacidos del entorno que ofrece la nueva modalidad de soporte musical. Pero, retomemos por un momento el discurso de Nicholas Cook (2001). Cuando este propone “aplicar un modelo procedente de la cultura material al análisis del significado musical” (p. 179), explica que Nelson Goodman distinguió dos tipos de práctica cultural: los objetos materiales –clasificados como *autográficos* por su condición de replicables– y los objetos musicales –clasificados como *alográficos*, es decir, “ilustrados de igual modo por las partituras, las performances o las grabaciones” (p. 179). A lo que añade:

El rastro notacional representado en la partitura es complementado o sustituido por las múltiples trazas acústicas de las performances y las grabaciones, cada una de las cuales manifiesta sus propias formas de resistencia empírica tanto en el proceso semiótico como en su análisis; lo que nosotros pensamos como “una pieza” de música debería ser concebido realmente como series de trazas indefinidamente extendidas. Pero esto es solo parte de una cuestión mayor: el alcance hasta el cual uno puede dibujar útilmente analogías entre lo autográfico y las artes performativas. (Cook, 2001, p. 179)

La cuestión aquí es hasta qué punto se pueden encontrar semejanzas entre esas trazas acústicas y los objetos autográficos en el caso de una grabación, tal como esta ha sido descrita en el contexto de la música popular. No obstante, y para acabar de perfilar las ideas que se pretende expresar, veamos lo que Jeremy Orosz (2018) apunta en su reflexión sobre la imitación en las artes lingüísticas y musicales:

El sonido es falsificable, aun si la notación no lo es. Ciertamente, uno no puede falsificar una partitura de una de las *Sinfonías londinenses de Haydn*, pero es posible crear una versión falsificada del álbum *London Calling* de Clash. Replicar un documento sonoro grabado es más parecido a crear una copia de *El nacimiento de Venus* de Botticelli, ya que un vocalista imitando el timbre preciso de un cantante famoso y un pintor emulando cada pincelada de una pintura icónica representan desafíos análogos. Si reconocemos que esto es así, de acuerdo con las propias definiciones de Goodman, el sonido grabado pertenece a las artes autográficas, en las cuales cada característica es constitutiva de un trabajo y ninguna desviación es insignificante⁸.

Según esta reflexión, lo que ocurre en el estudio de grabación es más parecido a pintar un cuadro que a escribir una partitura. Y es evidente que esto condiciona absolutamente la forma en que se debe analizar la grabación sonora. Atendiendo a lo expuesto, queda claro que, del mismo modo en que jamás diríamos que una descripción con palabras del trazo de Rembrandt es equivalente a un análisis de la composición real de colores que utilizó, o de los procesos que puso en marcha para conseguir la densidad o el grosor adecuados en su pincelada, no podemos nunca decir que la notación de la armonía, la melodía y el ritmo de una canción pop constituye el grueso de lo que hay que analizar. La música popular nació conectada a las tecnologías de grabación y, si el producto de esas tecnologías puede ser definido como un objeto autográfico, sería muy deseable poder analizar los procesos implicados en esa suerte de pintura sonora a la que llamamos producción musical.

8 Orosz, J. (2018). Autographic and Allographic Imitation: Revisiting Counterfeit in Linguistic and Musical Arts. *Contemporary Aesthetics*. Recuperado de: [https://contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=838#FN3_link] [Fecha de consulta: 18/05/2019]

Mediación tecnológica: de la fricción a la tradición, de la tradición al revival

Según lo visto hasta el momento, parece obvio que es necesario analizar el modo en que las tecnologías del estudio de grabación impactan en la concepción de la música popular. Sin embargo, la figura del productor no cesa en ser controvertida (Frith, 2012) y a menudo no somos conscientes de cómo se construye el ‘sonido’ del que hemos estado hablando. De ahí que este segundo apartado se haya configurado entorno a dos propósitos principales: el primero, atender a las circunstancias por las cuales tanto la figura del productor como las técnicas que este utiliza han tendido a invisibilizarse⁹ (Roquer, 2019); la segunda, explicar por qué el terreno de lo nostálgico se perfila como un espacio privilegiado para reflexionar sobre esos procesos de invisibilización, a la vez que como un lugar donde algunas de las tecnologías de mediación deben irremediablemente salir a la luz.

En primer lugar, procede definir el concepto de ‘mediación tecnológica’. Tal como explica Ragnhild Brøvig-Hanssen (2010), “cuando se habla sobre la tecnología mediadora involucrada en las producciones musicales, el término se utiliza ampliamente para significar el proceso de conducir los sonidos desde la fuente hacia el receptor, o de un lugar a otro” (p. 160). La autora establece cuatro estadios en el proceso de mediación para el caso del sonido grabado, de entre los cuales nos conviene tener presentes los dos primeros:

La mediación inicial del material crudo aural (la voz/cuerpo humanos, los instrumentos tradicionales, los *samplers*, los instrumentos de software, las cajas de ritmos, etc.); y la mediación utilizada para grabar y editar o procesar los sonidos (los micrófonos, los amplificadores, la mesa de mezclas, las herramientas de edición, los efectos de procesamiento, etc.). (p. 160)

Queda claro pues que la mediación comprende tanto los instrumentos musicales como los procesos que el productor utiliza para generar el sonido y editarlo, antes de que pase a formar parte del resultado definitivo que llegará a los oyentes. Partiendo de esta base, Brøvig-Hanssen (2012) va un poco más allá y distingue dos tipologías de mediación, según exista una voluntad de evidenciar la presencia de las tecnologías o, por el contrario, se trabaje desde un paradigma estético cuyo ideal sea ocultarlas al máximo. Como ella misma explica, en el primer caso estaríamos hablando de *mediación opaca* y, en el segundo, de *mediación transparente*. Esta sistematización ofrece la posibilidad de pensar en los factores que condicionen el nivel de opacidad o transparencia presentes o adecuados en cada momento, a la vez que de reflexionar sobre la cuestión de la intencionalidad en relación con esos factores.

La propia Brøvig-Hanssen, pero también otros autores, han investigado las causas de la transparencia de las tecnologías mediadoras y, por tanto, de su invisibilidad. Simon Frith (2012) apunta la poca atención prestada por parte de la crítica musical a los procesos de gra-

9 Reflexión procedente de la conferencia con título *La producción musical como paradigma de invisibilidad en los procesos de creación y recepción mediados tecnológicamente*, celebrada el día 17 de mayo en el Institut d’Estudis Catalans de Barcelona.

bación utilizados en el rock, a pesar de tratarse de una forma musical basada en la fijación sonora (p. 207). Frith explica que este descuido se concreta de un modo muy claro en el tratamiento otorgado a la figura del productor y expone las que para él son las principales razones de la transparencia de las tecnologías en los primeros años del género. Primero, la evaluación de las grabaciones en relación con el ideal estético del estilo, a saber, el ‘auténtico’ sonido en directo, cuya ‘rugosidad’ e imperfección eran ‘alisadas’ por el productor con intenciones comerciales. Segundo, el estrecho vínculo existente entre los conceptos de ‘autenticidad’ y *autoridad creativa* en el caso del rock, que condicionó la aparición de lo que el autor etiqueta como “ideología del productor discreto [...] aquel que no solo estaba del lado del artista [...] sino que trabajaba en general para realizar la visión del artista” (pp. 213-214) y que, por tanto, era capaz de mantenerse en un segundo plano cuando se trataban cuestiones de autoría. Según Frith, la situación era un poco distinta en el caso del pop y las músicas de origen afroamericano, cuya crítica discutió de un modo sistemático el rol del productor desde los últimos 1960 y los primeros 1970 (Frith, 2012, pp. 209-210). El ideal estético del pop se basaba en el sonido de estudio y no en el de directo, lo cual convirtió al productor en una pieza clave para la diferenciación de los géneros rock y pop, siendo a la vez culpable de aquello que “hacía al buen pop bueno y al mal rock malo” (p. 212). No obstante, defiende que precisamente en esa época decisiva, en la cual las narrativas sobre la música popular estaban en construcción, “todas las grabaciones pop eran consideradas con desconfianza” (p. 218), porque los procesos llevados a cabo en el estudio eran vistos como herramientas “efectistas” (p. 218) al servicio de la estandarización y la comercialización del sonido musical.

Resumiendo, puede apuntarse la ideología como una de las primeras causas de la transparencia de las tecnologías mediadoras. Cada género musical se configura en relación con sus propios ideales estéticos, que condicionan no solo el modo en que se utiliza la tecnología, sino el grado en que esta esté expuesta a los oyentes.

Sin embargo, estos ideales estéticos no son los únicos factores que influyen en la apreciación de los instrumentos y técnicas de producción por parte de los oyentes. Askerøi (2013) habla del “efecto inicial de shock” (p. 2) que pueden provocar ciertas tecnologías por cuanto son capaces de generar estructuras sonoras novedosas. Estos nuevos materiales contrastan con aquellos creados mediante las técnicas en uso hasta el momento, que habrán sido cubiertas por “el velo de la transparencia” (Brøvig-Hanssen, 2012, p. 163). La irrupción de la nueva tecnología retira así el velo, devolviendo su opacidad a aquello que se había naturalizado y dejando a la vista tanto los procesos inéditos como los antiguos (Auner, citado en Brøvig-Hanssen, *Ibid.*, p. 163). Además, Brøvig-Hanssen explica como la opacidad inicial de estas técnicas novedosas puede convertirse a su vez en transparencia con el paso del tiempo:

Lo que es inicialmente percibido como mediación opaca puede más tarde ser tomado por transparente. Por ejemplo, cuando los vocalistas empezaron a utilizar el micrófono como un instrumento, experimentando con diferentes técnicas y desarrollando nuevos estilos de canto (como el estilo de canto íntimo llamado ‘crooning’) los oyentes vieron la voz escenificada por el micrófono como mediación opaca, mientras que ahora se ha convertido en un rasgo definitorio de la voz y es por consiguiente (más o menos) transparente. (p. 163)

En relación con este componente de naturalización de la tecnología es interesante revisar el concepto de *hiperrealidad sonora*, propuesto por Daniel Levitin en el año 2006, y con el cual el autor califica aquellas “impresiones sonoras que jamás tendríamos [...] en el mundo real” (p. 2). Dichas sensaciones, únicamente posibles gracias a las tecnologías mediadoras, se tornan en un material aparentemente inherente al sonido, y los oyentes, “embruajados por toda esa prestidigitación de la producción de audio, [olvidamos] que el sonido real y el reproducido no son la misma cosa” (Roquer, 2018, p. 18). A modo de ejemplo, pensemos en todos los matices que permite captar el micrófono al que nos hemos referido hace un momento, detalles absolutamente imposibles de capturar con tecnologías previas y que condicionan aquellas cualidades de presencia y sensualidad descritas por Théberge (1989) como definitorias del rock. La existencia de estos materiales sonoros constitutivos de los géneros populares, que simplemente aparentan haber estado siempre ahí, refuerza las ideas de Roquer, quien propone entender los efectos de la *hiperrealidad sonora* como una suerte de “pacto ficcional entre los artistas y los consumidores” (Íbid.; p. 19), un acuerdo tácito que bien puede ayudar a corroborar la presencia de esa capa de invisibilidad bajo la cual permanecen ocultos los mecanismos de producción.

Queda apuntado por tanto el peso de la tradición en el nivel de apreciación de las tecnologías mediadoras. La combinación de las distintas ideas expuestas permite visualizar el recorrido que realizan las técnicas involucradas en la creación de la música popular. Un trayecto que fluye desde la fricción inicial, provocada por el contraste y el desconocimiento, hasta la naturalización de unos procesos e instrumentos que paulatinamente se convierten en representantes de los valores asociados a los distintos géneros musicales. Además, puede decirse que el pacto ficcional establecido entre los agentes implicados en la producción y el consumo de la música popular generalmente solo se rompe, bien en el caso de que el artista/productor desee evidenciar la presencia de las tecnologías que ha utilizado, bien en los periodos de crisis ocasionados tras la aparición de nuevas estructuras sonoras.

Una vez anotadas las principales causas de la invisibilidad de los instrumentos y procesos de producción en la música popular, es momento de reflexionar sobre cómo la aparición de la afectividad nostálgica puede dar lugar a nuevas formas de percibir la tecnología. Se ha apuntado en el apartado anterior que la grabación convierte los artefactos sonoros en autográficos, es decir, en obras constituidas por características reproducibles y significativas. Pero no es esta la única consecuencia de la fijación sonora. Para Reynolds (2011), la

grabación es la causante del nacimiento de una nueva sensibilidad, “rigurosamente entrelazada con el complejo consumidor-entretenimiento” (p. 27) y que se basa “en el obsesivo *repeat-play* de artefactos particulares en una escucha focalizada que se concentra en detalles estilísticos minuciosos” (p. 33). Este nuevo modo de escucha ofrece la posibilidad de repensar los artefactos sonoros del pasado desde el presente. Puede decirse por tanto que la grabación permite, por primera vez en la historia, realizar una escucha minuciosa de músicas pasadas a través de la cual analizar y seleccionar los detalles más representativos de cada época. Así, esta revisión del pasado tecnológicamente mediada abastece los géneros nostálgicos mediante la elección de materiales llamados a evocar los distintos periodos de nuestra historia reciente. Drake (2018) apunta como gracias a su articulación desde los *mass media*, existe una “narrativa reconocible del pasado como una sucesión de décadas definibles (p.e. ‘los sesenta’ o ‘los setenta’)” (p. 184), y como los géneros nostálgicos cinematográficos ponen en marcha códigos llamados a evocar la afectividad de esas décadas tal como se recuerda desde el presente. Según su opinión, esos códigos se comportan *metonímicamente*, representando a toda la década. Si se traslada este argumento al terreno musical, se presentan ante nosotros dos cuestiones importantes. La primera, que las estructuras sonoras llamadas a evocar un periodo concreto serán escogidas por su capacidad para representarlo, capacidad que podemos entender como muy condicionada por el nivel de impacto que las tecnologías mediadoras implicadas en su creación tuviesen en su momento, pero que en el presente se constituirá como un motivo para despojar a esas tecnologías de los juicios de valor emitidos desde su paradigma de autenticidad contemporáneo. Pensemos por ejemplo en como la cualidad sonora del *slap-back echo* de Elvis Presley no se ha convertido en representativa del “abandono de las tentativas por reproducir la performance en directo en favor de un sonido específico de estudio” (Middleton, citado en Askerøi, 2013, p. 2), sino en una estructura musical que transporta un marcaje temporal relacionado con los años 1950 (Askerøi, Ibid., p. 2). Como refiere el mismo Askerøi (Ibid.), la nostalgia es capaz de arrinconar la moral, dejando que los materiales sonoros se descubran. Y la segunda, que la reproducción de esas estructuras sonoras culturalmente codificadas solo es posible a través de la apropiación de las tecnologías mediadoras involucradas en su creación. Según Askerøi (2013) “la cualidad de la autenticidad, como producto de las cualidades afectivas cambiantes de la producción pop, ayuda [...] a aclarar la intrincada relación entre “el humano y la máquina”, así como la apropiación cultural gradual de los artefactos tecnológicos expresivos.” (pp. 11-12).

Atendiendo a todo lo expuesto, podemos hablar del terreno de la nostalgia como un espacio privilegiado para la reflexión sobre la importancia de las tecnologías mediadoras y sobre los procesos que condicionan su nivel de visibilidad. Así mismo, veremos que el sonido retro se constituye como un lugar donde determinadas tecnologías recuperan su opacidad, pues tal como se ha apuntado, implica no solo la reproducción de estructuras sonoras culturalmente marcadas, sino la recuperación de los artefactos que las hacen posibles.

El sonido ‘retro’: del material sonoro vintage al marcador sonoro de tiempo

Una vez advertida la relevancia del sonido de la música popular y subrayada la importancia de las tecnologías mediadoras, conviene explicar qué es lo retro y, más concretamente, de qué está hecha la música retro. Según Reynolds (2011), esta tipología de productos culturales, solo posible gracias a la aparición de la sensibilidad nostálgica descrita en el apartado anterior, queda definida mediante el siguiente listado de características:

- Lo ‘retro’ siempre alude al pasado relativamente inmediato, a cosas de las que se tiene una memoria viva.
- Lo ‘retro’ implica un elemento de recuerdo exacto: el fácil acceso a la documentación archivada (fotografías, vídeos, grabaciones musicales, Internet) permite que el viejo estilo sea replicado con precisión, ya se trate de un género musical, una gráfica o la moda de un período.
- Por lo general lo ‘retro’ también incluye los artefactos de la cultura popular.
- Una última característica de la sensibilidad ‘retro’ es que no tiende a idealizar ni a sentimentalizar el pasado, sino que busca que el pasado la divierta y fascine. En conjunto, el enfoque no es académico y purista sino irónico y ecléctico. Este espíritu lúdico se relaciona con el hecho de que lo ‘retro’ en realidad tiene mucho más que ver con el presente que con el pasado que parece reverenciar y revivir. Utiliza el pasado como un archivo de materiales del cual extrae capital subcultural a través del reciclado y la recombinación: el bricolage del *bric-a-brac* cultural. (p. 27-28)

Si conectamos esta definición con las ideas presentadas hasta el momento, estaremos ante la evidencia de que componer una música capaz de evocar una época pasada conlleva replicar y recombinar aquellas estructuras sonoras que hayan sido codificadas como representativas de ese período mediante la apropiación de las tecnologías mediadoras utilizadas en su creación. No obstante, se ha subrayado la dificultad para categorizar el contenido sonoro de la música popular, obstáculo que incide directamente en la capacidad de la disciplina para analizar el sonido ‘retro’. Tal como se ha apuntado al inicio de este texto, Reynolds (2011) utiliza la etiqueta *material sonoro vintage* para referirse a los sonidos utilizados en la creación de música ‘retro’. Así mismo, “asume un vínculo entre el estilo de expresión musical (o ‘sonido’) y una década¹⁰ dada” (Reynolds, citado en Askerøi, 2013), es decir, que admite la existencia de estructuras sonoras capaces de evocar decenios concretos. No obstante, no aporta un marco teórico que permita analizar dicho ‘sonido’ y describir los rasgos estilísticos precisos que lo componen. Askerøi (2013), por su parte, va un poco más allá e introduce el término *retronormatividad* para referirse al vínculo entre estructuras sonoras y décadas del cual hablaba Reynolds. Además, explica como el concepto no solo hace refe-

¹⁰ Es preciso aclarar que el uso del término ‘década’ y sus sinónimos, así como de la referencia a los 1980 no está relacionado en ningún caso con una percepción de la época como compartimento estanco y bien definido, cuyo inicio y final pueda concretarse de forma exacta. Es evidente que el estilo sobre el que se reflexiona en esta investigación estaba en construcción ya en los últimos años 1970 y se alargaría hasta más allá de 1990, pero sería imposible hablar sobre él sin utilizar los términos apuntados.

rencia a la conexión entre sonidos y períodos, sino que también conlleva un sentimiento nostálgico hacia los aparatos tecnológicos involucrados en el ‘regreso musical’ a esas etapas.

En su tesis doctoral, *Reading Pop Production. Sonic Markers and Musical Identity* (2013), Askerøi propone el concepto de *marcador sonoro* dentro de “un modelo analítico discursivo basado en un foco textual en los detalles audibles de la producción del pop y las implicaciones contextuales de los significados de esos detalles” (p. 3). El autor define “los marcadores sonoros [como] códigos musicales que han sido históricamente fundamentados a través de un contexto específico, y que, por medio de su apropiación, sirven a una variedad de propósitos en la música grabada” (p. 17). Así pues, estamos ante un concepto que permite conectar de un modo eficiente las estructuras sonoras concretas y reproducibles de la música popular con sus significados culturalmente codificados, convirtiéndose en una categoría analítica operativa para el estudio de los artefactos que las incorporen. Además, si se tienen en cuenta las palabras del propio Askerøi (Ibid.), quien defiende que “en las producciones pop [...] incluso los significantes más sutiles -el sonido de una guitarra acústica, o el espacio virtual creado por la reverb digital- connotan narrativas principales de autenticidad y autoría así como género, sexualidad, espacio y lugar” (p. 3), es sencillo advertir que esta nueva categoría puede resultar tremendamente útil para rastrear y describir los sonidos encargados de vehicular esas narrativas. Dicho esto, interesa especialmente remarcar el modo en que Askerøi pone en contacto los conceptos de *marcador sonoro* y *retro-normatividad*. Ante el desafío de analizar los sonidos codificados como representativos de décadas pasadas, el autor sustituye el difuso concepto de *material sonoro vintage* propuesto por Reynolds (Ibid.) por el de *marcador sonoro de tiempo*, ofreciendo así una herramienta eficaz para el análisis del sonido ‘retro’. Concretamente, Askerøi (Ibid.) propone tres categorías de materiales sonoros asociables a épocas concretas: peculiaridades vocales, como ciertos estilos de canto y los efectos que los acompañen; ‘sonidos’ de instrumentos o estilos instrumentales; y “aspectos tecnológicos de la producción” (p. 2).

Siguiendo con el concepto de ‘marcador sonoro’, es momento de reflexionar sobre el modo en que este permite repensar algunos de los sonidos mencionados en estas páginas. Poníamos como ejemplo el *crooning*, estilo de canto que gozó de una gran popularidad a inicios de los años 1940 y que, filtrado a través del sistema de Askerøi, podría ser catalogado como un marcador sonoro relacionado con ese período y perteneciente a la categoría de peculiaridades vocales. Del mismo modo, la referida aplicación del efecto llamado *slap-back echo* a la voz de Elvis puede ser repensada –y de hecho lo es, por el mismo Askerøi (Ibid.)– como un marcador sonoro vinculado a la década de los cincuenta y clasificable como aspecto tecnológico del estudio de grabación. No obstante, el sistema de clasificación propuesto por Askerøi podría llevarse a debate. Frith (Ibid.) opina que “[la voz] puede ser descrita en términos musicales como cualquier otro instrumento, como algo con cierto tono, cierto registro, cierta cualidad tímbrica, y demás” (p. 187) –recordemos en este

contexto el “material crudo aural” del que hablaba Brøvig-Hanssen (Ibid., p. 160). No obstante, él mismo anota más adelante como los estilos de canto del pop están absolutamente condicionados por las tecnologías que se emplean en su grabación:

El micrófono permitió a los cantantes hacer sonidos musicales –sonidos suaves, sonidos cercanos–que realmente no habían sido oídos anteriormente en términos de performance pública (de la misma forma en que el primer plano en el cine le permitió a uno ver los cuerpos y las caras de extraños de un modo en que normalmente solo vería a sus seres amados). El micrófono nos permitió oír a la gente en modos que normalmente implican intimidad –el susurro, la caricia, el murmullo. (Frith, 1996, p. 187)

Vemos por tanto que la reflexión entorno al elemento vocal deja al descubierto la tremenda dificultad que conlleva trazar una línea clara entre los distintos elementos constitutivos de la música grabada: la materia prima sonora; las tecnologías y procesos implicados en su fijación; y los modos en que los músicos la activen. Dichos componentes se condicionan entre sí de un modo fundamental, haciendo imprescindible reconsiderar las herramientas utilizadas en el análisis de los artefactos musicales que conformen. Ahora bien, anotada esta problemática, el concepto de ‘marcador sonoro’ se presenta como un buen punto de partida para tal estudio, por cuanto puede dar lugar a una escucha atenta centrada en detalles audibles concretos y en sus agentes condicionantes, sean instrumentos, tecnologías o estilos de activación. Así mismo, permite conectar estructuras sonoras específicas con los elementos contextuales que hayan influido en sus significados culturalmente contruidos. En el caso de los ‘marcadores sonoros de tiempo’ se defenderá además que dichas estructuras “funcionan no solo como imitaciones sonoras del pasado, sino como [representaciones] de los valores socioculturales del pasado” (Askerøi, Ibid, p. 23), lo cual implica la construcción de una subjetividad musical compartida, vinculable a una época y “relacionada con las cualidades estéticas del estudio de producción” (Askerøi, Ibid, p. 36). Si se conecta esta subjetividad con el concepto de *Zeitgeist* apuntado al principio de este texto, es factible reflexionar sobre la existencia de un espíritu musical de los años 1980 al cual sea posible aludir a través del sonido.

El *Zeitgeist* sonoro de los ochenta

Los años ochenta fueron una época repleta de cambios significativos en lo que a la producción y el consumo de música popular se refiere, transformaciones que veremos tuvieron un gran impacto en la propia década y que condicionan de un modo esencial el actual acercamiento a sus sonidos representativos. Théberge (1997) apunta los que según su opinión son los principales detonantes de estos cambios, y reflexiona sobre las consecuencias que de ellos se derivaron. Así, ve en “la llegada de un aparato de producción en estudio completamente computerizado” (p. 10), el auge de la técnicas de *sampling* y el desarrollo de los ins-

trumentos de teclado, algunos de los motivos para entender la década de 1980 como punto culminante en el creciente avance de las tecnologías de producción.

En relación con la primera de estas causas, conviene tener presente la obra *The History of Music Production* (2014), donde Richard Burgess escribe acerca del impacto que causó la introducción de la informática en los estudios de grabación a finales de los setenta. Más concretamente, explica cómo la llegada de las nuevas consolas creadas por Solid State Logic supuso un avance decisivo en el modo en que se planteaba el tratamiento del sonido:

La ergonomía de esta innovadora nueva consola no tuvo igual. El uso de puertas, compresores y ecualización quirúrgica fue rápido e intuitivo para los ingenieros y productores. Junto con la automatización fácil de usar, las mezclas empezaron a estar altamente procesadas y cualquier ruido externo era regulado o muteado. La serie E de la consola SSL debutó en 1981 con mejoras significativas. La adición del “Total Recall” en 1981 permitió que todos los ajustes de la consola pudiesen ser almacenados en cualquier punto de la sesión, ahorrando tiempo de instalación y permitiendo hacer cambios más rápidos y fáciles en mezclas previamente salvadas. Las capacidades y la ruta de señal de la SSL dejaron su marca nítida en el sonido de las grabaciones de los ochenta. (Burgess, 2014, p. 107)

Lejos de pretender entrar en detalles técnicos, que podrán ser tratados en futuros proyectos, interesa aquí la aportación de Burgess por cuanto da fe de un cambio que tuvo como consecuencia el incremento del número de procesos a los que se sometía el material sonoro primario. Este hecho, en combinación con el desarrollo de la tecnología multipista, que permitió superponer una gran cantidad de grabaciones, incidió directamente en el modo en que los productores y músicos planteaban y percibían su trabajo. Sirvan de ejemplo a este respecto las palabras de Joey Tempest (citado en Yates, 2016), vocalista de la banda Europe, quien recuerda que “todo era llevado al límite en los ochenta [...] una década de extravagancia en que todos los potenciómetros se empujaron al cien por cien”¹¹. Chris Tsangarides (citado en Yates, *Ibid.*), quien fuese productor de artistas como Thin Lizzy o Judas Priest, da fe por su parte del giro que estas nuevas tecnologías del estudio de grabación introdujeron respecto a los modos de hacer de la época inmediatamente anterior:

En los setenta, tenías una grabadora, [...] un micrófono, una guitarra con un amplificador y una batería. Quizá unos pocos compresores, algunas láminas de reverberación, un poco de delay. Entonces todo se centraba en cómo de buena fuese la banda. Luego entramos en los ochenta y allí estaba toda esa tecnología arrojada hacia nosotros. Fue de la cinta a lo digital como en tres segundos, y fue un poco como ‘el traje nuevo del emperador’. En los ochenta todo iba de producción. (*Ibid.*)

11 Yates, H. (2016). Synths & Simmons: The sound of the 80s. *Classic Rock*. Recuperado de: [https://www.loudersound.com/features/synths-simmons-the-sound-of-the-80s] [Fecha de consulta: 02/05/2019]

Más aun, Keith Olsen (citado en Yates, Ibid.), productor de Fleetwood Mac, Ozzy Osbourne y Whitesnake recuerda: “si tenías un baterista capaz de mantener el ritmo, la vida iba bien, [...] si tenías un guitarrista genial, era maravilloso. Si las canciones estaban allí, era aun mejor. Ya sabes, aquello iba de las canciones, la performance y el sonido, en ese orden” (Ibid.). Olsen se refiere también aquí al *modus operandi* de la década de los setenta, en la que había que ser absolutamente ingenioso para realizar un trabajo que destacara entre todos los demás.

En suma, todas estas aportaciones ponen en relieve algunas cuestiones importantes. En primer lugar, dejan al descubierto el paradigma de autenticidad imperante en el rock a finales de los setenta y el modo en que las tecnologías de la nueva etapa impactaron contra él. En segundo lugar, dan fe de la existencia de la citada subjetividad musical compartida y de su relación con las técnicas y procesos propios del estudio de grabación. Una suerte de conciencia colectiva que, tras la revisión de los materiales sonoros desde el presente, sale a la palestra a la voz de ‘así hacíamos la música en nuestra época’. Los primeros ochenta parecían de este modo querer escapar del universo de lo analógico, constituyéndose como el período al que la revista Rolling Stone, en un gesto descrito por Théberge (1997) como retrógrado, dio en llamar “la era del *push-button rock*” (p. 1).

En lo que respecta al *sampling*, Théberge (Ibid.) remarca que algunos de los géneros más innovadores del pop de la época, como el hip-hop, en el que existe un importante uso de la autoreferencia, se nutrían de materiales sonoros por medio de estas técnicas. Así mismo, advierte que dichos procesos están absolutamente relacionados con la aparición de “un tipo particular de memoria y subjetividad [...] que es el resultado de experimentar la tecnología y la vida diaria en la matriz de la cultura del consumo y los *mass media*” (p. 205). En una época en que los instrumentos musicales digitales y los procesos de grabación dejaron de presentarse como tecnologías independientes (Théberge, Ibid.), los creadores se lanzaron a la experimentación, elaborando mezclas en las cuales los instrumentos acústicos convivían con sonidos hasta el momento considerados ruido –Burgess (citado en Moy, 2007, p.78) explica como Kate Bush introdujo el sonido del percutor de un rifle en uno de sus discos– y con muestras de músicas pasadas. Si recordamos algunas de las ideas expuestas en apartados anteriores, bien podremos comprender que la fricción causada por la irrupción de estas tecnologías, junto con la difusión masiva de sus sonidos derivados a través de canales como MTV, convirtiera algunos de estos materiales en marcadores sonoros de la época.

Por último, es imprescindible prestar atención al desarrollo de los instrumentos de teclado. Según Théberge (Ibid.), la incorporación de las tecnologías de microprocesador en el diseño de los dispositivos electrónicos de tecla durante los 1970 y 1980, así como la llegada y posterior implementación de la especificación MIDI entre 1983 y 1988, supusieron un giro en el devenir de la música popular, tanto a nivel de creación, como de producción y consumo. El diseño de sintetizadores con una interfaz más sencilla propició una mejora de

la habilidad de los usuarios, mientras su percepción del material sonoro era modificada de forma determinante por su empleo del amplio almacén de sonidos preformados e incorporados en los mismos aparatos. Con los nuevos sintetizadores la línea existente entre los procesos/efectos hasta el momento exclusivos del estudio de grabación y el material musical primario al que tradicionalmente eran aplicados se difuminó. Los efectos quedaron engastados en los sonidos como si fuesen consustanciales a ellos, condicionando el resultado final de la grabación desde el mismo momento de la composición. Veamos qué dice Théberge (Ibid.) a este respecto:

La *precisa* desafinación de los osciladores (calculada en centésimas de semitono) debía ser determinada por adelantado, programada, y almacenada como parte del sonido del sintetizador. [...] Igualmente importante, el efecto “chorus-like” producido de esta manera ya no es visto como una operación separada aplicada al sonido, más bien, el efecto se convierte en una característica del sonido en sí mismo. Este movimiento se tornó cada vez más prevalente en el diseño y el uso de sintetizadores a lo largo de los ochenta. “Efectos” como los *delays*, *flangers*, *reverbs*, y similares han pasado a ser pensados como propiedades inherentes al sonido, y prácticamente todos los teclados contemporáneos contienen ahora sofisticadas unidades de efectos digitales construidas directamente en el instrumento. (p. 210)

Puede decirse por tanto que no se trata únicamente de que los sonidos fuesen sometidos a más procedimientos en el estudio, sino de que en la misma fase de composición los músicos contaban con estructuras sonoras ya procesadas que condicionaban sus creaciones. Veremos además como estos mecanismos preformados no solo actuaban en el terreno de la tímbrica, sino que se expandieron hasta el universo de la disposición y la altura, propiciando la construcción de arreglos concretos que acabarían adquiriendo también la categoría de marcadores sonoros. Pero atendamos ahora al modo en que los músicos percibieron la presencia estas nuevas tecnologías. Joey Tempest (citado en Yates, 2016) explica:

Todos esos juguetes entraron en juego. Europe solía ser una banda basada en las guitarras, pero de repente, en la tienda de guitarras, había otra habitación llena de sintetizadores. Y fue como, ‘¡Uau! ¿Qué es esto?’. *The Final Countdown* tenía más teclados porque era con lo que yo escribía. Pero algunas bandas realmente pusieron muchos teclados, y entonces las guitarras en cierto modo desaparecían en la mezcla. Recuerdo que John Norum [guitarrista de Europe] estaba frustrado con el modo en que se hizo retroceder a las guitarras. (Ibid.)

De nuevo hace acto de presencia el ‘auténtico’ sonido de la guitarra, símbolo del rock, pero queda anotado que los sintetizadores tomaron protagonismo, ofreciendo nuevas posibilidades de composición que fueron aprovechadas por los músicos y que influyeron de forma decisiva en el sonido de la década. Tsangarides (citado en Yates, Ibid.) recuerda: “tenías

aquellos enormes conjuntos de teclados enlazados por MIDI –uno tocando cuerdas, otro tocando el órgano, cualquier cosa que quisieras– y conseguías ese sonido absolutamente masivo” (Ibid.).

Ron Moy escribía en 2007 que el uso de toda esta nueva tecnología “ayudó a construir el nuevo *Zeitgeist* sonoro que [movería] la producción lejos de las mitologías de lo orgánico, ‘el espacio y tiempo reales’ y lo acústico” (p. 77). Si recapitulamos y recordamos las ideas que se han ido exponiendo, estaremos en disposición de alinearnos con él y subrayar que, únicamente mediante la apropiación de los artefactos y procesos descritos, nacidos en el entorno del estudio de grabación, nos será posible crear estructuras sonoras capaces de aludir a ese espíritu. Dicho de otro modo, solo a través de la recuperación de las tecnologías mediadoras podremos construir sonidos evocadores del *zeitgeist* de los ochenta.

Conclusiones

Al inicio del presente artículo se ha argumentado en favor de la posibilidad de definir las obras elaboradas en el estudio de grabación como objetos autográficos. Es posible escribir algo más acerca de las profundas implicaciones que entraña este hecho. Si una canción pop es un objeto reproducible es porque todos y cada uno de los detalles audibles que la conforman son parte constitutiva de su existencia. Y hemos visto que en la música popular esas estructuras sonoras se construyen mediante el uso de las tecnologías del estudio de grabación, pues aunque pueda parecer una obviedad, no existía tal música antes de existir la grabación. Visto que esas características sonoras, que pueden derivar del uso creativo de cualquiera de los procesos descritos –la ecualización, la aplicación de reverberación artificial, la distribución de los sonidos en el campo estéreo, etc– pueden definir el objeto sonoro pop tanto o más que los parámetros tradicionalmente analizados en la música ‘clásica’ –armonía, melodía y ritmo– es evidente que para comprender la música popular debemos dotarnos de herramientas que nos permitan analizar dichos procesos, sistematizar los resultados de su estudio y establecer relaciones entre sus estructuras sonoras derivadas y los significados culturalmente contruidos asociados a ellas. En resumen, es imposible construir conocimiento sólido sobre la música popular sin analizar las tecnologías implicadas en su creación y las técnicas que de estas deriven. Y, aun más importante, si nos dotamos de instrumentos que posibiliten este análisis, pero no así de la base conceptual que nos permita interpretar los datos obtenidos mediante su uso, seguiremos elaborando un discurso que nos aleja de la realidad. Cuando se refiere una supuesta homogeneidad y sencillez de las canciones pop, ¿qué se está analizando? ¿Se están teniendo en cuenta todos esos pequeños detalles audibles de los que hemos hablado? ¿Sobre qué base conceptual se apoyan las argumentaciones? Es imposible resolver estas cuestiones sin atender al potencial creativo de los instrumentos y técnicas utilizados en el estudio de grabación, y sería muy deseable que la disciplina intentase darles respuesta.

Un segundo paso en el trayecto nos ha conducido a la reflexión sobre el papel de la tecno-

logía en la creación y la conceptualización de las músicas. Se ha hablado de como las tecnologías mediadoras en forma de instrumentos y procesos han condicionado el desarrollo de la música popular, dando lugar a crisis cuando se contradecían las tradiciones y tornándose con el tiempo en nuevas costumbres. Se ha presentado la década de los 1980 como “una década de extravagancia” (Tempest, citado en Yates, Ibid.) y de explosión tecnológica en la que los productores contaron como nunca antes con los recursos para hacer realidad aquello que imaginaban. Pero, ¿imaginaban antes de tener la tecnología, o la tecnología les permitió imaginar? ¿Hubiese imaginado Beethoven lo mismo de haber contado con instrumentos distintos? Tremendamente difícil responder estas cuestiones. Y sin embargo, parece absolutamente necesario plantearlas, pues contribuyen a traer a la conciencia algo fundamental. La tecnología ha condicionado el modo en que se creaban y conceptualizaban las músicas en todos y cada uno de los períodos de la historia. El arco de un violín es tecnología, el pedal del arpa es tecnología, el mecanismo con el cual se activa el martillo del piano por supuesto lo es. ¿Dónde está entonces la diferencia que nos hace percibir el estudio de grabación como un lugar donde la tecnología se torna en protagonista? Si reflexionamos sobre algunos de los procesos utilizados en la creación del pop nos daremos cuenta de que, mientras en el contexto de otras músicas los creadores se quedaron en el terreno de lo organológicamente posible, los productores de música popular empezaron a utilizar las técnicas asociadas a la grabación para moldear el sonido, descubriendo un nuevo mundo de posibilidades creativas. Así, hemos visto como en la década de los 1980 se dio un paso más en el camino que había comenzado con la voluntad de grabar los instrumentos del modo más fiel posible a como sonaban en directo— recordemos el paradigma de autenticidad del rock, cuyo ideal estético era el sonido de concierto— y que conduciría a la creación de impresiones sonoras imposibles de reproducir en el mundo real. Sabemos ahora que esos cambios en los modos de componer, pero también de pensar las músicas, no pueden desvincularse de los artefactos y procesos implicados en su producción.

Por último, se ha hablado sobre el terreno de la nostalgia y lo ‘retro’, definiéndolo como un espacio privilegiado para reflexionar sobre la mediación tecnológica. Situémonos en el nacimiento de la sensibilidad nostálgica de la que hacía mención Reynolds (2011) para avanzar un poco más en la comprensión de lo que implica la grabación. Antes de la fijación sonora, las músicas se oían a lo sumo una vez en la vida. Se dependía de la interpretación para volver a escuchar una música, y no existen dos interpretaciones iguales, de modo que era imposible estar frente a las mismas estructuras sonoras más de una vez. La grabación ha hecho factible que nos situemos frente a las mismas características audibles incontables veces. Y bien, llegado este punto somos conscientes de que esos detalles pueden transportar significados relacionados con experiencias personales pasadas, así como con construcciones culturalmente compartidas, como información relativa a cuestiones de autenticidad, de género, pero también de pensamiento, elementos que constituyen el espíritu de una época. La grabación es la primera condición necesaria para la posibilidad de pensar en

reproducir fielmente los sonidos pasados, sean de música popular o de cualquier otra música, porque nos ha hecho tomar conciencia de la importancia de recuperar las tecnologías mediadoras presentes en cada época. ¿Existía la voluntad de interpretar músicas pasadas con sus instrumentos contemporáneos antes de la grabación? He aquí otra cuestión controvertida.

En definitiva, quizás fuera un pensamiento nacido del acceso a la escucha repetida de las músicas el que derivó en la voluntad de reconstruir la música popular de décadas pasadas, permitiéndonos experimentar de algún modo parte de las sensaciones de las que disfrutamos en su momento, y que impregnaron las estructuras sonoras que nos acompañaban. Ahora podemos reproducir esos marcadores sonoros mediante la apropiación de las tecnologías mediadoras que les dieron lugar, incorporarlas a nuevas canciones, y fantasear por un momento con la idea de que probablemente haga ya muchos años que el ser humano inventó la máquina del tiempo.

References

- Askerøi, E. (2013). *Reading Pop Production. Sonic Markers and Musical Identity* (Tesis doctoral). Universidad de Adger, Kristiansand.
- Brøvig-Hanssen, R. (2010). Opaque Mediation: The Cut-and-Paste Groove in DJ Food's 'Break'. En A. Dannielson (Ed.), *Musical Rhythm in the Age of Digital Reproduction* (pp. 159-175). New York, USA: Routledge.
- Burgess, R. J. (2014). *The History of Music Production*. New York: Oxford University Press.
- Cook, N. (2001). Theorising Musical Meaning. *Music Theory Spectrum*, 23 (2), pp.170-195. Recuperado de: [https://www.jstor.org/stable/10.1525/mts.2001.23.2.170?origin=JSTOR-pdf&seq=1#metadata_info_tab_contents] [Fecha de consulta: 15/05/2019]
- Drake, P. (2018). 'Mortgaged to Music': New 'retro' movies in 1990s Hollywood cinema. *Memory and popular film*. 9. pp. 183-201. Recuperado de: [<https://www.manchesteropenhive.com/view/9781526137531/9781526137531.00017.xml>][Fecha de consulta: 20/03/2019]
- Frith, S. (1996). *Performing Rites. On the Value of Popular Music*. Cambridge: Harvard University Press.
- Frith, S. (2001). Hacia una estética de la música popular. En F. Cruces et. al. (Eds.), *Las culturas populares. Lecturas de etnomusicología*. (pp. 413-436). Madrid: Editorial Trotta.
- Frith, S. (2012). The Place of the Producer in the Discourse of Rock. En Zagorsky-Thomas S., Frith, S. (Eds.). *The Art of Record Production: An Introductory Reader for a New Academic Field* (pp. 207-218). Surrey: Routledge.
- Katz, M. (2010). *Capturing Sound: How Technology Has Changed Music*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, Ltd.
- Lapedis, H. (1999). Popping the Question: The Function and Effect of Popular Music in Cinema. *Popular Music* 18 (3). pp. 367-379. Recuperado de: [https://www.jstor.org/stable/853613?Search=yes&resultItemClick=true&searchText=popping&searchText=the&searchText=question&searchUri=%2Faction%2FdoBasicSearch%3Ffilter%3D%26amp%3BQuery%3Dpopping%2Bthe%2Bquestion&ab_segments=0%2Fdefault-2%2Fcontrol&refreqid=search%3A2528070ee31398dd0f5b4bdf8386f7f3&seq=1#metadata_info_tab_contents] [Fecha de consulta: 26/10/2018]
- Levitin, D. J. (2006). *This Is Your Brain in Music: The Science of a Human Obsession*. New York: Dutton.
- Middleton, R. (1993). Popular Music Analysis and Musicology: Bridging the Gap. *Popular Music*, 12(2), pp. 177-190.
- Moy, R. (2007). *Kate Bush and Hounds of Love*. Hampshire, England: Ashgate.
- Orosz, J. (2018). Autographic and Allographic Imitation: Revisiting Counterfeit in Linguistic and Musical Arts. *Contemporary Aesthetics*. Recuperado de: [https://contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=838#FN3_link] [Fecha de consulta: 18/05/2019]
- Pujó, M. (2013). *Zeitgeist-El espíritu de la época. Leitura Flutuante. Revista Do Centro De Estudos Em semiótica e Psicanálise*, 5 (1), pp. 3-29. Recuperado de: [<https://revistas.pucsp.br/leituraflutuante/article/view/16106>] [Fecha de consulta: 15/06/2019]
- Reynolds, S.(2010). The 1980s revival that lasted an entire decade. *The Guardian*. Recuperado de: [<https://www.>

- theguardian.com/music/musicblog/2010/jan/22/eighties-revival-decade] [Fecha de consulta: 12/05/2019]
- Reynolds, S. (2011). *Retromanía. La adicción del pop a su propio pasado*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Roquer, J. (2018). Sound Hyperreality in Popular Music: On the Influence of Audio Production in our Sound Expectations. En E. Encabo (Ed.), *Sound in Motion. Cinema, Videogames, Technology and Audiences*. (pp. 17-39). Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Shumway, D. R. (1999). Rock 'n' Roll Soundtrack and the Production of Nostalgia. *Cinema Journal* 38 (2). pp. 36-51. Recuperado de: [https://www.jstor.org/stable/1225623?seq=1#metadata_info_tab_contents] [Fecha de consulta: 20/03/2019]
- Sobrino, R. (2005). Análisis musical: de las metodologías de análisis al análisis de las metodologías. *Revista de Musicología*, 28 (1), pp. 667-696.
- Tagg, P. (2012). *Music's Meanings A Modern Musicology for Non-musos*. New York & Huddersfield: The Mass Media Music Scholar's Press.
- Tagg, P. (1982); "Analysing popular music: theory, method and practice" en *Popular Music*, 2, pp. 37-65. (Revisión de 2015)
- Théberge, P. (1989). The 'sound' of music: technological rationalization and the production of popular music. *New Formations*. Recuperado de:[<https://www.lwbooks.co.uk/new-formations/8/the-sound-of-music-technological-rationalization-and-the-production-of-popular-music>] [Fecha de consulta: 7/02/2019]
- Théberge, P. (1997). *Any Sound You Can Imagine. Making Music/Consuming Technology*. Hanover: University Press of New England.
- Yates, H. (2016). Synths & Simmons: The sound of the 80s. *Classic Rock*. Recuperado de: [<https://www.loudersound.com/features/synths-simmons-the-sound-of-the-80s>] [Fecha de consulta: 02/05/2019]

Jamming Giant Women:

Narration through Song in Steven Universe

Andrea Meseguer Fernández de Sevilla

Margarita Fernández de Sevilla Martín-Albo

Universitat de València

andrea.meseguer.fernandez@gmail.com

Date received: 10-10-2019

Date of acceptance: 30-11-2019

KEY WORDS: STEVEN UNIVERSE | DIEGETIC/NON-DIEGETIC DICHOTOMY | NARRATIVE SONGS | MUSICAL STYLES | INTEGRATED MUSICAL NUMBERS | CARTOON TV SERIES

ABSTRACT

The purpose of this paper is to analyse the different functions that the songs perform as constituent tools in the narrative development of the storyline in *Steven Universe*, a cartoon TV series created by Rebecca Sugar. The narrative is driven by the disclosure of Steven's origin and by his development from childhood to adolescence. The soundtrack (and especially the songs) works as an integrated and fundamental element of the text. Attaching different musical styles (pop, rap, theatrical musical) consistently to the characters helps build their fictional personas. Purely musical procedures (integration of certain melodic themes, harmonies and specific instrumental colour) correlate to events in the narrative to provide information about the characters' backstories and the rules that apply to the convoluted fictional universe developed in the series. Songs also help characters find an emotional response to conflicting emotional states. Complicated feelings, such as toxic relationships, identity, sexuality, loyalty, sacrifice, parenting, gender stereotypes and many more are developed through songs. The integration of songs in the narrative always moves it forward, although they sometimes challenge the diegetic/non-diegetic dichotomy.

Jamming Giant Women: narration through song in *Steven Universe*

Steven Universe is an animated television series designed, written and produced by author Rebecca Sugar for Cartoon Network between 2013 and 2019. The series follows the adventures of a boy and three female alien characters in their mission to protect the Earth. At the same time as the adventures take place, a convoluted and overarching story of war and rebellion is revealed. In its 160 ten-minute episodes, along with the adventures, the show tackles many serious topics: the transition from childhood to adolescence, the quest for identity and independence from parents, the impact of the past on the present, how negative emotions such as guilt or jealousy are at the heart of conflict, and more. The imaginative approaches to personal development and family and social relationships in this series makes it stand out from other animated series for children, as does the music. The fact that its creator Rebecca Sugar herself composed the songs for the show, and the high quality of both the lyrics and the music in this cartoon series persuaded us it was worth looking deeper into the role of songs in the main narrative.¹ The purpose of this paper is to analyse the different functions that songs perform as constituent tools in the narrative development of the storyline, and to discuss the particular status of musical narration as an integrated part of the series² in the wake of studies showing time and again that music does indeed convey meaning in modern audiovisual texts. In *Steven Universe* the musical styles and the place songs occupy in the narrative both have a key role in developing the story.

Firstly, we will explain how the different styles help build the characters and give them background.³ Furthermore, we will show how intrinsically musical procedures are used to develop storylines or create relationships between characters.

Secondly, we will trace the relationship of the songs in the series to the musical genre, to see whether they match or differ from conventional uses. We feel entitled to do this given the unusual amount of songs that appear throughout the five seasons. The 160 episodes feature 47 different songs – considerably more than would be expected in such a production, although not enough to consider the series as primarily musical. On examining the use of songs compared to standard musical narratives, we extracted some interesting conclusions with regard to the specific status of musical narration.

The third part of our work will be devoted to the analysis of the narrative function of the songs. Unlike songs in musicals which usually stop the course of the action, songs in this series are often crucial in the transmission of narrative information which would otherwise need different procedures to be delivered comprehensively. Initially, we narrowed the

1 A full reference list for the songs follows the bibliography.

2 That songs play a key role in this series is largely acknowledged by both critics and author Rebecca Sugar. See Serrao (2017) and Mallikarjuna (2016).

3 The intentional use of songs to construct characters is made explicit by the author herself: “The melody, the rhythm, and just the fact that something has to be sung instead of spoken — especially if I can write something that has that effect on me as I write it — can tell you worlds about a character and how they’re feeling”. See Mallikarjuna (2016).

songs' function down to four categories according to their relationship with the diegesis, but further exploration of the status of these songs and their degree of integration with the narrative led us to pay attention to aspects of the musical genre that seem to need a closer look, such as how productive some interactions between the two levels (diegetic/non-diegetic) may be in musical narration and how even title sequences and end credits can have a narrative function.

Part One: Music styles and characters in *Steven Universe*

A brief account of the series' plot is necessary at this point. Steven Universe is a fourteen-year-old boy being raised by the Crystal Gems: Pearl, Garnet and Amethyst, although he used to live with his father, Greg Universe, a former rock musician. Steven has a gem instead of a navel, which indicates that he is half human, half Gem. The Crystal Gems train Steven to use his potential powers, which he inherited from his mother, Rose Quartz. She was the leader in a rebellion against the Diamonds, rulers of the Gem society who govern Homeworld with an iron fist. The consequences of the war between the Diamonds and Rebel Gems persist to the present day, leaving Steven not only with the task of discovering who he really is but also dealing with the fallout of his mother's actions.

There are three main narrative arcs throughout the series:

1. The uncovering of the Gems' nature and their history
 2. Steven's evolution from childhood to adolescence and his struggle to become himself and not another version of Rose Quartz (Pink Diamond)
 3. The eventual solution of the ancient conflict between Diamonds and Rebel Gems
- Some secondary arcs are related to humans and some to Gems.

As previously mentioned, we will now discuss how the use of specific musical styles contributes significantly to round out each of the main characters' personalities. It is generally accepted that attaching a specific musical style to a character can help define them. Philip Tagg (Tagg, 2012) – among many others – is very specific about how a certain style can activate previous knowledge for an audience, both in terms of their familiarity with the musical genre and the position it occupies in the culture in which it is found. When we talk about musical styles, we assume that certain inherent traits (rhythm, harmonies, texture, instruments) convey meaning because they exist in the Western listener's experience and prompt associations based on our experience of such styles. That is why, for example, rock music carries connotations of "strength", "independence", "freedom", etc., which are automatically attributed to a character that sings and plays rock songs.

Let us start with the protagonist, Steven, whose songs are usually acoustic with ukulele accompaniment at the beginning of the series. Vocally, Steven sings with the natural voice of a child, with a slightly airy out-breath (but perfectly in-tune). Steven's songs in the first part

of the story are apparently simple, but they are never trite or simplistic and the harmonies are enticing and quite sophisticated (perhaps with the exception of *Cookie Cat*, Steven's first song, which is more a chant than a proper song). The best example of his first style is provided by *Be Wherever You Are*, from the episode "Island Adventure".⁴ Though formally simple, (simply a repetition of the same melody with different lyrics three times), the harmonic progressions which give glimpses of distant tonalities provide quite an interesting musical setting for the main idea at this point: the "mindfulness" of living in the moment and eventually allowing oneself to be "whoever you are".

As Steven grows up, he starts to sing in a very professional vocal solo style with piano accompaniment that shifts into orchestral, as usually found in conventional musical narration. In the completely musical episode "Mr Greg",⁵ Steven reveals himself as a proficient solo singer in a short but interesting song, *Both of You*, which is melodically and harmonically complex. See Figure 1 to illustrate this point.



Figure 1: *Both of you*. Fragment of the score. Notice the harmonic shift from B minor to a distant tonality (B flat major) in the "I love" lyrics and the difficult leaps of this vocal line.

Although Steven's voice and style evolve throughout the series, paralleling his growing up, the songs never become a showcase for his vocal powers, despite not being easy to sing. In a way, songs act as the catalyst for a certain situation to develop, becoming more or less complex as the situation demands. Both harmonies and lyrics are chosen for reasons other than just sounding good: they have their own meaning and are perfectly contextualized within the whole narrative.

As we have already said, throughout the series there is a specific style of music for each character's personality. Greg Universe, Steven's father, sings and plays classic rock, with either an acoustic (*Destiny*, *Wailing Stone*)⁶ or an electric (*Just a Comet*)⁷, guitar, depending on the "singing situation". In other words, he can give another character a private acoustic performance or recreate the concerts of his youth with fully amplified effects. Powerful rock music characterizes Rose Quartz too, although we could say she is musically associated with Greg (see *What Can I Do for You?*). As regards the three Crystal Gems, who are

4 Season 1, episode 30. <https://www.youtube.com/watch?v=MIREK5ZL1jA>

5 Season 3, episode 8. https://www.youtube.com/watch?v=Mle_1cIWYLo

6 Season 1, episode 49. "The Message" <https://www.youtube.com/watch?v=F9CTRAtbwTo>

7 Season 1, episode 47. <https://www.youtube.com/watch?v=t3M47LlGAWU>

Steven's guardians and mentors, Pearl and Garnet are more "adult" characters, whereas Amethyst is less concerned about being responsible and usually takes more risks. These contrasting personalities, Amethyst's immature or childish traits in comparison to Garnet or Pearl, have a musical correlation in the way her only solo song is styled. *Tower of Mistakes*⁸ is undefined and unsophisticated. Amethyst is a "laid back" Gem, born outside their Home-world and not as perfect as the others, and this is reflected in her soft, repetitive and care-less style. The lyrics of her song are addressed to Steven, to whom she wants to explain her attitude and say sorry at the same time.

As to Pearl, right from the beginning she has the manner of a lead character in a conventional musical theatre style,⁹ usually accompanied by the piano. She has a pleasant, smooth, educated voice, which allows her to perform intense and complex themes such as *It's Over, Isn't It?*,¹⁰ which could easily become a standard for solo singers outside the series. Her vocal characterization helps to highlight her differences with Greg and reinforces her diffidence when the other Gems sing and play in a rock band in "We Need to Talk", an episode which will be discussed later.

Garnet's mysterious and interesting personality is characterized with a very metric rap style. Electronic music accompanies her numbers and interesting beats and high-range vocals show up in *Here Comes a Thought*¹¹ and *Stronger Than You*.¹²

To sum up, we can affirm that the characters in this series present a consistent relationship to the musical styles attached to them, and that this helps construct their personas in the narrative.¹³

Part Two: Is Steven Universe a musical? Narration and emotion in songs

As can be inferred from the previous section, singing songs is something that happens regularly in the fictional world of *Steven Universe*, and within the series itself it is fully accepted just like the Gems' special powers. The very musical lifestyle of the main characters is diegetically justified mainly because of Greg's past as an unsuccessful rock musician. He has created a bond with Steven through teaching him how to make music and by encouraging him to compose and use music to express his feelings. To a certain extent, Steven's vision of music as a powerful instrument for communication permeates the whole series and motivates the appearance of many of the songs.

Nevertheless, the narration of *Steven Universe* is not entirely musical: of 160 episodes, only 42 have songs and their occurrence is far from evenly distributed. In this table we can see

8 Season 2, episode 11, "Cry for Help". <https://www.youtube.com/watch?v=GUeWv1OecoE>

9 Listen to her in *Strong in the Real Way*, episode 20, season 1. <https://www.youtube.com/watch?v=UFctQMCs3k4>

10 Season 3, episode 8. <https://www.youtube.com/watch?v=5T5rCSmduaY>

11 "Mindful Education", season 4, episode 4. <https://www.youtube.com/watch?v=dHg5omdODFM>

12 "Jailbreak", season 1, episode 52. <https://www.youtube.com/watch?v=6OWq38TikzU>

13 Aivi Tran and Steven Velema, responsible for the background music and sound effects, confirm our point. See Thurm (2016).

an overall account of the appearance of songs in the series. Some episodes have more than one song.

SEASON	NUMBER OF EPISODES	NUMBER OF EPISODES WITH SONGS
1	52	18
2	26	7
3	25	3
4	25	6
5	32 (29+3)	8

Table 1. Number of episodes per season and number of episodes with songs.

As previously mentioned, in many musicals, if a character has a profession related to music, the musical numbers are more “natural”, so to speak. When Greg sings and plays we feel this is perfectly plausible. This resource, creating a diegetic motivation for introducing the musical number, is typical of musical cinema.¹⁴ When Pearl starts singing *Strong in the Real Way*¹⁵ as she picks up and folds Steven’s T-shirts, the whole number follows the convention of the musical genre, in which these kinds of “introspective” songs have a function similar to a soliloquy in the theatre, and so we accept that Pearl starts singing all of a sudden without the need for a diegetic motivation, in this case to show how worried she is about Steven’s obsession with physical training. Although as a general rule musical numbers are carefully justified in the narrative in *Steven Universe* (much more often than even in mainstream musicals), sometimes they just take advantage of the convention.¹⁶

The point to make here is that although many musical film (or even theatrical musical) resources are put to use in *Steven Universe*, the musical numbers that include a song are so embedded in the narrative fabric that they become completely integrated (Penner, 2017).¹⁷ Rather than being catchy tunes to market the series, the songs, when they occur, are firmly anchored in the scenes. Making music is part of Steven’s world. Even his “enemies”, the Diamonds, have songs that serve the narrative.¹⁸ Especially illustrative of the need to integrate the songs is the scene in which a new Gem, Peridot, appears. This grumpy Gem, newly arrived on Earth, needs to vent her frustration and Steven shows her how she can make a song out of anything, even the sound of an electric drill. She starts composing, helped by Steven, who also explains what makes a good song in terms of musical notes by singing. At

¹⁴ See Penner (2017).

¹⁵ Season 1, episode 20. See note 11 for link.

¹⁶ See later the discussion of “Mr Greg”.

¹⁷ See her discussion of the integrated musical, a term coined by John Mueller in his article “Fred Astaire and the Integrated Musical” (Mueller, 1984).

¹⁸ *What’s the Use of Feeling Blue?*, season 4, episode 15 (see Appendix).

the end of the day Peridot has written her own song (*Peace and Love on Planet Earth*¹⁹) and, most importantly, shares it with Steven and the Crystal Gems. The passage of time, from morning to night, is shown in a montage sequence in which the image cuts from one place to another but the song is continuous. Continuity provided by music to underscore fragmented space is widely used in films and many of the songs in Steven Universe have this function in addition to specifically delivering information, as we will see later.²⁰

Narrative songs

By analysing the type of narrative content the songs carry in the episodes in which they appear²¹ we can observe how they deliver information that is crucial for the development of the plot. Songs move the narrative forward in two ways:

1. They prompt memories and provide information about the past which explains relevant facts in the present.
2. They provide continuity in scenes which jump from the present to the past (montage scenes) and also that jump from place to place, using cross-cutting editing.

Some songs and musical numbers accomplish both things at the same time. In the Appendix we have included a list of all the songs and a brief description of how they contribute to the plot.

We will now discuss two episodes to illustrate what we mean with narrative songs, first “Mr Greg”²² and then “We Need to Talk”.²³

The first, “Mr Greg”, despite its apparent playfulness, is crucial to the development of the plot. To better understand how the songs work, we are going to describe their occurrence and their function. “Mr Greg” is an episode that is entirely sung (and danced!). It starts with Greg earning a lot of money by selling his song *Just a Comet* as a jingle for Pepe’s Burger. After having stated that many nice things *Don’t Cost Nothing*²⁴ in an acoustic duet with guitar accompaniment, a frenetic guitar beat initiates the new song, *Empire City*, in Greg’s classic rock style. Greg, Steven and Pearl set off to *Empire City*²⁵ to celebrate. They start their trip with glimpses of the hectic metropolis while singing this dynamic song before arriving at the hotel. There the staff perform a song and dance number (*Mr Greg*) to welcome the “bazzillionaire”, in the Reinhardt/Grappelli (guitar and violin) style. Greg, Pearl and Steven are treated like royalty and shown to their penthouse on the top floor of the skyscrap-

19 “It Could’ve Been Great”, season 4, episode 3. <https://www.youtube.com/watch?v=Rdlc4b5NL5g>

20 See Appendix for songs signalled with the word “montage”, ten in total.

21 See Appendix.

22 Season 3, episode 8.

23 Season 2, episode 9.

24 <https://www.youtube.com/watch?v=gFoxt9fx6A>

25 https://www.youtube.com/watch?v=HM_NIOwnfzs

er. The number is interrupted because Pearl refuses to continue the dance. The next scene shows Pearl entering the suite and looking at Greg and Steven asleep. There is a bouquet of roses, a reference to Rose Quartz, which prompts the appearance of non-diegetic piano music in the background and the cue for Pearl's most professional song in the series, *It's Over, Isn't It?*. It begins as a soliloquy, recalling her relationship with Rose and how she preferred Greg over her. But this moment is not wasted in useless contemplation; while she sings and dances on the balcony, Pearl makes the clouds change shape and performs a scene which describes her former attachment to Rose, and Greg's interference in their relationship. By looking at the sky, Steven, who is eavesdropping, gleans crucial information about the origin of Pearl and Greg's feud over Rose Quartz. At the same time, the song provides an outlet for Pearl's unresolved conflict with Greg, which has never before been verbalized. The fact that Pearl and Greg do not appear to get along was precisely the reason Steven wanted Pearl to come and celebrate with them in the first place, so that the two adults would have an opportunity to talk. The three of them return to the dance hall in the hotel, where a pianist is playing. Steven gives him some money and takes his place. Deftly playing and singing *Both of You*, he tells Pearl and Greg how important they are to him and why they have to resolve the conflict. This scene shifts from reality to fantasy during the song: Greg and Pearl appear in blue and yellow in a dream-like scene outside diegetic space. In the middle of the song they talk about their differences, they dance together and eventually they overcome their jealousy over Rose. Magically, they return to the hall and a realistic setting, where they receive a round of applause. The episode elegantly ends when they come to a realization about some of the things they have used (hotels, service, meals) during *Those Cost Something*, in a reprise of *Don't Cost Nothing*. That Steven has overheard Pearl singing about Rose is made clear when he twice sings the words "It's Over, Isn't It?" before he falls asleep in the back seat of the car. These words and music have now acquired a completely new meaning.

We can say that even when the series admittedly embraces the convention of musical film, it is more than a mere tribute to the genre. From the perspective of narrative development, this episode seals an alliance between Greg and Pearl and provides information about Rose Quartz in the past that is now known to Steven. A little indulgence in musical numbers does not mean the plot cannot be moved along.

Now let us discuss how the music works in "We Need to Talk".²⁶ In this episode Greg shows Steven and Connie a recorded performance on an old VHS. In what resembles a rehearsal, we see Greg singing and playing the electric guitar, Garnet the synth bass and Amethyst the drums. Rose is the other vocalist. The song is *What Can I Do for You?*.²⁷ Pearl, who resents Rose's attraction to Greg, is not singing with them. She is looking on jealously from the side of the stage and after Rose and Greg sing the song together (clearly the lyrics refer

26 "We Need to Talk", season 2, episode 9, part 1. <https://www.youtube.com/watch?v=dGohbPsu-7s>

27 <https://www.youtube.com/watch?v=cblLkkZeM1g>

to their relationship), she steps in to dance with Rose. When two Gems dance together, “fusion” occurs, and Pearl wants to show Greg how well they “fuse”. Fusion will be explained in detail later but suffice to say here that Gems do this to become a new, bigger and stronger Gem. We see how Pearl fuses with Rose while Greg plays a skilful electric guitar riff, which ascends as his wonder increases at the event he is witnessing: the appearance of a giant woman, Rainbow Quartz. The musical commentary – carefully presented as diegetic – clearly helps the narration to evolve in the entire episode. The song *What Can I Do for You?* unites Greg and Rose and provokes Pearl’s jealousy, the guitar solo correlates with Greg’s emotions and the ascending riff reaches its peak when he witnesses the appearance of Rainbow Quartz.

“Fusion” and music

To understand “fusion”, we first need to explain what exactly Gems are. Technically speaking, their actual gem (worn visibly on any part of their body) is the only material part of them. The rest is a light projection of their own perception of themselves. Different types of Gem have common general characteristics: Sapphires have one eye, Pearls are slender and refined, Quartzes are big and strong, etc. But the hairstyle, outfits and small details are chosen by each Gem. Now we understand this quality of being a projection, we can address fusion. Two (or more!) Gems have the ability to fuse into a new, bigger body that holds both of their physical gemstones. This body will have traits combining the original two Gems’ bodies. Not only that, but their newly created personality will also be a fusion of the parts involved. In this way, an entirely new person is created through the process of fusion. Fusion can result in a body with multiple legs, arms, faces or eyes, and the greater the difference between the Gems involved, the more unusual the number of body parts their fusion will have. This is something Steven and the audience can see for the first time in the episode “Giant Woman”.²⁸ Steven learns that they have the ability to create a new Gem when Amethyst and Pearl mention a certain “Opal” character, who is a combination of the two of them. When starting to go up the mountain, Steven insists that they fuse, his insistence becoming a song in which he strongly asserts this request. The song has several functions: firstly, it consolidates Steven’s vocal persona in the choice of musical style; secondly, it starts to develop the concept of fusion; and thirdly, it gives continuity to the montage scene that shows how they climb the mountain to accomplish the mission. When Opal finally appears, Steven knows that she is a friend when she sings a small section of this song, which clearly implies that Amethyst and Pearl – who heard Steven’s song previously – are contained in this powerful Giant Woman, who saves him.

The lyrics hint at the fact that fusion combines you and someone else to create an entirely new person, and also that the parts can just un-fuse and go back to be separate entities if they so desire. Later in the episode, we see the fused Gems separate as soon as there is con-

28 Season one, episode 12, *Giant Woman*. <https://www.youtube.com/watch?v=XT13ijUfSts>

flict between them. As to the musical accompaniment for this song (mainly ukulele and some discrete bell chimes and synthesizer pads in the bridge), it perfectly corresponds to the first style attached to Steven.

It is also important to note that fusion for its own sake and not for fighting purposes is in itself an act of rebellion against Homeworld and is not accepted. Fusion between different Gems creates beautiful unique results that cannot be achieved any other way. Among the rebels – the Crystal Gems who live on Earth – it is celebrated, but development and change are not well regarded in Homeworld. Why is this relevant to explain the use of songs?

The idea of fusion and how it works is not a simple one and may not have been easy to grasp without the songs and dances. In time, the viewer gains a clear understanding of the process and all the rules that apply to fusion without anyone actually explaining them. We have to infer from the narrative that the act of fusion itself is subversive in Homeworld. Gems are originally created for a certain purpose. Rubies or topazes can and must fuse for battle, but anything else is outside the norm and considered “improper”. However, diversity proves to be a strength since fusions represent the best of their parts. The Crystal Gems ability to fuse acts as an elegant motif to celebrate and vindicate diversity as a productive and positive aspect of living together. Consequently, to describe the mixture of different song and music styles in *Steven Universe* as simply eclectic would not be completely correct. The approach the series employs is an unconventional way of making diversity productive. And it is precisely that mixture of musical genres that correlates with the process of fusion: the combination of diverse elements is transformed into something much better.

Apart from this general idea, some musical “mixing” between the Songs *Stronger Than You*, *Something Entirely New* and *Sapphire’s Song* illustrates to what extent music can help to reinforce the idea of fusion.

We first realize Garnet is a fusion in the last episode of season 1, “Jailbreak”.²⁹ In this episode we meet the two Gems who make up Garnet – Ruby and Sapphire – before we know who they are. At this point in the series we still know very little about fusion and the song in this episode, *Stronger Than You*, deepens the meaning of this concept and how it works. As Garnet fights an enemy who does not understand why they would want to stay fused, Garnet sings this song, which emphasizes the importance of love when it comes to fusion. Let us take a look at some of the lyrics:

Well I am even more than the two of them!
Everything they care about is what I am!
I am their fury, I am their patience
I am a conversation!
I am made o-o-o-o-of
lo-o-o-o-ove

²⁹ See Appendix for context.

20

Fm6 G

twice the gem that you are, I am made of

O-o-o-o-o of Lo-o-o-o-o-o

G7 Cm Bbm

33 <https://www.youtube.com/watch?v=KEJvCQ7QZEo>

It is once again the same melody from Sapphire's Song, which is now present to imply that fusion is about to happen. To sum up, through these songs (*Giant Woman, Stronger Than You and Something Entirely New*), we gain a better understanding of the concept of fusion. Now that we have seen how purely musical procedures reinforce the narrative content in the story, we can discuss what music does in terms of emotion. This has definitely been consciously considered in this series. If we compare it to other animation series, we have to conclude that *Steven Universe* confers much importance on the characters' inner feelings and interpersonal relationships in the development of the narrative. In this aspect, songs undeniably contribute to the transmission of mood (hence changes in harmonies, different instrumental settings, vocal styles, etc.). Songs explain conflict and allow the development and understanding of emotionally complex situations through the lyrics and their musical setting. As we said earlier, songs in *Steven Universe* are a natural response to conflict.³⁴ But at the same time songs always provide valuable information to understand the plot. If we consider *Let's Only Think About Love*,³⁵ we can observe both functions. At the beginning of this song, in the introduction, we encounter a very mature Steven grooming himself (shaving!) for the wedding in front of a mirror in the purest style of the introspective song. He is coming to terms with the fact that Rose Quartz shattered Pink Diamond but also simultaneously providing a recap of the parts of the story we need to remember. Once he decides to put the problems to one side to celebrate Ruby and Sapphire's wedding, the song suddenly goes from gloomy to optimistic, bells ring and everything is fine. Later on during the episode, when talking to Peridot, however, Steven makes reference to a big danger, which we are more aware of thanks to the information in the introduction.

Part 3: Diegesis and songs

If we want to conform to the classical distinction between diegetic and non-diegetic, the songs in *Steven Universe* fall into four categories.

1. Diegetic singing

All the songs the characters sing at concerts or to each other – *Wailing Stone, Destiny, Just a Comet, What Can I Do for You?*, etc. (see Appendix) – belong to this category. The instruments we hear correspond to those we see because the characters are playing them and the song is motivated or justified; that is, the characters are fully conscious of singing and not speaking. The song is a form of social exchange, for example *The Jam Song*.³⁶ This is a duet

³⁴ The creator herself is perfectly aware of this. "When [the show] is tackling heavier topics, I hope it's clear that I'm trying to tackle these topics gently and respectfully. *Steven Universe* is not a tragedy or a dark comedy, it will always be warm and sweet. So if a heavy topic throws that into question, I find music can keep it clear that it's meant to be a sweet and healing thing" Mallikarjuna, (2016).

³⁵ "Reunited", season 5, episodes 23 and 24. *Let's Only Think About Love* <https://www.youtube.com/watch?v=KYYMgRothFA>

³⁶ "Sworn to the Sword", season 2, episode 6. <https://www.youtube.com/watch?v=IiHavtKvBCg>

with Connie, Steven's best friend, in which the violin is visually present because they are "jamming"; in other words, playing together. It is worth mentioning that Connie does not have her own songs or a definite style to represent her, but the violin is associated with her character. Formally, it is slightly more complex than *Be Wherever You Are*³⁷ but very similar in style. *The Jam Song* parallels the reestablishment of equality and harmony between the two friends after a difficult time, when Steven did not want to involve Connie in his endeavour to protect the world because she might get hurt and refused to speak to her.

Other songs such as *Be Wherever You Are*, *Peace and Love on Planet Earth*, and even *Giant Woman* also belong to this category in a way, because although the characters are self-consciously singing, the source of the instrumental music is not visible. But, since they usually lead to a montage sequence, the acousmatic sound of the instruments is softened. Besides, maintaining a certain musical style to represent the characters makes it natural to have their sounds around them.

2. 'Diegetic' in the convention of the musical genre

Lately, there has been a lot of discussion among specialists about the pertinence of applying the diegetic or non-diegetic dichotomy to musical narratives. It is well known that in opera, the theatrical musical and musicals, our suspension of disbelief has a very low threshold and we accept singing and dancing in situations that clearly depart from a realistic representation of life.³⁸ Taking this into consideration, some of the songs in *Steven Universe* could be considered "almost" diegetic inasmuch as they function as a substitute for dialogue. *Dear Old Dad*,³⁹ *Do It For Her*,⁴⁰ *What's the Use in Feeling Blue*?⁴¹ and many other songs could be naturalized; that is, we could easily ignore that they are songs because they provide an entirely satisfactory setting for plot development (with the added value of including nice tunes). Once again, we have to stress that in this series songs never stop the course of the action: musical numbers always provide some kind of insight for the different motivations or former actions of the characters.

3. Crossing the boundaries between diegetic and non-diegetic

Much has been discussed about background music as opposed to source music and, more often than not, the boundaries are not as clear for composers as they are for narratologists. What we mean by this is that composers sometimes take realistic elements from the diegesis and integrate them in the score, so the boundaries between what belongs to the fictional world and what does not are somewhat fuzzy. One always wonders: is it possible that the

37 In *The Jam Song* we see more variation in the structure: verse, bridge and verse, ABA.

38 See Penner (2017) and Heldt (2013).

39 <https://www.youtube.com/watch?v=UViYKBlpFbc>

40 <https://www.youtube.com/watch?v=4yG8caPPY1Y>

41 <https://www.youtube.com/watch?v=dtA-juh3rf4>

characters “can hear” non-diegetic music at times? In Steven Universe we have an interesting example of this phenomenon, the song *Full Disclosure*.⁴²

This episode acts as a recap of the previous season, but this song is also important in terms of giving a full account of the development of Steven’s feelings towards Connie and the management of trauma. During the episode, Connie repeatedly phones Steven to find out if he is alright after the events in “Jailbreak”, and Steven becomes anxious about telling her the truth because he does not want to worry her. Both Steven and the audience hear the phone ring several times. Without any apparent connection, Steven bursts into song to get his feelings off his chest. As he reaches the chorus, we recognize it as the melody in his ringtone. Not only that, but the instrument that plays this main melody is the actual phone. What does this mean?

The song takes a sound from reality, Steven’s phone, and integrates it into the musical setting, only this time Steven is not aware of it as he was with Peridot’s song (the drill in *Peace and Love on Planet Earth*). Here music directly connects the anxiety he is expressing through the lyrics with the ringtone, which in turn connects the situation to Connie on the other side of the line and in Steven’s mind.

4. Non-diegetic

Within the non-diegetic category of songs, we find two particular cases worth mentioning. From a strictly narratological point of view it is important that the song is sung by a voice that does not belong to the diegesis. The first time this happens is in the last episode of season 3, “Bubbled”, when we hear *Love Like You*.⁴³ As Steven is rescued from drifting in space by the Crystal Gems, he faints at the idea that his mother, Rose, killed one of the Diamonds in order to win the war. While he is unconscious, an unknown voice, which does not belong to any character, sings *Love Like You*⁴⁴ over a montage scene. The song ends when he regains consciousness. This happens for the second time much later, in the season 5 episode “Escapism”.⁴⁵ In it, while the real Steven is in prison in the Gems’ Homeworld, his astral projection manages to reach Earth to ask his dad and the rest of his friends for backup. In the scene in which he finally makes contact with them, an unknown voice (as in “Bubbled”) sings the song *Escapism*⁴⁶ over the muted action. The scene ends with Steven fainting and regaining consciousness back at the prison.

The parallelism between the two situations lies in Steven’s lack of consciousness. It is visually supported by the image, with a blurred frame of Steven’s legs to enhance the effect.

42 <https://www.youtube.com/watch?v=4rkezoBi8fs>

43 https://www.youtube.com/watch?v=AfaGjOFj_pc

44 Throughout seasons 2 and 3, the song Love Like You was slowly built up as end credits music, a new verse being added every few episodes. With the conclusion of season 3, the song was complete. <https://www.youtube.com/watch?v=YWhjh9BpIrc>

45 Episode 28.

46 <https://www.youtube.com/watch?v=4n7FFCPWDmo>

In both situations, Steven himself is unable to sing, so the voice steps in to fill in for him. These are the only times Steven faints in the entire series, making it a consistent procedure to replace his voice.

Another apparently non-diegetic song in Steven Universe is the opening sequence. The main theme, *We Are the Crystal Gems*, is one of the most well-known tunes in the show, and three versions are used in the series (an official extended fourth version exists but is part of an extra video that does not belong to an episode, so it is not integrated in the timeline). This theme song reveals changes in Steven as he matures, since the transition between the first version and the second has a direct relationship with his development and growth. In the first version of the opening (which covers season 1 and season 2 up to the episode “Sworn to the Sword”), Steven is finding his place among the Gems and only sings the line “and if we think we can’t” in the whole song. The other Gems sing all the other lines and he manages to squeeze in at the end with “and Steven!”. When the second version appears, Steven has gained better control over his powers. The song is the same, but it is sung in a different style, with more instrumental accompaniment. Steven gets to sing many more lines in the new version. Visually, Steven is also presented as a much more mature and collected person and many other characters also show signs of development.

See the lines sung by Steven in the second version in blue:

We are the Crystal **Gems!**
We’ll always save the day
And if you think we can’t
We’ll always find a way
That’s why the people of this world
Believe in.
Garnet, Amethyst, and Pearl and Steven!⁴⁷

His importance in the group has grown and this makes the theme song adapt to the situation. In the last episode in the series, the theme song is sung within the narrative for the first time. Now Steven finally gets to sing the whole song by himself and the music becomes integrated in the montage scene at the conclusion of the series with all the creatures having the damage they suffered during the Gem war erased. Up to this point the theme song has only existed in the extradiegetic⁴⁸ space, but now it belongs to the diegesis. It has ceased to be non-diegetic, crossing over from that space outside the diegesis that is not even part of the episode. In this third version, the lyrics change to bring closure to the series and have an optimistic undertone: it is a celebration of life and the end of conflict.

⁴⁷ *We Are the Crystal Gems* (Season 2). <https://www.youtube.com/watch?v=v-O13uTtwZM>

⁴⁸ In texts from television or radio, the space for the channel or radio station and their corporative messages and sounds is known as extradiegetic space. Opening and closing credits belong to this space (Rodman, 2010).

‘Cause we believe in peace and love
We are here for fun!
If you’re not then let’s not fight ‘cause
We’ve already won!⁴⁹

Conclusions

Steven Universe presents a level of narrative complexity that places it above mainstream cartoon series. Different musical styles (pop, rap, hip-hop, rock, theatrical musical, etc.) instrumentation (acoustic, electronic) and harmonic treatments are used in a productive and creative way to serve the plot. In *Steven Universe* the musical numbers are integrated in the storytelling process and can cross the boundaries that theoretically separate diegetic from non-diegetic music, either akin to some musical films or in more unconventional ways, to the extent of integrating extra-fictional music (the songs from the opening and closing credits) into a part of the diegesis. To sum up, we wish to point out that in *Steven Universe*, beneath an apparent plot of fighting and adventure, difficult and important issues concerning the problems of understanding the world of adults and the complexity of feelings and attraction are treated in a healthy and natural way, and the use of music is crucial in accomplishing this aim.

⁴⁹ *We Are the Crystal Gems* (Montage last episode). https://www.youtube.com/watch?v=ecrVOZ3z_Dk

Bibliography

- Heldt, G. (2013). *Music and levels of narration in film*. Bristol/Chicago: Intellect.
- Mallikarjuna, K. (2016, December 1). How Rebecca Sugar creates the music of Steven Universe. Retrieved September 12, 2019, from <https://www.inverse.com/article/24463-rebecca-sugar-steven-universe-music-songs>
- Mueller, J. (1984). Fred Astaire and the integrated musical. *Cinema Journal*, 24(1), 28–40.
- Penner, N. (2017) Rethinking the diegetic/nondiegetic distinction in the film musical. *Music and the Moving Image*, 10(3), 3–20.
- Rodman, R. (2010). *Tuning in. American narrative television music*. Oxford: Oxford University Press.
- Serrao, N. (2017, June 2). Steven Universe: Rebecca Sugar on revisiting the show's soundtrack. Retrieved September 12, 2019, from <https://ew.com/tv/2017/06/02/steven-universe-soundtrack-rebecca-sugar/>
- Tagg, P. (2012) *Music's meanings: A modern musicology for non-musos*. New York & Huddersfield, UK: Mass Media Music Scholars' Press.
- Thurm, E. (2016, January 15). Dropping gems: An interview with the composers of the score for "Steven Universe". Retrieved September 12, 2019, from https://www.vice.com/en_us/article/rq4nzx/steven-universe-composers-aivi-surrashu-interview

Full references for the songs

- Be wherever you are*. (2016, January 5). Cartoon Network [Video file]. Retrieved May 23, 2019, from <https://www.youtube.com/watch?v=MIREK5ZL1jA>
- Both of you*. (2016, December 20). Cartoon Network [Video file]. Retrieved May 12, 2019, from https://www.youtube.com/watch?v=Mle_1cIWYLO
- Cookie Cat*. (2015, December 1). Daily Motion [Video file]. Retrieved December 18, 2019, from <https://www.dailymotion.com/video/x3anaxc>
- Dear old Dad*. (2014, October 2). Cartoon Network [Video file]. Retrieved May 21, 2019, from <https://www.youtube.com/watch?v=UViYKBlpFbc>
- Destiny*. (2016, January 16). Cartoon Network [Video file]. Retrieved December 18, 2019, from <https://www.youtube.com/watch?v=oiRbp0vQTZg>
- Do it for her*. (2015, December 11). Cartoon Network [Video file]. Retrieved May 22, 2019, from <https://www.youtube.com/watch?v=4yG8caPPY1Y>
- Don't cost nothing*. (2016, July 24). Cartoon Network [Video file]. Retrieved December 16, 2019, from <https://www.youtube.com/watch?v=gF0qxt9fx6A>
- Empire city*. (2016, July 20). Cartoon Network [Video file]. Retrieved December 16, 2019, from https://www.youtube.com/watch?v=HM_NIOwnfzs
- Escapism*. (2019, January 7). Cartoon Network [Video file]. Retrieved June 12, 2019, from <https://www.youtube.com/watch?v=4n7FFCPWDm0>
- Full disclosure*. (2016, January 5). Cartoon Network [Video file]. Retrieved May 13, 2019, from <https://www.youtube.com/watch?v=4rkez0Bi8fs>
- Giant woman*. (2014, February 24). Cartoon Network [Video file]. Retrieved May 2, 2019, from <https://www.youtube.com/watch?v=XT13ijUfSts>
- Here comes a thought*. (2016, August 25). Cartoon Network [Video file]. Retrieved June 3, 2019, from <https://www.youtube.com/watch?v=dHg50mdODFM>
- It's over, isn't it?* (2016, July 19). Cartoon Network [Video file]. Retrieved May 20, 2019, from <https://www.youtube.com/watch?v=5T5rCSmduaY>
- The jam song*. (2015, June 15). Cartoon Network [Video file]. Retrieved May 20, 2019, from <https://www.youtube.com/watch?v=liHavtKvBCg>
- Just a comet*. (2015, April 3). Cartoon Network [Video file]. Retrieved May 13, 2019, from <https://www.youtube.com/watch?v=t3M47LIGAWU>
- Let's only think about love*. (2018, July 6). Cartoon Network [Video file]. Retrieved June 20, 2019, from <https://www.youtube.com/watch?v=KYYMgR0thFA>
- Love like you* (end credits). (2016, May 18). Cartoon Network [Video file]. Retrieved May 23, 2019, from <https://www.youtube.com/watch?v=YWhjh9Bplrc>
- Love like you* (montage). (2016, August 10). Cartoon Network [Video file]. Retrieved May 23, 2019, from https://www.youtube.com/watch?v=AfaGjOFj_pc
- Mr Greg*. (2018, December 12). The World of Steven Universe. [Video file]. Retrieved December 18, 2019, from https://www.youtube.com/watch?v=U5nFVzk_cSE
- Peace and love on planet Earth*. (2016, August 4). Cartoon Network [Video file]. Retrieved June 10, 2019, from <https://www.youtube.com/watch?v=Rdlc4b5NL5g>

Sapphire's song. (2016, January 5). Cartoon Network [Video file]. Retrieved June 4, 2019, from <https://www.youtube.com/watch?v=VvE2CgTEXc0>

Something entirely new. (2016, May 4). Cartoon Network [Video file]. Retrieved June 4, 2019, from <https://www.youtube.com/watch?v=KEJvCQ7QZEo>

Strong in the real way. (2014, August 21). Cartoon Network [Video file]. Retrieved May 20, 2019, from <https://www.youtube.com/watch?v=UFctQMCs3k4>

Stronger than you. (2015, December 4). Cartoon Network [Video file]. Retrieved June 4, 2019, from <https://www.youtube.com/watch?v=6OWq38TikzU>

Tower of mistakes. (2016, January 5). Cartoon Network [Video file]. Retrieved May 14, 2019, from <https://www.youtube.com/watch?v=GUeWv1OecoE>

Wailing stone. (2016, January 5). Cartoon Network [Video file]. Retrieved May 13, 2019, from <https://www.youtube.com/watch?v=F9CTRAbwT0>

We are the Crystal Gems (Season 2). (2015, June 19). Cartoon Network [Video file]. Retrieved June 12, 2019, from <https://www.youtube.com/watch?v=v-O13uTtwZM>

We are the Crystal Gems (Montage last episode). (2019, January 22). Cartoon Network [Video file]. Retrieved June 12, 2019, from https://www.youtube.com/watch?v=ecrVOZ3z_Dk

What can I do for you? (2015, December 18). Cartoon Network [Video file]. Retrieved June 15, 2019, from <https://www.youtube.com/watch?v=cbLLkkZeM1g>

What's the use in feeling blue? (2017, February 2). Cartoon Network [Video file]. Retrieved June 3, 2019, from <https://www.youtube.com/watch?v=dtA-juh3rf4>

APPENDIX: NARRATIVE FUNCTION OF SONGS

SEASON ONE

1. *Cookie Cat* - Presents Steven as a child.
2. *Let me Drive my Van into Your Heart* - Presents Greg's career as an unsuccessful rock star.
3. *Serious Steven* - Steven sings about how "serious" he is, showing his playful side.
4. *Giant Woman* - Steven wants to understand the concept of fusion (MONTAGE).
5. *Birthday Song* - Steven deals with the fact that Gems do not age and do not know their birthday. Important information about the Gems' bodies is discovered.
6. *Strong in the Real Way* - Pearl explains how dangerous and destructive fusion can be.
7. *Steven and the Stevens* - Steven plays around with time and space. He is learning about complicated concepts and about his powers.
8. *Steven and the Crystal Gems* - Steven learns the consequences of time travel.
9. *Dear Old Dad* - Steven shows compassion for injured Greg and looks after him.
10. *Be Wherever You Are* - The lives of Steven, Sadie and Lars on the island adventure (MONTAGE).
11. *On the Run* - Steven and Amethyst run away from home to find the kindergarten where she spent her childhood (MONTAGE).
12. *Just a Comet* - Greg tells Steven how he met Rose Quartz, Steven's mother.
13. *Destiny* - Greg goes to find Rose and gives her a t-shirt. Rose is attracted to Greg.
14. *Lapis Lazuli* - Steven explains Lapis' motivations to his dad.
15. *Wailing Stone* - With the same melody as Lapis Lazuli, the song talks about translating the wailing stone.
16. *Sapphire's Song* - Sapphire sings so Ruby can find her in prison.
17. *Stronger Than You* - While Garnet is fighting, she explains the complexity of fusion. Cross-cut editing while the song is being sung shows how Steven, Pearl and Amethyst manage to escape from the interstellar prison.

SEASON TWO

18. *Full Disclosure* - Steven worries about Connie's wellbeing after dangerous events with the Homeworld Gems.
19. *The Jam Song* - Steven and Connie have solved their conflict and there is harmony between them again.
20. *Do it for Her* - Pearl teaches Connie how to fight with the sword (MONTAGE).
21. *What Can I Do for You?* - On an old VHS recording we see Rose singing with Greg and how she fuses with Pearl. This gives Steven more information about fusion.
22. *Tower of Mistakes* - Amethyst regrets what she did to Garnet.
23. *Haven't You Noticed* - Sadie is caught by Steven singing a popular pop song.
24. *Haven't You Noticed* - Steven performs Sadie's song at the Beachapalooza festival.
25. *Something Entirely New* - Ruby and Sapphire talk about how fusion felt to them (first time).

26. *Peace and Love on Planet Earth* - Steven teaches Peridot the importance of making music

SEASON THREE

27. *Like a Burger* - Commercial jingle that makes Greg rich (10 million dollars) Same music as Just a Comet (No. 12).
28. *Don't Cost Nothing* - Greg sings about the important things in life not costing money. Duet with Steven. They decide to travel to Empire City.
29. *Empire City* - Greg and Steven sing about going on vacation to Empire City while they are packing (MONTAGE).
30. *Mr Greg* - The hotel staff sings along with Greg and Pearl about how much money they have and how they are spending it. Pearl leaves, interrupting the scene.
31. *It's Over, Isn't It?* - Pearl sings a soliloquy about her relationship with Rose and Greg. Steven discovers the origin of Pearl and Greg's feud.
32. *Both of You* - Steven sings to Greg and Pearl to convince them to talk about their feelings because he loves them both. And they do (MONTAGE).
33. *Don't Cost Nothing/Those Cost Something* (reprise) - Greg and Pearl recount how much they spent on the trip and conclude unregretfully they could have just stayed at home.
34. *I think I Need a Little Change* - Greg sings about his life being Rose's partner.
35. *Love Like You* - This song appears when Steven is rescued from space and his reaction when he discovers that Rose Quartz destroyed Pink Diamond (MONTAGE).

SEASON FOUR

36. *Here Comes a Thought* - Garnet explains to Stevonnie how to handle the anxiety provoked by fusion.
37. *Still Not Giving Up* - Steven films a tutorial for YouTube on how to play guitar and encourages viewers to write songs to cope with complicated feelings. This is a video clip and does not belong to the series narrative.
38. *I Could Never Be Ready* - Greg finds enters fatherhood (MONTAGE).
39. *What's the Use of Feeling Blue?* - Yellow Diamond sings to Blue about Pink's death.

SEASON FIVE

40. *Working Dead* - Sadie improvises a dark song about hating her job.
41. *Ghost Song* - Sadie Killer and the Suspects perform live.
42. *That Distant Shore* - Lapis sings about conflicting feelings.
43. *Ruby Rider* - Ruby experiences life on her own.
44. *Let's Only Think About Love* - After recapping who Rose was and how the Earth is in danger, Steven recalls all the troubles surrounding their lives and the dangers that loom, but decides he would rather focus on the wedding.
45. *Familiar* - Steven sings about how similar feelings among the Diamonds and the Crystal Gems can be.
46. *Escapism* - The lyrics talk about someone who is trapped and wants to be free. The images show Steven's astral projection, which allows him to leave the Homeworld jail to ask his dad and the other Gems still on Earth for help (MONTAGE).
47. *We are the Crystal Gems* - Steven sings the theme song while he provides a conclusion to the series (MONTAGE).
48. *Change Your Mind* - Steven closes the episode and the series with this piece of advice.

The relationship between music and images in French non-fiction TV programs.

From a media-inherited practice to an autonomous one (1949-2015)

Guylaine Gueraud-Pinet

Univ. Grenoble Alpes

guylaine.gueraud-pinet@univ-grenoble-alpes.fr

Date received: 12-10-2019

Date of acceptance: 23-11-2019

KEY WORDS: MUSIC IN TELEVISION | CULTURAL INDUSTRIES | EXTRADIEGETIC MUSIC | MEDIA COMMUNICATION
| MUSIC AND IMAGES

SUMMARY

The use of pre-existing music during television news and magazine or reality shows produced in France has increased steadily since the industry began. Although music in TV fiction has been a matter of academic interest since the late 1970s (Tagg, 2000; Frith, 2002; Coates, 2007), non-fiction programs have enjoyed little attention from the academic world. In a context of socio-cultural and socio-economic change in music and television spanning 60 years, this article discusses the following questions: How has the relationship between images and music on TV evolved since 1949? Was it built upon media-inherited techniques or did television media devise their own practices? A statistical analysis has been performed on 140 TV programs broadcast between 1949 and 2015, and a music/image classification has been used to test close to 2000 extracts from pre-existing music tracks. Building on Roger Bowman (1949) and Ron Rodman's (2010) proposals on music in fiction TV programs, this classification allows us to adopt a perspective drawing from socio-economic and semiotic approaches. Three time periods have been identified: 1950-1980: inherited music integration; 1980-2000: editorial music integration; 2000-2015: hyper-contextualized music integration. At first, music was thus used much as it had been in other media (space-time contextualization, leitmotiv, etc.). Then, from the 1980s onwards, it started to reflect channels' editorial policy, especially in the case of French music channel, *M6*. Finally, since the 2000s, even though these aspects are still valid, we have observed the emergence of "hypercontextualization" processes, in which verbatim use of lyrics has become common practice.

Summary

The use of pre-existing music¹ during television news and magazine or reality shows produced in France has increased steadily since the industry began. It is therefore quite commonplace to hear a song by the Rolling Stones playing in the background of a TV newscast, or to hear the original soundtrack of *Pirates of the Caribbean* on a reality cooking show. The socio-economic and socio-technical context within which this music editing practice is set has gone through tremendous changes since the 2000s (Bouquillion & Combès, 2007). Such changes can be accounted for by the use of new production and post-production techniques, but also by the crisis that hit the French music industry in 2003 and the renewal of television programming after streaming platforms came into use. Therefore, music editing plays a key role in analyzing the relationship between music and images.

From a theoretical standpoint, there is a lack of research dealing with the “image-music” arrangement in information and communication sciences. Academic research in the field seems to emphasize images when it comes to television (Lochard & Soulages, 1998; Hannot, 2002; Soulages, 2007). Similarly, it is fairly unusual to come across research associating music with non-fiction TV programs, even in musicology or film studies. One reason for this is that music in fiction TV shows seems to generate more interest than music in reality shows (Coates, 2007). Broadly speaking, research analyzing the relationship between music and images tends to focus on cinema. Studies dealing with television are rather recent and scarce in number (Jost, 2004; Hilmes, 2008; Rodman, 2010; Deaville, 2011). They all agree on the idea that broadly applying the findings of film music analysis to television is impossible for two main reasons: firstly, because television is broadcast in a continuous flow; and secondly, television has been met with increased rationalization since the 1980s, which means its content now has a commercial value. Thus, radio, as well as other musicalized media formats, could be regarded as a key part of the legacy television has inherited, just like cinema.

Our article is at the intersection of these perspectives. It focuses on the integration of pre-existing music tracks in non-fiction TV programs since 1949, adopting an info-communicational approach and a perspective that spans socioeconomics and semiotics. The main goal of this work is first to question how the relationship between images and music on TV has evolved since 1949. Next, it is to ask whether it has been built upon media-inherited techniques or whether televised media devised their own practices. In other words, this research consists of identifying the pre-existing functions of the “image/music” pairing in films or on the radio in order to find out whether they are present in television. Do TV shows use music as a leitmotiv or a spatio-temporal contextualization tool? And finally, are there any particularities in the way music is used on French TV? These questions bring forth a broader issue on how to approach this relationship and on whether or not to question the function of music, since this has already

1 Music edited or produced by record labels unspecialized in “music for the media”.

been done for radio and film. Our twofold theoretical approach allows us to document the evolution of the relationship between music and images since the 1980s toward a more autonomous practice, but also how its content has been gradually infused with industrial markers testifying to the growing industrialization of cultural products.

In order to offer a first typology of the way pre-existing musical extracts are used in French TV programs, we have chosen to use the results of a content analysis to compare the different functions that can be assigned to music in films or on television. First of all, we built a categorical system using works addressing the function of illustrative music in musicology and film studies. We will discuss and comment on the way this system was built in the second part of this article. This categorical system was then put to the test with TV content by performing a statistical analysis of 140 TV programs broadcast between 1949 and 2015, focusing on three corpora of programs broadcast in 2003, 2009 and 2015 (97 programs in total). In order to carry out this analysis, we compiled musical extracts drawn from TV programs in a systematic way, whether they were pre-existing tracks or not, and noted the length of the extracts. Then, each pre-existing track was labeled with its title, performer and the year it was released. To finish, close to 2000 extracts from pre-existing music tracks were assigned a function in the relationship between images and music with the help of our categorical system. Nine interviews with TV editors or sound designers were then conducted in order to check whether the results obtained matched the professionals' reality.

This article is organized in three parts. We will start with a review of the theoretical stakes of the analysis of the relationship between music and images on TV, questioning the relevance of adapting findings from film studies to television. Next, we will discuss the traditional functions of music in films as well as TV. This will lead us to explain how our typology of existing music editing practices on television was constructed. Finally, we will try and highlight three time periods representative of the evolution of pre-existing tracks and music editing on television from 1949 up to today. We will also present one of the most remarkable changes of the last few years: "hypercontextualization".

Analysis of the relationship between music and images on television: towards a global adaptation of the findings of film studies?

The analysis of illustrative music draws a great deal from the results of musicology and film studies and, in order to study music and television together, research has had to rely heavily upon film music. However, the format, commercial characteristics and narrative approach of TV programs is somewhat different from films. In that regard, the legacy from film music studies can be questioned. As a consequence, we have based our analysis on the work of Rodman (2010, pp. 107–112) and the results of our corpus analysis in order to highlight the actual differences between TV programs and films. We will deal with what brings them together later in this article.

Differences between two types of audiovisual productions: the TV show and the film

The differences between TV shows and films lie within four main elements, which all have an impact on music editing practices:

- Production length
- Directing techniques
- Differentiated commercial goals
- Music sourcing

a) Production length

The difference between the length of TV programs and films is quite noticeable; TV programs usually being shorter. When comparable to the length of a film, TV programs are often interrupted by commercial breaks or announcements from the network, which is similar to the way programming works in the radio sector (Hilmes, 2008). In addition, the sequencing of TV programs is often built upon an accumulation of reports, thus reducing the overall length of the program. As a result, attention-grabbing devices are always a priority for production companies during the creation phase and it is therefore quite customary to refer to conventions or elements that will be familiar to viewers. Music, especially pre-existing music, seems to be one of them.

b) Directing techniques

Rodman explains that directing techniques differ from one medium to another. TV production is much faster than other media thanks to the use of lighter material. As a consequence, cuts are more visible, and the succession of sequences is faster. This leads us to notice three elements resulting in redundancies:

- the repetition of common images
- the inclusion of a written commentary or dialog describing the image
- the use of a musical extract as a commentary for on-screen action

Chion's *l'Audio-vision* was the inspiration for the work by Rodman, who adapted Chion's comparative analysis of films and music video clips to television. (Chion, 2013, pp. 142-143²). The fast pace and frequent cuts characteristic of television were also observed by Prendergast (1992, p. 276), who explained that the use of music is a form of adaptation to these features. In our corpus analyses, we have observed the increased sequencing of music extracts and their shortening (Figure 1).

2 Similar elements can be found in non-fiction TV programs (split screen, the use of a voiceover and the use of music to comment on an image). However, we prefer to focus on the idea that in music video clips, the image is commenting on the music and not the other way around. Therefore R. Rodman's proposal can be seen as a bit of a shortcut.

	AVERAGE DURATION OF MUSIC IN GENERAL	AVERAGE DURATION OF PREEXISTING MUSIC	MEDIAN DURATION OF MUSIC IN GENERAL	MEDIAN DURATION OF PREEXISTING MUSIC
2003#	00:00:32	00:00:33	00:00:27	00:00:30
2009	00:00:27	00:00:28	00:00:22	00:00:24
2015	00:00:30	00:00:26	00:00:23	00:00:24

Figure 1. Average and median length in seconds of the musical extracts in our corpus in 2003, 2009 and 2015.

Music extracts used in TV programs are much shorter than those used in films. It is rather unusual to hear pre-existing musical extracts lasting no longer than a few seconds in full-length features. In a nutshell, the frequent commercial breaks, the sequencing of the programs and their short format, as well as the faster pace and easy manipulation which characterize televised images all account for the differences in music editing practices between TV and cinema (Rodman, 2010, p. 171).

c) Differentiated commercial goals

The third distinction criterion is inspired by the work of Prendergast (1992, p. 274). The composer and film music theorist draws a line between television and cinema thanks to their industry goals. According to him, television is meant to sell products and to bring in profits. As a consequence, it might be suffering from the dichotomy between striving for artistic value and commercial success. These two values come into conflict despite being closely linked. According to the author, the hierarchical distinction between “good TV” and “commercial TV” can serve the latter in the way they interact. According to Prendergast, cinema is not as commercially driven as television. The difference lies in the way marketing strategies are implemented and the impact they have on content creation. TV programs require sponsors, while the success of a film depends on how it has been marketed to the public. In other words, the author explains that TV tends to resort to internal strategies that have an impact on the content of the program – the use of music for example – while the success of a film depends on external marketing strategies that have little to do with directing. Even though it is not our goal to regard TV as a mere commercial product devoid of artistic value, we agree with the author that the highly commercial dimension of TV programs and the impact this can have on their production should be considered. In the third part of this article we will show that this is one of the most characteristic aspects of the relationship between images and music on television. One example of this is product placement in films, which became a professional sector as early as the 1980s (Bressoud & Lehu, 2008). Similarly, the use of pre-existing music tracks, which is increasingly prevalent, is at times the result of a direct order from some record companies (Smith, 1998, p. 33).

d) Music sourcing

Rodman talks about one last element which can help differentiate cinema from television. According to him, music on television comes from three main sources. Musical extracts may be taken from previous episodes of the same show, from music libraries or from other films. In our corpus, we have noticed that the music tracks used existed before the creation of the programs featuring them and that they could be put into four categories: musical extracts drawn from music libraries, commercial music tracks not intended for audiovisual sonorization, film music and, finally, video game music. Yet, even in films, music is not always composed specially for the film and many tracks are borrowed from different sources (Chion, 1995).

In order to progress to our analysis, we will mainly focus on two aspects:

1. The key role played by television sequencing and therefore music sequencing
2. The impact of television marketization on content

We would like to reassert the idea that the repetitive aspects of TV programs as a whole are designed to keep the viewer's attention and to set channels apart from their competitors. Rodman (2010, p. 109) insists on repetitiveness as one of the most meaningful devices used in music editing. The music chosen has to tie the program together with musical conventions that are meaningful to the viewer. Later on, we will show that pre-existing music tracks used in TV programs seem to echo the author's words, especially in our corpus of non-fiction programs. According to our findings, this repetitive dimension seems to be one of the most representative features of music editing for television since the 2010s.

Similarities between two types of audiovisual productions: the film and the TV show

Rodman (2010, pp. 100–112) talks quite briefly about the similarities between film and television with regard to the use of film studies as a tool for the analysis of television music. First, Rodman explains that both are built upon multisensory principles, combining visual images, sounds, words (written or spoken) and music. In addition, he tells the reader that the construction of narrative for television programs emulates that of films. Thus, in order to tell stories, television has made the old narrative structures its own. Rodman also concludes by implying that the use of the leitmotiv is undeniably the most significant feature television has borrowed from cinema. In the third part, we will see how the leitmotiv is used on television and how it was adapted for the medium. However, before moving on, it is important to stress the idea that, generally speaking, television and film display common “functions” of music beside the leitmotiv. Even though the difference in format sets the two media apart in many ways, the use of music “functions” in our analysis feeds our hypothesis on television's musical heritage. After reviewing different theoretical works on music and images, we have decided to focus on a set of helpful pointers to identify some of

the forms the relationship can take, in order to build a first typology of music tracks used in non-fiction TV programs.

Music “functions”: from cinema to television

Film music: from function-building to function-homogenizing

As in the case of television, it was some time before the study of film music became systematized. A few early works were published in the 1930s and 1940s, but it was not until the 1980s that researchers started to take an interest in the subject more widely. In the past, film studies theorists focused on images alone (Stilwell & Powrie, 2006) and addressed the issue of music from an aesthetic perspective, which did not further an understanding of how it worked.

In France, Maurice Jaubert (1936) is considered a pioneer of film music theory. He proposes that music can “serve” a film, either by filling gaps or as on-screen action commentary; as a result being merely decorative, with no expressive function. Jaubert was a composer himself, who set out to rid music of the characteristics inherited from melodrama and to make it “realistic”. In other words, music was supposed to grow apart from the image and to exist autonomously. The music used in films at the time was mainly pre-existing. Jaubert’s writings tended to support this idea and to defend music’s self-affirmation. The historian and film theorist Jean Mitry used these elements again thirty years later:

Music is not useless, but it has a very different role. Its goal is not to comment on the image or to paraphrase visual information, or to match its rhythm – except in a few exceptional cases. Nor does it have to have a value or an intrinsic meaning...Film music does not explain or accompany; it is a meaningful element and nothing more. (Mitry, 1965, p. 118)

Mitry’s opinion on film music betrays the superiority of images. Music has to serve the film in an aesthetic manner, and any composition must take the film’s images into account. To support this idea, it is worth mentioning that composition takes place after the film is made, and so the search for a function based upon stereotypes or conventions would only alter the nature of music and turn it into a mere tool. Christian Metz, drawing inspiration from both the authors quoted above, argues that “bad film music” illustrates content using a sort of “musical and cinematic language” based upon a “system of pleonastic equivalences” that mimic on-screen emotions (Metz, 1981, p. 55).

The first studies to use empirical data in musicology appeared just a few years later. In France, Julien created the first categorization of film music in films from the 1980s. In an article entitled “Methodology elements for a typology of film music”, he came up with “discovery procedures” meant to classify the main redundancies between the use of music in cinema and on television. He gathered them by theme, arguing that:

It is high-time to study the description of music interventions with a scientific approach in order to be able to serialize, analyze and compare the different functions of film music and the power it has in a specific role, that of facilitator of narrative credibility. (Julien, 1980, p. 198)

His opinions come into conflict with the three authors quoted earlier in the sense that he does not try to say what film music should be but suggests that it is composed in subservience to the image. His first proposal is twofold: mechanical music – the source of which is visible on-screen (a radio or a performer) – and background music. The latter can be divided into five categories: illustration of a journey (a trip), psychological state (emotions or feelings); accidents (death, murder, fires, etc.), hobbies or fun activities (indoors and outdoors – grab a coffee, mow the lawn), the illustration of looks and music for the closing credits.

- **Decorative function:** music represents the sonic landscape of the image, either directly – a harpist is playing on screen and the viewer can hear harp music – or indirectly, for historically or geographically set sequences;
- **Symbolic function:** a character is given a “musical identity”. Julien does not use the word leitmotiv but rather talks about a Wagnerian use of music;
- **Conjunctive function:** music ties together the different sequences of a film.

According to the author, these functions rather invalidate the theories defended by Jauvert, Mitry and Metz. Indeed, thanks to his analysis, he is able to show that film music is not just a raw and stereotypical adaptation of the visual content. The author’s conclusion leads us to regard music as a “meaning system that is metaphorical, analogical and coded”, tailored to “the emotional needs of international cinema” (Julien, 1987).

In between these two articles, Chion (1985), in France, and Gorbman (1987), in the US, started building their reputations and are now considered the founding fathers of the discipline. Later on, further studies were produced in the field of musicology as well as in film studies and researchers came up with a common definition of the functions of film music:

Whether inspired by structuralist or pragmatist semiology, Freudian or Lacanian psychoanalysis, Gestalt psychology or cognitive sciences, film music studies always come up with a similar set of expressive, narrative and aesthetic functions – it does not matter whether the researcher is in musicology or film studies, deaf or blind, they will generally give film music a set of eight functions. (Cardinal, 2012, p. 38)

In the provocatively entitled article “Where are we (now) with (the study of) film music (in cinema)?”, Cardinal remarks that researchers have been studying the question since the mid-1980s, irrespective of the research field or discipline, and have regularly come up with the same set of eight functions:

a)	Music situates the story or the narrative in a specific space-time setting
b)	Music “colors” the action or the narrative with a specific mood, and sets it in an atmosphere that is shared with the viewers
c)	Music draws the viewers’ attention to a set of elements visible on screen, lets them know about their presence off-screen and highlights the dramatic elements of a scene or a sequence’s narrative progress
d)	Music reinforces some of the narrative developments, it plays upon the intensity of the scene and leads the action
e)	Music reveals the characters’ inner thinking, their secret motives, or their hidden sentimental state
f)	Music generates emotions
g)	Music binds sequences together, it connects movements, visual and sonic fragments, it sets a rhythm
h)	Music is one of the reasons viewers get absorbed in a film

Figure 2. The eight functions of film music by Cardinal (2012)

Though he criticizes them, Cardinal admits that these functions help us to understand part of the viewers’ narrative experience with regard to the relationship between music and images, or at least, from our point of view, they help explain the influence production companies have on the editing process. Yet, we strongly agree with him that these functions do not account for the viewers’ true experiences. On the contrary, they appear to signal that music is not much more than a tool which serves image and narration. It is reduced to a choice made by directors or composers and later modeled by theorists.

As a consequence, working with a set of pre-established musical functions seems to suggest that “the choice of music is a conscious choice made in full awareness of what it entails or obeying a set of ‘natural’ laws” (Chion, 1995, p. 188). We tend to agree with Chion that some uses result from a conscious choice and can be easily identified through a product analysis, even more so when they are acknowledged by the people in charge of selecting or composing the music. Yet, the author disagrees with the idea that music “accompanies” the film, because music is part and parcel of the product. It is not always a commentary for the image alone, sometimes it is used for a dialog, a gesture or an editing feature. The question that needs to be asked, he argues, is not “what is the use of that music in the film?”, to which the answer is “nothing”, but rather “in what way does the music serve the film?”. “Bring together or take apart, put a limit or blur boundaries, move forward or hold back, set the mood, hide disgraceful sound or image-editing features, music does them all.” (Chion, 1995, p. 191). This rejection of “musical functionalism” in films, as he calls it, is a recurring idea in Chion’s work. It does not stop him from offering a wider set of musical functions in film, though he does not always call them as such, using terms such as emotional support, character or action identification with a leitmotiv, “mickeymousing” or “time and space processing machine”. They all, however, relate to the set of eight functions set forth by Cardinal.

Though they endow music with a specific role, these different functions act as a heuristic way of shedding light on the way music is used in TV programs, in order to describe and to better understand the comparison. We need to bear in mind, however, the criticism ex-

pressed earlier and the difficulty of bringing together television and cinema in a meaningful way. Once again, we come back to the idea that our goal is to better understand how the relationship between music and images is built on television. First, we will focus on the message transmitted by the program maker. To do so, we will compare our hypotheses with the results from our interviews with sound editors later in this article. It should also be noted that a set of studies on television music has been conducted previously and that the typology of musical integration in non-fiction television programs we have created is based on their descriptions and was born out of a discussion of their findings.

Musical functions on television

In 1949, Roger Bowman, an American TV critic, came up with a list of eleven musical functions observed in TV programs in the journal entitled *Film Music Notes*. The list (Figure 3) was based upon the first fictional TV programs:

1	The theme: identifying the program as a whole.
2	The Wagnerian leitmotifs, or “character themes”, heralding or accentuating the approach or presence of a character by the use of a theme identified with him.
3	Recalling past events by suggestive themes.
4	Predicting future events by suggestive themes.
5	Imitating sounds, actions, or characteristics in musical caricature.
6	Building action, or indicating time, place, or unseen action.
7	Providing a transition from scene, place to place, thought to thought, period to period.
8	Suggesting a blackout or a slow fade-out.
9	Showing subjectively the inner thoughts, feelings, and meanings of a character or a scene.
10	Achieving montage effects with two or more themes or types of music played contrapuntally for special effects or distortions, as in Prokofiev’s <i>Lieutenant Kije</i> music.
11	Use of music to annotate dialogue. Parallel annotation may weaken dialogue unless skillfully used as stylized sound effect.

Figure 3. Bowman’s (1949) eleven musical functions on television in Rodman (2010, p. 112)

Thanks to a comparison with the functions of film music established years later, we were able to notice a few similarities. Music is thus used as a time and place marker, it is able to set a specific mood, to express the intimacy of a character, to arouse emotions, to connect different sequences and finally to grab the attention of the viewer during a narrative sequence. The eighth function in Cardinal’s list, seducing the viewer, is the only one not found here. We propose that function could be regarded as a direct result of the other seven functions combined.

Bowman’s additional functions could be considered specific to television. According to Rodman, who led us to the 1949 categorization, the list was an anticipation of future studies on television music.

Rodman suggests creating three “generic areas” with Bowman’s functions. According to him, the first, eighth and tenth functions would help navigate the flow of television (intro-

duction, transition, closing). They contribute to the creation of extradiegetic space in the medium. The other eight functions (2, 3, 4, 5, 6, 7, 9, 11), which can be found in cinema as well, use music as an agent that influences the narration. As a result, they belong to the intradiegetic space.

These different “areas” are built upon common distinctions in the field of music and image analysis.³ Rodman’s spaces (Figure 4) were based upon Genette’s definition of diegesis. Diegesis is defined as “a universe rather than a sequence of actions (story): diegesis is not the story, but the universe it is set in” (Genette, 1984, p. 13). If we draw a parallel with film music, diegetic music would pertain to the universe in which the story is set, and non-diegetic music would not. In other words, resorting to these notions allows us to show that music takes on the role of narrator in TV programs (non-diegetic).

Diegetic music is directly inserted into the story told by the program; it is “music that both the characters and the audience can hear” (Rodman, 2010, p. 58). For television, it can be music played on set or heard by the characters on the radio or at a party.

According to Rodman, non-diegetic music is divided into two parts: extradiegetic and intradiegetic.



Figure 4. The Three Discursive Spaces of Television (Rodman, 2010, p. 54)

The objective of extradiegetic music is to establish a link between the viewer and the channel or program. According to the author, extradiegetic music can be the musical motif of a channel or production studio, or even bumpers. Music can thus bridge two spaces: the extradiegetic and the intradiegetic. Rodman explains that this double function is quite characteristic of television music, in which it is much more prominent than in film music. We will come back to this idea a little later.

Finally, intradiegetic music often plays the part of musical narrator for a particular story. Its role is to highlight or to invent the program’s background following the narrative weave, although not exclusively. It can also act as the lead narrator of the story by mimicking its narrative path. When used as a transition tool, it can be put into two categories. It will bind the narration together but also play an extradiegetic role: “Like bumpers, they [transitions]

³ “Screen music” / “pit music” for Chion; “mechanical music” / “side music” for Julien.

are amalgams of extradiegetic and intradiegetic music that function in a traditional way to move from the narrative to a commercial break and vice versa” (Rodman, 2010, p. 57). Yet, when the transition is cast as a bridge between two sequences, it remains purely diegetic. We would now like to focus on a few elements drawn from the previous discussion, and especially the idea that film music and television musical functions are somewhat repetitive. Bowman’s, and later on Rodman’s, contributions center on television’s specific take on musical integration. It is fairly unusual to see pieces of music used both in the intradiegetic and extradiegetic spaces in cinema. As a result, we have chosen to study this aspect in more depth without exclusively focusing on transitions and bumpers. Rodman leaves his categorization open to other suggestions. He explains that the “power” of television lies solely in music’s ability to play upon a variety of spaces. We prefer to use the term “power” over “specificity”, as it allows for the musical functions we have identified to change over time, just as new codes can be re-negotiated between viewers and producers (Rodman, 2010, p. 58).

First typology of musical integrations on television and temporal evolution (1949-2015)

Description of the typology of musical integrations

The typology of musical integrations on television we have developed features nine categories. It was based on observations from our corpus analyses and from our interviews with sound editors, as well as the theoretical perspectives mentioned earlier. The chart below summarizes them:

1	Locate information or television narrative in a particular place and time period
2	Characterize individuals on the screen, using the leitmotiv
3	Contextualize the subject of a story (additional information)
4	Annotate, comment or highlight images, comments and individuals present on an ad hoc basis
5	Bring or accentuate emotions
6	Continue the diegetic story in the intra-diegetic space
7	Unify or articulate the rhythm of the sequences of a report or a program both with regard to the narrative and the program
8	Promote the music of a performer while contextualizing the sequence
9	Musically color the program as a whole

Figure 5. First typology on the use of pre-existing music on French television

The levels of gray in figure 5 correspond to the different areas of televisual space, whether they belong to the diegesis or not, as according to Rodman. Let’s concentrate on the idea that these categories are not always exclusive. A music extract can simultaneously belong to the first and to the fourth category. In order to illustrate this idea, we can look at the example of the song “New York Avec Toi” (1984, Virgin) performed by the band Téléphone in a TV re-

port about the French dancer and choreographer Kamel Ouali's trip to New York (Tellement People, 2009). The contextualization of the place is achieved by the reference to the title of the song and the lyrics, but it is only played once the name of the city has been uttered. This extract can therefore be classified in the fourth category. Similarly, some extracts used to contextualize a sequence can also fulfill the last function or contribute to the time setting of the program.

a) Intradiegetic music

Pre-existing music tracks played during television programs contribute to the time and place setting of the narrative of the program (1). They contribute to the identification of the characters of a program and to their self-affirmation by conforming to stereotypes on a regular basis; stereotypes that bind together musical and socio-cultural elements through the use of leitmotifs or the combination of a set of similar music extracts (2). Music is used to contextualize the subject, not exclusively with regards to its space-time setting, but because it relates to the subject of the program. It can focus on an activity or a special topic – a story about a village lottery, a story about the Titanic; or on one or several people: the life of Beyoncé and Jay-Z, “green celebrities”. In that case, while music can simply illustrate the topic, it can also give additional information (3). Music annotates, comments and highlights images, dialogs or comments (and often all three at once). This type of use is not systematic and usually lasts no more than ten seconds (4). Finally, music can enhance emotions, as it does in films. (5). We will not address this function in the article because we have performed content analyses which do not allow us to talk about it in a relevant way, and it was never our intention to talk about music analysis in this article.

b) Building a bridge between diegetic and intradiegetic music

The sixth category (6) corresponds to the intradiegetic use of pre-existing music within the program's diegetic space. We have identified two types of situations:

- Whenever a character is singing or humming a pre-existing song on screen, the track is used by the sound editor. In the program *Tous Ensemble* for example, comedian Willy Rovelli, who is a guest on the show, sings the theme song of the TV series *Charlie's Angels* (Elliott & Ferguson, 1976);
- Whenever diegetic music is played on a broadcasting device (radio, television), the song is also used by the sound editor. For example, during a wedding celebration taking place in *4 Mariages Pour une Lune de Miel*, the DJ plays the song “Summer Jam” (The Underdog Project, 2000) and it is later re-used by the sound editor.

c) Extradiegetic music

Through the use of transitions, a program's musical setting builds a bridge between the narrative realm and the television realm (7), as suggested by Rodman (2010). Pre-existing mu-

sic used as an illustration can be considered a direct or additional way of promoting a performer releasing a new album, for example (8). However, there is a difference between this category and cases in which the program focuses on a person from the music industry. In both cases, songs by performers shown on screen can be used. Yet in the “promotion” category, selected musical extracts are featured on the album the program focuses on. Finally, music can “color” a program, a TV genre or even a television channel as a whole in a specific way (9). This is the case for the French channel *M6*, whose editorial line has centered on music since it was created in 1987. We will come back to this idea a little later.

According to our first typology and the process of its creation, we can say that the music used in non-fiction TV shows is a combination of an inherited practice and an autonomous one. Indeed, intradiegetic music stems from the legacy of film music, but also from the legacy of radio with regards to the sequencing of programming and shows. This move towards greater autonomy is characteristic of the extradiegetic functions of music. By definition, they go beyond the narrative frame of the content to epitomize the editorial logic of the channels or programs. This becomes all the more obvious if we extend the time period of our analysis (1949-2015). Before concluding this article, we would like to present three time periods of musical integration on French TV.

Three time periods for musical integration on French TV: towards greater hypercontextualization

Thanks to the content analysis of 140 TV shows broadcast between 1949 and 2015, we have been able to identify three time periods:

- 1950 to 1980 corresponds to an inherited musical integration practice;
- 1980 to 2000 corresponds to an editorial musical integration practice;
- 2000 to 2015 corresponds to a hyper-contextualized musical integration practice.

Between 1950 and 1980, it was customary to hear music mainly during the news or magazine shows. Pre-existing music was used sparingly and similarly to the way it was used in other media such as radio and cinema. If, for example, a television report took place in Ireland, then an Irish song would be played.

During the 1980s, French television was privatized. Channels were now in competition with each other and new channels with specific programming appeared. This was the case of *M6*, which started out as a music channel and used a lot of pre-existing music in its magazine programs, even those related to other topics such as sport. At that time, music was used as a reflection of the editorial line of the channel.

Finally, since 2000, music has infused many TV programs, particularly reality shows. Music has become an essential component of the programs’ background. Everything mentioned before – contextualization, editorialization, and so on – still exists, but we now see

music being used in a way we can call “hyper-contextualized”. “Hyper-contextualized” musical integration means that music is often used to accentuate a word, a scene, or the presence of a character on screen - a practice we used to call “word for word” (Gueraud-Pinet, 2018). In other words, if people talk about the paparazzi on a magazine show, Lady Gaga’s “Paparazzi” (2008) will play in the background. When voice-over comments can be heard such as “A money-making image has to be looked after”, with reference to Adriana Karembeu and her husband’s image (*Tellement People*, 2009) or hinting at “three million dollars” or two-hundred-seventy-euro nights for a deluxe hotel suite in Dubai (*Tellement Vrai*, 2009), the song “Money” (1973) by Pink Floyd will play. Finally, to illustrate Leonardo DiCaprio’s presence in the report, a short extract will play from the *Titanic* (Cameron, 1997) soundtrack by Céline Dion entitled “My Heart Will Go On” (1997). These types of hyper-contextualized musical integrations usually last from two to ten seconds. They take on the role of musical pauses that strengthen the image or commentary of the program. This sound editing practice originated in early animated cartoons and is often known as “mickeymousing”. As one of the sound editors explained in one of our interviews, this “sonorization” practice is commonly used on television, mainly for sound effects:

Adrien G.: [...] *Take Les Reines du Shopping* for example, you have “fixated effects” like “clang” or “boing” which go along well with jokes, or the sound of a slap or a whiplash, that’s what you call “mickeymousing”.

The term “mickeymousing” or “underscoring” consists of “punctuating or accompanying actions and gestures taking place in the film with figures and extremely well-synchronized musical actions, which can take place at the same time as the sound effect and get turned into musical notes” (Chion, 1985). Chion adds that the sound of a slap or a whiplash is thus created by a sound-effect engineer or a sound illustrator or can be replaced by a few notes of music. The term is a reference to the Disney cartoon *Mickey Mouse* but can be observed in films such as *The Informer* by John Ford (1935), the soundtrack for which was composed by Max Steiner (Chion, 1985, p. 106). This “mickeymousing” process is reminiscent of the way pre-existing music is sometimes used to highlight the image or commentary. Indeed, one common feature shared by John Ford’s movie, or the animated cartoon *Mickey Mouse*, and our television programs is that they are almost exclusively musical. Besides, if the objective is to punctuate a gesture or an image, the role that sounds play can be linked to that of music.

Finally, “hypercontextualization” is also representative of the 2000s as it relates to commercial concerns. Indeed, musical integration as background music is a direct way of promoting an artist. As a result, the song is not used to punctuate the presence of the artist on screen so much as to play music from the album that is being promoted in the program. In 2015, the program *50 Minutes Inside* (TF1) featured a report entitled “Into Johnny Hallyday’s

Secret Life” set in the singer’s Los Angeles home and broadcast only a few months after his album *Rester Vivant* was released. The program talks about the celebrity’s life in the US but mainly focuses on the promotion of his latest album. The musical illustration of the program is thus made up of several songs from the album which are played as they are being mentioned, such as the single “Seul”, which is played five times.

Conclusion

Thanks to the typology of television music that we have built and used, we have been able to observe the evolution of musical integration practices on French television. From the late 1940s until now, music has been serving images or commentaries by strengthening the space-time context, the rhythm of the programs or the identity of the characters. As a consequence, we can say that this practice was inherited from pre-existing media but that it has been autonomous since the 1980s. Music is used to strengthen the editorial line of a channel or to help a program stand out. If these aspects remain relevant over time, they take on a new meaning for music-image analysis purposes. Music escapes the intradiegetic frame of the program, it gets shortened and becomes hyper-contextualizing, i.e. redundant with the image or with the commentary of the program. These specifics are part of a general context marked by the industrialization of the media. Indeed, even within TV content, traces of industrialization or technical developments are found, such as the use of music promotion or the editorial use of music.

Nevertheless, this work has several limitations. The quantitative analysis does not allow us to work on symbolic forms of music or audiovisual editing. However, these issues can be avoided by a thematic analysis of the images linked to the musical extracts. In order to find emotions or references within the image, we would like to question the notion of “musicalized images” (Gueraud-Pinet, 2018) and their circulation in other audiovisual productions.

In spite of these difficulties, this research offers insights into how the seldom analyzed topic of musical integration on television can be approached from an info-communicational perspective as well as from a social science and humanities perspective.

Bibliography

- Bouquillion, P., & Combès, Y. (Eds.). (2007). *Les industries de la culture et de la communication en mutation*. Paris: L'Harmattan.
- Bowman, R. (1949). Music for films in television. *Film Music Notes*, 8(5), p. 20.
- Bressoud, É., & Lehu, J-M. (2008). Le placement des marques dans les films. Panorama, modalités d'exécution et efficacité. *La Revue des Sciences de Gestion*, 233, 101–114.
- Cardinal, S. (2012). Où (en) est (l'étude de) la musique (au cinéma?) du film? *Intersections*, 33, 35–49.
- Chion, M. (1985). *Le son au cinéma*. Paris: Édition de l'étoile/Cahiers du Cinéma.
- Chion, M. (1995). *La musique au cinéma*. Paris: Fayard.
- Chion, M. (2013). *L'audio-vision. Son et image au cinéma*. Paris: Armand Colin.
- Coates, N. (2007). Filling in Holes. Television Music as a Recuperation of Popular Music on Television. *Music, Sound and the Moving Image*, 1, 21–25.
- Deaville, J. (2011). *Music in television. Channels of listening*. New York: Routledge.
- Frith, S. (2002). Look! Hear! The Uneasy Relationship of Music and Television. *Popular Music*, 21(3), 277–290.
- Genette, G. (1982). *Palimpsestes*. Paris: Éditions du Seuil.
- Genette, G. (1984). *Nouveau discours du récit*. Paris: Éditions du Seuil.
- Gorbman, C. (1987). *Unheard melodies: Melodies: Narrative film music*. London: British Film Institute.
- Gueraud-Pinet, G. (2018). *Musique et industries médiatiques. Construction et mutations d'une musicalisation médiatisée à la télévision (1949-2015)* (Unpublished doctoral dissertation). Université Grenoble Alpes, France.
- Hanot, M. (2002). *Télévision Réalité: réalité ou réalisme? Introduction à l'analyse sémio-pragmatique des discours télévisuels*. Brussels: De Boeck Université.
- Hilmes, M. (2008). Television sounds: Why the silence? *Music, Sound and the Moving Image*, 2, 153–161.
- Jaubert, M. (1936). La musique de film. *Esprit*, 43, 114–119.
- Julien, J-R. (1980). Éléments méthodologiques pour une typologie de la musique de film. *Revue de Musicologie*, 66(2), 179–202.
- Julien, J-R. (1987). Défense et illustration des fonctions de la musique de film. *Vibrations*, 4, 28–41.
- Jost, F. (2004). Un continent perdu, le son à la télévision. In D. Nasta & D. Huvelle (Eds.), *Le son en perspective Nouvelles: nouvelles recherches* (pp. 212–222). Brussels: Peter Lang International Academic Publishers.
- Lochard, G., & Soulages, J-C. (1998). *La communication télévisuelle*. Paris: Armand Colin.
- Metz, C. (1981). *Essais sur la signification au cinéma* (Vol. II). Paris: Éditions Klincksieck.
- Mitry, J. (1965). *Esthétique et psychologie du cinéma*. Flers: Éditions universitaires.
- Prendergast, R. (1992). *A neglected art: A critical study of music in films*. New York: New York University Press.
- Rodman, R. (2010). *Tuning in. American narrative television music*. Oxford: Oxford University Press.
- Smith, J. (1998). *The sounds of commerce. Marketing popular film music*. New York: Columbia University Press.
- Soulages, J-C. (2007). *Les rhétoriques télévisuelles. Le formatage du regard*. Brussels: De Boeck.
- Stilwell, R., & Powrie, P. (2006). Introduction. In R. Stilwell & P. Powrie (Eds.), *Changing tunes: The use of pre-existing music in film* (pp. xiii–xiv). Farnham, UK: Ashgate Publishing.
- Tagg, P. (2000). *Kojak: 50 seconds of television music. Toward the analysis of affect in popular music*. New York: Mass Media Music Scholar's Press.

Songs

- Elliott, J., & Ferguson, A. (1976). *Charlie's angels*. Sony.
- Jennings, W., & Horner, J. (1997). My heart will go on [Recorded by Céline Dion]. On Let's talk about love [CD]. United States: Columbia, Epic.
- Lady Gaga. (2008). Paparazzi. On *The fame* [CD]. United States: Streamline Records, KonLive Distribution, Cherrytree Records, Interscope Records.
- Pink Floyd. (1973). Money. On *The dark side of the moon* [LP]. United States: Harvest.
- Téléphone. (1984). New York avec toi. On *Un autre monde* [CD]. France: Virgin.
- The Underdog Project. (2000). Summer jam. On *Summer jam* [CD]. Germany: Loop Dance Constructions.

TV Programs

- O'Productions. (2009). *Tellement People*. France: NRJ 12.
- Réservoir Prod. (2009). *Tellement Vrai*. France: NRJ 12.
- TF1 Production. (2015). *50 minutes inside*. France: TF1.

Movies

Cameron, J., & Landau, J. (Producers), & Cameron, J. (Director). (1997). *Titanic* [Motion picture]. United States: 20th Century Fox.

Ford, J., & Reid, C. (Producers), & Ford, J. (Director). (1935). *The Informer* [Motion picture]. United States: RKO Radio Pictures.

Musical travelling:

Escolta musical mediada al transport públic

Marc Mariner i Cortés

Universitat Autònoma de Barcelona

marc.mariner@e-campus.uab.cat

Date received: 02-10-2019

Date of acceptance: 22-11-2019

PALABRAS CLAVE: ESCOLTA MUSICAL MEDIADA | SOUNDSCAPES | AÏLLAMENT | *NO-LLOC*

KEY WORDS: MEDIATED MUSICAL LISTENING | SOUNDSCAPES | ISOLATION | *NO-PLACE*

RESUM

La mediació tecnològica en la nostra escolta musical és quelcom que ha esdevingut plenament quotidià en les nostres societats. Tan a l'abast de tothom està aquesta escolta, que només calen uns auriculars i l'*smartphone* que tots portem a les nostres butxaques. El present treball focalitza aquest fenomen tan massiu en un context com el del transport públic. En escoltar música aquí, es produeix un esdeveniment musical ben particular que es troba mediat també per l'espai que s'habita, així com pel temps que transcorre. Per a entendre com ocorre això s'ha generat una proposta de model d'anàlisi, fent entrar en conjunció conceptes com el del *non-lieu* (*no-lloc*) de Marc Augé, així com el triangle d'Alan Merriam i la proposta que la Georgina Born fa per a l'anàlisi de la música en relació al so i a l'espai. A més a més, s'han seguit els nombrosos estudis que Michael Bull ha fet respecte a la *mediated listening* per a així poder realitzar un treball de camp. Aquest s'ha basat en entrevistes a joves universitaris que, si bé no són una mostra representativa, ens permet una primera reflexió i plantejar certes contraposicions respecte les idees proposades per Bull. L'objectiu últim de l'anàlisi realitzada ha sigut trobar si hi ha una consciència de l'aïllament acústic i social que es produeix quan s'escolta música en el transport públic.

*Intento imaginar quina cacofonia envairia
el tren si unes desenes de joves melòmans
abandonessin per un instant els seus auriculars
per a fer-nos compartir les seves emocions
musicals. Amb la mirada a la vegada perduda
i atenta, doncs vigilen la desfilada de les estacions,
són l'alteritat mateixa. (Augé, 2010, p. 17)*

La política de l'escolta musical

L'escolta musical és un dels fenòmens més treballats en la reflexió musicològica dels nostres temps, així com també dels *sound studies*. Aquest treball aborda la qüestió de l'escolta realitzada mitjançant la mediació tecnològica d'un reproductor, que acostuma a ser un *smartphone* -encara que també podem trobar l'ús d'iPods o reproductors d'mp3- i uns auriculars que permeten la generació de soundscapes privats (Bull, 2010, p. 56). Com bé demostren els treballs i escrits de l'investigador Michael Bull, aquest esdeveniment musical –o event musical, en termes de Josep Martí, (2000, p. 57)– ha generat un gran impacte en la quotidianitat de les societats occidentals. És per això que creiem que aquest fenomen és un prisma molt potent des del qual esbrinar quines estan sent les relacions socials i de poder dels nostres espais. Amb això es pretén col·laborar a trencar una obsessió epistemològica visual que a occident s'ha mantingut fins fa pocs anys. El 2003, Michael Bull i Les Back argumentaven que “in short, we claim that a visually based epistemology is both insufficient and often erroneous in its description, analysis and thus understanding of the social world” (p. 3). Així doncs, creiem fermament que un ampli estudi en profunditat de l'escolta musical mediada tecnològicament, ço és, també, una anàlisi de com el fet sonor viu amb nosaltres al dia a dia, pot donar una visió realment crítica de la nostra societat present.

Com que aquest camp d'estudi és vastíssim, per al treball proposat en aquestes pàgines s'ha volgut acotar l'anàlisi d'aquest esdeveniment musical al transport públic. Així doncs, tractarem la possibilitat de generar *soundscapes* privats en un espai com aquest. ¿Com això, que sembla -i és- totalment rutinari i trivial, pot ésser una situació on les dinàmiques socials i polítiques estan jugant un paper importantíssim? Quan hem dit que estudiar l'escolta musical mediada tecnològicament té una potencialitat crítica molt gran, no ho fem de manera gratuïta. Reflexionant sobre la noció d'art, Jacques Rancière ens deia fa 14 anys que “en los dos casos [el cas de l'art “relacional” i el de l'estètica d'allò sublim] lo propio del arte consiste en practicar una distribución nueva del espacio material y simbólico. Y por ahí es por donde el arte tiene que ver con la política” (2005, p. 17). Si hi ha alguna pràctica quotidiana que permet una nova distribució de l'espai material i simbòlic, aquesta és l'escolta mediada tecnològicament. De manera consegüent, i com també li passa a l'art, aquesta capacitat que té aquest tipus d'escolta és totalment política.

Conèixer la política de l'escolta musical al transport públic

L'escolta mediada tecnològicament al transport públic ocorre en espais de les nostres capitals contemporànies que són un lloc comú en dos sentits: *comú* com a lloc habitual i rutinari per a molts de nosaltres i *comú* com a lloc on es dona una co-presència social. La pregunta és: com podem estudiar l'entramat d'experiències socials i individuals que es desprenen de l'escolta musical en aquests contextos? Com que és, evidentment, un tema complex, per a dur a terme una anàlisi més o menys consistent s'ha optat per elaborar un esquema conceptual propi des del qual treballar. A més a més, aquest model es construirà

tenint present que s'ha emprat una metodologia qualitativa en el treball de camp realitzat, que s'ha basat en entrevistes¹.

Aquest esquema que es presenta a continuació és de caràcter interdisciplinari i concebut especialment per a l'estudi que s'està realitzant. Per un costat tenim conceptes antropològics bàsics sobre el què és i suposa l'espai estudiat en la nostra societat contemporània i, per un altre, tenim un gruix teòric provinent de l'etnomusicologia clàssica. Aquestes dues vessants són combinades per a generar un model analític que pugui servir per a estudiar aquesta situació musical de l'escolta al transport públic. Finalment, hi ha una tercera pota que podríem encabir dintre dels anomenats *sound* -o *media-studies* i que, bàsicament, es fonamenta en els treballs sobre escolta mediada tecnològicament de Michael Bull.

L'espai i el transport públic

Així doncs, la noció d'espai que plana sobre tot el treball és la proposada pel sociòleg i filòsof Henri Lefebvre, coneguda per la breu frase: "l'espace perçu, conçu, vécu" (Born, 2013, p. 23). L'espai, doncs, és un lloc que és percebut, concebut i viscut. Podria semblar poca cosa dit així, però les conseqüències que se'n desprenen són molt interessants, com bé ho remarca Stuart Elden quan ens diu que "just as the social is historically shaped, so too is it spatially shaped. Equally the spatial is historically and socially configured" (Elden citat en Born, 2013, p. 23). Creiem realment útil aquesta breu explicació del què suposa la concepció triàdica sobre l'espai de Lefebvre, perquè permet, amb el simple canvi d'una paraula, una definició del que suposa l'espai i el temps en relació a la música i el so. Si s'accepta que la música només pot ser en quant que resultat d'unes interaccions socials (Merriam, 1964, p. 27), hi ha la possibilitat de canviar el concepte social d'Elden pel de musical/sonor. D'aquesta manera podem re-formular la idea anteriorment presentada: així com allò musical-sonor és mediat històricament, també ho està espacialment; de la mateixa manera allò espacial està històricament i musicalment/sonorament mediat.

Seguint amb la lectura antropològica de l'espai, també el concepte de *non-lieu* de l'antropòleg francès Marc Augé és imprescindible per a entendre un lloc com és el transport públic. Així doncs, els *no-llocs* són "tanto las instalaciones necesarias para la circulación acelerada de personas y bienes (vías rápidas, empalmes de rutas, aeropuertos) como los medios de transporte mismos o los grandes centros comerciales, o también los campos de tránsito prolongado donde se estacionan los refugiados del planeta" (Augé, 2000, p. 41). Sabent que podem trobar *no-llocs* en tots aquests indrets, necessitem conèixer què els caracteritza. Bàsicament, un *no-lloc* és el contrari a un lloc perquè, mentre que aquest darrer és un espai d'*identitat, relacional i històric* -com hem vist amb la visió de Lefebvre i Elden-, un *no-lloc* és aquell espai on aquestes mediacions estan esborrades (Augé, 2000, p. 83). No obs-

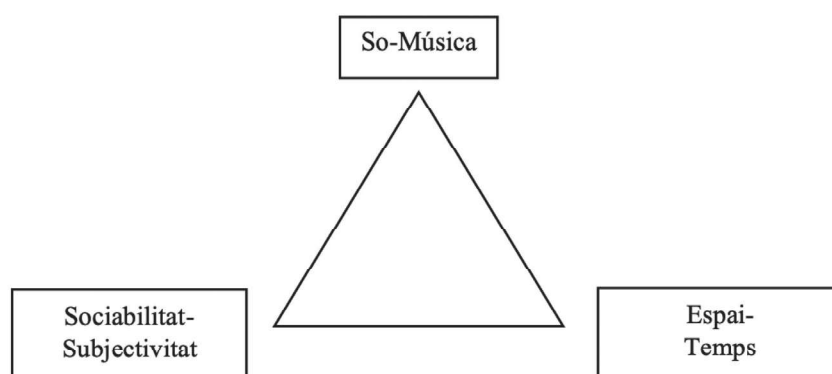
1 Lluny de voler donar una gran justificació a aquesta decisió metodològica, ens adscriuim a allò que Michael Bull, el principal estudiós de la música mediada tecnològicament, ha estat fent en els seus treballs que tracten el tema: entrevistes i una anàlisi qualitativa d'aquestes.

tant això, i com es veurà al llarg del treball, allò històric sí que intervé en certa manera en l'escolta musical que es dona al transport públic.

La pregunta ara es torna cap al nostre objecte d'estudi: si assumim que l'espai del transport públic no és un lloc pròpiament dit, si la mediació relacional i social està molt malmesa -dir que ha desaparegut seria realment agosarat-, quin paper juga l'escolta mediada tecnològicament? La música col·labora a generar *no-llocs* o no hi té res a veure? Participa en l'erradicació de les relacions socials i provoca l'aïllament individual en uns espais com els transports públics?

Música, so i espai: tres variables interdependents

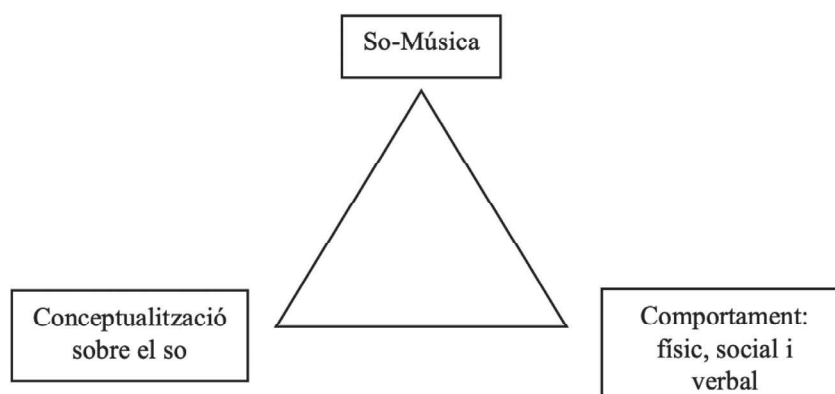
Després d'haver presentat aquestes nocions antropològiques sobre l'espai, és imprescindible tenir en compte una idea que proposa Georgina Born a *Music, Sound and Space* (2013) -senzilla al mateix temps que esclaridora i útil-. Born ens fa notar que cal treballar la relació entre música, so i espai, tenint en compte i interrelacionant de manera multidireccional sis conceptes: la música i el so, l'espai i el temps, la subjectivitat i la sociabilitat (Born, 2013, p. 19)



Taula 1 Triangle elaborat a partir de la proposta dels sis paràmetres per a estudiar la relació entre música, so i espai de Georgina Born. (2013, p. 19).

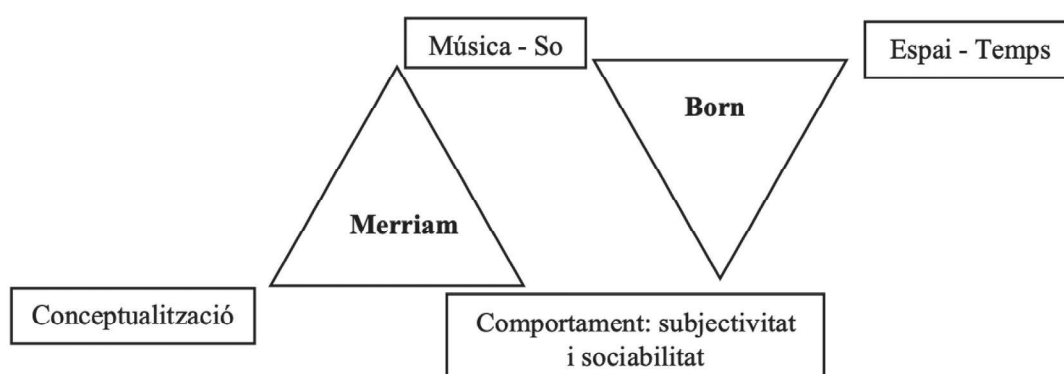
Assumim així que aquests paràmetres han d'estar obligatòriament contemplats en el nostre model d'anàlisi, perquè si no és així, s'estarien deixant de banda factors transcendents que afecten una situació musical complexa com aquesta. Com que aquests sis factors interrelacionats entre ells mateixos no acaben d'aportar un model d'anàlisi concret, hem optat per emprar el model analític d'Alan Merriam² com a complement per a filtrar la informació obtinguda en el treball de camp realitzat:

² Aquest model analític que se sol presentar en forma de triangle és exposat per Alan Merriam en el seu *The Anthropology of Music* (1964), en concret en el segon capítol "Toward a theory for Ethnomusicology" (pp. 17-35).



Taula 2 El conegut triangle de Merriam, proposat com a model analític en *The Anthropology of Music* (1964, pp. 17-35).

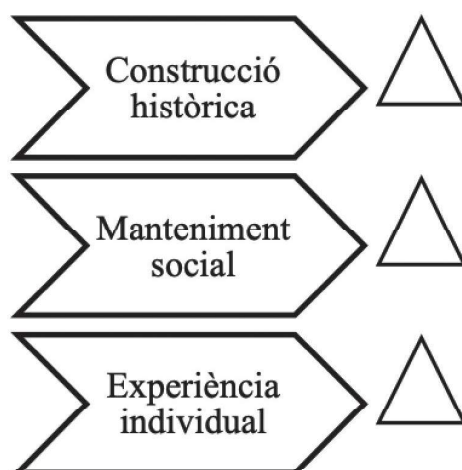
Després de dècades de tradició acadèmica dins el marc de l'etnomusicologia, aquest model ha estat puntualitzat i revisat en nombroses ocasions³. Per a una relectura d'aquest model d'anàlisi, hem seguit les tesis que Timothy Rice proposa en *Hacia la remodelación de la etnomusicología* (2008), on afirma que el triangle de Merriam és incomplet de per si i sempre necessita d'eines secundàries per a funcionar. Proposem, doncs, combinar els sis paràmetres de Born amb el triangle per a assolir un model d'anàlisi més complet. D'aquesta manera podem veure el següent: tant la música, com la sociabilitat i subjectivitat -que es poden quedar compresos a dins de la noció de *comportament* de Merriam-, estan contemplats en ambdós casos. Però, què ocorre amb l'espai i el temps? I amb la conceptualització?



Taula 3 Combinació del triangle de Merriam i el triangle dels paràmetres de Born.

³ A *Remixing Merriam, rethinking the prism*. Alan Merriam's analytical model for the potential study of new technologically-mediated ways of listening. (Roquer, Jordi; Rey, Mauricio; Sola, Gala; 2019) es pot consultar una revisió d'algunes de les remodelacions i reflexions que s'han dut a terme fins ara del model analític de Merriam. Algunes d'aquestes són: la proposta de Timothy Rice, treballada també en aquest article; la d'Anthony Seeger, criticant el model de Merriam com a paradigma obsolet; la d'Ellen Koskoff, reivindicant les potencialitats del model; o les de Dane Harwood i Jeff Titon, que coincideixen en criticar la relectura que fa Rice. (pp. 5-8).

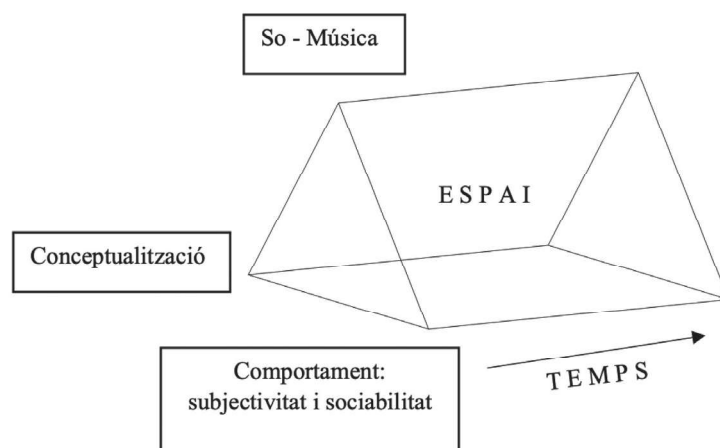
Apuntar que el temps queda fora del model de Merriam no és nou en absolut, ja que el mateix Rice destacà la manca de diacronia del triangle. És per això que aquest mateix autor proposà la inclusió d'una concepció diacrònica de la música. Per a donar-li vida temporal a aquest triangle, Rice es val de les reflexions proposades per l'antropòleg Clifford Geertz⁴. Així doncs, Rice proposa treballar amb el triangle de Merriam dintre de tres paràmetres distints: el de la construcció històrica, el del manteniment social i el de l'experiència individual.



Taula 4 Els tres nivells d'interpretació dels sistemes musicals de Timothy Rice.

Partint de la necessitat d'estudiar l'escolta mediada amb els paràmetres proposats per Born (individu-social, so-música, espai-temps) ni tan sols la remodelació de Rice del triangle de Merriam és suficient, perquè encara faltaria per contemplar l'espai. De la mateixa manera que la proposta de Rice aporta diacronia al triangle per a donar-li més sentit i profunditat, proposem aplicar-li també l'espai. Així doncs, l'entendrem com aquell lloc (o *no-lloc*) on ocorre l'esdeveniment musical. El temps el treballarem com a construcció històrica que condiciona l'esdeveniment i com a lapse temporal que aquest dura. Aquesta diferenciació del temps en dos tipus és important, ja que la duració de l'esdeveniment de l'escolta és un temps viscut i percebut de manera individual. En canvi, el temps al qual ens referim com a històric són totes aquelles relacions socials, històriques i culturals que heretem i que provoquen un condicionament a l'hora de conceptualitzar i viure l'escolta musical. Volem deixar clar que això és només una proposta per a un cas d'estudi concret i de cap manera un model definitiu. Aquesta és la forma en què podríem representar-lo:

4 Tot sistema simbòlic està "historically constructed, socially maintained, and individually applied" (Geertz, 1973, pp. 363-364)



Taula 5 Proposta de model d'anàlisi per a l'escolta mediada tecnològicament.

Michael Bull, *mediated listening i private soundscapes*

Segons els treballs de Michael Bull, la *mediated listening* genera una barrera entre el subjecte i el món exterior, amb tres conseqüències importants: la minimització d'allò social i sociable, la producció de *no-llocs* de l'espai públic i la disposició narcisista envers l'altre (Born, 2013, p. 34). A grans trets, aquests són els punts principals que es desprenen de l'escolta mediada, però al llarg dels treballs de Bull n'apareixen molts d'altres que per a aquest treball són cabdals: el solipsisme, la recreació de l'espai segons el *mood*, la negació de l'alteritat, la generació de camp auditiu com a sinònim d'espai personal, la privatització del *soundscape*, la concepció fílmica d'aquest tipus d'experiència, l'aïllament; entre d'altres.

La investigació, doncs, ha sigut guiada des del primer moment per la pregunta sobre les conseqüències despreses de l'escolta musical mediada al transport públic i el grau de consciència que els usuaris en tenen d'aquestes. Prenent així aquesta qüestió com a guia i objectiu principal del treball també se n'han obert d'altres. Evidentment, aquesta aportació no és res més que un intent d'anàlisi d'un dels possibles hàbits d'escolta musical a l'entorn urbà, així com una avaluació de la capacitat de la música per a organitzar els nostres temps i espais socials. Entenem també aquesta present investigació com una proposta de relectura dels treballs de Bull, ja que fa anys que aquests han estat realitzats. Així doncs, a partir de les lectures d'aquest autor i de l'observació (i participació) diària i no-científica de l'escolta mediada al transport públic, podríem proposar una hipòtesi de partida: l'aïllament de l'espai i sociabilitat és real però no del tot conscient; segurament hi ha plena consciència en l'aïllament acústic, però no se'ns fa tan evident que l'aïllament de tipus social sigui fet de manera conscient pels oients.

Com ja hem dit, la metodologia emprada serà etnogràfica i, per això, han aparegut els conflictes clàssics enfront a aquest tipus de mètode. El principal conflicte ha estat el del grup social estudiat: es feia molt difícil aconseguir tancar un conjunt determinat de gent que escolta música al transport públic. L'aparició massiva dels *smartphones* provoca que tot

humà pertanyent a una comunitat urbana sigui potencialment oient de música al transport públic. Aquesta situació provoca l'aparició d'una massa social amorfa sobre la qual pretenem estudiar. Com que no tenim les eines per a poder realitzar un estudi que expliqui quanta i quina gent escolta música al transport públic, s'ha optat per recórrer al perfil més proper: el jove alumnat universitari. Tot i no ser representatiu, aquest sector poblacional aporta dades suficientment interessants com per a poder comparar els resultats de la nostra anàlisi amb els de Bull.

L'ús de l'entrevista com a mètode s'ha triat per dos motius: per a poder obtenir informació qualitativa i per a seguir la metodologia que Bull segueix en els seus treballs (Bull 2000, 2002, 2010). Dites entrevistes s'han fet en profunditat a 9 persones diferents. És obvi que no es pretén presentar aquestes veus com a la realitat mateixa de l'esdeveniment musical que tractem, sinó que serveixen per a exemplificar i reflexionar qüestions ja plantejades pel propi Bull, així com per a indagar en aquest grau de consciència de què parlàvem. Tot això serà dut a terme mitjançant un filtratge de tota la informació de les entrevistes pel prisma triangular que hem acabat configurant com a model d'anàlisi. Per tant, els conceptes a analitzar sobre l'escolta musical mediada al transport públic són els que segueixen:

- Els comportaments derivats de l'escolta musical mediada al transport públic.
- Les conceptualitzacions derivades de l'escolta musical mediada al transport públic.
- La necessitat de l'escolta musical mediada al transport públic.
- L'escolta musical mediada al transport públic: la generació d'espais privats i íntims.
- La negació de l'Alteritat a través de l'escolta musical mediada.
- L'aïllament provocat per l'escolta musical mediada.

Anàlisi de les dades

Comportaments derivats de l'escolta musical mediada al transport públic

Per a iniciar l'anàlisi de les dades obtingudes focalitzarem, primer, en quina relació mantenen les oients entrevistades entre la música i el seu comportament. Si es dona alguna activitat paral·lela a l'escolta sol ser l'ús de certes aplicacions del telèfon mòbil (Instagram, Facebook, Twitter, etc.). En general, però, es pot veure com l'escolta es realitza de manera pràcticament exclusiva i sol dirigir-se a prestar atenció a allò que se sent i ocorre interiorment, tal i com expressa aquesta entrevistada:

De sobte et ve una cançoneta lenta de Txarango, però després et ve La Raíz cridant i dius: 'bé, bé'. [...] És el que t'havia dit abans: La Raíz tracta temes més socials, Smoking Souls és com més "amor" i Txarango és una mescla d'"amor" i tema social. Llavors és perfecte perquè m'activa i reflexiono també quan escolto les lletres. (Entrevistada 1)

És interessant veure com aquesta música associada a un àmbit i situació clarament festives (com és el cas dels 3 grups que ha mencionat⁵) és viscuda al transport públic. Segons l'entrevistada aquest tipus de música la fa sentir més “activa”, però tota activitat que pugui augmentar en ella no és expressada en el seu comportament físic ni verbal. La mediació tecnològica evita la participació social que suposaria una música festiva perquè implica un aïllament sonor. Hem de tenir en compte, però, que és també l'espai el que ho provoca: per molt que una música sigui conceptualitzada com a participativa i festiva, un no-lloc com és el transport públic de les nostres ciutats porta, quasi directament, a un anul·lació de les relacions socials. Així doncs, veiem com l'escolta mediada al transport públic pot dur aparellada una desconexió del comportament que la música sol provocar i el que fa realment l'individu quan l'escolta: l'experiència es viu d'una manera totalment interior, ja que l'expressió social queda anul·lada per la mediació tan tecnològica com espacial.

La mateixa entrevistada torna a expressar-se amb les següents paraules:

“Si escolte Txarango o La Raíz sí que m'imagino en un concert d'ells, però perquè ho he viscut. Llavors és com ‘tant de bo tornar’.” (E1)

L'individu està realitzant un trajecte rutinari -cap a la universitat en aquest cas- però amb l'escolta de música pot “viatjar” mentalment a un lloc que ja ha estat o en el qual li agradaria estar. El propi Bull explica això recolzant-se en el concepte adornat de l'estat del *welness*, arribant a dir literalment que: “Walkman users experience the world as a form of *welness*” (Bull, 2002, p. 93). Amb això vol dir que aquest tipus d'estat és aquell que “refer to the substitution of direct experience by technologically mediated forms of experience” (p. 99). Així doncs, l'entrevistada experimenta aquest estat gràcies a la mediació tecnològica que es produeix: “viu” l'experiència social de participar en un ambient festiu a partir de la tecnologia.

Conceptualitzacions derivades de l'escolta musical mediada al transport públic

Al llarg de totes les entrevistes plana una dicotomia en l'expressió verbal de les entrevistades que es desprèn d'un únic concepte: *escoltar música*.

Quan em poso a escoltar música al tren, en plan escoltar música [emfasitza amb gestos], em ve una cançó al cap i la busco i surto de les meves... (E5)

5 Per contrastar aquest qualificatiu de “festives” es deixen aquí uns enllaços per a accedir a les pàgines i música dels grups mencionats: Txarango (web del grup: <https://www.txarango.com/>; pàgina de Spotify: <https://open.spotify.com/artist/6XYRpgPIK9OejoVzA7PbC?si=OEqrnxkaT6SCTUvdMBPnQg>), La raíz (web del grup: <http://www.laraiz.es/ca/inici-2>; pàgina de Spotify: <https://open.spotify.com/artist/036IY6CphXdsPiqIXdqvCP?si=iUg9orASRnG5quEoQsvWig>) i Smoking Souls (web del grup: <http://www.smokingsouls.net/ca>; pàgina de Spotify: <https://open.spotify.com/artist/6EHWcnoYjPLhtr7Grw3804?si=I2OXfGciQL2887qBS-aAFg>)

Aquest comportament verbal explica molt poc del que l'oient està concebent com a escoltar música i *escoltar música*. És prou clar, però, que refereix a una escolta activa i a una que no ho és tant. Amb això, es fa notar que no sempre s'escolta música al transport públic de la mateixa manera -ni a qualsevol altre lloc, en realitat-.

N'hi ha dies que em poso la música i no l'escolto, només la sento i la tinc de fons. Doncs vaig pensant en les meues coses [...] Depèn del dia, és com que connecto i desconnecto. (E9)

Creiem interessant aturar-nos en l'expressió "tindre de fons", ja que escoltar música amb auriculars no comporta uns sons allunyats a un "fons": la música està pràcticament a dins del cos a nivell físic i acústic. Aquesta manera d'escoltar música, que seria l'oposada a l'escolta activa de l'anterior cita, ens fa pensar que l'interès moltes vegades no és la música en si. Quina música concreta s'escolta no és una qüestió crucial, sinó aconseguir un "fons" que ens sigui més agradable que el que ens és donat en un espai com el transport públic. D'aquesta manera es dona un procés de substitució d'un *soundscape* comú a un de privatitzat. Aquesta mateixa entrevistada, però, suggereix que en un espai així li resulta més fàcil i còmode realitzar una escolta activa:

Si m'estic maquillant per a anar a treballar, jo em poso la música de fons, però com em sé les cançons les visc i em poso a saltar i a cantar; però, realment, no estic gaudint la música com a tal. Quan vaig amb l'autobús sí, perquè me la fico i no tinc res més a fer -o sigui, mirar a les persones no em suposa un esforç- aleshores sí que interioritzo més el que estan dient i em fixo més. Connecto més amb la música i aquí sí que m'imagino el que s'està descrivint o el que ha fet a aquesta persona escriure aquestes cançons. (E9)

De nou tornem a tindre un comportament musical que és condicionat i mediat per un *no-lloc* com és el transport públic. Sembla fins i tot contradictòria l'afirmació segons la qual l'escolta activa és més fàcil al transport que no a casa, però és així com ho viu aquesta i altres entrevistades. L'espai del transport públic no permet realitzar moltes accions a l'individu més que esperar l'arribada de la parada que pertoqui, però, a més a més, té anul·lades les relacions socials fins a tal punt que es genera una situació propícia per a realitzar una escolta privada i activa.

Com és, doncs, que aquesta escolta activa és possible? La resposta la podem trobar en la conceptualització que es té de la música en si mateixa. En algunes de les entrevistes es desprèn la concepció que la música permet una major reflexió i claredat en els pensaments.

Però crec que la música és més de reflexió personal, o sigui, m'agrada perquè és una manera fàcil de desconnectar, de pensar i reflexionar sobre el que et vingui de gust. En canvi, llegir, no és tan reflexiu i personal, sinó que em porta més a un altre món; però no el meu. (E2)

En aquest cas l'oient compara, guiada per les preguntes de l'entrevista, la diferència entre l'experiència de la lectura i la d'escoltar música al transport públic. El seu comportament verbal ho indica clarament: "la música és més de reflexió personal". Això connecta directament amb el model d'escolta musical que s'inicia en el Romanticisme, on la importància resideix en com la música afecta la interioritat del que escolta i de com gestiona els seus sentiments⁶. És aquí on podem veure que en aquestes experiències tan individuals i sensorials, no només media el temps propi del trajecte del transport, sinó també el temps històric amb els models d'escolta i conceptualitzacions de la música heretats.

La manca de relació que es dona entre música i comportament és un punt de contradicció interessant. Ninguna de les entrevistades que s'ha expressat en aquest sentit ha concretat quin tipus de música és millor o pitjor per arribar a un estat de reflexió. No es pot afirmar si n'hi ha uns estils millors que uns altres segons els oients, però sí que podem saber que no es pensa en una música concreta com a "música de reflexionar". La condició per a l'oient és poder portar música, la *seua* -triada per ell/a- música. Així doncs, trobaríem que allò que permet la reflexió en un transport públic no seria la música "X", sinó la percepció privatitzada d'aquesta música -de qualsevol música- a través de l'escolta mediada tecnològicament.

En aquest sentit, jo diria que és més profund escoltar música. En el fons, llegir, com que te'n vas a una història que tu no controles, que saps que tu no hi influiràs sobre allò, potser t'ho prens amb més calma o en el fons no t'influeix tant. [...] No tinc un control total [en l'escolta musical], no sento que controli jo cap a on vaig; però sí, més que quan llegeixo. (E2)

A pesar d'estar comprovant fins ara un alt grau de consciència de l'oient sobre allò que suposa escoltar música en el transport públic, podem veure com en aquest fragment de la mateixa entrevistada s'observa com no és així. En aquest cas expressa que la pròpia experiència és més intensa i subjectiva si s'escolta música que no si es llegeix, tenint així una certa sensació de domini sobre la situació (Bull, 2002; 2010). Al final, aquest domini és una il·lusió, perquè l'únic que pot arribar a controlar l'oient no és res més que els seus pensaments i la seua interioritat, ja que la seua relació interpersonal amb els companys de l'espai del transport públic és totalment nul·la.

Necessitat de l'escolta musical mediada al transport públic

Arribats a aquest punt, cal preguntar-se per si hi ha una relació de necessitat per part dels oients amb l'escolta musical.

6 Per a aprofundir en les arrels d'aquest model d'escolta romàntic, val la pena consultar un treball del filòsof i musicòleg Peter Szendy: *Escucha. Una historia del oído melómano* (2003), Paidós: Barcelona. En concret el capítol 4 "Escuchar (escuchar): la factura del oído moderno" (pp. 125-156) és realment esclareidor al respecte.

Sí, la necessito. Perquè depèn del dia dic ‘avui necessito escoltar tal música perquè estic més activa, necessito...’. No ho sé, no sé com explicar-t’ho. [...] Si em poso música les lletres de les cançons defineixen els meus sentiments. Llavors com jo no sé transmetre’ls, la música m’ajuda. I si no la duc és com que m’avorreixo. (E4)

D’explicacions com aquesta deduïm que el transport públic és viscut com un espai on gaudir d’una experiència privada i personal. Que aquest espai sigui un *no-lloc* podem prendre-ho com a factor únic per a tot això, però la música es mostra com a element clau que possibilita i intensifica aquesta intimitat. L’entrevistada “s’avorreix” si no porta música, però, en realitat, l’avorriment prové de no poder generar-se un espai privatitzat i íntim. A pesar que el viatge que realitza és rutinari i, per tant, és un lapse temporal breu, no li suposa cap impediment per a gestionar-se emocionalment. És evident que la música sempre ha permès la possibilitat de gestionar les emocions i sentiments (Frith, 2008, pp. 420-421), però no deixa de ser curiós que això sigui possible en un espai tan públic. En aquesta capacitat d’intervenir d’una manera incisiva i decisiva sobre l’espai material i simbòlic és on veiem la política de l’escolta musical mediada. Amb aquesta situació podríem, fins i tot, posar en dubte que la música sigui sempre resultat d’una interacció social⁷. En el fons, però, les relacions socials hi són, encara que més amagades, en els telèfons mòbils i aplicacions utilitzades.

La necessitat d’escoltar música al transport públic queda molt ben explicada per la següent entrevistada:

És com que hi ha dies que vas i al final no escoltes música i tot bé, no et ratlla ni molt menys. Però a la que ve el dia que et deixes els auriculars és un drama. *En plan*, quan entres al tren amb la possibilitat d’escoltar música i no escoltes música dius ‘bé, val, avui no tenia...no estava al mood d’escoltar música’. Però si no tens la possibilitat d’escoltar música sí que és *en plan* “la necessito”. (E5)

Hi ha una explicitació conscient de la tensió que es manté entre l’oient i la possibilitat d’escoltar música. No es desitja escoltar una música concreta: l’entrevistada no refereix a un grup, un estil o un so concret, sinó que el que es desitja és la tranquil·litat de tenir el poder de reproduir música quan es vulgui. Així doncs, la dependència que es genera no és envers cap al so musical, ja que, com abans, no necessitava la música amb uns marcadors sonors concrets, sinó el control dels sons com a generadors d’un entorn sonor privat.

Generació d’espais privats i íntims al transport públic

Així, doncs, quin sentit acaba tenint aquesta escolta per als individus? De totes les entrevistes realitzades es desprèn una concepció del viatge en transport públic com a moment de

⁷ En el famós *Anthropology of music* (1964), Merriam afirma aquesta necessitat social de la música: “There are other social characteristics of music as well. Music is a uniquely human phenomenon which exists only in terms of social interaction.” (p. 27)

privadesa i calma. Preguntada per si li molestaria que un amic utilitzés auriculars mentre realitzen un viatge en transport públic, l'entrevistada 4 explica que no, perquè entén que:

[...] els viatges de cotxe, de tren o d'autobús són per a escoltar música; per a estar amb tu mateixa. Després ja quan baixes de l'autobús, tot normal; però en el viatge és per a la música. No em sap greu. Sempre ho fem així. [...] No sento ninguna tensió ni res: tu vas amb la teva música i jo amb la meua i ja està. (E4)

La concepció de l'entrevistada és clara: el viatge en transport públic és *per a* la música. Aquest paper central que sembla jugar la música en els viatges d'aquesta oient no podem generalitzar-lo a totes les que escolten música, però apunta un camí interessant per on seguir treballant-hi. Així, l'experiència del viatge amb la música amb un paper central porta a les oients a un "estat de reflexió":

Coses quotidianes normalment. Què faré o què he estat fent este cap de setmana, si m'ha passat alguna cosa amb alguna persona; reflexionar sobre la vida, la veritat, sobre la meua vida quotidiana. (E3)

A pesar de trobar-se en un *no-lloc*, que impossibilita les relacions socials sòlides i confortables, les oients són portades a un pla de comoditat i quotidianitat. Aquesta situació és provocada per l'aïllament sonor que l'escolta musical mediada permet, eliminant així la consciència que l'individu es troba en un espai públic. Els pocs minuts viscuts al transport són definits com a aquell espai on poder dir "val, paro de fer-ho tot i em poso a pensar", com diu l'entrevistada:

Això és una mica tòpic, però no tens gaire temps per a pensar, o almenys jo no el trobo. En el dia a dia, quan estic per casa sempre hi ha algú; o quan he de dedicar moltes hores a fer feina de la universitat. Pel que sigui no hi ha un moment en què dius 'val, paro de fer-ho tot i em poso a pensar'. No hi és. Anar amb transport públic és una bona excusa per a fer-ho. Potser perquè aparentment em sembla que [pensar] és malgastar el temps, però no ho sé. [...] Em costa molt fer-ho sense música, no sé el motiu. Crec que és com molt més natural. Si no em poso música és com tot silenci, com molt forçat. En canvi, amb música, potser aquella cançó em porta ja directament a un moment que vaig passar amb amics i és com molt més fluid. (E2)

Malgrat que és interessant -i, en certa manera, positiu- que la música permeti convertir un espai no confortable en un on es possible sentir-se a gust, és preocupant pensar que un dels pocs moments que en les nostres societats urbanes tenim per a estar en el nostre espai personal i íntim és el transport públic. Com la mateixa entrevistada ho expressa, aquest *no-lloc* és un dels reductes últims on poder parar de "fer tot". Així doncs, es concep la música com un element que permet una gestió emocional i privada encara que s'habiti un espai com el transport públic. No obstant això, s'observa una mena de desconexió entre el so-

música i el que suposa el comportament i la conceptualització: en realitat, dona igual quina música sigui la que està sonant, l'espai privat i íntim es generarà igual. Seguint les dades de les entrevistades, sembla ser que la música importa en quant que es triada pel propi usuari i no per les característiques sonores concretes que té.

Negació de l'alteritat a través de l'escolta musical mediada

Un dels punts que més tracta Michael Bull en els seus estudis és el que refereix a la negació de l'*altre* a través de l'escolta musical mediada. Així doncs, ara procedim a analitzar el comportament social (Merriam, 1964) i la seua sociabilitat (Born, 2013) a través del seu comportament verbal extret de les entrevistes per veure si es dona o no aquesta negació. El propi Bull (2010) és ben clar quan tracta el tema: "iPod [posi's qualsevol aparell capaç de reproduir música amb auriculars] permits users to saturate periods of 'non-communication' with their own, familiar and comforting sounds" (p. 58). En aquest fragment, l'entrevistada 7 argumenta la necessitat de generar períodes de "no-comunicació":

Jo crec que podria anar sense música. Perquè moltes vegades quan agafo el tren és hora punta, hi ha molta gent, no puc seure, no puc mirar per la finestra i has d'estar tota l'estona molt angoixada. Aleshores sí que necessito la música, si no ho passo fatal i m'entra ansietat, així que... (E7)

En aquest cas, la música és utilitzada per a regular l'estrès i l'angoixa social. El so no només funciona com un element aïllant, sinó com una eina distractora de l'atenció. Estaria per demostrar aquesta capacitat inhibidora o, fins i tot, ansiolítica, de l'escolta mediada tecnològicament. Encara que en aquest cas és la música, el que cerca l'individu oient és quelcom que l'ajudi a aconseguir que l'estrès i angoixa generats per aquest contacte físic amb altres persones siguin erradicats. No obstant això, s'ha de posar en valor que, segurament, l'escolta musical mediada és una de les poques eines per poder viure experiències com aquesta de manera més tranquil·la. Ella mateixa, després d'aquesta descripció, ho diu de manera clara i breu: "jo crec que és que t'aïlles una mica més". La consciència d'aquest aïllament social esdevé evident en aquest cas: és ella la que el cerca per a reduir les sensacions d'angoixa i estrès provocats per l'*altre* a dins del transport públic.

No obstant això, no cal tindre situacions d'estrès i angoixants per a trobar negacions de l'*alteritat*. Com bé diu l'entrevistada 4:

La gent quan parla em molesta, sí. Quan vaig amb els auriculars, a vegades dic 'la gent podria parlar un poc més baixet'. Però només la gent, el motor i això no [em molesta]. (E4)

Tot i que les entrevistades es queixen d'una *alteritat* sempre molesta al transport públic, mai s'ha referit amb el mateix grau de molèstia al soroll generat pel mitjà de transport mateix. S'accepta, doncs, el so provocat per aquest darrer, però no aquell que produeix la gent

mateixa que habita l'espai. La música, a vegades, no és suficient per a poder eliminar l'alteritat, però, com es desprèn d'aquesta declaració, seria allò més desitjable. La manera més radical en què s'ha vist expressat això en les entrevistes és la següent: “[Si vaig sense música] em toca escoltar les converses de la gent, que no solen ser agradables.” (E3) No es vol sentir res del que l'*altre* pugui dir, ja que, directament, és qualificat de “desagradable”. Amb això trobem una doble utilitat de l'escolta musical mediada: una anul·lació, més o menys radical, de l'*altre* -que en aquest cas es redueix als sons que genera quan parla- i, en conseqüència d'això, un embelliment de l'experiència viscuda.

Malgrat tot, s'ha de dir que aquest no ha sigut un punt d'excessiva concordança entre les entrevistades, ja que no totes s'han expressat en el mateix sentit. Per exemple, l'entrevistada 1, afirma que “si vaig amb gent, tinc un auricular ficat i amb l'altre no, així escolto si m'estan dient alguna cosa” (E1)⁸. Evidentment que podria dir-se que això és així perquè va amb gent coneguda, però tenim el testimoni de l'entrevistada 5 que va un poc més enllà:

Jo de vegades porto un auricular i començo a sentir una conversa que m'interessa. Clar, és molt exagerat si et treus els auriculars i comences a escoltar. Però em paro la música, em trec un auricular i, de tant en tant, faig com si estigués escoltant música. Però és *cotilleo* màxim. (E5)

A pesar que la mateixa entrevistada accepta que hi ha un punt d'interès personal xafarder, això ens indica que no tothom utilitza la música per a negar l'*altre*. De fet, en aquest cas s'està “fent veure” que s'escolta música per a poder assabentar-se'n del que diu l'*altre*. Això ens informa del fet que escoltar música amb auriculars envia un missatge als altres: no s'està pendent del que ocorre al seu voltant, se'ls està negant. D'aquesta manera podríem veure com la relació amb l'alteritat no seria sempre de negació com proposa Bull, sinó que també tindriem la possibilitat d'individus que s'interessaren pels companys de viatge mentre porten música, encara que fos per xafardejar.

Aïllament provocat per l'escolta musical mediada

Per a acabar, tractarem com l'escolta musical mediada produeix un aïllament de l'entorn sonor, així com de l'entorn social. Crec que per a entendre què suposa exactament tot això és molt útil la següent explicació de l'entrevistada 1:

Viatjar amb música és molt més entretingut perquè tu **estàs com aïllat...** O sigui, tu estàs en **un lloc** [autobús en el seu cas] **amb molta gent, però al mateix temps estàs a soles en les teues coses**, saps? **I la gent del voltant no et molesta** i això és genial. I a part, com **estàs gaudint la música**, és com que es **passa més ràpid el temps**. **Vas mirant el paisatge**, et distreus. **Mires aquell que s'adorm**, l'altre que no sé què. (E1)

8 Aquesta situació en què només es porta un auricular posat és estudiada amb més detall per Bull en *Sounding Out the City* (2000)

Aquestes paraules demostren una plena consciència de l'aïllament sonor que suposa l'escolta mediada i també del que comporta a nivell social. Ella mateixa fa una definició perfecta del que suposa l'escolta musical en el transport públic: “un lloc amb molta gent, però al mateix temps estàs sol en les teues coses, saps? I la gent del voltant no et molesta, i això és genial”. El fet d'aïllar-se, doncs, és voluntari i cercat, no només conscient. Segons aquesta entrevistada la música acaba permetent un gran nombre de qüestions (ressaltats amb negreta): negar l'Altre, un canvi de percepció en el pas del temps, una recreació estètica de l'experiència i, per suposat, la possibilitat de sentir-se sol i aïllat. Aquesta aïllament sonor és tal, que comporta una comprensió de l'espai personal i propi diferent:

Si estàs amb els auriculars posats [...] respecta l'espai personal de les persones! És molt important, de veres! És que potser estàs en el moment clau de la cançó i et fan parar-la, perdona però això és una falta de respecte enorme, però enorme. Espera't a que la persona es tregui els cascos i ja parlaràs. (E1)

Sembla sorprenent l'elevat grau de consciència que mostra l'entrevistada pel que fa a la generació d'un “espai personal” a través de l'escolta mediada. És més, es considera una falta de respecte el fet de tallar l'escolta de l'individu. Aquest fet implica que el que no escolta música també hauria de ser conscient -almenys segons les entrevistades- i que portar els auriculars i escoltar música amb ells suposa un aïllament que és voluntari i s'ha de respectar. Fins i tot aquells, com l'entrevistada 8, que no practiquen una escolta musical al transport públic són plenament conscients d'aquest aïllament:

E8: Quan trobo algú amb els auriculars i se'ls treu per a parlar amb mi: no, no; segueix. Perquè tampoc vull parlar i no aporto res que no porti la música.

E5: Potser es poden pensar “aquest vol parlar perquè no porta auriculars”

E7: Jo de vegades porto auriculars i no porto música, perquè no em parlin.

Jo: Feu servir els auriculars per a evitar contactes socials?

E7: Sí, molt!

La sensació, com bé diu ella, és la d'estar molestant a aquell que escolta, per això passa a prioritzar el plaer de l'audició privada de l'*altre* que la interacció social. Aquesta mateixa entrevistada demostra en aquesta darrera cita l'alt grau de consciència de tot plegat:

[E8] A mi m'agradaria afegir una cosa. Jo no escolto mai música però també és perquè no em vull aïllar. O sigui crec que sí que aïlla i dius 'val, doncs m'aparto més de tot i de tothom'. [Entrevistador] *Per què no et vols aïllar?* [E8] Per què no vull? Perquè...no parlo amb ningú ni res, però miro a la gent i ja està. Penso, bé, estic aquí. Si no em sento molt una societat de merda. No sé per què.

Conclusions

La pregunta inicial s'ha pogut abordar i respondre a partir d'un doble model metodològic: d'una banda, la metodologia proposada per Michael Bull -entrevistes i anàlisi del fenomen a partir d'aquestes- i, de l'altra, la combinació d'aquesta perspectiva amb una proposta de model d'anàlisi pròpia. D'aquesta forma s'han pogut estudiar de manera clara els conceptes que Bull traça al llarg de les seues investigacions, focalitzant-los en un no-lloc tan característic de les nostres vides urbanes com és el transport públic. Lluny de pretendre demostrar res, el present treball representa una primera aproximació que ens permet obrir certs fronts de recerca per al futur. Els resultats obtinguts en permeten pensar que en aquestes hipotètiques recerques resultaria pertinent abordar dues accions primordials: d'una banda, un estudi quantitatiu que pugui oferir percentatges objectius de gent que escolta o no música al transport públic i, d'una altra, ampliar el marc d'acció del model en termes de reflexió estructural. D'aquesta manera obtindríem uns resultats a partir d'un model quantitatiu que ens permetria parlar de manera més objectiva de quelcom que en aquests moments resulta una intuïció fruit d'una primera aproximació al tema d'estudi.

Així doncs, del present estudi n'abordarem algunes qüestions a mode de punts de partida per a futures recerques. Ha quedat constatat que l'escolta musical mediada al transport públic provoca que el concepte i el comportament queden deslligats: la manera en què es conceptualitza la música no implica que es tingui el comportament que se li podria pressuposar. Com hem vist, això es deu tant a la privatització de l'escolta com a certes implicacions del mateix entorn del transport públic. Pel fet que aquest espai sigui precisament públic, sorprèn la quantitat de referències que els entrevistats han realitzat a la gestió d'emocions i reflexió interna i privada; en un primer moment, podria semblar que un espai públic no és idoni per a això, però l'aïllament sonor i social que provoca l'escolta musical i la qualitat de *no-lloc* ho acaben permetent.

Encara que en molts casos la negació de l'altre és prou evident, l'aïllament podria no generar una negació tan contundent com la que planteja Bull. Com semblen indicar les entrevistes, la relació amb aquest *altre* va variant segons el moment i l'individu que escolta música en el transport públic. No obstant això, el que sí que s'ha comprovat totalment és que l'aïllament sonor i, en conseqüència social, no només és conscient, sinó que també és volgut i desitjat. Tot això pot servir com a mostra del fet que la nostra modernitat ens ha portat a danyar allò social d'un espai públic, com ho és el transport, gràcies a -o almenys amb ajuda de- la música. No sabem si això pot ser llegit o no com una tragèdia, però sí que podem afirmar que se'ns desvetlla una gran contradicció al davant: la música, mecanisme i via de socialització per excel·lència al llarg de la història, és -o té la possibilitat de ser- aquell element que ajuda, incentiva i provoca el nostre creixent individualisme -si és que encara pot créixer més-. Com es pot intuir en aquest treball, l'escolta musical té una estètica concreta, una manera de realitzar-se i entendre's a ella mateixa i, per això mateix, té també una política que afecta a les nostres subjectivitats i sociabilitats, als espais i temps que habitem i a la música i sons que fem i escoltem.

Bibliografia

- Augé, M. (2010) *El metro revisado: el viajero subterráneo veinte años después*, Madrid, Paidós
- Augé, M. (2000) *Los no lugares: espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, Gedisa Editorial
- Born, G. (Ed) (2013) *Music, Sound and Space: Transformations of Public and Private Experience*, New York, Cambridge University Press
- Bull, M. (2000) *Sounding out the City: Personal Stereos and the Management of Everyday Life*, Guildford, Berg
- Bull, M. (2002). The Seduction of Sound in Consumer Culture: Investigating Walkman desires. *Journal of Consumer Culture*, 2(1), 81–101. Consultat el 22 de maig de 2019 des de: <https://doi.org/10.1177/146954050200200104>
- Bull, M. i Back, L. (Ed) (2003) *The Auditory Culture Reader*, Bodmin i King Lynn, Berg Publishers
- Bull, M. (2010). iPod: a Personalized Sound World for its Consumers. *Comunicar* (34) 55-63. <https://doi.org/10.3916/C34-2010-02-05>
- Ekman, Ulrik (ed) (2012) *Throughout: Art and Culture Emerging with Ubiquitous Computing*, The MIT Press
- Frith, S. (2008). Hacia una estética de la música popular. In: F. Cruces, ed., *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología*, 2nd ed. Madrid: Trotta, pp.413-435.
- Geertz, C. (1973) *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books
- Martí, J. (2000) *Más allá del arte: la música como generadora de realidades sociales*, Sant Cugat, Deriva Editorial
- Merriam, A. (1964) *The Anthropology of Music*, Evanston, Northwestern University Press
- Rancière, J. (2005) *Sobre políticas estéticas*, Bellaterra, Servei de Publicacions Universitat Autònoma de Barcelona
- Rice, T. (2008). *Hacia una remodelación de la etnomusicología*. In: F. Cruces, ed., *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología*, 2nd ed. Madrid: Trotta, pp. 155-178
- Roquer, J., Rey, M., Sola, G. (pendent de publicació). *Remixing Merriam, rethinking the prism. Alan Merriam's analytical model for the potential study of new technologically-mediated ways of listening: The case of playlists*.
- Szendy, P. (2003) *Escucha. Una historia del oído melómano*, Barcelona, Paidós

El álbum visual como proyecto transmedia: Videoclip y experiencia transmedia en la música popular

Ana Sedeño-Valdellós

Universidad de Málaga (Andalucía Tech)

valdellos@uma.es

Date received: 11-10-2019

Date of acceptance: 20-11-2019

PALABRAS CLAVE: ÁLBUM VISUAL | VIDEOCLIP MUSICAL | INDUSTRIA MUSICAL | COMUNICACIÓN TRANSMEDIA | BEYONCÉ | ROSALÍA

KEY WORDS: MUSIC VIDEO | MUSIC INDUSTRY | TRANSMEDIA COMMUNICATION

Artículo realizado bajo la financiación del Proyecto I+D NarTrans2: Transmedialización y Crowdsourcing en las Narrativas de Ficción y No Ficción Audiovisuales, Periodísticas, Dramáticas y Literarias. Universidad de Granada.

RESUMEN

El género audiovisual más consumido en *YouTube*, el videoclip musical, resulta un lugar especial para la interconexión de contenidos en el contexto de estrategias multimedia transmedia, para lo que adquiere variados formatos, con el objetivo de plegarse a la producción industrial (multiplicando y extendiendo los formatos), la creatividad de los usuarios... Como modalidad mediática de reciente consolidación, el álbum visual permite a los artistas y bandas crear conceptos abiertos, narrativas laxas, -“*para fonografías*”, metanarrativas y *storyworlds* como serán descritas- en torno a sus propuestas musicales/artísticas. Enraizados en la tradición de crítica o rebeldía del rock de los años setenta y que preparó fórmulas como las del álbum conceptual, el álbum visual toma los objetivos y estructura de presentación de contenidos de la comunicación transmedia para ponerlo al servicio de la construcción mediática de los mensajes del artista, con el propósito de planificar su imaginario frente a las audiencias. El formato debe también permitir la participación en variados grados de los espectadores, consumidores, fans... Los trabajos de *Lemonade* (Beyoncé, 2016), *Dirty Computer* (Janelle Monáe, 2018) y *El Mal Querer* (Rosalía, 2018) sirven como ejemplos de reflexión en torno a este nuevo formato audiovisual de la industria musical.

Contexto de transformación del videoclip en la industria musical

Como cualquier tipo de industria, la musical necesita de mecanismos de publicidad de sus productos, los productos fonográficos, en forma de canciones o de discos (trabajos completos). En la nueva era del *single*, donde parte importante de la vida comercial de un álbum depende de la liberación estratégica de canciones “*hits*”, el videoclip se convierte en su medio de circulación preferente en la plataforma de visualización más relevante de la contemporaneidad cultural, como por ejemplo y obviamente, *YouTube*. El videoclip cumple casi todas las condiciones que enumera Isidro Moreno (2003, p. 97) como formato narrativo publicitario: duración breve, permanencia efímera, medios humanos y materiales múltiples, autoría compartida y subsumida a favor del anunciante, *estilemas* de marca por encima de los autoriales, constricciones múltiples, subordinación consciente a las modas, sometimiento a la audiencia, finalidad persuasiva, predominio de la seducción sobre la información y discurso aplicado y extraordinariamente elíptico. Parece poco acertado dudar de su naturaleza comercial.

Pero como industria cultural también construye valores y persigue la creación de una narrativa en torno a todo artista, el “texto-estrella”, concepto genérico diferenciador que supone una mezcla de ficción, narrativa e identidad (Goodwin, 1992). El videoclip se enmarca plenamente en la concepción espectáculo-mercancía dominante en la sociedad contemporánea. Los videoclips son portadores de mensajes y valores que van más allá de un contenido literal, que conduzcan a la creación de sentido simbólico, junto a elementos como la portada del disco, la puesta en escena del concierto, entrevistas... y todo ello a lo largo de carreras de décadas, en un bucle continuo de retroalimentación. Existen otros factores de definición del “texto-estrella”, como los provenientes de los géneros musicales y sus universos de puesta en escena: el rap, el rock, el heavy, todos los géneros musicales básicos de la música popular buscan una puesta en escena básica y tienden a consolidarla a través de los diferentes “textos” con los que se presenta a sus fans.

Cómo se han modificado las condiciones de producción y recepción de estos “textos” musicales promocionales como el videoclip por su paso de lo televisivo a internet debería ser un terreno ya múltiples veces estudiado por la academia pues está enraizado en variados contextos de transformación de la cultura contemporánea. En un intento por comparar la primera década histórica del videoclip (los ochenta) con la presente en su contexto intermedial, Vernallis (2013) realiza el más amplio análisis comparativo entre los videoclips de los ochenta y los actuales, si bien no sistemático. Describe los cambios en rasgos como el color, la materialidad y los microrritmos musicales, la realización y la edición, la narrativa y la estructura del vídeo, el tipo de performance, la intertextualidad y las posibilidades de remediación de material.

Korsgaard (2013) también asume un videoclip musical transformado. Peverini (2010) está de acuerdo en que la estética del vídeo es un debate abierto hoy más que nunca y ello “implica no sólo la innovación tecnológica y el paisaje digital, sino también dinámicas más profundas, donde el cuerpo del artista y la mirada del espectador/lector chocan” (Peverini,

2010, p. 150). Ya comentamos que esta inserción en la lógica de la red suponía la entrada en una etapa del videoclip posttelevisivo (Sedeño-Valdellós et *alt.*, 2016b).

Con el surgimiento de nuevos vínculos entre medios se producen nuevos contextos de interacción entre contenidos y modos de recepción. En el caso de la música, esta recepción ampliada permite intensificar la relación con el artista con la generación de contenido que vincule la participación en diversos momentos de la performance en directo o en las redes sociales (interacción con fans, publicación de textos paródicos...).

La capacidad de los fans para obtener conocimientos técnicos especializados, adaptar tecnologías y utilizarlas para reeditar producciones audiovisuales o para promover comunidades ha facilitado esta producción social colaborativa en torno al formato videoclip. El *fan video*, los U MVs (*User's Music Video*), AMV (*Anime Music Video*), el *ship vid*, los *lyrics* videos, los *mashups* o los *memes* componen una nómina de vídeos derivados, que permiten intensificar la relación con el artista o grupo, una forma de participar en su performance (entendido esto de una manera global) y resultan una forma de apropiación y de mediación del hecho extraordinario del directo. También suponen un añadido de reconocimiento social cuando se comparte el contenido vía redes sociales y ello hace posible su comentario y reedición. En un último paso, después de constatar que el videoclip es seguramente el formato actual más efectivo para el *product placement*, algunos artistas están añadiendo elementos a esta alquimia, haciendo confluir el móvil, la creación de contenidos y la publicidad de otros productos.

Comunicación transmedia

Sin embargo, no terminan aquí los procesos por los que el videoclip se transforma e introduce en la lógica global. Las estrategias transmedia suponen un contexto de investigación y creación en expansión en el campo de la comunicación actual. Su propósito de servir al surgimiento de novedosos proyectos culturales, especialmente planificados, en los que se construye un mundo narrativo multiplataforma, en permanente expansión o potencialmente desarrollable, a través de diversos medios, permiten fundar un contexto diseñado de singularidad a través de fórmulas de engagement y capas creativas de contenido con los que seducir al espectador y atraerlo hacia una propuesta cultural, comunicativa y artística única. Se trata, en general, de proyectar storyworlds, con lógicas que no son sólo la suma de medios o su multiplicación, sino “fruto de la conversión de un sistema discreto de mediación de acceso restringido en un sistema continuo de acceso potencialmente universal” (Carreras, Herrero, Limón y Sáinz de Baranda, 2013, p. 544).

Generalmente, en el transmedia existe un contenido principal o “macrohistoria”, compuesta por el relato global (siempre seguramente inalcanzable por su amplitud) y sus mensajes independientes (a modo de capítulos, historias o unidades que los forman), que vienen vehiculados por medios diversos. El proyecto transmedia es la planificación de este proceso de manera ordenada y distribuida temporalmente, y su desarrollo a través

de contenidos expandidos, quizás más secundarios. Estos no se encuentran en el núcleo de la historia, son secundarios y proceden de la propia autoría del proyecto o son UGC (*User Generated Content*), contenido generado por el usuario a través de plataformas de video, videojuegos, redes sociales... que a la vez se suman al diálogo y contribuyen a la construcción de la historia completa.

En otras palabras, el transmedia se institucionaliza como el tipo de proyecto que gestiona a medio y largo plazo estas fórmulas de interrelación entre historias y contenidos. En este contexto de globalidad transmedia y como continuación de una tradición de respuesta a una “carencia visual” que según Simon Frith (1999), caracteriza a la música popular, se encuentra el álbum visual, como artefacto cultural intermedial y estrategia transmedia: forma relativamente novedosa de mediación de la personalidad del artista y de su puesta en escena/vida mediática.

Álbum visual: definición y contexto transmedia

El álbum visual viene conformándose desde unos años en una alternativa de presentación icónica de artistas junto a su trabajo sonoro, pero sus raíces comienzan con el álbum conceptual de rock. De herencia videográfica y televisiva, aparece paralelamente a las prácticas videoartísticas, el arte de acción, el *happening* y el arte de vanguardia y se compone de videoclips que no contienen programas o fases argumentales como en un modelo narrativo clásico. Se trata de composiciones visuales de tipo asociativo, a modo de lo que describimos como videoclips descriptivos, que se establecen entre lo conceptual y lo performance: “se apoyan sobre una forma poética, sobre todo la metáfora. No cuentan una historia de manera lineal, lo que hacen es crear cierto ambiente o estética de tipo abstracto o surrealista. Puede ser una secuencia de imágenes con un concepto en común en colores o formas que unidos por la música forman un cuadro semiótico que expresa el sentir de la música, no precisamente la letra de la canción” (Sedeño, 2007).

Podrían encontrarse muchos casos... *Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967) o *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars* (1972) resultan dos míticos trabajos de importante calado en el imaginario musical moderno y para la mitificación de sus artistas, *The Beatles* y David Bowie. Por su parte, *The Wall* de Pink Floyd (1979) dio lugar a una película referente en la iconografía rock, obra mítica de la resistencia visual contemporánea. En cuanto a *Year Zero* (2011), de *Nine Inch Nails*, encuentra su especificidad en un intento activista de denuncia de la deriva antidemocrática de la política norteamericana de la última década, caracterizada por la posverdad y la manipulación que permiten las técnicas de *big data* aplicadas a las redes sociales. En el caso de *Mylo Xiloto*, el concepto se inspira en el colorido y formas del arte del grafiti, para a partir de ahí desarrollar un cómic basado en las canciones, y encapsulado mediante el formato del vídeo musical: una manera específica para ampliar el *storytelling*, junto al *artwork* y demás elementos gráficos del disco (Shute, 2013; Burns, 2016).

Harrison proporciona una definición expresa de en qué consiste el álbum visual: “un producto audiovisual que tiene una relación directa con la música de un álbum del mismo artista. La duración del álbum es mayor que la duración estándar de 3-5 minutos, y están presentes fuertes relaciones textuales y visuales para crear continuidad en todo el álbum”¹ (Harrison, 2014, pp. 16-17). Existen diversos tipos de álbumes visuales: en ocasiones se genera una estructura de vídeos específicos de cada canción (para su consumo/distribución diferenciada en redes sociales, por su menor duración) y en otras se monta un discurso audiovisual más extenso a modo de película. Entre estas opciones existen diversos formatos híbridos, como ya se ha discutido con los ejemplos de *Let England shake* (PJ Harvey, 2011), *ODDSAC* (Animal Collective, 2010) o *Valtari Mystery film Experiment* (Sigur Ros, 2012) (Sedeño, 2016b).

Sin embargo, para avanzar en la identificación de la aportación clave del álbum visual hay que abordar la caracterización del tipo de narrativa y si puede caracterizarse una forma de relación específica que genere un significado cerrado desde la relación multimodal entre vídeos (y otros textos) y las canciones (y sus letras). Serge Lacasse (2000) transfiere el concepto de “*paratexto*” de Genette (1997) a la producción de música popular acuñando el término “*parafonografía*”, como una combinación de materiales donde se media la narrativa musical y que contempla los gráficos, textos, el trabajo de arte de la portada del disco, los cómics, las novelas gráficas, así como los conciertos, sus performances y la publicidad gráfica de los mismos (Burns, 2016).

Esta idea permite alejarnos del concepto lineal y teleológico de narrativa, volverlo más laxo y con objetivo expandido, y acercarnos a una conexión con la creación de situaciones, cuya suma genera una especie de *storyworld*:

Los *storyworlds* son representaciones mentales globales que permiten a los intérpretes enmarcar inferencias sobre las situaciones, los personajes y las ocurrencias, ya sea explícitamente mencionadas o implícitas en un texto o discurso narrativo. Como tales, los mundos de las historias son modelos mentales de las situaciones y los eventos que se cuentan: quién hizo qué, quién, cuándo, dónde, por qué y de qué manera. Recíprocamente, los artefactos narrativos (textos, películas, etc.) proporcionan planos para la creación y modificación de tales mundos de historia configurados mentalmente (Herman, 2009a, pp. 106-107).

Por su parte e incidiendo en una indefinición construida de una serie de motivos y fórmulas que, de modo diacrónico, relacionen los videoclips durante la carrera de un artista y, de modo sincrónico, los pertenecientes a un álbum completo llevado a discurso visual, Viñuela habla de metanarrativa como un “discurso que fortalece la identidad del artista y en consecuencia afianza sus vínculos con la comunidad de fans” (Viñuela, 2018, p. 77).

1 Traducción propia de la autora.

Una tensión que se mueve entre unidad y variedad: “el álbum visual crea continuidad a través del uso de *leitmotifs* visuales, que aluden a las narrativas ficcionales y personales” (Harrison, 2014). Los mecanismos para dar unidad a los diferentes vídeos que lo componen, pueden ser motivos repetitivos (temáticos, iconográficos, puestas en escena, localizaciones, tipos de personajes...), a modo de *leitmotifs*, que “no refieren a una narrativa clásica de causa-efecto sino a otra narratividad a modo de cómo la pintura crea *escenas impregnadas de tiempo*, a modo de *tableaux vivants*” (Sedeño-Valdellós, 2016b). El director opta por similares estructuras, recursos visuales, colorimetrías fotográficas y texturas, así como recursos de efectos visuales (VFX), aunque estas continuidades deben compensarse con elementos de innovación, con un propósito diferenciador: “la lógica de estas estrategias reside en la intertextualidad, pero siempre tratando de reforzar el esquema narrativo marco (...) El artista se mueve en la tensión entre innovar en cada nueva creación (...) que no defraude a sus seguidores e incluso le haga ganar nuevos públicos” (Viñuela, 2019, pp. 78-79).

En definitiva, en el álbum visual se trata de una modificación del acento de lo narrativo a lo visual, con historias construidas con retazos de escenarios, personajes, anécdotas o gags visuales y escenas visualmente poco complejas donde los músicos o grupos elaboran su relación con el espectador de forma abierta y a largo plazo.

El álbum visual y sus variantes

Sea “*para fonografía*”, *storyworld* o metanarrativa, el álbum visual en su concreción en proyectos transmedia ofrece ya ejemplos activos de sus posibilidades y capacidades.

La artista Beyoncé ha compuesto dos álbumes visuales, *Beyoncé* (2013) y *Lemonade* (2016). El segundo, de más pensada estrategia medial, con un *storytelling* específico que “se basa en el viaje de cada mujer al autoconocimiento y la curación”. Hay un elemento activista en la elección de una narrativa de historia afroamericana y feminista que está detrás del nombre de los capítulos (*Intuition, Denial, Anger, Apathy, Emptiness, Accountability, Reformation, Forgiveness, Resurrection, Hope y Redemption*) y de la selección de redes sociales y plataformas donde liberar los vídeos, individualmente o como películas.

El álbum *Lemonade* debe herencia a ciertas posturas contraculturales. El discurso feminista, por ejemplo, está especialmente desarrollado en los vídeos, aunque *Lemonade* construye un imaginario propio, una narrativa de celebridad, estrellato o *stardom*, que combina imágenes rodadas para la ocasión con anteriores documentales de diversa calidad visual o definición de imagen. En su videoclip *Formation*, un track clave en el disco, quiere reivindicar “la ausencia de una dirección organizada del discurso político negro” donde “la lógica del estilo se manifiesta a través de las superficies culturales en la vida cotidiana [para] reforzar en términos de experiencia compartida” (Ball, 2016).

En este contexto, se entienden en los demás vídeos las presentaciones múltiples a modo de personajes con que ilustra históricas situaciones tipo de la comunidad negra: la planta-

ción, exteriores abiertos de los paisajes del sur (de Estados Unidos), la catástrofe del Katrina en Nueva Orleans, se mezclan con cuadros donde lo individual femenino se empodera o dirige las acciones y sucesos. Todo ello se compacta con múltiples cuadros coreográficos colectivos, componiendo videoclips conceptuales-performance de factura visual.



Figura 1. Cuadros visuales de diversos videoclips perteneciente a *Lemonade* (2016).

Este puzzle visual de lo personal y lo político que supone *Lemonade* amplía las posibilidades de la narración, la alejan de lo lineal y componen una propuesta (¿activista? ¿Alternativa?), de renovación de la representación de la mujer afroamericana; que provenga de un proyecto comercial ha generado controversias entre críticos, fans..., pero, insistimos, suponen la continuación de una tradición dentro de la música popular:

Lemonade fue sísmica en términos de representación del feminismo negro. Por ello, ella tiene derecho a ser celebrada. Beyoncé, de hecho, ha facilitado un discurso que explora el lugar de las mujeres famosas como agentes de destreza política y monetaria. Sin embargo, el mensaje político de Beyoncé es completamente capitalista. Sus videos están contruidos meticulosamente para atender a una base de fanáticos ansiosos. En este contexto, la comercialización, las canciones, los vídeos, las presentaciones deben considerarse siempre, ante todo, como un anuncio de la materialidad comercializada de Beyoncé. Los fanáticos están esencialmente comprando *Beyoncé*² (Fairclough, 2018, p. 127).

El caso de Janelle Monáe y su *Dirty Computer* (2018) (una película emoción -*emotion picture*-³ como sus creadores lo han descrito y aparece en toda la promoción), compone un formato diverso a los anteriores, a modo de película de ficción completa que se localiza en una especie de sede de gran multinacional biotecnológica, donde controlan/eliminan la identidad y memoria de las personas *queer* y de color. La artista protagoniza la trama narrativa, en la que ella trata de conservar/recordar sus vivencias pasadas. Estos son mini episodios que constituyen los siete videoclips incluidos como números musicales -recesos- de la línea argumental: *Crazy, Classic, Life, Take a byte, Screwed, Django Jane, Pink, Make me feel y I like that*, en este orden.

2 Traducción propia de la autora.

3 Consultado en: <https://www.youtube.com/watch?v=jdH2Sy-BINE>

Monaé ha compuesto en *Dirty computer* un fresco sobre la liberación sexual, detrás de lo que se encuentra que ella misma se define como queer, gay y pansexual. Los vídeos se caracterizan como conceptuales-performance: en ellos se presenta una situación en exteriores o interiores en los que se dispone una performance normalmente colectiva, en un ambiente de alegría y diversión, con Monaé como personaje central. Figuras de todo tipo de raza y condición interpretan episodios de intercambios afectivos y coreografías a dúo y en grupo en escenografías diversas.



Figura 2. Cuadros visuales de *Dirty Computer* (2018).

Por último, podemos hablar del caso de la fulgurante Rosalía, con dos LPs, *Los Angeles* (2017) y *El Mal Querer* (2018). El primero destaca por sus colaboraciones y sus versiones de clásicos. Por su lado, el segundo genera una transición específica hacia el género de músicas urbanas en mezcla con el flamenco, especialidad en la que se graduó la artista en la Escola Superior de Música de Catalunya (ESMUC). Como álbum visual, *EMQ* se encuentra en construcción pues sólo existen en vídeo los episodios 1, 3, 4, 7 y 8: *Malamente* (Cap. 1: *Augurio*); *Que no salga la luna* (Cap. 2: *Boda*); *Pienso en tu mirá* (Cap. 3: *Celos*); *De aquí no sales* (Cap. 4: *Disputa*); *Reniego* (Cap. 5: *Lamento*); *Preso* (Cap. 6: *Clausura*); *Bagdad* (Cap. 7: *Liturgia*); *Di mi nombre*. (Cap. 8: *Éxtasis*); *Nana* (Cap. 9: *Concepción*); *Maldición* (Cap. 10: *Cordura*); *A ningún hombre* (Cap. 11: *Poder*). En estos títulos se comprueba su conexión con los de *Lemona-de* y descubre la intención de abstraer conceptos generales en torno a los afectos y las emociones.

Con él, la artista barcelonesa escribe un *storytelling* musical, desde el imaginario de la novela anónima *Flamenca*, escrita en el siglo XIII, que relata la historia de violencia y la lucha de una mujer por conseguir su libertad individual. Las canciones representan un elemento más junto al directo (donde presenta sus canciones, algunos masivos y gratuitos, otros exclusivos como el del *Sónar* gracias a su trabajo y sus contactos) y el contenido subido a las redes sociales, *Instagram* principalmente, comentando las piezas y respondiendo a fans y *youtubers*. No puede quedar en segundo plano cómo la artista domina o utiliza los elementos transmedia, desde una óptica de estrella del pop, hibridando medios y estrategias antes separados: sus vídeos con lenguaje de Instagram apelan a un consumo diverso, donde lo lúdico guía a los fans de unos medios a otros.

Los rasgos que animan a describir al proyecto *El Mal Querer* como álbum visual conducen el análisis a revisar su capacidad de generar unidad visual y coherencia temática y tienen que ver con la iconografía y la apropiación de símbolos de inspiración española. La hibridación de tradiciones musicales, literarias y visuales del disco mezcla lo flamenco (en lo musical), lo medieval (en la inspiración literaria) y lo urbano (en los elementos coreográficos y las referencias rap y trap).

Los vídeos se encuentran ubicados en escenarios que recrean lugares tipificados en el imaginario del género musical flamenco y con motivos visuales a modo de acciones atomizadas o tableaux vivants, donde los eventos no alcanzan lo narrativo sino que despliegan escenas representativas o situaciones reconocibles dentro del imaginario ibérico: la moto, el toro, los interiores domésticos, los exteriores de periferias y barrios vacíos... se repiten en vídeos como *Malamente*⁴ y *Pienso en tú mirá*⁵, especialmente. La cámara lenta funciona como recurso de poetización visual: supone un recurso clásico en el videoclip contemporáneo de tipo conceptual, que Canadá conoce y emplea de manera docta.

Los vídeos derivados, producto de la creatividad fan, imitando escenas o frases de baile alimentan *YouTube*, *Twitter*, *Instagram* e inspiran coreografías profesionales⁶ o amateurs⁷ provenientes de todo el mundo, tutoriales⁸, parodias⁹ o reacciones de cientos de artistas¹⁰.

La artista responde en su *Instagram stories* comentando pasos de baile, subiendo todas sus actuaciones y analizando y post-analizando los vídeos de sus muchos fans *youtubers* que estudian su trabajo visual y musical. El caso del análisis que el *youtuber* Jaime Altozano compone se encuentra entre los más vistos de lo relacionado con Rosalía en *YouTube*¹¹. Como respuesta, Rosalía graba otra pieza, componiendo un diálogo con Altozano, sobre las decisiones de composición de su disco: el vídeo se localiza en el perfil permanente de la artista.

4 Consultado en: <https://www.youtube.com/watch?v=Rht7rBHUXW8>

5 Consultado en: https://www.youtube.com/watch?v=p_4coiRG_BI

6 Consultado en: https://www.youtube.com/watch?v=KlfgC_kn6to y <https://www.youtube.com/watch?v=LB4nQQDmU5s>

7 Consultado en: https://www.youtube.com/watch?v=GZ_o_qDMuAs y <https://www.youtube.com/watch?v=U9oDhfGkoOg>

8 Consultado en: <https://www.youtube.com/watch?v=Y7V1JEaQdxE>

9 Consultado en: <https://www.youtube.com/watch?v=Io3Z-hqMb64>

10 Consultado en: <https://www.youtube.com/watch?v=9L3dwNASbxw>

11 Consultado en: <https://www.youtube.com/watch?v=NgHXFTgaVT0>

Conclusiones

La modificación de la producción cultural después de la revolución digital construye nuevos vínculos entre los medios y sus formas de producir contenidos; introduce, además, un componente lúdico importante. El transmedia es un tipo de comunicación y creación de contenidos culturales mediados y gestionados a través de diversos canales y formatos. Reúne todos los medios para colocarlos ante el consumidor/espectador y que este personalice la experiencia de consumo cultural. Las experiencias musicales transmedia se encuadran bajo la función de creación de autenticidad, rasgo primordial de la música popular y función de sus formatos promocionales como el videoclip musical.

Sumando posibilidades para crear valor añadido, el álbum visual continúa en la senda de búsqueda de una narrativa de autenticidad para la música popular: en él todos los tracks tienen un vídeo y estos interactúan entre sí para la creación de un mensaje conceptual más amplio, complejo y abierto, una metanarrativa del artista y género musical, construida a través de *leitmotifs* recurrentes, en una misma onda emocional o simbólica.

Por otro lado, el álbum visual supone una construcción de una experiencia de totalidad de contenidos en torno al artista musical, que sea coherente con sus actuaciones en directo y sus performances. En él confluyen, o se crean por su potenciación de posibilidades, las experiencias del espectador alrededor de una banda o grupo musical. Esta experiencia de totalidad en torno al artista y su relación con la experiencia del concierto lleva anexa una función central para las redes sociales que permiten a los músicos complementar su mensaje con la subida de contenidos en diálogo. Los vídeos de los álbumes visuales analizados de Beyoncé (*Lemonade*), Rosalía (*El Mal Querer*) y Janelle Monáe (*Dirty computer*) se conectan como presentación de storyworlds personales, que trabajan en la consolidación de ambientes, cuadros y motivos visuales respondiendo a letras, videos o portadas anteriores y, en general, a todo el imaginario del artista. Ya sea como propuesta que ponga en tensión la biografía personal con la historia de colectivos discriminados (Beyoncé), ya como problematización de la diversidad sexual (Monáe) o como disco de inspiración narrativa que se encuentra en proceso (Rosalía), todas las variantes del actual álbum visual se componen en sincronía o continuidad de la tradición de la historia de la música popular, en la que la presencia física (en conciertos), visual y virtual (ahora en redes sociales) se trabaja a largo plazo y con todos los medios disponibles. La construcción de imaginario y su explotación promocional -comercial- en un contexto de saturación y competencia así lo exigen.

Bibliografía

- Ball, K. (2016). Beyoncé's Formation. *Film Criticism*, 40(3). <http://dx.doi.org/10.3998/fc.13761232.0040.309> (Consultado el 03-06-2019)
- Carrera, P., Limón, N., Herrero, E. y Sainz de Baranda, C. (2013). Transmedialidad y ecosistema digital. *Historia y Comunicación Social*, 18, 535-545. (consultado el 20-06-2019)
- Burns, L.A. (2016). The Concept Album as Visual—Sonic—Textual Spectacle: The Transmedial Storyworld of Coldplay's Mylo Xyloto. *Ispmjournal*, 6 (2), Recuperado de http://www.iaspmjournal.net/index.php/IASPM_Journal/article/view/783 (consultado el 09-06-2019)
- Fairclough, K. (2018). Sountrack Self: FKA twigs, Music video and Celebrity Feminism. En G. Arnold, D. Cookney, K. Fairclough y M. N. Goddard. (Eds.). *Music/video. Histories, Aesthetics, Media*. (pp. 121-131). Estados Unidos: Bloomsbury Academic Publishing.
- Frith, S. (1988). *Music for Pleasure. Essays in the sociology of pop*. Cambridge, Estados Unidos: Cambridge University Press.
- Genette, G. (1997). *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Harrison, C. (2014). *The visual album as a hybrid art-form: A case study of traditional, personal, and allusive narratives in Beyoncé*. (Tesis de Master para el grado de Artes y Cultura Visual). Lund: Department of Arts and Cultural Sciences, Lunds University. Recuperado de <https://lup.lub.lu.se/student-papers/search/publication/4446946>
- Herman, D. (2009a). *Basic Elements of Narrative*. West Sussex: Wiley-Blackwell.
- Korsgaard, M. (2012). Creation and Erasure: Music Video as a Signalectic Form of Practice. *Journal of Aesthetics & Culture*, 4(1). <https://doi.org/10.3402/jac.v4i0.18151> 331 (Consultado el 14-06-2019).
- Lacasse, S. (2000). Intertextuality and Hypertextuality in Recorded Popular Music. En M. Talbot (Ed.) *The Musical Work: Reality or Invention?* Liverpool, Gran Bretaña: Liverpool University Press: 35-58.
- Moreno, I. (2003). *Narrativa audiovisual publicitaria*. Barcelona: Paidós.
- Perrott, L., Rogers, H. y Vernallis, C. (2016). Beyoncé's Lemonade: She Dreams in Both Worlds. *Film International Online*, 2. (Consultado el 03-07-2019)
- Peverini, P. (2010). The Aesthetics of Music Videos: An Open Debate. In H. Keazor & T. Wübbena (Eds.). *Rewind, Play, Fast Forward. The Past, Present and Future of the Music Video* (pp. 135-153). Bielefeld: transcript (Consultado el 26-06-2019).
- Sedeño-Valdellós, A. (2007). Narración y descripción en el videoclip actual. *Razón y palabra*, 56. recuperado de <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n56/asedeno.html>
- Sedeño-Valdellós, A., Rodríguez-López, J., Roger-Acuña, S. (2016a). "El videoclip postelevisivo actual. Propuesta metodológica y análisis estético". *Revista Latina de Comunicación Social*, 71, 332 a 348. Recuperado de <http://www.revistalatinacs.org/071/paper/1098/18es.html> doi: 10.4185/RLCS-2016-1098 (Consultado el 11-06-2019)
- Sedeño-Valdellós, A. M. (2016b). El álbum visual como nueva forma promocional de la industria de la música: el caso de *Let England Shake* de PJ Harvey y Seamus Murphy. *Palabra Clave*, 19 (1), 105-132. DOI: 10.5294/pacla.2016.19.1.5 (Consultado el 01-09-2019)
- Shute, G. (2013). *Concept Albums*. Auckland: CreateSpace Independent Publishing Platform.
- Thomas, P. (2014). Single Ladies, Plural: Racism, Scandal, and "Authenticity" within the Multiplication and Circulation of Online Dance Discourses. En M. Blanco Borelli (Ed.). *The Oxford Handbook of Dance and Popular Screen* (pp. 289- 303). Nueva York: Oxford University Press.
- Vernallis, C. (2016). Beyoncé's Lemonade, Avant-Garde Aesthetics, and Music Video: "The Past and the Future Merge to Meet Us Here". *Film Criticism*, 40 (3). doi:10.3998/fc.13761232.0040.315 (Consultado el 04-06-2019)
- Vernallis, C. (2013). *Unruly Media: YouTube, Music Video, and the New Digital Cinema*. Oxford, Nueva York, Estados Unidos: Oxford University Press.
- Viñuela, E. (2019). Autorreferencialidad, intertextualidad y metanarrativas en el videoclip contemporáneo. J. Lluís i Falcó y J. López González (eds). *Música y Medios audiovisuales. Aproximaciones interdisciplinares*. (pp. 73-86). Salamanca, España: Ediciones Universidad Salamanca.

Articles submitted to JoSSIT

JoSSIT publishes one online issue per year, excluding any special issues. Articles are always published in English, with the option to also publish in Spanish or Catalan if this was the language of the original submission.

JoSSIT seeks to support and encourage the free exchange of scientific information and so access to its articles is unrestricted, instant and free of charge. Readers have the option to order a printed copy for a fee, which contributes towards production costs.

Articles submitted to JoSSIT are selected through a blind peer review to ensure quality and clarity of content. During this process, academic experts in the area relevant to the article in question will review the content of the manuscript. The author's identity will remain anonymous during this process, and authors will also be unaware of the identity of the reviewer assigned to their article.

More information in www.jossit.cat