



A análise de música popular: teoria, método e prática¹

por Phillip Tagg²

Análise de música popular - por quê?

Um dos problemas iniciais para qualquer campo de estudo novo é a atitude de incredulidade que ele encontra. O estudo sério da música popular não é nenhuma exceção a essa regra. Frequentemente é confrontado com uma desconcertante atitude de suspeita implicando que há algo estranho em se tratar 'diversão' seriamente a ou encontrar 'diversão' em 'coisas sérias'. Tais atitudes são de considerável interesse ao se discutir os objetivos e métodos de análise da música popular e servem como uma excelente introdução para esse artigo.

Ao noticiar a primeira Conferência Internacional sobre Pesquisa em Música Popular, ocorrida em Amsterdã em Junho de 1981, *The Times Diary* publicou a manchete "Virando Holandês - os discípulos holandeses do Pop" (*The Times* 16 de junho 1981). A julgar pelo uso generoso de aspas, sics, e frases do tipo "dá pra acreditar?", o articulista do *The Times* estava comicamente confuso com a idéia de pessoas se reunindo para discussões sérias sobre um fenômeno que o cérebro de um ocidental comum provavelmente gasta ao redor de 25 por cento de toda sua vida registrando, monitorando e decodificando. Seria necessário adicionar que o *The Times* da mesma forma também é incrédulo quanto à existência de um "Anuário de Música Popular" (sic)' (sic deles), no qual esse artigo 'sério' sobre 'diversão' aparece agora.

Ao noticiar a mesma conferência sobre pesquisa em música popular, o *New Musical Express* (20 junho 1981, p. 63) era tão espirituoso e mordaz que um excerto pode ser citado por completo.

Enquanto isso, em Amsterdã esse fim de semana, altas cabeças dos quatro cantos do mundo (Sid e Doris Bonkers) se encontrarão para a primeira Conferência Internacional sobre Pesquisa em Música Popular na Universidade de Amsterdã. Entre festas com queijos e vinhos, jovens sérios homens e mulheres com cavanhaque e óculos discutirão assuntos de vital importância tais como 'Deus, Moralidade e Significado nas Canções Recentes de Bob Dylan'³. Deve ser um saco de risadas...

¹ Publicado em *Popular Music*, 2 (1982): 35 – 65. Tradução de trabalho (ainda não revisada) por Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas, para uso restrito em sala de aula, do texto *Analyzing popular music: theory, method and practice* disponível em <http://tagg.org/texts.html>.

²



Phillip Tagg | Perfil básico: A trajetória de Phillip Tagg (nascido em fevereiro de 1944, em Oundle, Northamptonshire, UK) está baseada em uma interessante integração de formação e experiência como músico prático e uma rigorosa formação no campo da musicologia. À sua importante produção bibliográfica há que se somar sua decisiva participação em processos como a formação da *Associação Internacional para o Estudo da Música Popular* - IASPM e suas seções locais, como a latino-americana. Na atualidade atua como professor de musicologia na Faculdade de Música da Universidade de Montreal, Canadá. Simultaneamente, participa ativamente como docente e pesquisador em diferentes institutos e universidades a nível internacional. Suas pesquisas têm sido expostas em numerosos artigos em publicações periódicas especializadas, enciclopédias e antologias. Em seu site [<http://www.mediamusicstudies.net/tagg/>] é possível consultar um número importante de escritos, assim como trabalhos de outros autores e também de estudantes de seus cursos e seminários em níveis de graduação e pós-graduação. A primeira obra que marcou um ponto de inflexão decisivo neste campo foi **Kojak: 50 Seconds of Television Music. Towards the Analysis of Affect in Popular Music**, de 1979. Lhe seguiu **Fernando the Flute** (1991), uma rigorosa análise da canção "Fernando" do mítico grupo pop sueco ABBA, e em 1994 **Popular music. Da Kojak al Rave**. [Os dois primeiros foram reeditados em 2000 por Mass Media Music Scholar's Press, em Nueva York, y **Popular Music. Da Kojak al Rave**, Bologna: CLUEB, 1994].

No ano passado se publicou seu último e monumental livro em co-autoria com Bob Clarida, **Ten Little Title Tunes (Towards a musicology of the mass media)**, 2003: New York & Montreal: Mass Media Music Scholar's Press. Há que se mencionar também suas contribuições como diretor e responsável de vários dos verbetes da **Enciclopédia da música popular do mundo** (EPMOW, em inglês). Este projeto teve seu pontapé inicial em 1991 e uma de suas contribuições substanciais foi o de conseguir um consenso sobre uma definição de "música popular". [ver *curriculum* completo em <http://tagg.org/ptcv.html>].

³ Nenhuma conversa assim estava na programação da conferência. Na verdade esse é o título do artigo de Wilfrid Meller na *Popular Music* 1 (1981, pp. 143 – 157).

Essa maravilhosamente imaginativa peça de poesia é por si só um grande saco de risadas para qualquer um presente à conferência com zero (0 por cento) de festas com queijos e vinhos, um (0,8 por cento) cavanhaque e uma dúzia (10 por cento) de participantes usando óculos. (Como 'Sid Bonkers', eu admito ter usado lentes de contato). Palestras foram proferidas por músicos ativos de rock, por uma ex-jornalista do *NME* e da Rolling Stones, por pessoas de rádio e por Paul Oliver, que pode ter usado óculos, mas que, até mesmo maliciosamente imaginado de cavanhaque, chifres e tridente, fez possivelmente mais para aumentar o respeito, entendimento e entusiasmo pela música dos negros Americanos do que o *NME* possa vir a fazer.

Essa convergência de opiniões entre dois improváveis companheiros de cama como o *The Times* e o *NME* sobre a imaginada incongruência da música popular enquanto área de estudo sério implica em uma de duas coisas. Ou a música popular é tão desprezível que não deveria ser levada a sério (improvável, já que jornalistas pop obviamente dependem da existência da música popular para o seu próprio sustento) ou os acadêmicos são tão inúteis - resmungando alienadamente longas palavras em latim debaixo de suas becas em torres de marfim - que a idéia de vê-los tentar lidar com qualquer coisa tão importante quanto música popular é totalmente absurda. O *The Times* e o *NME* não estão sós quando questionam a habilidade da academia tradicional para lidar com música popular. Nisso eles juntam forças a um número significativo de músicos intelectuais e de acadêmicos interessados na música.

Tendo em mente a ubiquidade da música na sociedade capitalista industrializada, sua importância em níveis nacionais e transnacionais (ver Varis 1975, Chapple e Garofalo 1977, Frith 1978, *Fonogrammen i kulturpolitiken* 1979) e a quota de música popular em tudo isso, a coisa incrível não é que os acadêmicos deveriam começar tratar seriamente o assunto, mas sim, que eles demoraram muito tempo para fazê-lo. Até recentemente, a musicologia financiada por recursos públicos passivamente ignorou o desafio sociocultural de tentar informar o público que compra música gravada, registra Musak, assiste TV e consome vídeo, o 'porque e como quem' (do setor privado) está comunicando 'o que para quem' (no setor público) 'e com que efeito' (desculpas à C. S. Pierce). Até agora se faz muito pouco.

No entanto, ver estereotipadamente o mundo acadêmico como um tipo de um ser totalmente estático numa eterna torre de marfim revela uma a-histórica e estranhamente derrotista aceitação do *status quo* esquizofrênico na sociedade capitalista. Isto implica atomização, compartimentalização e polarização do afetivo e do cognitivo, do privado e do público, do individual e do coletivo, do implícito e do explícito, daquilo que entretém e daquilo que preocupa, do divertido e do sério, etc. A síndrome do 'os pares nunca se encontrarão' é totalmente insustentável no campo da música popular (ou das artes em geral). Não é preciso ser um *don*⁴ para entender que existem desenvolvimentos objetivos na história da música nos séculos XIX e XX que demandam que mudanças sejam feitas, e os círculos acadêmicos não escapam disso.

Esses desenvolvimentos podem ser sumarizados como segue:

- (1) um vasto aumento na parcela de dinheiro e tempo que a música recebe no orçamento de cidadãos no mundo industrializado;
- (2) alterações em estruturas de classes que conduzem ao advento de grupos socioculturais definíveis, tais como jovens no limbo do desemprego, eternamente estudantes, entre a infância e idade adulta e sua necessidade de uma identidade coletiva;
- (3) avanços tecnológicos que conduzem ao desenvolvimento de técnicas de gravação capazes de (pela primeira vez na história) armazenar com precisão permitindo a distribuição em massa de música não escrita;
- (4) transistorização e microeletrônica e tudo aquilo que esses avanços significam para a disseminação em massa da música;
- (5) o desenvolvimento de funções musicais novas nas mídias audiovisuais (por exemplo, filmes, TV, vídeo e comerciais);
- (6) a crise da 'não - comunicação' na música de arte moderna ocidental e a estagnação da música de arte oficial em moldes históricos;

⁴ *Don*: professor universitário notável e brilhante principalmente em Cambridge e Oxford. (Nota_Udesc, 2006).

(7) o desenvolvimento de uma paisagem sonora (Schafer 1974, 1977) alta, permanente, de baixa-fidelidade mecânica e sua 'reflexão' (Riethmüller 1976) na música eletrificada de pulso regular (Bradley 1980);

(8) a aceitação geral de certos gêneros Euro e Afro-Americanos como constituindo uma língua franca de expressão musical em um grande número de contextos dentro da sociedade industrializada;

(9) a gradual, historicamente inevitável substituição de intelectuais educados somente na tradição da música de arte por outros expostos à mesma tradição mas que, ao mesmo tempo, cresceram ouvindo Presley, Beatles e Stones.

Para aqueles de nós que durante os anos 50 e 60 tocamos Scarlatti e *soul*, fizemos paleografia e as palavras cruzadas de Palestrina como também trabalhamos em artesanato de metal, e andamos através do campus para o '*Palais*' ou para o '*pop club*', o estudo sério da música popular não é uma questão de intelectuais se tornando descolados ou de 'mods'⁵ e roqueiros virando acadêmicos. É uma questão de (a) juntar duas partes igualmente importantes da experiência, o intelectual e o emocional, dentro de nossas próprias cabeças e (b), ser capaz de, como professores de música, encarar alunos cuja perspectiva musical foi seriamente distorcida por esses que apresentam a 'música séria' como se ela nunca pudesse ser 'diversão' e 'música de diversão' como se ela nunca pudesse ter qualquer implicação séria.

Assim a necessidade do estudo sério da música popular é óbvio, enquanto fazer disso um assunto de gozação, embora compreensível (pode ser hilariante às vezes) é basicamente reacionário e será dispensado no restante desse artigo. Isto porque a intenção do que se segue visa é apresentar um modelo musicológico para tentar resolver problemas de análise de conteúdo da música popular. Espero que isto possa ser de algum uso para professores de música, músicos e outros que procuram contribuir para a compreensão de 'quem comunica o que para quem, porque e como o faz e com que efeito'.

Musicologia e pesquisa em música popular

Estudar música popular é uma matéria interdisciplinar. A musicologia ainda está atrasada em relação à outras disciplinas no campo, especialmente da sociologia. A musicologia conta assim simultaneamente com desvantagens e vantagens. A vantagem é aquela que ele/ela podem tirar proveito da pesquisa sociológica para dar a análise musical perspectiva adequada. Realmente deveria ser declarado de início que nenhuma análise do discurso musical pode ser considerada completa sem a consideração dos aspectos sociais, psicológicos, visuais, gesturais, rituais, técnicos, históricos, econômicos e lingüísticos pertinentes ao gênero, função, estilo, situação da (re) performance, conectados à atitude de audição do evento sonoro estudado. A desvantagem é que a análise de conteúdo musicológica no campo da música popular é ainda uma área subdesenvolvida e algo como um elo perdido (ver Schuler 1989).

Análise musical e o processo de comunicação

Vamos assumir música como uma forma de comunicação inter-humana na qual processos e estados afetivos experienciados individualmente são concebidos e transmitidos como estruturas sonoras não verbais humanamente organizadas para aqueles capazes de decodificar suas mensagens na forma de respostas afetivas e associativas adequadas (Tagg 1981b). Vamos também assumir que música, como pode ser visto em seus modos de *performance* e recepção, muito frequentemente requer por sua própria natureza que um grupo de indivíduos se comunique entre ele mesmo ou com outro grupo. Assim a maior parte de música (e de dança) tem um caráter intrinsecamente coletivo não compartilhado pelas artes verbais e visuais. Isto deveria significar que música é capaz de transmitir identidades afetivas, atitudes e padrões de comportamentos de grupos sociais definíveis, um fenômeno observado pela rádio norte americana para determinar mercados publicitários (Kashner 1971).

Agora, embora tenhamos percepção dos mecanismos psicossociais, subculturais e socioeconomicos que influenciam o 'emissor' (por meio de biografias, etc.) e o 'receptor' de certos tipos de música popular, nós temos muito pouca informação explícita sobre o 'canal' sobre a 'música em si'. Sabemos muito pouco sobre seus 'significados' e 'significantes', sobre as relações que a música estabelece entre emissor e

⁵ *Mods*: segmento do rock de levada britânica que, em meados dos anos 60, com efeito semelhante aos do *soul* encontrados naquele tempo nos álbuns da Motown e da Atlantic, usavam órgão elétrico em vez de guitarra base. Na Inglaterra, esse som acabou sendo associado às chamadas bandas *mod*, como os *Small Faces*, *Manfred Mann* e os *Animals*, cujo *hit* com a versão do tradicional *House of the rising sun* estabeleceu o órgão na música popular britânica. (Nota_Udesc, 2006).

receptor, sobre como uma mensagem musical de fato relaciona-se com o conjunto de conceitos associativos e afetivos presumivelmente compartilhados por emissor e receptor, e como esses interagem em seus respectivos ambientes naturais sociais e culturais. Em outras palavras, mantendo a questão '*quem comunica o que para quem, porque e como o faz e com que efeito*' nós poderíamos dizer que a sociologia responde as questões '*quem*', '*para quem*' e, com alguma ajuda da psicologia, '*com que efeito*' e possivelmente partes do '*por que*', mas quanto ao resto deste '*por que*', não mencionando as questões '*o que*' e '*como*', nós ficamos no ar, a não ser que musicólogos estejam preparados para tentar resolver o problema (Wedin 1972: 128).

Música popular, notação e formalismo musical

Fig. 1: música folclórica, música de arte e música popular: um triângulo axiomático⁶

Característica		Música Folclórica	Música de Arte	Música Popular
Produzida e transmitida por	principalmente profissionais		X	X
	principalmente amadores	X		
Distribuição em massa	comum			X
	não comum	X	X	
Principal maneira de armazenamento e distribuição	transmissão oral	X		
	notação musical		X	
	som gravado			X
Tipo de sociedade na qual a categoria de música ocorre principalmente	nômade e agrária	X		
	agrária e industrial		X	
	industrial			X
Escritos teóricos e estéticos	Incomum	X		X
	comum		X	
Compositor/autor	anônimo	X		
	não anônimo		X	X

Não há nenhum espaço aqui para definir '*música popular*' mas para clarificar o argumento estabeleço um triângulo axiomático que consiste de música '*folclórica*', '*de arte*' e '*popular*'. Cada uma dessas três é distinguível das outras duas de acordo com os critérios apresentados na figura 1. O argumento é que a música popular não pode ser analisada usando somente as ferramentas tradicionais da musicologia porque música popular, de maneira diferente da música de arte, é (1) concebida para distribuição em massa para grandes e frequentemente heterogêneos grupos de ouvintes; (2) armazenada e distribuída de forma não escrita; (3) só é possível em uma economia monetária industrial onde se torna uma mercadoria; e (4) na sociedade capitalista, sujeita as leis do '*livre*' mercado, de acordo com as quais o ideal seria vender o mais possível o pouco o possível para os muitos possíveis.

A consideração dessas três marcas distintivas implica que é impossível a avaliação da música popular por algum tipo de valor estético de uma escala Platônica ideal e, mais praticamente, a notação não deveria ser a principal fonte para o analista.

A razão para isso é que enquanto a notação possa ser um ponto de partida viável para muita análise de música de arte, pois era a única forma de armazenamento em milênios, música popular, nem mesmo em seus disfarces Afro-Americanos, não é concebida nem projetada para ser armazenada ou distribuída através da notação, um grande número de parâmetros importantes de expressão musical são difíceis ou impossíveis de codificar em notação tradicional (Tagg 1979: 28-31). Esse, no entanto, não é o único problema.

Permitindo exceções com certeza, análise de música tradicional pode ser caracterizada como formalista. Uma de suas grandes dificuldades (criticada em relação à análise de música de arte em Rösing 1977) está

⁶ Axiomático: Premissa imediatamente evidente que se admite como universalmente verdadeira sem exigência de demonstração. Proposição que se admite como verdadeira porque dela se podem deduzir as proposições de uma teoria ou de um sistema lógico.

em relacionar o discurso musical ao restante da existência humana de um modo geral, a descrição de aspectos emotivos em música ou ocorre esporadicamente ou esta sendo completamente evitada. Talvez estas dificuldades sejam em parte atribuídas a fatores como

- (1) um tipo de mentalidade de agremiação exclusiva entre músicos resultando na habilidade e/ou falta de associação de itens de expressão musical com fenômenos extramusicais;
- (2) o considerável tempo de aderência à notação como a única forma viável de conservar música;
- (3) uma cultura centrada na fixação de certos parâmetros de notação da expressão musical (principalmente aspectos processuais tais como 'forma', construção temática, etc.) que são particularmente importantes à tradição da música de arte ocidental. Isto leva à indiferença em relação à outros parâmetros não facilmente expressados em notação tradicional (principalmente aspectos 'imediatos' como sonoridade, timbre, tratamento eletromusical, ornamentação, etc.), que são relativamente sem importância - ou ignorados - na análise de música de arte mas extremamente importantes na música popular (Rösing 1981).

Teoria dos afetos e hermenêuticas

Apesar do domínio opressivo da tradição formalista em departamentos de musicologia das universidades, tal pensamento não-referencial deveria ser visto como um parêntese histórico na área do discurso verbal sobre música, fazendo fronteira de um lado com a Teoria dos Afetos Barroca e de outro com as hermenêuticas da Música (Zoltai 1970: 137-215). A doutrina camisa de força da Teoria dos Afetos, um tipo de absolutismo feudal e curiosidade racionalista, e sua aparente tendência a se considerar universalmente aplicável (Lang 1942: 438; Zoltai 1970: 177), a torna inadequada para uso na análise de música popular que tem que ser tratada enquanto uma multidão de 'idiomas', variando da música para cinema em estilo sinfônico romântico tardio ao punk, passando pelo meio-termo pop até as sonoridades Webernescas da música de assassinato dos trillers de TV.

Hermenêuticas musicais, por seu subjetivismo, como abordagens interpretativas, são frequentemente violentamente, e por vezes justificadamente, criticadas. Realmente, de vez em quando, pode se degenerar em conjecturas e em leituras intuitivamente acrobáticas de entre linhas. (Bons exemplos disso são encontrados em Cohn 1970: 54-55; Melzer 1970: 104, 153; Mellers 1973: 117-118). No entanto, hermenêuticas podem, se usadas com descrição e junto com outras abordagens musicológicas, proporcionar uma importante contribuição à análise de música popular, não somente porque trata a música como um sistema simbólico mas encoraja pensamentos sinestésicos por parte do analista, um pré-requisito para o levantamento de hipóteses verbalizáveis, e um passo necessário para se escapar da prisão do formalismo estéril.

A semiologia e a sociologia da música

A transferência de métodos estruturalistas e semióticos, derivados da lingüística, para o reino da música parecia, inicialmente, altamente promissora (ver Bernstein 1976). Porém, vários musicólogos de inclinação semiótica (por exemplo, Francês 1972, Lerdahl e Jackendoff 1977, Keller 1978 e Stovianova 1978), têm apontado que modelos construídos para explicar aspectos denotativos da linguagem verbal não podem de modo algum ser transplantados no atacado para o campo da música com seu conotativo, caráter de discurso associativo - afetivo (ver Shepherd 1977).

Infelizmente, boa parte do formalismo lingüístico chegou à semiologia da música, as questões extragenéricas, as relações entre significante e o significado musical, e entre o objeto musical em análise e a sociedade são consideradas suspeitas (Nattiez 1974: 67), ou como subordinadas às relações congêneres dentro do objeto musical (Nattiez 1974: 72-73 e 1975: 414-416).

A sociologia empírica da música, aparte ter atuado como um relógio despertador extremamente preciso, acordando musicólogos de sua soneca culturo-cêntrica e etnocêntrica, notificando-os de hábitos musicais da população em geral, pôde também prover valiosa informação sobre as funções, usos e (com ajuda da psicologia) os efeitos do gênero, performance ou objeto musical em análise. A seu modo, resultado de investigação perceptual e de outros dados sobre hábitos musicais, pode ser usada para cruzamento e verificação de conclusões analíticas e para situar a análise como um todo em suas perspectivas sociológicas e psicológicas.

Está claro que uma aproximação holística para a análise de música popular é a única viável se a pessoa deseja alcançar uma compreensão completa de todos os fatores que interagem com a concepção, transmissão e recepção do objeto de estudo. Agora, embora tal abordagem obviamente requeira conhecimentos multidisciplinares em uma escala que nenhum pesquisador individualmente possa esperar abraçar, existe, no entanto, níveis de perspectiva inter e intra-disciplinar, sem mencionar as possibilidades proporcionadas pelo trabalho de equipe interdisciplinar.

Uma abordagem interessante nesse contexto é a da Teoria da Entonação de Asaf'yev (1976), que abraça todos os níveis de expressão musical e percepção, de sinais onomatopaicos para estruturas formais complexas, sem os colocar em escalas declaradas ou encobertas de julgamento de valor estético. A Teoria da Entonação também tenta colocar a análise musical em perspectiva histórica, social e psicológica e parece ser uma alternativa viável ao formalismo congênere e a hermenêutica desenfreada, pelo menos como praticada no reino da música de arte pelo próprio Asaf'yev (1976) e, com relação à música folclórica, por Maróthy (1974).

A Teoria da Entonação foi também aplicada ao estudo de música popular por Mühe (1968) e Zak (1979). Porém, à terminologia da Teoria da Entonação parece faltar estringência, entonação já possui uma diversidade de determinados significados novos dados pelo próprio Asaf'yev além desses que já possui (Ling 1978a). Parece sábio adotar a geralmente holística e dinamicamente não idealista abordagem da Teoria da Entonação na análise de música popular, menos sábio seria adotar sua terminologia, pelo menos no ocidente onde ainda é pouco conhecida.

Também existem várias outras publicações importantes dentro de uma musicologia não formalista que combina abordagens semiológicas, sociológicas, psicológicas e hermenêuticas, deste modo oferecendo idéias que poderiam ser úteis na análise de música popular. Aparte o trabalho pioneiro levado a cabo antes da guerra na Alemanha (ver Rösing 1981, n.11) e por Francis (1972), eu deveria mencionar nesse contexto publicações de Karbusicky (1973), Rösing (1977), Ling (1978b) e Tarasti (1978). No entanto, em nenhuma dessas publicações existem modelos analíticos aplicados à música popular, esta ainda permanece uma área extremamente difícil, como Rösing (1981) apontou em sua crítica as várias tentativas da Alemanha Ocidental tentar lidar com o problema. As dificuldades também são claramente epitomizadas pela carência surpreendente de métodos analíticos desenvolvidos no mundo Anglo-Saxão.

Em uma interessante análise de 14 minutos de uma faixa do LP de um grupo de rock alemão oriental, Peter Wicke (1978) expõe avançados argumentos convincentes para tratar música popular com novo, não - formalista, método analítico. A análise de Wicke levanta questões que surgem de uma abordagem semelhante a que se usou aqui. Então, em um esforço para encontrar alguma brecha epistemológica, devo prosseguir na tentativa do estabelecimento de uma base teórica para a análise de música popular.

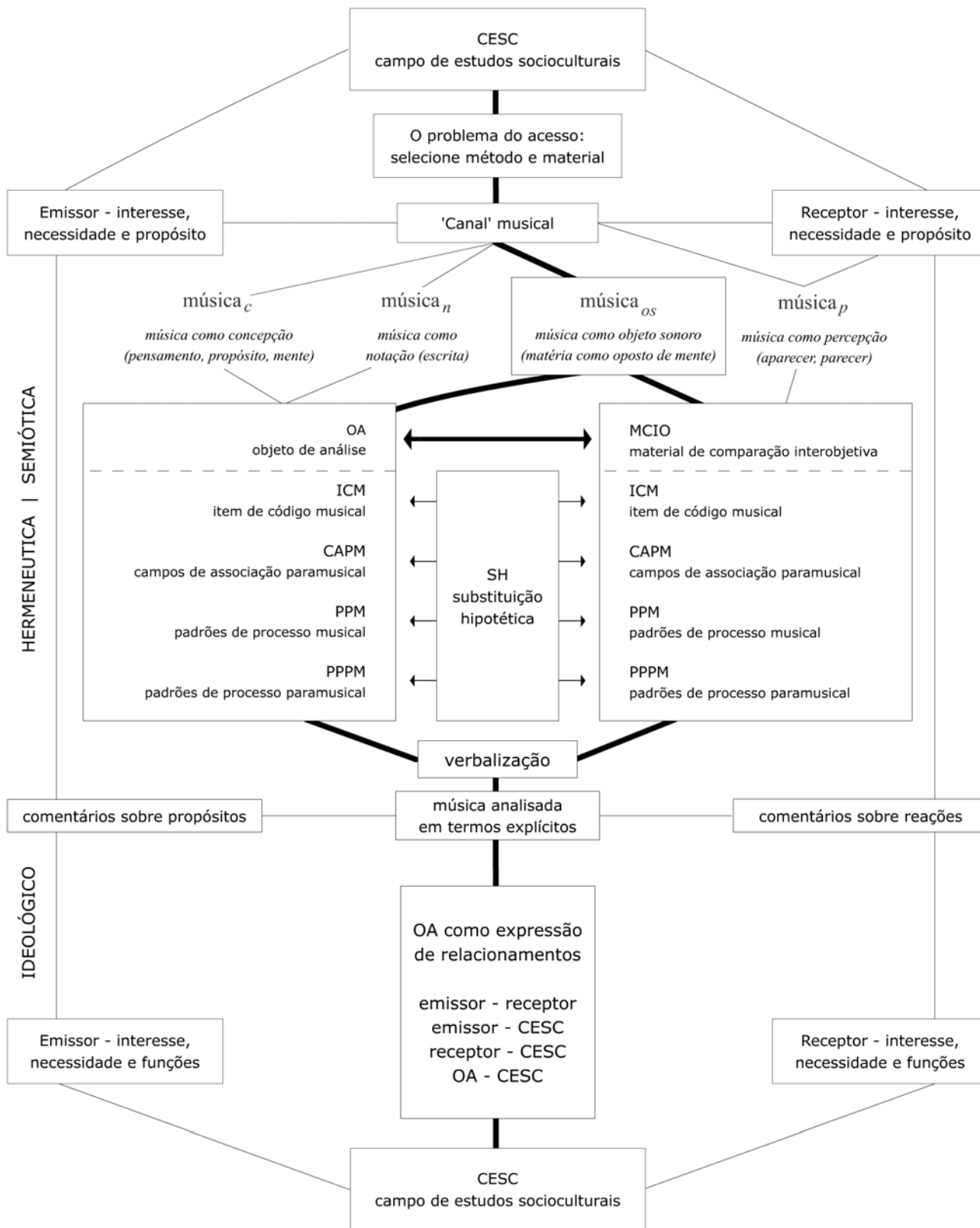
Um modelo analítico para música popular

As ferramentas conceituais e metodológicas para análise de música popular apresentadas aqui estão baseadas em alguns resultados de pesquisa atual (Tagg 1979, 1980, 1981a, b). As partes mais importantes desse modelo analítico são

- (1) uma lista de checagem de parâmetros de expressão musical;
- (2) o estabelecimento de musemas (unidades mínimas de expressão) e musemas combinados por meio de comparação interobjetiva;
- (3) o estabelecimento de relações da figura/fundamental (melodia/acompanhamento);
- (4) a análise transformacional de frases melódicas;
- (5) o estabelecimento de padrões de processos extramusicais, e
- (6) a falsificação de conclusões por meio de substituição hipotética.

Esses pontos serão explicados e alguns deles exemplificados no resto deste artigo. Eu tirei os exemplos principalmente de meu trabalho sobre o tema de abertura da série de TV 'Kojak' (Tagg 1979) e do hit 'Fernando' gravado pelo ABBA (Tagg 1981a). Primeiramente, no entanto, esse processo analítico deveria ser posto no contexto de um paradigma científico. A discussão que segue deveria ser lida junto com a Figura 2. Uma leitura em sentido descendente pelo centro deste diagrama, seguindo as linhas em negrito, conduz a pessoa através do processo de análise. Descendo pelos lados, ligados através de linhas mais finas, estão fatores extra-musicais que alimentam o processo de produção da música e, ao nível ideológico, também deve ser levado em conta pelo analista. Primeiramente, no entanto, vamos nos concentrar no nível de hermenêutica/semiologia, lendo a Figura 2 em sentido descendente até o momento de 'verbalização'.

Fig. 2. Paradigma metodológico para análise de afetos em música popular



AO = objeto de análise
 SH = substituição hipotética
 CAPM = campos de associação paramusical
 PPPM = padrões de processo paramusical
 música_c = música como concepção (νοος = pensamento, propósito, mente)
 música_{os} = música como objeto sonoro (υλη = matéria como oposto de mente)

MCIO = material de comparação interobjetiva
 ICM = item de código musical
 PPM = padrões de processo musical
 CESC = campo de estudos socioculturais
 música_n = música como notação (γραφω = escrita)
 música_p = música como percepção (φαινομαι = aparecer, parecer)

Paradigma metodológico para análise de música popular

Deveria estar claro que música popular é considerada como um **campo de estudos socioculturais** (CESC no topo da Figura 2). Também deveria estar claro pela Figura 2 que há um problema do acesso que envolve a seleção do **objeto de análise** (em seguida 'OA') e o método analítico. A escolha de objeto de estudo e método é determinada pela 'mentalidade' do investigador - da dele ou dela visão de mundo, ideologia, conjunto de valores, possibilidades objetivas, etc., influenciando por sua vez suas pesquisas e a posição objetiva de suas disciplinas em um contexto cultural, histórico e social. Da discussão prévia deveria ficar claro que a análise de música popular é considerada aqui como uma contribuição importante para a musicologia e para os estudos culturais em geral. Esta opinião está baseada na visão geral da história da música moderna apresentada acima (ver p. 2).

A escolha de OA (objeto de análise) é determinada por uma grande extensão de considerações metodológicas práticas. Na presente fase da investigação isto significa duas coisas. Fecundo, parece sensato selecionar um OA (objeto de análise) que é concebido para, e recebido por grandes grupos socioculturalmente heterogêneos de ouvintes, em lugar de música usada por grupos mais exclusivos e homogêneos, simplesmente porque é mais lógico estudar o que é *de modo geral* comunicável antes de tentar entender particularidades. Secundariamente porque, como nós temos visto, o formalismo congênere regeu a pousada musicológica durante algum tempo e porque o desenvolvimento de novos tipos de análise extra-genérica é uma matéria difícil, demandando algum cuidado, é melhor que OAs (objetos de análises) com **campos de associação extra-musical** (em seguida 'CAEM') relativamente claros sejam tratados fora desta fase.

A escolha final a ser feita antes da realização da análise começa por qual estágio(s) do processo de comunicação musical estudar. As razões para descartar música como notação (música_n) já foram apresentadas. Música como é percebida por ouvintes (música_p) e como é concebida pelo músico e/ou compositor (música_c) antes da realização da performance, por outro lado, são altamente pertinentes para o estudo de música popular, das suas relações entre si, para o objeto sonoro (música_{os}) e para o campo geral de estudos socioculturais, são partes vitais na perspectiva do todo na qual deve ser colocada qualquer conclusão de análise de outro estágio no processo de comunicação musical. Contudo porém, estes aspectos podem ser importantes (e eles são vitais), eles só podem ser mencionados de passagem aqui, serão referenciados na parte 'ideológico' do paradigma que segue o estágio hermenêutico - semiológico.

Assim, escolhendo o objeto sonoro (música_{os}) como nosso ponto de partida, podemos agora discutir o método analítico propriamente dito.

Método hermenêutico - semiológico

A primeira ferramenta metodológica é uma *lista de checagem de parâmetros de expressão musical*. Tendo discutido aspectos gerais dos processos de comunicação e alguma forma de expressão extra-musical simultaneamente conectada ao OA (objeto de análise), uma boa idéia é fazer algum tipo de transcrição de música_{os}, levando em consideração uma multidão de fatores musicais. De forma drasticamente abreviada (de Tagg 1979: 68-70), a lista de checagem inclui:

1. **Aspectos de tempo:** duração do OA (objeto de análise) e sua relação com qualquer outra forma simultânea de comunicação; duração de seções dentro do OA; pulso, tempo, metro, periodicidade; textura rítmica e motivos.
2. **Aspectos melódicos:** registro; tessitura; motivos rítmicos; vocabulário tonal; contorno; timbre.
3. **Aspectos de orquestração:** tipo e número de vozes, instrumentos, partes; aspectos técnicos da performance; timbre; fraseado; acentuação.
4. **Aspectos de tonalidade e textura:** centro tonal e tipo de tonalidade (se for o caso); idioma harmônico; ritmo harmônico; tipo de mudança harmônica, alterações cordais, relações entre vozes, partes, instrumentos; método e textura composicional.
5. **Aspectos de dinâmica:** níveis e força sonora; acentuação; audibilidade das partes.

6. **Aspectos acústicos:** características do 'local' de (re-)performance; níveis de reverberação, distância entre fonte sonora e ouvinte, sonoridades 'estranhas' simultâneas.
7. **Aspectos mecânicos e eletromusicais:** *panning*, filtragens, compressão, *phasing*, distorção, *delay*, mixagem, etc; *muting*, *pizzicato*, *tongue flutter*, etc. (ver 3, acima).

Esta lista não precisa ser escravisticamente empregada. Ela é meramente uma maneira de se ir verificando se nenhum parâmetro importante de expressão musical foi negligenciado na análise, e pode ser de ajuda na determinação da estrutura processual do OA (objeto de análise). Isto porque alguns parâmetros estarão ausentes, enquanto outros ou serão constantes durante o OA completo (se eles forem constantes no decorrer de outras peças, tal conjunto de OAs bem provavelmente constituirá um estilo – veja Fabbri 1982) ou serão variáveis, constituindo tanto o interesse imediato quanto o interesse processual do OA (objeto de análise), não apenas como uma peça em si mesma mas também em relação a outra música. Essa lista de coisas a serem conferidas pode também ser contributiva para uma acurada descrição de *musemas*. *Musema* é a unidade mínima de expressão em qualquer estilo musical determinado (não a mesma definição como em Seeger 1977) e pode ser estabelecida pelo procedimento analítico de *comparação interobjetiva* (em seguida CIO).

O caráter alogogênico⁷ inerente do discurso musical é a razão principal para se usar CIO (comparação interobjetiva). O eterno dilema dos musicólogos é a necessidade de usar palavras acerca de uma arte não verbal e não denotativa. Esta dificuldade aparente pode ser transformada em uma vantagem se neste estágio da análise descartamos as palavras como metalinguagem para a música e as substituímos por outra música. Isto significa usar o lado inverso de uma frase cunhada por Göran Sonnevi (1975) em um poema seu: 'música não pode ser explicada fora da música – nem pode mesmo ser contradita exceto por música completamente nova'⁸ Desse modo, usar CIO (comparação interobjetiva) significa descrever música por meio de outra música; significa comparar o OA (objeto de análise) com outra música de um estilo pertinente e com funções semelhantes. Isso funciona da seguinte maneira.

Se uma abordagem analítica que estabelece consistência na resposta ao mesmo OA (objeto de análise) tocado para vários respondentes é chamada *intersubjetiva*, então uma aproximação *interobjetiva* é a que estabelece similaridades na estrutura musical entre o OA (objeto de análise) e outra música.

O estabelecimento de similaridades entre um OA (objeto de análise) e outras 'peças de música' pode ser feita por indivíduos analistas através da consulta a sua própria lista de checagem. O alcance do MCIO (material de comparação interobjetiva), no entanto, pode ser consideravelmente alargado pedindo-se para que outras pessoas façam o mesmo. Este processo estabelece um banco de MCIO (material de comparação interobjetiva) que, para dar alguns exemplos, pode chegar ao redor de 350 peças no caso do tema de abertura de Kojak e aproximadamente 130 em relação ao '*Fernando*' do Abba.

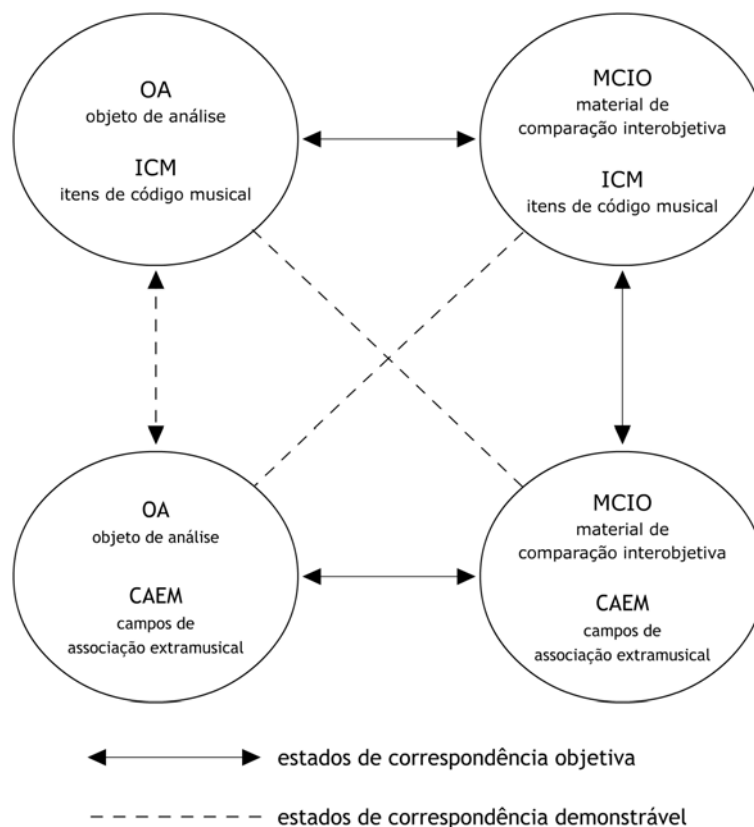
O próximo passo é procurar o MCIO (material de comparação interobjetiva) para elementos musicais (ICM: itens de código musical) similar aos encontrados no OA (objeto de análise). Estes elementos são freqüentemente extremamente curtos (*musemas*), ou então consistem de sonoridades gerais ou de constantes de expressão globais. *Musemas* particulares, 'motivos' e sonoridades gerais, tanto do OA (objeto de análise) quanto do MCIO (material de comparação interobjetiva) correspondente deve ser relacionado então a formas de expressão extramusical.

Tais relações podem ser estabelecidas se peças do MCIO (material de comparação interobjetiva) compartilham qualquer denominador comum de associação extramusical na forma de significado visual ou verbal. Se elas compartilham, então o estabelecimento de correspondências objetivas entre ICM (itens de código musical) no OA (objeto de análise) [OA/ICM] e esses no MCIO (material de comparação interobjetiva) [MCIO/ICM], e entre o código musical do MCIO (material de comparação interobjetiva) [MCIO/ICM] e seus campos de associação extramusical (CAEM) [MCIO/CAEM], conduzem à conclusão que há um estado de correspondência demonstrável entre os itens de código musical no objeto de análise [OA/ICM] e os campos de associação extramusical se conectado ao material de comparação interobjetiva [MCIO/CAEM] - e também, é claro, entre MCIO/ICM e OA/CAEM (veja fig.3).

⁷ Alogonia: [biologia] Ocorrência de diferentes períodos de maturação em indivíduos da mesma espécie. (Nota_Udesc, 2006).

⁸ 'Musiken | kan inte bortförklarar. | Det går inte ens att säga emot, | annat än | med helt ny musik.'

Fig.3. Correspondência hermenêutica por meio de comparação interobjetiva.



Há armadilhas óbvias neste método de determinar 'significado' musical. Da mesma maneira que ninguém presumiria que o mesmo morfema possa significar a mesma coisa em dois idiomas diferentes (por exemplo, francês e inglês [wi:] como 'oui' e 'we' respectivamente), seria absurdo presumir que, digamos, o idêntico acorde de Bb13 significará o mesmo numa opereta de século XIX (Exemplo 1a) que no bebop (Exemplo 1b).

Ex. 1. a {50}



Ex. 1. b



Para superar tais dificuldades o MCIO (material de comparação interobjetiva) deveria se restringir a gêneros musicais, funções e estilos pertinente ao OA (objeto de análise). Assim, lidando com punk rock, seria necessário ficar confinado ao pop e rock dos anos sessenta e de depois, enquanto que o MCIO (material de comparação interobjetiva) usado em conexão com o meio-termo pop, música para filme, etc. pode ser de longe maior, devido à natureza eclética de tal música e a heterogeneidade de suas audiências.

O mesmo tipo de confusão também poderia resultar descrevendo *What Shall We Do With The Drunken Sailor* (*O que Faremos com o Marinheiro Bêbedo*) como triste e *'He Was Despised'* (*Ele foi menosprezado*) do Messias de Händel como feliz, só porque menor é supostamente triste e maior feliz - como se essas especificidades particulares do idioma musical fossem mais importantes que outras.

Tendo extraído vários ICMs (itens de código musical) do OA (objeto de análise), (treze musemes principais para Kojak e dez para Fernando), o significado afetivo associado a forma verbal deve corroborar ou falsificar.

Já que é impossível ou totalmente impraticável construir modelos de teste psicológicos que isolam os efeitos de um musema em qualquer situação de escuta, sugere-se que hipóteses do 'significado' musemático sejam testadas por meio de uma técnica bem conhecida de tal prática como 'majoring', 'minoring', 'jazzing up' e 'rocking up' e aplicada por Bengtsson (1973: 221, ff.) para ilustrar teorias em processos musicais. Esta técnica é chamada *substituição hipotética* (SH), e é melhor explicada através de exemplos.

Ex. 2.

Du gam-la, du fri-a, du fjäll-hög-a Nord

Para testar estas suposições, é necessário alterar os vários parâmetros de expressão musical um por um para localizar com precisão que parte da música de fato carrega o afeto solene - digno - confiante. Usando a primeira frase melódica (Ex. 2) como um ponto de partida, uma substituição hipotética (SH) pode falsificar a teoria que (a) o contorno melódico, (b) a relação melódica do tempo fraco-tempo forte inicial¹⁰ (c) a tonalidade e a relação intervalar da melodia para com a tônica são instrumentais na transmissão do significado afetivo assumido. Em todos os três casos (Ex. 3a, b, c) a melodia original foi modificada. A SH (substituição hipotética) drasticamente alterada do Exemplo 3a carrega, no entanto uma notável semelhança com a *Marseillaise* e poderia ter sido feita para soar como *The Stars and Stripes for Ever*, *God Save the Queen* ou a *Internationale*. A segunda SH (substituição hipotética) (Ex. 3b) mostra o primeiro intervalo como uma sexta maior ascendente da quinta para a terça maior, o mais característico salto no hino nacional soviético, enquanto a terceiro SH (3c) soa como uma mistura de musemas para incitar movimento trabalhista tal como *Bandiera Rossa* e *Venceremos*. Também se assemelha ao 'release' da *Revolutionary Funeral March*, do cenário de Beethoven para a *'Ode a Alegria'* de Schiller e do triunfante coral *Judas Maccabeus* de Handel, não mencionando a frase 'send her victorious' do hino nacional do Reino Unido. É possível, no entanto, corroborar suposições sobre solenidade, dignidade e confiança mudando o fraseado (Ex. 3d), o tempo (3e), a letra (3f) e a fórmula de compasso (3g).

O hino nacional Sueco (*Du gamla, du fria*), junto com as canções mais patrióticas e hinos (qualquer que sejam suas origem musicais⁹), pode ser assumido como tradicionalmente solene, positivamente digno e de caráter confiante. Além disso, pode ser assumido que há grande similaridade musemática entre a maioria dos hinos nacionais.

Example 3

(a) altered melodic contour

Du gam-la, du fri-a, du fjäll-hög-a Nord

(b) altered upbeat

Du gam-la, du fri-a, du fjäll-hög-a Nord

(c) altered key

Du gam-la, du fri-a, du fjäll-hög-a Nord

(d) altered phrasing

Du gam-la, du fri-a, du fjäll-hög-a Nord

(e) altered tempo

Du gam-la, du fri-a, du fjäll-hög-a Nord

(f) altered lyrics

On route six-ty six I'll be get-ting my kieks

(g) altered metre

Du gam-la, du fri-a, du fjäll-hög-a Nord

⁹ O hino nacional sueco toma sua melodia de uma velha balada popular com letras 'malcriadas'.

¹⁰ Isto parece contradizer Maróthy (1974: 224-7, 241, ff.). O intervalo inicial (a 'intonação', *initium* do cantochão, por exemplo) não deveria ser confundido com os vários usos que Asaf'yev faz da palavra 'intonation'. Asaf'yev chama este tipo de intervalo inicial de *vvodnyy ton* (= tom introdutório).

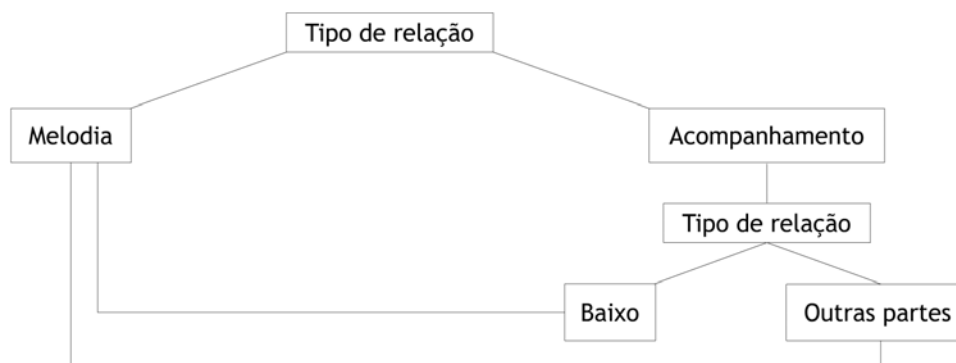
Mudando o fraseado para *staccato*, a melodia perde muito de sua dignidade, se tornando mais como que um cha-cha-cha Perez de Prado (Ex. 3d)¹¹. Aumentando a pulsação para um alegre de 130 ou mais, dignidade, solenidade e confiança se tornam um pouco apressadas; abaixando essa pulsação para um adágio de 42, a confiança se transforma em alguma coisa que gosto e canto (3e). A solenidade também parece ser destruída pela substituição de letras 'indignas', resultando mais em algo como versões blasfemas de hinos (3f)¹², e também mantendo o tempo original enquanto se estabelece a melodia em compasso ternário a 140 bpm, desse modo autorizando um acompanhamento de valsa (3g).

Também teria sido possível alterar a dinâmica para, digamos, pianissimo, dar as harmonias os sustenidos ou bemóis adicionados as notas características dos acordes no bebop, passar a melodia por um *fuzz box*, *harmoniser* ou *ring modulator*, no tom menor ou, digamos, em algum espantoso modo folclórico Balcânico. A melodia original também poderia ter sido tocada em diferentes alturas em um fagote, picollo, celesta, sintetizador, *hurdy-gurdy*, gaita-de-foles, violão de aço ou *kazoo*; também poderia ter sido acompanhada por uma banda de rock, um conjunto de *crum-horn* ou por palmas no contratempo. Há um número infinito de SHs (substituições hipotéticas) que pode confirmar ou falsificar correspondências entre conclusões sobre significado musemático [OA (objeto de análise) /ICM (item de código musical) /MCIO (material de comparação interobjetiva) / CAEM (campos de associação extra-musical)]. Porém, dos exemplos apresentados aqui está pelo menos claro que os últimos quatro parâmetros de expressão musical (Ex. 3d, e, f, g = fraseado, tempo, letra e metro) são determinantes mais importantes das propriedades afetivas de dignidade, solenidade e confiança que os três primeiros (Ex. 3a, b, c = contorno melódico, anacruse e tonalidade), embora a mudança do contorno melódico fosse de longe mais fácil de se detectar na notação musical.

Tendo estabelecido o 'significado' extramusical no nível micro, deveria se proceder à explicação sobre os modos como musemas são combinados, simultaneamente e sucessivamente. Ao contrário da linguagem verbal, onde complexidades e associação afetivas geralmente só podem ser expressas através de uma combinação da denotação e conotação, a música pode expressar tais complexidades simultaneamente através dos conjuntos de musemas ouvidos. Vários musemas analisáveis separadamente são combinados para formar o que o ouvinte experimenta como uma entidade sonora integral.

Tal 'amontoado de musemas' pode ser visto como um corte vertical ao longo de uma partitura imaginária. Subjetivamente eles parecem não ter duração, nunca excedendo os limites de experiência do tempo presente na música; objetivamente isto significa que eles nunca são mais longos que o comprimento de uma frase musical que pode ser aproximadamente definida como a duração de uma inalação/exalação normal (Wellek 1963: 109). Em música popular, freqüentemente um 'amontoado de musemas' pode ser estabelecido para corresponder ao conceito de 'sonoridade', no qual uma das características é uma hierarquia de dualismos que consistem, em primeiro lugar, da relação principal entre melodia e acompanhamento (que pode ser interpretada como uma relação entre figura e fundo, individuo(s) e ambiente) e, em segundo, das relações subsidiárias entre baixo (mais bateria) e outras partes acompanhantes. A importância relativa de musemas simultâneos e sua mensagem de afetos combinados é demonstrada como um modelo teórico na Figura 4, e pode ser exemplificada pelo paradigma de afetos da primeira frase melódica do tema de Kojak (Fig 5).

Fig. 4. Modelo para análise do 'amontoado de musemas'



¹¹ Veja o 'Patrícia' de Prado, RCA Victor 47-7245, no.1 no Hot 100, 1958. Veja também o *Tea for Two Cha- Cha*, de Tommy Dorsey, Decca 30704, no. 7 no Hot 100, 1958.

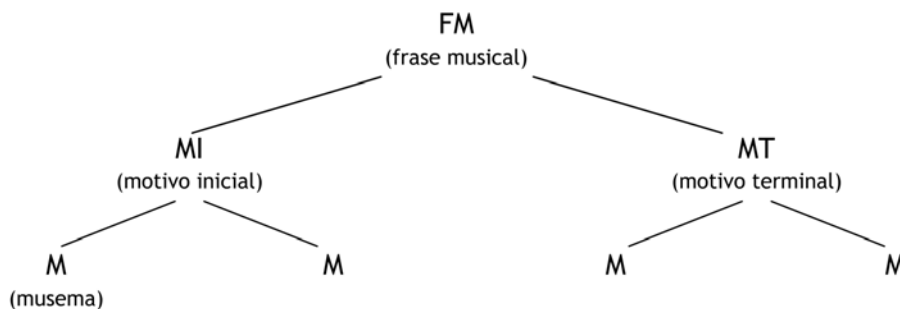
¹² On route sixty six. I'll be getting my kics. (Na rota 66. Estarei curtindo...)

Não há espaço aqui para descrever em detalhes os estágios da análise musemática que conduzem à associação de palavras encontrada na Figura 5 (veja Tagg 1979: 102-47). O exemplo é incluído meramente para tornar um pouco mais concreta essa, caso contrário, apresentação teórica.

Fig. 5. Análise do ‘amontoado de musemas’ no tema de Kojak, compassos 5-8.

Melodia	Tipo de relação	Acompanhamento		
		Baixo	Tipo de relação	Outras partes
uma chamada para ação e atenção, forte, individual, movimento, para cima e para fora: viril, enérgico e heróico, conduzindo a ondulação entre calma cambaleante e confiança - algo individual, masculino, marcial e heróico	permanece fora contrário a, é ouvido acima, é mais forte que, é comprometido no diálogo com	energia, excitação, desassossego inconstante, : agressividade masculina, ameaça do ambiente subcultural, na grande cidade norte americana.	é parte de, ruidos debaixo de, é ouvido por	geral, constante, estando atarefado atividade: agitado, agradável, vibrante, luminoso, moderno, americano urbano: às vezes bruscamente, desenfreado, excitando...

Fig. 6. Estrutura profunda das frases melódicas

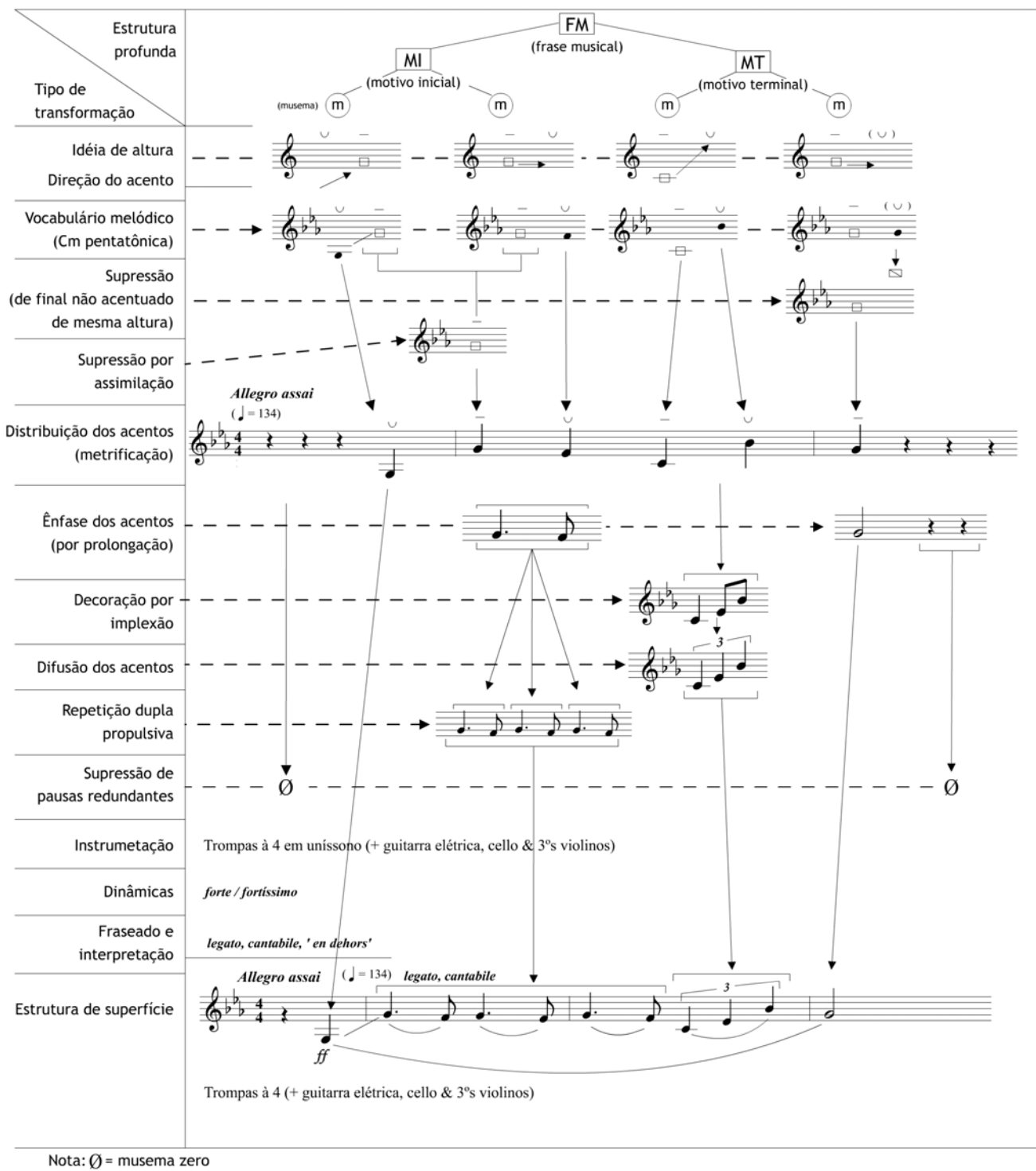


Tendo estabelecido, por um lado, correspondência entre itens ‘estáticos’ de expressão musical (musemas e amontoado de musemas) no OA (objeto de análise) e, por outro lado, o CAEMs (campos de associação extra-musical) do MCIO (material de comparação interobjetiva) – que conduz a conclusões sobre a relação entre estes itens como significantes e seus significados – também é necessário determinar o *significando processual* do OA (objeto de análise). Graças ao dualismo melodia/acompanhamento de grande parte da música popular (ver Mühe 1968: 53, 67; Maróthy 1974: 22; Tagg 1979: 123-124, 142-147), na qual raramente há mais que duas partes com material melódico, as outras vezes se mantém executando *riffs* ou sustentando notas ou acordes, o modo para determinar a importância sintática relativa de musemas individuais ao longo do eixo de tempo horizontal é razoavelmente simples.

De fato é possível construir um modelo de acordo com o qual qualquer frase melódica pode ser gerado de acordo com as normas transformacionais às quais o OA (objeto de análise) pertence (veja Fig. 6). Isto não implica que existam regras rígidas e rápidas sobre o modo pelo qual as frases melódicas de fato são geradas. O modelo é uma concepção puramente teórica, que nos ajuda descobrir o significado sintático de frases melódicas. Uma *análise generativa*¹³ da primeira frase melódica completamente exposta do tema de Kojak (Fig.7) deveria deixar isso claro.

¹³ *Gramática gerativa*: Teoria linguística que procura estabelecer, com base em princípios universais, um modelo geral de gramática, do qual derivariam as gramáticas de cada língua em particular. (gramática gerativo-transformacional, gramática transformacional). Diz-se da gramática que enuncia explicitamente todas as regras e princípios capazes de gerar todas as sentenças gramaticais de uma língua, atribuindo-lhes estrutura, e distinguindo-as das agramaticais; gerativo (diz-se de regra, teoria, princípio etc.). Elaborada por Noam Avram Chomsky (1928-) [ver Chomsky (1978). *Aspectos da Teoria da Sintaxe*, Os Pensadores, Abril, São Paulo] e uma equipe de linguistas norte-americanos, agora, uma possível versão bem difundida da teoria generativa aplicada à música é, principalmente, a de LERDAHL Fred, JACKENDOFF, Ray. *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge-MA: MIT Press, 1983. 285 p. [No Capítulo 2 de sua dissertação de mestrado “*Implementação Computacional da Estrutura de Agrupamento da Teoria Gerativa de Lerdahl & Jackendoff para Música Tonal*” o professor Antônio Gilberto Machado de Carvalho (UFMG) propõe um resumo, em português, de parte da Teoria Gerativa de Música Tonal elaborada por Lerdahl & Jackendff.]. (Nota_Udesc, 2006).

Fig. 7. Análise generativa da linha melódica na primeira frase melódica completa do tema de Kojak



A partir da idéia de altura original mostrada na Figura 7, um número infinito de transformações é possível. Duas delas, usando simplesmente diferentes seqüências de musemas, são sugeridas nos Exemplos 4 e 5. Ambos exemplos são bobagem melódica, nem a mera soma, nem a permutação fortuita de musemas pode constituir o significado sintático de frases melódicas. Pelo contrário, é o seu tipo específico de contigüidade, de sobreposição-elisão de acordo com a 'lei da boa continuação' (Meyer 1956) e de 'implicação' (Narmour 1977), que dão significado específico à frase. Isto pode ser visto em uma comparação da frase melódica original do tema de Kojak (Ex. 6) e uma SH (substituição hipotética) na qual o musema do meio, junto com sua transformação através da repetição dupla propulsiva, foi substituído, enquanto todos os demais elementos foram conservados (Ex. 7). Deste modo é possível distinguir entre a sintaxe afetiva da versão original e aquela da SH (substituição hipotética). As diferenças podem ser verbalizadas como segue:

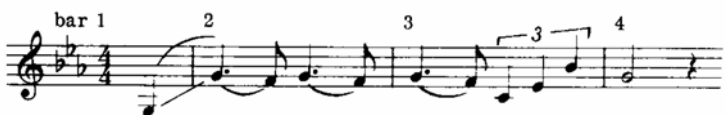
Example 4



Example 5



Example 6



Example 7



Exemplo 6: (compasso 1) uma chamada forte e viril de atenção e ação para cima e para fora. | (compasso 2) ondulações, balançar calmo e confiante, ganhando impulso para ir em frente. | (compassos 3 e 4) algo forte, amplo, individual, masculino, marcial, heróico e definido. **Exemplo 7:** (compasso 1) uma chamada forte e viril de atenção e ação para cima e para fora. | (compasso 2) redescendendo suavemente para (compasso 3) algo forte, amplo, individual, masculino, marcial, heróico e definido que cresce em altura e intensidade, enquanto se dirige adiante para o (compasso 4) um confiante ponto de pausa. Em resumo: embora estas duas frases melódicas contenham o mesmo material musical, tanto a ordem na qual o material é apresentado, quanto o modo pelo qual suas partes constituintes são elididas¹⁴ umas nas outras, são instrumentais na determinação da diferença no significado afetivo.

Subindo mais acima e adiante na hierarquia estrutural do microcosmo de musemas, através das frases melódicas, chegamos ao ponto onde *padrões de processos musicais* (PPM) maiores podem ser examinados. Esta área geralmente é considerada como campo de caça privado da musicologia formalista com seu aparato conceitual sofisticado para discutir germinação, mutação e desenvolvimento temático. No entanto, como Chester (1970) sugeriu, há diferenças claras entre o tipo de discurso musical 'extensional' encontrado no apogeu de forma sonata e os blocos 'intencionais' através dos quais muita música popular é estruturada de um modo muito mais imediato.¹⁵

Não obstante, isto não significa que padrões de processos musicais seja uma questão simples na análise de música popular (veja Wicke 1978, Tagg 1979). Embora a troca de blocos (mudanças simultâneas em vários parâmetros de expressão musical) seja razoavelmente clara na junção entre verso e refrão, seções A e B, etc., o significado total de padrões diretos de reiteração e recapitulação pode freqüentemente ser mais enganoso que sua simplicidade sugere. (Para discussão de alguns dos processos envolvidos, veja Tagg 1979: 217-29). A situação se torna até mesmo mais complexa quando houver incongruências entre *processos musicais e processos extramusicais* (PMPE: imagens visuais ou palavras, por exemplo) no mesmo OA (objeto de análise). Só uma análise profunda da simultaneidade, impressionante ou incongruente de mudança e retorno em ambos processos, musical e extramusical, dentro do OA (objeto de análise), pode revelar a verdadeira natureza do discurso musical de fato. O tipo de problema envolvido aqui provavelmente é explicado melhor por um exemplo.

No '*Fernando*' do ABBA¹⁶, padrões de processos musicais e extramusicais parecem razoavelmente claros a primeira vista. A canção tem duas partes: instrumental mais verso (V) e refrão (R). A ordem dos eventos é V V R V R R. Por meio de análise musemática, pode ser dito que o verso invoca a imagem mental de um cartão postal com uma jovem mulher solitária europeia contra um pano de fundo de um platô no alto dos Andes. Periodicidade, entrega vocal, falta de contrabaixo e bateria, e outros aspectos musicais dizem que ela é sincera, preocupada, envolvida em um ambiente de 'há - muito - tempo - atrás e muito - longe - daqui'. As palavras do verso sublinham este estado de espírito: ela tomou parte, junto com seu 'Fernando', de uma vagamente - referida - luta pela liberdade. Pode ser dito que a música do refrão representa o 'aqui - e - agora' envolvido por condições agradáveis, modernas, confortáveis e tranquilas; a jovem mulher europeia está agradavelmente nostálgica. As palavras são congruentemente nostálgicas e totalmente destituídas de referências concretas (armas, chamadas de corneta, Rio Grande, etc.)

¹⁴ Elisão: (música) justaposição do ictó final de um grupo rítmico com o ictó inicial do seguinte. (Nota_Udesc, 2006).

¹⁵ Para uma discussão mais detalhada sobre estrutura 'extensional' e 'intencional', veja Chambers 1982:29-30.

¹⁶ Epic EPM 4036, no. 1 no Reino Unido, 1976. Também em LP *Abba's Greatest Hits* Epic EPC 69128, 51 semanas no UK LP charts. Como *single* nos USA (Atlantic 45-3346) dezesseis semanas no 'Hot 100'. Uma curta análise desta canção foi publicada como Tagg 1981a, esta versão foi radicalmente ampliada e reescrita como Tagg 1991.

mencionadas no verso. Tudo na análise parece relativamente ingênuo até aqui, a julgar pelas palavras do refrão, esta poderia ser uma canção bastante 'progressista'.

*' There was something in the air that night, the stars were bright, Fernando,
They were shining there for you and me, for liberty, Fernando;
Though we never thought that we could lose, there's no regrets:
If I had to do the same again, I would, my friend, Fernando. '*¹⁷

*'Havia algo no ar naquela noite, as estrelas estavam brilhando, Fernando,
Brilhavam para você e para mim, para a liberdade, Fernando;
Pensei que nunca perderíamos, que não haveria dor:
||: E se eu tivesse que fazer tudo de novo, eu faria meu amigo, Fernando. :||*

O único problema é que o elemento musical que corresponde a esta nostalgia e desejo de voltar ao ambiente exótico (Ex. 9) é um musema altamente ambíguo, não apenas por ser a caída de tritono (marcado com x) um estereótipo de 'desejo' [para MCIO (material de comparação interobjetiva) ver Ex. 10a, b, c], mas também um signo pré-cadencial típico para o iminente relaxamento da tensão (ver Ex. 11a, b). Uma análise profunda dos padrões de processo musical em *Fernando* revela que quando o musema ambíguo acontece no começo do refrão, que tem claramente um caráter de desejo (Ex. 8)¹⁸, já que não pode ser pré - cadencial pois não apenas inicia a frase como também a seção inteira.

Example 9. Abba, 'Fernando' Start of chorus

A (finish) E7 x

There was something in the air that night, the stars were bright.

Example 10

a. Bach, *Matthäus Passion* (1729), 'Ich will bei meinem Jesu wachen'

Cm F7 x Bb Eb7 x Ab7-5 x

he-ar my prayer so sad and sigh-ing

b. Gluck, *Orfeo e Euridice* (1774), 'Che faró senza Euridice?'

Adagio

he-ar my prayer so sad and sigh-ing

c. The Righteous Brothers, 'You've Lost That Loving Feeling', Philles 124

C11 x C

You ne-ver close your eyes a-ny more when you kiss my lips

No entanto, quando volta a ocorrer ao término do refrão, aquele elemento musical admitidamente 'desejo' nos começos da frase melódica, está agora ao mesmo tempo dentro de uma posição pré - cadencial de anunciar relaxamento de tensão e, por conseguinte, nenhum desejo real. Isto porque acontece perto do fim de um muito longo, mas igualmente bem estabelecido processo musical, esse da familiar terminação em círculo de quintas VI - II - V - I (Ex. 11). Isto significa que, considerando que as palavras dizem 'If I had to go back and fight for freedom in Latin America, I would' (se eu tiver que voltar

¹⁷ Uma tradução de toda a letra de 'Fernando'. (Nota_Udesc, 2006).

Pode ouvir os tambores Fernando? Há muito tempo lembro de outra noite como essa. Com as luzes, Fernando. Você era tão delicado ao tocar seu violão. Podia ouvir os tambores e os sons que se aproximavam.

Eles estão tão perto, Fernando. Cada hora e minuto parece uma eternidade. Eu estava com tanto medo, Fernando. Éramos jovens e cheios de vida, Ninguém pensava na morte. Não tenho vergonha de dizer que o barulho dos canhões quase me fez chorar

Havia algo no ar naquela noite, as estrelas estavam brilhando, Fernando, Brilhavam para você e para mim, para a liberdade, Fernando; Pensei que nunca perderíamos, que não haveria dor: ||: E se eu tivesse que fazer tudo de novo, eu faria meu amigo, Fernando. :||

Agora que envelhecemos, Fernando. E desde que por muitos anos não vi uma arma em suas mãos. *Pode ouvir os tambores Fernando? Lembra-se da noite em que cruzamos o Rio Grande? Como se orgulhou em lutar pela liberdade dessa terra.*

¹⁸ No texto disponibilizado na página do autor, em <http://tagg.org/texts.html>, não consta a figura correspondente ao Exemplo 8. (Nota_Udesc, 2006).

a lutar pela liberdade na América Latina, eu volto) a música expressa a atitude afetiva 'Eu posso estar desejando algo aqui em casa mas estou realmente bastante contente com as coisas como elas são'.

Dificuldades na interpretação de PPM (padrões de processo musical) também podem ser encontradas acima na hierarquia processual nesta mesma canção. Preponderantemente, três processos principais serão encontrados. O primeiro e terceiro movem-se do 'sincero - preocupando - e - envolvido lutar pela liberdade na esfera das *sierras*' para o mundo do 'aqui - e - agora - em casa - em ambientes agradáveis, confortáveis, relembrando com alívio' (isto é Verso → Refrão); o segundo processo move-se em direção oposta (Refrão → Verso) Porém, além de existirem mais trocas de Verso para Refrão que vice-versa, também há um processo no geral de mais 'Andes' (Verso) e menos 'discoteca suave' (Refrão - na primeira metade da canção) e 'menos' 'Andes' e mais 'discoteca suave' (na segunda metade). Um processo de SH (substituição hipotética) que inverta essa ordem de eventos conduziria a uma afirmação totalmente diferente do envolvimento emocional em termos musicais.

Example 10

a. Njurling and Dahlqvist, 'Skepp som mötas i natten' (1924). In *Svensk Schlager*, ed. F. G. Sundelöf (Stockholm 1968)

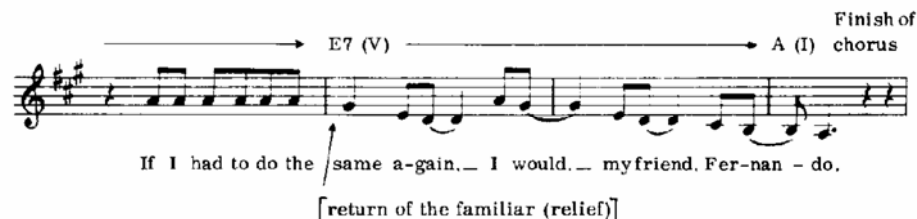
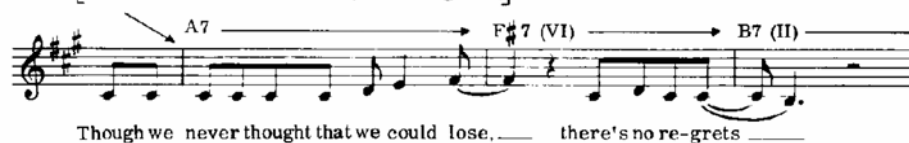


b. Alf Prøysen, 'Lilla vackra Anna' (n.d.). In *Visesangboka*, ed. O. Leren and L. Damstad (Oslo, 1971)



Example 11. Abba, 'Fernando'

[Start second half of chorus (something new)]



Neste ponto do modelo analítico, estamos prontos à beira da 'crítica ideológica', o próximo e final passo no paradigma metodológico apresentado no início (veja Fig. 2).

Crítica ideológica

Esta parte do estudo, estritamente falando, está fora da jurisdição do tipo de 'análise textual' esboçada acima. No entanto, parece importante, pelo menos de passagem e à maneira de sumário, enfocar algumas questões que surgem fora do tipo de análise musemática ali ilustrada. Estas questões também põem o modelo analítico apresentado até aqui em uma perspectiva mais ampla.

Os resultados das análises musemáticas detalhadas de Kojak e Fernando (Tagg 1979, 1981a) mostraram que esta música popular de tendência dominante foi capaz de carregar mensagens que, a um nível de pensamento pré-consciente, afetivo e associativo, pôde relacionar tipos de personalidade, ambientes e eventos a atitudes emocionais, avaliações implícitas e padrões de resposta afetiva.

No caso de Kojak, por exemplo, a música se encontrou reforçando uma visão de mundo basicamente monocêntrica e para enfatizar afetivamente a falácia de que aquela experiência negativa de um ambiente

urbano hostil somente pode ser superada por meio de uma atitude individualista de força e heroísmo do vai sozinho.

Em Fernando, prevalece um tipo semelhante de monocentricidade, mas a ameaça e preocupação eptomizadas pela opressão, fome e rebelião sob o neo-colonialismo é repelida pela adoção de uma atitude turística [notavelmente expressada na espacialização do *pan*, que tem flautas *quenas*¹⁹ 'étnicas' nas laterais do estéreo e o vocal Ocidental Europeu acima no centro frontal – uma SH (substituição hipotética) que invertesse estas posições poderia ter sido interessante!] e por reminiscências nostálgicas ouvidas contra um acompanhamento 'doméstico' familiar de 'discoteca suave' (elementos que ganham uma repressiva mão de dispersa-ansiedade).

Questões óbvias que surgem de tais resultados são do seguinte tipo. Como 'emissor' e 'receptor' relacionam às atitudes e ideologias implícitas que parecem ser codificadas no canal analisado? Começando com o 'emissor', nós poderíamos perguntar como, até onde o 'emissor' é concernente, a concepção e composição destas atitudes afetivas codificadas são influenciadas pela circulação de capital na indústria da cultura popular. Faz isto conectando a demanda por um faturamento rápido com a criação de produto capaz de obter reação imediata da audiência que leva a tal faturamento? Se for assim, como o 'emissor' tem consciência destas pressões? Há qualquer alto-censura consciente ou inconsciente neste estágio?

Parece provável, por exemplo, que a produção de muita música de filme, incluindo aberturas e música para os créditos finais, seja influenciada por uma necessidade de seguir estereótipos de código afetivo bem-estabelecidos, tanto em termos das estruturas musemáticas quanto das atitudes implícitas transmitidas por tais estruturas quando conectadas à uma moda estereotipada para fenômenos extra musicais (veja Tagg 1980). Tais tendências realmente podem ser vistas como um tipo de conspiração maligna e como uma reflexão de uma posição ideológica consciente por parte do 'emissor'? Não é mais provável que elas deveriam ser atribuídas à objetiva posição social e cultural do 'emissor' em relação ao mercado da música, ao receptor e à sociedade em geral?

Voltando para o receptor final do processo de comunicação, poderíamos perguntar como a manifestação musical de atitudes implícitas prevalecente na sociedade como um todo, afeta esses ouvintes tão ecléticos culturalmente e heterogeneamente distribuídos tipos de música como os temas de abertura e o meio-termo pop. São as atitudes e padrões de comportamento insinuados em tal música como Kojak e Fernando realmente capazes de reforçar as atitudes e padrões de comportamentos insinuados pelas prevalecentes tendências sociais de monocentricidade, privatização e individualismo idealista; ou estas mensagens somente são recebidas a uma distância como reflexões de entretenimento de um modo antiquado em relação à realidade atual? Obviamente, a recepção de tal 'música de consenso' (Hamm 1981) variará consideravelmente entre diferentes culturas, subculturas, classes e grupos. Assim, enquanto que partes da 'quarta audiência' (ibid.) bem pode conseguir identificar atitudes afetivas em direção a amor, família, sociedade e natureza (sobre 'natureza' em música, ver Rebscher 1976, Rösing 1977, Tagg 1982) apresentada em música de TV tal como Kojak ou em um meio-termo pop como Fernando, está claro que muitos não poderão identificar. Isto ainda levanta outra pergunta: como o último tipo de ouvinte relaciona as ideologias prevalecentes e atitudes na música e na sociedade como um todo?

A análise de códigos musicais subculturais na sociedade industrializada

O modo pelo qual as 'contra-culturas' e subculturas expressam sua própria situação, perfil e identidade de grupo em termos extra-musicais foi documentado em numerosos estudos (veja o trabalho do *Centre for Contemporary Studies* na Universidade de Birmingham). Porém, a codificação musical de tais identidades é um campo de estudo subdesenvolvido. Admitidamente existem numerosos relatos das tendências dentro da música Afro-Americana, mas poucos destes tratam na verdade do código musical da contra-cultura ou subcultura em questão. Isto pode ser porque ainda não existe nenhuma teoria real que explique como as atitudes predominantes, padrões de comportamento e ideologia do capitalismo tardio são codificados na corrente musical principal das músicas populares como nas trilhas para créditos, *Muzak*, música publicitária, meio termo pop e rock, etc. De fato, parece que o estudo de música popular tem, com muito raras exceções (como Mühe 1968, Czerny e Hoffmann 1968, Hamm 1979, 1981, 1982, Gravesen 1980, Capacetes 1981) mostrado um preconceito notável em relação ao tributário ou ramificações, enquanto ignorando estranhamente a própria corrente principal.

¹⁹ Flauta Quena: Flauta vertical e rústica, feita de túbias ou de bambu, com a qual os índios do Peru, da Bolívia e do Norte da Argentina acompanham seus cantos.

É difícil se abster de especular sobre possíveis razões para tal preconceito. Talvez exista uma tendência entre músicos intelectuais ou acadêmicos interessados em música de ser crítico em relação à codificação estereotipada de atitudes e idéias que prevalecem junto ao grande público em nossa sociedade.

Nesse caso, parece natural que tais pesquisadores sejam mais provavelmente identificados com músicas 'que contradizem' a corrente principal e assim, motivados a explicar sua própria posição 'que contradiz' em lugar de explicar o que foi 'contradito' que eles deixam envolvido em mistério, um inacessível não identificado inimigo. Mas é duro entender como o pesquisador de música popular sempre possa explicar sua 'música em oposição à' se as ideologias codificadas na corrente musical prevalecente não serão tocadas.

Este assunto foi concisamente colocado através de William Brooks na Keele University durante um seminário sobre música Afro-Americana em 1978. Ele expressou a opinião que não é possível, quando se tenta descobrir por que Chuck Berry é tão genial, desconhecer por que Perry Como tem tanto êxito. Como, alguém poderá se perguntar, os verdadeiros valores de 'exceção musical que contradiz' de Sonnevi (veja pág. 9 acima) poderão ser percebidos se a face da 'norma musical predominante' nunca for desmascarada.

Métodos analíticos desenvolvidos ao longo das linhas do modelo apresentado aqui podem talvez contribuir com esta operação de desmascaramento. Se eles poderiam ou não ser então aplicáveis a códigos musicais subculturais, como as canções de trabalho de *Tyneside*, reggae ou punk, é outra questão. Os problemas seriam numerosos e poderiam ser generalizados como segue. (1) detalhadas definições de gênero precisarão ser feitas (para um possível método, veja Fabbri 1982 e sua contribuição para este volume). (2) critérios de estilo aceitáveis precisarão ser estabelecidos com base nas características musicais aceitas e rejeitadas pelos músicos e ouvintes que pertencem à subcultura. (3) o código musical subcultural provavelmente precisará ser considerado como portador potencial de relações sociais particulares entre membros da subcultura musical e a corrente musical preponderante (isto presumivelmente reflete comparações com relações extra-musicais) em lugar de como portador de atitudes quase - universais e relações em direção a um aparentemente mais amplo e vago conjunto geral, experiência individualizada (veja Wicke e Mayer 1982). Tais considerações parecem implicar que o modelo apresentado neste artigo requererá alguma alteração antes de ser aplicado à análise de música popular subcultural.

Análise de música popular - seus usos

Como sempre em apresentações teóricas assim, mais questões parecem ser levantadas do que respostas dadas. Porém, resultados de estudos profundos de música de abertura e meio termo pop levados a cabo tão longe, sugerem que o tipo de análise hermenêutica - semiológica apresentado aqui, pode prover algum *insight* e agir como uma base para a compreensão do 'o que está sendo comunicado' e 'como'. Agora é verdade que meu modelo analítico foi destilado do detalhado, quase microscópico estudo de peças individuais de música popular.

Isso resultou em trabalhos escritos (300 páginas para um tema de abertura de um minuto, e sessenta páginas para quatro minutos de pop!) distantes e muito incômodos para serem usados como modelos em situações de ensino normais.

Porém, isto não significa que as técnicas básicas problematizadas e testadas deste modo, sejam inutilizáveis em circunstâncias normais, não menos porque a necessidade de se testar e desenvolver estes modelos evoluiu dos problemas práticos de ensinar história da música popular para alguns professores em treinamento na faculdade onde certamente não havia nenhum tempo a se gastar mais do que alguns minutos falando sobre essas únicas peças de música.

Os métodos de comparação inter-objetiva, de estabelecer correspondência entre o MCIO (material de comparação interobjetiva) e seu CAEM (campos de associação extra-musical) e então entre o código musical do OA (objeto de análise) / ICM (item de código musical) e os campos de associação extra-musical conectados com o material de comparação interobjetiva (MCIO/CAEM) (veja Fig. 3) pode ser levado a cabo por qualquer um disposto a exercitar suas capacidades sinestésicas e associativas bem como seu intelecto. Qualquer músico pode levar a cabo SHs (substituições hipotéticas) simples e, com um gravador de fita, gravador, uma estilete e uma percepção razoável, qualquer um pode conseguir até mesmo reagrupar uma SH (substituição hipotética) processual. Qualquer um, com um pouco de imaginação, pode cantar pedaços de melodia na ordem errada, ou substituir novas continuações, e assim descobrir o que de fato faz a música dizer o que diz.

Em outras palavras, a análise de música popular de nenhuma maneira deveria ser considerada um trabalho reservado para peritos (embora eu admita que descrever seus mecanismos possa requerer um pouco de conhecimento especializado).

O tipo de modelo analítico apresentado aqui deveria ser visto preferencialmente como um esforço para suportar intelectualmente aquela forma de comunicação humana afetiva e implícita que ocupa partes do cérebro do ocidental comum durante um quarto de sua vida acordado. (Qualquer outra forma de comunicação pode se rivalizar a isto, quantitativamente?) A análise de música popular deve então ser vista como alguma coisa de tendência contrária ao que 'divide o cérebro', resiste o tipo de *apartheid* mental defendido pelos jornais citados de início nesse artigo e quebra os tabus esquizofrênicos que proíbem contato entre o verbal e o não-verbal, o explícito e o implícito, o público e o privado, o coletivo e o indivíduo, o trabalho e o lazer. A análise de música popular leva a 'diversão' a sério e em si mesma é tanto um negócio sério quanto muito divertido.

Referências

1. ASAF'YEV, Boris (1976). *Die musikalische Form als Prozess*. Berlin: Verlag neue Musik.
2. BENGTSSON, Ingmar (1973). *Musikvetenskap - en översikt*. Lund: Esselte.
3. BERNSTEIN, Leonard (1976). *The Unanswered Question*. Cambridge: Harvard University Press.
4. BRADLEY, Dick. 1980. 'The cultural study of music'. Stencilled paper from the Centre for Contemporary Cultural Studies, no. 61. Birmingham.
5. CHAPPLE, Steve, and GAROFALO Reebee (1977). *Rock-'n'-roll Is Here To Pay*. Chicago: Nelson Hall.
6. CHAMBERS, Iain (1982). 'Some critical tracks'. *Popular Music*, 2: 19-36.
7. CHESTER, Andrew (1970). For A Rock Aesthetic. *New Left Review*, 59: 82-86.
8. COHN, Nik (1970). *Awopbopaloobopaloopbamboom*. St Albans: Paladin.
9. CZERNY, P and HOFFMAN, H P. *Der Schlager*. Berlin: VEB Lied der Zeit.
10. FABBRI, Franco. 'A Theory of Genres: two applications in Italian popular song'. *Popular Music Perspectives* (ed. P Tagg and D Horn): 52-81. Göteborg, Exeter: IASPM.
11. *Fonogrammen i kulturpolitiken* (1979). Rapport från Kulturrådet, 1979:1. Stockholm: Liber.
12. FRANCÉS, Robert (1958). *La perception de la musique*. Paris: J Vrin.
13. FRITH, Simon (1978). *The Sociology of Rock*. London: Constable.
14. GRAVESEN, Finn (1980) "'Party-musik - introduktion til en genre'. *Nordisk musik och musikvetenskap under 70-talet* (ed. A Carlsson and J Ling): 261-276. Göteborg: Skrifter från Musikvetenskapliga institutionen.
15. HAMM, Charles (1979). *Yesterdays - Popular Song in America*. New York: Norton.
16. — (1981) 'The fourth audience'. *Popular Music*, 1: 123-142.
17. — (1982) 'Popularity in music - aesthetics and procedure'. *Popular Music Perspectives* (ed. P Tagg and D Horn). Göteborg and Exeter: IASPM.
18. HELMS, S (1981). *Musik in der Werbung*. Wiesbaden: Breitkopf und Härtel.
19. KARBUŠICKY, Vladimir (1973). 'Das "Verstehen der Musik" in der soziologischen-ästhetischen Empirie'. *Musik und Verstehen - Aufsätze zur semiotischen Theorie, Ästhetik und Soziologie der musikalischen Rezeption* (ed. H P Reinicke and P Faltin (eds): 121-147. Köln: Volk/Gerig.
20. KARSHNER, Roger (1971). *The Music Machine*. Los Angeles: Nash.
21. KEILER, Allan (1978). Bernstein's The Unanswered Question and The Problem of Musical Competence. *Musical Quarterly*: 198-222.
22. LERDAHL, F and JACKENDOFF, R (1977). Toward a Formal Theory of Tonal Music. *Journal of Music Theory*, 1977/1: 111-171.
23. LING, Jan (1978a). Assafjevs intonationsteori: ett försök till analys. Stencil, Göteborg: Musikvetenskapliga institutionen, Göteborgs universitet.
24. — (1978b). Hjort Anders' 12th Day March. *Antropologiska Studier*, 25/26: 122-139.
25. MARÓTHY, János (1974). *Music and The Bourgeois, Music and The Proletarian*. Budapest: Akadémiai Kiadó.
26. MELLERS, Wilfrid (1973). *Twilight of the Gods*. London: Faber.
27. MELZER, R (1970). *The Aesthetics of Rock*. New York: Something Else Press.
28. MEYER, L B (1956). *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: Chicago University Press.
29. MÜHE, Hansjörg (1968). Zur Intonation des deutschen Schlagers: Untersuchungen an in der DDR gespielten Evergreens. (Unpublished doctoral dissertation). Leipzig: Karl-Marx-Universität.
30. NARMOUR, E (1977). *Beyond Schenkerism - The Need for Alternatives in Music Analysis*. Chicago University Press.
31. NATTIEZ, Jean-Jacques (1974). Sur la relation entre sociologie et sémiologie musicales. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 5/1: 61-75.
32. REBSCHER, Georg (1976). *Natur in der Musik*. Wiesbaden: Breitkopf und Härtel.

32. RIETHMÜLLER, Albrecht (1976). *Die Musik als Abbild der Realität: zur dialektischen Widerspiegelungstheorie in der Ästhetik*. Wiesbaden: Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, 15.
33. RÖSING, H (1977). *Musikalische Stilisierung akustischer Vorbilder in der Tonmalerei*. München & Salzburg: Katzbichler.
34. — (1981). Die Bedeutung musikalischer Ausdrucksmodelle für das Musikverständnis. *Zeitschrift für Musikpädagogik*, 16: 158-264.
35. SCHAFER, R Murray (1974). *The New Soundscape*. Wien: Universal Edition. — (1977). *The Tuning of The World*. Bancroft: Arcana.
36. SCHULER, Manfred (1978). Rockmusik und Kunstmusik der Vergangenheit. *Archiv für Musikwissenschaft*, 35: 135-150.
37. SEEGER, Charles (1960). On the moods of a musical logic. *Journal of the American Musicological Society*, 13: 224-261.
38. SHEPHERD, John (1977). 'Media, social process and music', 'The "meaning" of music' and 'The musical coding of ideologies'. *Whose Music? A Sociology of Musical Languages* (ed. J Shepherd et al.). London: Latimer.
39. STOÏANOVA, Ivanka (1978). *Geste - texte - musique*. Paris: Union Générale d'Éditions.
40. TAGG, Philip (1979). *Kojak - 50 Seconds of Television Music*. Göteborg: Skrifter från Musikvetenskapliga institutionen, 2.
41. — (ed. 1980). *Film Music, Mood Music and Popular Music Research*. Göteborg: Stencilled Papers from the Gothenburg University Musicology Department no. 8002.
42. — (1981). 'Fernando the Flute' — Analysis of affect in an Abba number. Stencilled Papers from the Göteborg University Musicology Department, 8106 (radically revised and expanded as Tagg 1991).
43. — (1982). 'Nature as a Musical Mood Category'. Göteborg: Stencilled Papers from the Gothenburg University Musicology Department, no. 8206.
44. — (1991). *Fernando the Flute*. Liverpool: Institute of Popular Music, Liverpool University. TARASTI, Eero (1978). *Myth and Music*. Den Haag: Mouton.
45. VARIS, Tapio (1975). *The Impact of Transnational Corporations of Communication*. Tampere: Tampere Peace Research Institute Reports no. 10.
46. WEDIN, Lage (1972). Multidimensional Scaling of Emotional Expression in Music. *Svensk Tidskrift for Musikforskning*, 54: 115- 131.
47. WELLEK, A (1963). *Musikpsychologie und Musikästhetik*. Frankfurt-am-Main.
48. WICKE, Peter (1978). Licht in das Dunkel - Popmusik in der Analyse. *Beiträge zur Musikwissenschaft*, 1978/1: 3-15. Berlin: Verlag neue Musik.
49. WICKE, Peter and MAYER, Günther (1982). 'Rock music - some progressive aspects of capitalist mass culture'. *Popular Music Perspectives* (ed. P Tagg and D Horn). Göteborg and Exeter: IASPM.
50. ZAK, Vladimir (1979). *O melodik'e massovoi pesni* (On the melodies of popular song). Moskva: Vsesoyuznoye izdatel'stvo Sovetskii Kompozitor.
51. ZOLTAI, Dénes (1970). *Ethos und Affekt*, trans. by B Weingarten. Budapest: Akadémiai Kiadó.