

Analizando a música popular: teoria, método e prática¹

Philip Tagg

Analyzing popular
music: theory,
method and
practice

Resumo

Ferramenta metodológica e conceitual para a análise da música popular retirada de trabalho sobre a música título da série de TV *Kojak* (Tagg 1979) e do sucesso de Abba *Fernando* (Tagg 1981a, 1991). Os pontos mais importantes desse método analítico são: (1) uma lista de parâmetros de expressão musical, (2) o estabelecimento de musemas (unidades mínimas de expressão) e compostos de musemas por meio de comparação entre objetos, (3) o estabelecimento de relações figura/fundo (melodia/acompanhamento), (4) a análise transformacional de frases melódicas, (5) o estabelecimento de padrões de processo extramusical, e (6) o teste de conclusões através de substituição hipotética.

Palavras chave: análise da música popular, hermenêutica, semiologia.

Abstract

This article presents a conceptual and methodological tool for popular music analysis drawn mainly from work on the title theme of the *Kojak* TV series (Tagg 1979) and on Abba's hit recording *Fernando* (Tagg 1981a). The most important parts of this analytical model are (1) a checklist of parameters of musical expression, (2) the establishment of *musemes* (minimal units of expression) and *museme* compounds by means of inter-objective comparison, (3) the establishment of figure/background (melody/accompaniment) relationships, (4) the transformational analysis of melodic phrases, (5) the establishment of patterns of extra-musical process, and (6) testing of the conclusions by means of hypothetical substitution.

Key words: popular music analysis, hermeneutics, semiotic.

Por que analisar música popular?

Um dos problemas iniciais em qualquer campo de estudo novo é a atitude de incredulidade que se encontra. O estudo sério da música popular não é uma exceção à regra. Ele é sempre confrontado com uma atitude de suspeita irônica sugerindo que há qualquer coisa estranha em levar "diversão" a sério ou achar "graça" em "coisas sérias". Tais atitudes são de considerável interesse quando se discutem os propósitos e métodos de análise da música popular e serve como uma introdução excelente para este artigo.

Ao anunciar a primeira Conferência Internacional de Pesquisa da Música Popular, ocorrida em Amsterdam, em junho de 1981, *The Times Diary* imprimiu a manchete *Going Dutch – The Donnish Disciples of Pop* (*The Times* 16 de Junho 1981)². A julgar pelo uso generoso de aspas, *sics* e expressões do tipo "acredite se quiser", o redator do *Times* estava um tanto intrigado pela idéia de

pessoas se juntarem para discutir seriamente sobre um fenômeno que a mente comum ocidental provavelmente passa em torno de 25% de sua vida registrando, monitorando e decodificando. Deve-se acrescentar que o *The Times* estava ainda mais incrédulo sobre a publicação "'O Anuário da Música Popular' (*sic*)" (o *sic* é do jornalista), no qual este artigo "sério" sobre algo "divertido" iria aparecer.

Ao anunciar a mesma conferência sobre a pesquisa da música popular, o *New Musical Express* (NME, junho, 20, 1981, p. 63) foi tão espirituoso e mordaz que o trecho merece ser transcrito na sua íntegra:

Enquanto isto, no final de semana em Amsterdam, altas cabeças dos quatro cantos da terra (Sid & Doris Bonkers) vão se encontrar para a primeira Conferência Internacional de Pesquisa da Música Popular na Universidade de Amsterdam. No intervalo de festas de queijo e vinho, jovens homens e mulheres sérios com barbicha e óculos discutirão assuntos tão vitais quanto "Deus, moralidade e significado nas canções recentes de Bob Dylan". ³ Vai ser de morrer de rir ...

Essa peça de poesia maravilhosamente imaginativa é, em si mesma, um saco de risadas para qualquer um presente à conferência com zero (0%) de queijos e vinhos, uma (0,8%) barbicha e uma dúzia (10%) de participantes de óculos (Em relação a "Sid Bonkers", eu admito ter usado lentes de contato). As palestras foram feitas por músicos de rock atuantes, um ex-jornalista da *NME* e da *Rolling Stone*, gente de rádio e Paul Oliver, que talvez tenha usado óculos mas que, mesmo se maliciosamente imaginado com uma barbicha, chifres e um garfo tridente, fez muito mais para aumentar o respeito, entendimento e entusiasmo pela música dos afro-americanos do que o *NME* possa conseguir alguma vez.

Essa convergência de opinião entre tais companheiros improváveis como o *The Times* e o *NME* sobre a incongruidade imaginada da música popular como uma área para estudos sérios implica em pelo menos uma de duas coisas: Ou a música popular é tão desprezível que não possa ser levada a sério (improvável, uma vez que jornalistas pop obviamente dependem da música popular para sua sobrevivência), ou os acadêmicos são tão sem-jeito – resmungando distraídos, longas palavras latinas, usando becas e em suas torres de marfim – que a perspectiva de eles tentarem lidar com algo tão importante quanto a música popular é igualmente absurda. Entretanto, o *The Times* e o *NME* não estão sozinhos em questionar a habilidade da intelectualidade tradicional em lidar com música popular. Aqui eles juntam forças com um grande número de músicos intelectuais e acadêmicos interessados em música.

Tendo em mente a ubiqüidade da música na sociedade capitalista industrializada, sua importância nos níveis nacionais e transnacionais (Varis, 1975; Chapple e Garofalo, 1977; Frith, 1978; *Fonogrammen i kulturpolitiken*, 1979) e o quinhão da música popular em tudo isso, o inacreditável não é que os acadêmicos deveriam começar a levar o assunto a sério, mas que eles tenham levado tanto tempo para fazê-lo. Até recentemente, a musicologia com fomento governamental tem ignorado passivamente o desafio sociocultural de tentar informar o público comprador de disco, receptor de "Musak", assistente de TV, e consumidor de vídeo "por que e como quem" – do setor privado – "está comunicando o que a quem" – no setor público – "e com que efeito" (desculpas a C. S. Peirce). Mesmo agora se faz muito pouco.

Entretanto, imaginar o mundo acadêmico como cheio de estereótipos de torres de marfim estáticas e eternas é revelar uma aceitação perdedora e ahistórica do *status quo* esquizofrênico na sociedade capitalista. Isso implica em atomização, compartimentalização e polarização do cognitivo e do afetivo, do público e do privado, coletivo e individual, explícito e implícito, preocupante e divertido, sério e alegre, etc. A síndrome de que "o par não deve se encontrar nunca" é totalmente insustentável na área de música popular (ou em artes em geral). Não é preciso ser um senhor aristocrata para entender que existem desenvolvimentos objetivos na história da música dos séculos XIX e XX que exigem mudanças a serem feitas, não menos nos círculos acadêmicos.

Esses desenvolvimentos podem ser resumidos como segue: a) um vasto aumento na quota que a música tem no orçamento dos cidadãos do mundo industrializado; b) mudanças na estrutura de classe levando ao aparecimento de grupos definíveis socioculturalmente, tais como as pessoas jovens no limbo estudantil ou desempregado entre a infância e a vida adulta, e sua necessidade de identidade coletiva; c) avanços tecnológicos levando ao desenvolvimento de técnicas de gravação capazes (pela primeira vez na história) de armazenar acuradamente e permitir uma distribuição em massa de músicas não-escritas; d) transistorização, microeletrônica e tudo que tais avanços significam para a disseminação em massa de música; e) o desenvolvimento de novas funções musicais na mídia audiovisual (por exemplo, filmes, TV, vídeo, propaganda); f) a crise de "não-comunicação" da música artística ocidental e a estagnação da música erudita oficial em moldes históricos; g) o desenvolvimento de uma paisagem sonora barulhenta, permanente, e de baixa fidelidade (*lo-fi*) mecânica

(Schaffer, 1974, 1977) e seu "reflexo" (Riethmüller, 1976) na música eletrificada e de pulso regular (Bradley, 1980); h) a aceitação generalizada de certos gêneros euro e afro-americanos como constituindo a *língua franca* da expressão musical em um número maior de contextos na sociedade industrializada; i) a substituição gradual e historicamente inevitável dos músicos treinados formalmente apenas na tradição clássica, por outros expostos à mesma tradição, mas ao mesmo tempo criados com Presley, os Beatles e os Stones.

Para aqueles de nós que, durante os anos 50 e 60, tocavam tanto Scarlatti quanto soul, faziam palavras-cruzadas sobre paleografia e Palestrina, além de trabalhar em usinas de aço, e que cruzavam praças no caminho em direção ao "Palais" ou ao *club* pop, o estudo sério da música popular não é uma questão de intelectuais se tornando hippies ou de roqueiros se tornando acadêmicos. É uma questão de a) juntarmos nas nossas cabeças essas duas partes da experiência igualmente importantes, o intelectual e o emocional e b) sermos capazes, como professores de música, de lidar com estudantes cujo panorama foi mutilado por aqueles que apresentam a "música séria" como não podendo ser "divertida" e a "música de entretenimento" como não tendo, nunca, alguma implicação séria.

Assim, a necessidade do estudo sério da música popular é óbvia, enquanto o caso de torná-la uma matéria de chacota, embora compreensível [*pode* (ênfase do autor) ser hilariante às vezes], é basicamente reacionário e dispensável no restante deste artigo. Isso porque o propósito do que se segue é apresentar um modelo musicológico para lidar com problemas da análise do conteúdo da música popular. Espera-se que possa ser útil a professores de música, músicos e aqueles que procuram uma contribuição para a compreensão de "por que e como quem comunica o quê para quem e com que efeito".

Musicologia e pesquisa em música popular

Estudar a música popular é uma questão interdisciplinar. A musicologia ainda está atrasada em relação a outras disciplinas na área, especialmente a Sociologia. O musicólogo está, assim, em vantagem e desvantagem. A vantagem é que ele/ela pode se basear na pesquisa sociológica para dar à análise uma pers-

pectiva apropriada. De fato, deve-se colocar, de início, que nenhuma análise do discurso musical pode-se considerar completa sem a consideração de aspectos lingüísticos, econômicos, históricos, técnicos, rituais, gestuais, visuais, psicológicos e sociais relevantes para o gênero, função, estilo, situação de (re)performance e atitude de escuta conectado com o evento sonoro sendo estudado. A desvantagem é que "análise de conteúdo musicológica" no campo da música popular é ainda uma área subdesenvolvida e algo de uma conexão meio perdida (Schuler, 1978).

Análise musical e o processo de comunicação

Vamos considerar que a música é uma forma de comunicação entre humanos, na qual processos e estados afetivos possíveis de experiência individual são concebidos e transmitidos, como estruturas sonoras não-verbais humanamente organizadas, àqueles capazes de decodificar suas mensagens, na forma de respostas associativas e afetivas adequadas (Tagg, 1981b). Vamos também considerar que a música, como modo de *performance* e recepção, requer freqüentemente, por sua própria natureza, um grupo de pessoas para se comunicarem ou entre eles próprios ou com outro grupo; assim, a maioria da música (e dança) tem um caráter intrinsecamente coletivo que não é compartilhado pelas artes visuais e verbais. Isso deve significar que a música é capaz de transmitir as identidades afetivas, atitudes e padrões de comportamento de grupos socialmente definíveis, um fenômeno observado em estudos de subculturas usados por rádios norte-americanas para determinar mercados (Karshner, 1971).

Agora, embora tenhamos uma noção considerável de mecanismos psicossociais, subculturais e socioeconômicos influenciando o "emissor" (através de biografias, etc.) e o "receptor" de alguns tipos de música popular, temos muito pouca informação explícita sobre o "canal", e sobre "a própria música". Sabemos muito pouco sobre seus significantes e significados, sobre as relações que a música estabelece entre emissor e receptor, sobre como uma mensagem musical de fato se relaciona com o conjunto de conceitos associativos e afetivos presumivelmente compartilhados por emissor e receptor, e como ela interage

com seus respectivos ambientes naturais, sociais e culturais. Em outras palavras, revertendo para a pergunta "por quê, como, quem comunica o quê para quem e com que efeito?", podemos dizer que a sociologia responde a "quem", "para quem" e, com alguma ajuda da psicologia, "com que efeito" e possivelmente partes de "por quê", mas quando se chega ao resto do "por quê", sem mencionar as questões: "o quê" e "como", somos deixados em apuros, a não ser que musicólogos sejam preparados para lidar com o problema (Wedin, 1972, p. 128).

Música popular, notação e formalismo musical

CARACTERÍSTICAS	Música folclórica	Música erudita	Música popular
Produzida e transmitida principalmente por profissionais		x	x
Produzida e transmitida principalmente por amadores	x		
Distribuição em massa: comum			x
Distribuição em massa: pouco comum	x	x	
Modo de conservação e distribuição principal: transmissão oral	x		
Modo de conservação e distribuição principal: notação musical		x	
Modo de conservação e distribuição principal: som gravado			x
Tipo de organização social: nômade ou agrária	x		
Tipo de organização social: agrária ou industrial		x	
Tipo de organização social: industrial			x
Formalização teórica e estética: pouco comum	x		x
Formalização teórica e estética: comum		x	
Compositor/autor: anônimo	x		
Compositor/autor: com registro de autoria		x	x

Figura 1. Música folclórica, erudita, popular: um triângulo axiomático. (Esse modelo é uma versão abreviada de uma longa discussão em Tagg, 1979, p. 20-27)

Não há espaço aqui para definir "música popular" mas, para clarificar o argumento, devo estabelecer um triângulo axiomático consistindo de músicas "folclórica", "erudita" e "popular". Cada uma das três se distingue das outras duas de acordo com os critérios apresentados na Figura 1. O argumento é que a música popular não pode ser analisada somente com as ferramentas da musicologia tradicional. Isso porque música popular, diferente da música erudita, é a) concebida para distribuição em massa para grupos de ouvintes de grandes dimensões e freqüentemente heterogêneos, do ponto de vista

sociocultural; b) armazenada e distribuída em formas não-escritas; c) possível somente numa economia monetária industrial em que se torna um produto comercial e d) em sociedades capitalistas, sujeitas às leis do “livre” comércio, de acordo com as quais deve, idealmente, vender o máximo possível do mínimo possível para quantos seja possível. A consideração desses quatro aspectos distintivos implica que é impossível “avaliar” a música popular de acordo com uma escala ideal platônica de valores estéticos e, mais pragmaticamente, que a notação não seja a fonte principal para o analista. A razão para isso é que embora a notação possa ser um ponto de partida viável para grande parte da análise da música erudita, uma vez que foi a única forma de sua preservação por mais de um milênio, a música popular, nem ao menos em suas formas afro-americanas, nem é concebida ou designada para ser preservada ou distribuída enquanto notação, uma vez que um número grande de importantes parâmetros de expressão musical são difíceis ou impossíveis de serem codificados na notação tradicional (Tagg, 1979, p. 29-31). Esse não é, no entanto, o único problema.

A não ser algumas exceções, a análise musical tradicional pode ser caracterizada como formalista. Uma de suas maiores dificuldades (criticada em conexão com a análise de música erudita em Rösing, 1977) é relacionar, de alguma forma, o discurso musical ao resto da existência humana, a descrição de aspectos emocionais na música ocorrendo esporadicamente ou sendo completamente evitada. Talvez essas dificuldades sejam, em parte, atribuíveis a tais fatores como a) um tipo de mentalidade corporativa exclusivista entre músicos, resultando na habilidade e/ou falta de vontade de associar itens de expressão musical com fenômenos extramusicais; b) um apego fiel à notação como a única forma viável de armazenar música; c) uma fixação culturocêntrica em certos parâmetros de expressão musical passíveis de notação (na maioria aspectos processuais como “forma”, construção temática, etc.), particularmente importantes para a tradição musical clássica ocidental. Isso carrega consigo um desprezo por outros parâmetros não facilmente expressáveis na notação tradicional (na maioria aspectos “imediatos” como som, timbre, tratamento eletro/musical, ornamentação, etc.), relativamente não importantes – ou ignorados – na análise da música erudita, mas extremamente importantes na música popular (Rösing, 1977).

Teoria dos afetos e hermenêutica

Apesar do domínio esmagador da tradição formalista nos departamentos universitários de musicologia, tal forma de pensar não-referencial deve ser vista como um parêntese histórico na área dos discursos verbais sobre música, estes formando fronteira de um lado pela Teoria dos Afetos barroca e, do outro, pela hermenêutica da música (Zoltai, 1970, p. 137-215). A camisa-de-força doutrinária da Teoria dos Afetos, um tipo de combinação de absolutismo feudal e curiosidade racionalista, e sua tendência aparente de se considerar universalmente aplicável (Lang, 1942, p. 438; Zoltai, 1970, p. 177), torna-a imprópria para a análise da música popular, que deve lidar com inúmeras "linguagens", indo de música para cinema, no estilo sinfônico romântico tardio ao punk, e de pop comercial (*middle-of-the-road*) às sonoridades webernescas da música de terror nos filmes de suspense.

A hermenêutica musical, como uma perspectiva interpretativa, subjetiva, é com frequência violentamente – e, algumas vezes, justificadamente – criticada. De fato, de tempos em tempos pode degenerar em adivinhações exegéticas e a uma "leitura entrelinhas" intuitivamente acrobática. (Exemplos bons disso podem ser encontrados em Cohn, 1970, p. 54-55; Melzer, 1970, p. 104, 153; Mellers, 1973, p. 117-118). Todavia, a hermenêutica pode, se usada com discrição e junto a outras perspectivas musicológicas, trazer uma grande contribuição para a análise da música popular, pelo menos porque trata a música como um sistema simbólico e encoraja um pensamento sinestésico por parte do analista, um pré-requisito para a formulação de hipóteses verbalizáveis e um passo necessário para escapar da prisão de um formalismo estéril.

A semiologia e sociologia da música

A transferência de métodos estruturalistas e semióticos, derivados da lingüística, para o domínio da música, parecia, de início, altamente promissor (Bernstein, 1976). Porém, muitos musicólogos de tendência semiótica (por exemplo Francès, 1958; Lerdahl e Jackendoff, 1977; Keiler, 1978; Stoïanova, 1978), têm apontado que modelos construídos para explicar os aspectos denotativos da lingua-

gem verbal não podem, de maneira nenhuma, ser transplantados por atacado para o campo da música com seu discurso de caráter associativo-afetivo e conotativo (Shepherd, 1977). Infelizmente, uma porção grande de formalismo lingüístico se imiscuiu na semiologia da música, as questões extragênero sobre a relação entre o significante e o significado musical e entre o objeto sob análise e a sociedade sendo consideradas suspeitas (Nattiez, 1974, p. 67), ou como subordinada a relações congêneres ao objeto musical (Nattiez, 1974, p. 72-73 e 1976, p. 414-416).

A sociologia empírica da música, à parte haver atuado como um relógio-alarme necessariamente doloroso, despertando os musicólogos de seu torpor cultural e etnocêntrico, notificando-os de hábitos musicais entre a população comum, pode também contribuir com informação preciosa sobre as funções, usos e (com a ajuda da psicologia) efeitos do gênero, *performance* ou objeto musical sob análise. Desta maneira, resultados de investigação de percepção e outros dados sobre hábitos musicais podem ser usados para conferir conclusões analíticas e para colocar a análise como um todo em suas perspectivas sociológica e psicológica.

Está claro que uma aproximação holística para a análise da música é a única viável se alguém deseja alcançar uma compreensão plena de todos fatores, interagindo com a concepção, transmissão e recepção do objeto de análise. Agora, embora tal acesso requiera obviamente um conhecimento multidisciplinar num grau que nenhum pesquisador pode sonhar em alcançar, existem, todavia, *graus* de perspectiva inter e intradisciplinar, para não mencionar as possibilidades ao dispor de uma equipe interdisciplinar. Uma abordagem interessante nesse contexto é a da Teoria da Entonação de Assafiev (1976), que abarca todos níveis de expressão e percepção musical, de sinais onomatopaicos a estruturas formais complexas, sem colocá-los em escalas de julgamento estético, sejam evidentes ou subentendidas. A teoria da entonação tenta também colocar a análise musical numa perspectiva psicológica, social, cultural e histórica e parece ser uma alternativa viável, para ambos, o formalismo congênere e a exegese hermenêutica desenfreada, pelo menos como praticada no âmbito da música de concerto pelo próprio Assafiev (1976, p. 51 e seguintes) e, em conexão com a música folclórica, por Maróthy (1974). A teoria da entonação foi também aplicada à música popular por Mühe (1968) e Zak (1979). Entretanto, à terminologia da teoria da entonação parece faltar uma certa precisão, o próprio

Assafiev dando ao termo entonação uma diversidade de significados novos, além dos já existentes (Ling, 1978a). Parece prudente adotar a abordagem geralmente holística e dinamicamente não-idealizada da teoria da entonação na análise da música popular; menos prudente seria adotar sua terminologia, pelo menos no Ocidente, onde ainda é pouco conhecida.

Existe, também, um número de outras publicações importantes no âmbito da musicologia não-formalista, que combinam abordagens hermenêuticas, psicológicas, sociológicas e semiológicas, desse modo oferecendo idéias que podem ser úteis na análise da música popular. Além do trabalho pioneiro na Alemanha de antes da guerra (Rösing, 1981; Francès, 1958), mencionaria, neste contexto, publicações por Karbušický (1973), Rösing (1977), Ling (1978b) e Tarasti (1978). Entretanto, os modelos analíticos não são aplicados à música popular em nenhuma dessas publicações; essa é uma área difícil, como Rösing (1981) aponta em sua crítica a diversas tentativas alemãs de atacar o problema. As dificuldades são também claramente resumidas com base na carência surpreendente de métodos analíticos desenvolvidos no mundo anglo-saxão.

Numa análise interessante de uma faixa de 14 minutos de um LP por um grupo de rock da ex-Alemanha Oriental, Peter Wicke (1978) lança argumentos convincentes para tratar a música popular com novos métodos analíticos não-formalistas. A análise de Wicke coloca questões surgidas de uma aproximação semelhante à usada aqui. Portanto, num esforço de encontrar alguma brecha epistemológica, procederei no sentido de estabelecer uma base teórica para a análise da música popular.

Um modelo analítico para a música popular

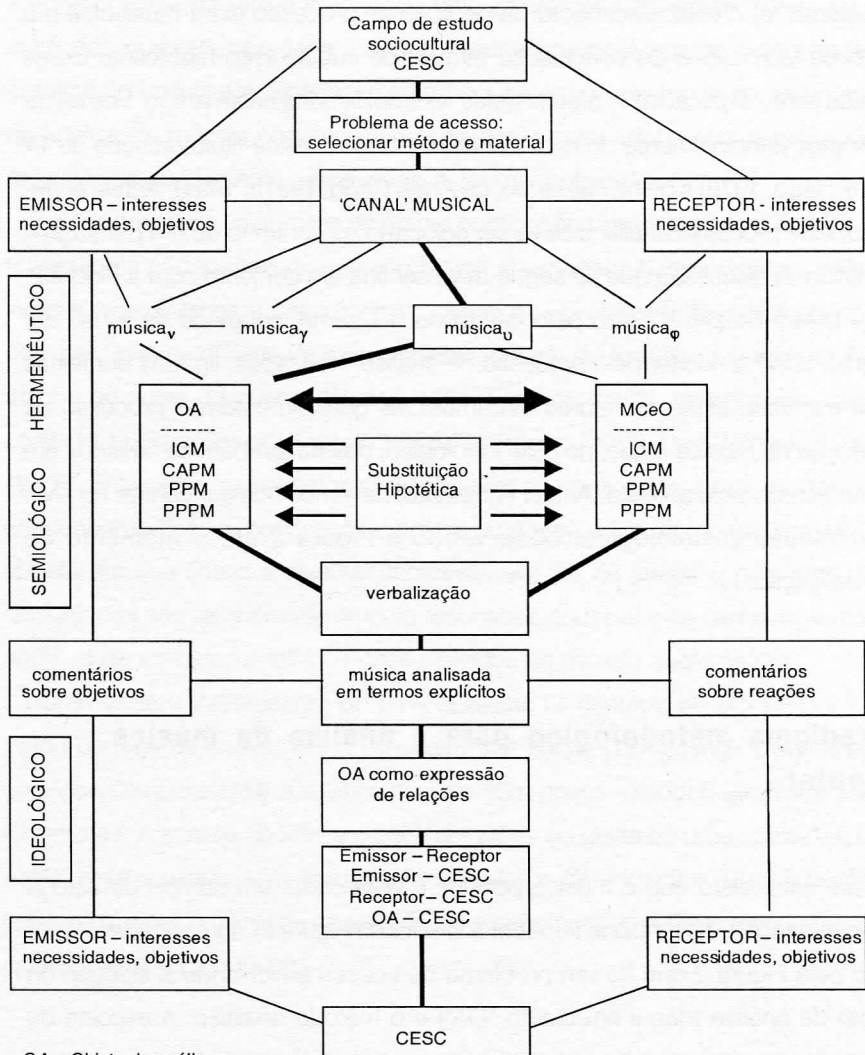
As ferramentas metodológicas e conceituais para a análise da música popular apresentadas aqui se baseiam em resultados parciais de uma pesquisa em andamento (Tagg, 1979, p. 80, 81a, 81b). Os pontos mais importantes desse método analítico são: a) uma lista de parâmetros de expressão musical, b) o estabelecimento de musemas (unidades mínimas de expressão) e compostos de musemas por meio de comparação entre objetos, c) o estabelecimento de relações melodia/acompanhamento, d) a análise transformacional de frases

melódicas, e) o estabelecimento de padrões de processo extra-musical, e f) o teste de falsificação de conclusões através de substituição hipotética. Esses pontos serão explicados e, alguns deles, exemplificados neste artigo. Vou retirar exemplos principalmente do meu trabalho sobre a música-título da série de TV *Kojak* (Tagg, 1979) e do hit *Fernando*, de Abba (Tagg, 1981a, 1991). Antes, entretanto, este processo analítico deve ser colocado no contexto de um paradigma científico. A discussão que se segue deve ser lida em conjunto com a Figura 2. Uma leitura de alto a baixo pelo centro do diagrama, seguindo as linhas em negrito, conduz o leitor pelo processo de análise. Nos lados, ligadas por linhas mais estreitas, estão os fatores extramusicais que alimentam o processo de produção da música e que, no nível ideológico, devem também ser levados em consideração pelo analista. Antes, entretanto, devemos nos concentrar no nível hermenêutico/semiológico, observando a Figura 2 até o momento de “verbalização”.

Paradigma metodológico para a análise da música popular

Deve estar claro que a música popular é vista como um campo de estudo sociocultural (CESC na parte superior e inferior da Figura 2). Também deve estar claro pela Figura 2 que há um problema de acesso envolvendo a seleção do objeto de análise (daqui em diante “OA”) e o método analítico. A escolha do objeto de estudo e método são determinados pela “mentalidade” do analista – sua visão de mundo, ideologia, conjunto de valores, possibilidades objetivas, etc., influenciados, por sua vez, pela posição objetiva do pesquisador e da disciplina num contexto cultural, histórico e social. Da discussão anterior, deve estar claro que a análise da música popular é vista aqui como uma contribuição importante para a musicologia e estudos culturais em geral. Essa opinião está baseada em uma visão geral da história da música moderna apresentada anteriormente.

A escolha do OA é determinada em grande parte por considerações metodológicas de ordem prática. No estágio atual de pesquisa isso significa duas coisas: Primeiramente, parece prudente escolher um OA concebido para



OA = Objeto de análise
 MCeO = Material de comparação entre objetos
 SH = Substituição hipotética
 ICM = Item do código musical
 CAPM = Campo de associação paramusical
 PPM = Padrões de processo musical
 PPPM = Padrões de processo paramusical
 CESC = Campo de estudo sociocultural
 música_v = música como concepção (νοῦς = pensamento, mente)
 música_γ = música como notação (γράφω = escrever)
 música_υ = música como objeto sonoro (υλη = Matéria em oposição a espírito)
 música_φ = música como percepção (φαίνομαι = parecer)

Figura 2. Paradigma metodológico para análise de afeto na música popular (Agradeço a Sven Andersson, Institute for the Theory of Science, University of Göteborg, no auxílio da construção do modelo).

e recebido por grupos socioculturalmente heterogêneos e grandes, em vez de música usada por grupos homogêneos e mais exclusivos, simplesmente porque é mais lógico estudar o que *geralmente* é comunicável antes de tentar compreender particularidades. Em segundo lugar, como pudemos observar, um formalismo congênere tem governado o *roost* musicológico por algum tempo e como o desenvolvimento de novos tipos de análise extragenérica é um assunto difícil e exige uma certa cautela, é melhor que os OA com campos de associação extramusical relativamente claros (CAPm) sejam escolhidos nesse estágio.

A escolha final a ser feita antes da análise em si começar é que estágio(s) do processo de comunicação musical deve-se estudar. As razões para descartar a música enquanto notação (*música*_γ) já foram apresentadas⁴. A música, como percebida pelos ouvintes (*música*_φ), e como concebida pelo compositor e/ou músico antes da *performance* em si (*música*_ν) são, por outro lado, ambas altamente relevantes para o estudo da música popular, uma vez que as relações entre elas, com o objeto sonante (*musica*_ω) e com o campo de estudo sociocultural geral são todas partes vitais da perspectiva na qual quaisquer conclusões de onde a análise de outros estágios no processo de comunicação musical deve se localizar. Entretanto, por mais importantes que estes aspectos sejam (e eles *são* vitais), eles foram mencionados aqui apenas de passagem, sendo referidos como a parte "ideológica" do paradigma que segue o estágio hermenêutico-semiológico.

Portanto, escolhendo o objeto sonoro (*música*_ω) como nosso ponto de partida, podemos discutir o método analítico, de fato.

Método hermenêutico-semiológico

A primeira ferramenta metodológica é uma *lista de parâmetros de expressão musical*. Tendo discutido aspectos gerais do processo de comunicação e qualquer forma de expressão extramusical conectada com o OA, é uma boa idéia fazer algum tipo de transcrição do objeto sonante (*música*), levando em consideração a multiplicidade de fatores musicais. Numa forma drasticamente resumida (Tagg, 1979: 68-70), a lista inclui:

1 - *Aspectos temporais*: duração do OA e relação disto com qualquer outra forma simultânea de comunicação; duração de seções dentro do OA; pulso, tempo, métrica, periodicidade; textura rítmica e motivos.

2 - *Aspectos melódicos*: registro, escala de alturas; motivos rítmicos; vocabulário tonal; contorno; timbre.

3 - *Aspectos de orquestração*: tipo e número de vozes, instrumentos, partes; aspectos técnicos de performance; timbre; fraseado; acentuação.

4 - *Aspectos de tonalidade e textura*: centro tonal e tipo de tonalidade (se alguma); idioma harmônico; ritmo harmônico; tipo de mudança harmônica; acordes alterados; relações entre vozes, partes, instrumentos; textura composicional e método.

5 - *Aspectos de dinâmica*: níveis de intensidade sonora, acentuação, audibilidade das partes.

6 - *Aspectos acústicos*: características de local de performance; grau de reverberação, distância entre fonte sonora e ouvinte; sons "estranhos" simultâneos.

7 - *Aspectos eletromusicais e mecânicos*: *panning*, filtros, compressão, *phasing*, distorção, *delay*, mixagem, etc.; *muting*, *pizzicato*, *flutter tongue*, etc.

Essa lista não precisa ser aplicada obrigatoriamente. É meramente uma maneira de observar que nenhum parâmetro importante da expressão musical seja negligenciado na análise, e pode ser útil em determinar a estrutura processual do OA. Isso porque alguns parâmetros estarão ausentes, enquanto outros serão ou constantes no OA completo (se forem constantes também em outras peças, tal conjunto de OAs provavelmente constituirão um estilo - veja Fabbri, 1982) ou serão variáveis, isso se constituindo no interesse imediato ou processual do OA, não somente como uma obra em si mesma mas também em relação com outras músicas. A lista pode ajudar também na descrição meticulosa dos *musemas*. Estes são unidades mínimas de expressão em qualquer estilo musical dado [não é a mesma definição de Seeger, 1977 (1960)] e podem ser estabelecidos pelo procedimento analítico de comparação entre objetos (daqui para frente CeO).

O caráter inerentemente não-verbal (*alogogenic*) do discurso musical é a razão principal para usar a CeO. O eterno dilema do musicólogo é a necessidade de usar palavras para uma arte não verbal e não denotativa. Essa dificuldade aparente pode ser transformada em vantagem se, nesse estágio da análise se descarta palavras como uma metalinguagem para música e as substitui por

outra música. Isso significa usar o outro lado da frase cunhada num poema de Göran Sonnevi: música não pode ser explicada - não pode nem mesmo ser contestada, exceto por uma música completamente nova ("*music cannot be explained away - it can't even be contradicted except by completely new music*"). Assim, usar a CeO significa descrever música através de outras músicas; significa comparar o OA com outras obras musicais num estilo relevante e com funções semelhantes. Funciona da seguinte maneira:

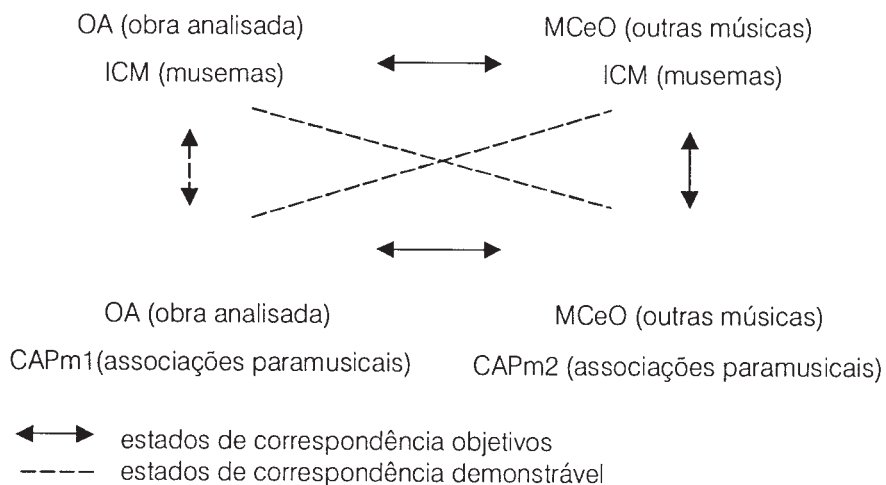


Figura 3 - Correspondência hermenêutica por meio de comparação entre-objetos

Se, num enfoque analítico, estabelecendo consistência de respostas ao mesmo OA tocado para um número de respondentes é chamado *intersubjetivo*, então um enfoque *interobjetivo* é aquele que estabelece semelhanças de estrutura musical entre o OA e outras músicas. Estabelecer semelhanças entre o OA e outras peças musicais pode ser feito por analistas individuais referindo-se à lista de checagem. A extensão do *material de comparação entre objetos* (MCeO) pode, entretanto, ser ampliado consideravelmente pedindo a outras pessoas para fazerem o mesmo. Esse processo estabelece um banco de MCeO que, para dar alguns exemplos, pode chegar a cerca de 350 peças no caso do tema de *Kojak* e cerca de 130 em relação a *Fernando*, de Abba.

O próximo passo é procurar no MCeO por elementos musicais (itens de código musical: ICM) semelhantes aos encontrados no OA. Esses elementos são, com frequência, extremamente curtos (musemas), ou então consistem de so-

noridades gerais ou de constantes expressivas. Musemas particulares, motivos e sonoridades gerais, tanto no OA quanto no MCeO correspondente, devem, então, ser relacionadas às formas extra-musicais⁵ de expressão. Tais relações podem ser estabelecidas se peças no MCeO compartilham qualquer denominador comum de associações extra-musicais na forma de significado visual ou verbal. Se eles o fazem, então as correspondências objetivas estabelecidas entre os itens de código musical no objeto de análise (OA/ICM) e aqueles no MCeO (MCeO/ICM), e entre o código musical do MCeO (MCeO/ICM) e seus campos de associação paramusicais (MCeO/CAPm), levam à conclusão que há um estado de correspondência demonstrável entre os itens do código musical no objeto analisado (OA/ICM) e os campos de associação paramusical conectados ao material de comparação entre objetos (MCeO/CAPm) – e também, claro entre MCeO/ICM e OA/CAPm (ver Fig. 3).

Existem armadilhas óbvias nesse método de determinar significado musical. Assim como ninguém suporia que o mesmo morfema signifique a mesma coisa em duas línguas diferentes (por exemplo, francês e inglês [w] como *oui* e *we*, respectivamente), seria também absurdo pensar que, por exemplo, um mesmo acorde de Sib com 13^a vá significar o mesmo numa opereta do século XIX (exemplo 1) e no *bepop* (exemplo 2).

Exemplo 1



Exemplo 2



Para superar tais dificuldades, o MCEO deve se restringir a gêneros musicais, funções e estilos relevantes ao OA. Desse modo, ao lidar com punk rock, o MCEO deverá se limitar ao pop e ao rock a partir dos anos 60 e, depois, ao passo que o MCEO usado em conexão com o pop comercial, música de cinema, etc., pode ser muito mais amplo, devido à natureza eclética de tais músicas e à heterogeneidade de seus públicos.

O mesmo tipo de confusão pode também resultar ao descrever "What Shall We Do With The Drunken Sailor" como triste e "He Was Despised" do "Messias" de Händel como alegre, simplesmente porque uma tonalidade menor é considerada "triste" e uma maior, "alegre" - como se estas especificidades da linguagem musical fossem, de algum modo, mais importantes que outras.

Tendo extraído os vários ICMs do OA (13 musemas principais para *Kojak*, 10 para *Fernando*), seu significado afetivo na forma verbal associativa deve ser corroborado ou falsificado. Já que é impossível ou totalmente impraticável construir modelos de testes psicológicos isolando os afetos de um musema em qualquer situação de escuta, sugere-se que hipóteses de significado musemático sejam testadas com a técnica bem conhecida como *majoring*, *minoring*, *jazzing up* (jazzificar) e *rocking up* (roquear) aplicadas por Bengtsson (1973, p. 221 e seguintes) para ilustrar teorias sobre processos musicais. Essa técnica é chamada de *substituição hipotética* e é melhor ilustrada com um exemplo.

O hino nacional sueco (*Du gamla, du fria*), junto com a maioria das canções patrióticas e hinos (qualquer que seja sua origem musical)⁶, supostamente têm um caráter solene e nobre. Além disso, pode-se presumir que há uma grande semelhança musemática entre a maioria dos hinos nacionais.

Para testar essas suposições, é necessário alterar os vários parâmetros de expressão musical um a um, a fim de localizar com precisão que parte da música de fato conduz o afeto solene-digno-confiante.

Usando a primeira frase melódica (ex. 3) como um ponto de partida, a substituição hipotética (SH) pode falsificar a teoria que (a) o contorno melódico, (b) a relação melódica do gesto métrico de *arsis/thésis* inicial⁷ e (c) a tonalidade e a relação intervalar da melodia com a tônica são instrumentais para a transmissão do significado afetivo presumido.

Nos três casos (ex.. a, b, c) a melodia original foi mudada. A SH drasticamente alterada do exemplo (a) tem, entretanto uma semelhança impressionante com a

Ex. 3

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

(a) contorno melódico alterado

♩ = 76

Du gam-la du fri-a du fjáll-gög-a Nord

(b) contratempo alterado

♩ = 76

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

(c) tonalidade alterada

♩ = 76

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

(d) fraseado alterado

♩ = 76

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

(e) tempo alterado

♩ = 42

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

(f) letra alterada

♩ = 76

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

(g) métrica alterada

♩ = 76

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

Marseillaise e poderia ter sido feita para soar como *The Stars and Stripes for Ever*, *God Save the Queen* ou o *Internationale*. A segunda SH (ex.. b) mostra o primeiro intervalo como uma 6M ascendente de quinta para 3M, o intervalo mais característico do hino nacional soviético, enquanto a terceira SH (ex. c) soa como uma mistura de musemas como os incitadores dos movimentos operários tais como *Bandera Roja e Venceremos*. Parece também com o “período final” da *Marcha Fúnebre Revolucionária*, a *Ode à Alegria* de Schiller musicada por Beethoven e o coro triunfante de *Judas Maccabeus* de Haendel, sem mencionar a frase “send her victorious” do hino nacional britânico. É, entretanto, possível corroborar suposições sobre solenidade, dignidade e confiança mudando o fraseado (ex. d), o andamento (ex. e), a letra (ex. f) e o compasso (ex. g).

Ao mudar o fraseado para staccato, a melodia perde muito da sua dignidade, tornando-se mais como um cha-cha-cha a la Perez Prado (ex. d).⁸ Ao acelerar a pulsação para um *allegro* de 130 ou mais, dignidade, solenidade e confiança tornam-se um tanto quanto corridas; ao diminuí-la para um adágio de 42, a confiança transforma-se em algo tipo lamento (ex. e). A solenidade parece também ser destruída pela substituição de letra pouco digna, resultando algo como versões blasfemas de hinos (ex. f), e também ao manter o andamento original apresentando a melodia num compasso ternário a 140 bpm, garantindo um acompanhamento de valsa (ex. g).

Seria também possível alterar a dinâmica para, por exemplo, *pianissimo*, dar à harmonia as notas alteradas características de acordes em *bebop*, colocar a melodia através de uma *fuzz box*, harmonizador ou modulador em anel (*ring modulator*), em uma tonalidade menor ou, por exemplo, algum modo folclórico “anômalo”. A melodia original poderia também ser tocada com uma altura alterada no fagote, *piccolo*, celesta, sintetizador, *hurdy-gurdy*, gaita de foles, guitarra elétrica ou *kazoo*; poderia também ser acompanhada por uma banda de rock, grupo de *crumhorn* ou por palmas no contratempo. Existe uma infinidade de Substituições Hipotéticas (SH) que podem corroborar ou falsificar correspondências entre conclusões sobre significado musemático (OA/ICM - MCeO/CAPm). Entretanto, pelos exemplos apresentados, fica claro que, pelo menos os quatro últimos parâmetros de expressão musical (ex.. d, e, f, g), são determinantes de propriedades afetivas de dignidade, solenidade e confiança mais importantes que os três primeiros (ex. a, b, c), mesmo que a mudança do contorno melódico fosse mais fácil de se observar na notação.

Tendo estabelecido significado extramusical no nível micro, deve-se proceder para a explicação de como os musemas combinam-se simultânea e sucessivamente. Diferente da linguagem verbal, onde complexidades de associação afetiva podem ser geralmente expressadas somente através de uma combinação de denotação e conotação, a música pode exprimir tais complexidades através de conjuntos de musemas ouvidos simultaneamente. Vários musemas analisáveis separadamente são combinados para formar o que o ouvinte experimenta como uma entidade sonora integral. Tais pilhas de musemas podem ser vistas como um corte vertical numa partitura imaginária. Subjetivamente, eles parecem não ter nenhuma duração, nunca excedendo os limites da experiência do tempo presente em música; objetivamente, isso significa que eles nunca são mais longos que a extensão de uma frase musical, que pode ser grosseiramente definida como a duração de uma inalação e exalação normal (Wellek, 1963, p. 109). Na música popular, essas pilhas de musemas freqüentemente correspondem ao conceito de som, cuja uma das características é a hierarquia de dualismos, consistindo, primeiramente, da relação principal entre melodia e acompanhamento (que pode ser interpretada como uma relação entre figura e fundo, indivíduo(s) e meio ambiente), e, em segundo lugar, relações subsidiárias entre baixo (mais bateria) e outros instrumentos acompanhantes. A importância relativa de musemas simultâneos e sua mensagem afetiva combinada, mostrados como um modelo teórico na Figura 4, pode ser exemplificada pelo paradigma afetivo da primeira frase melódica do tema de *Kojak* (Fig 5).

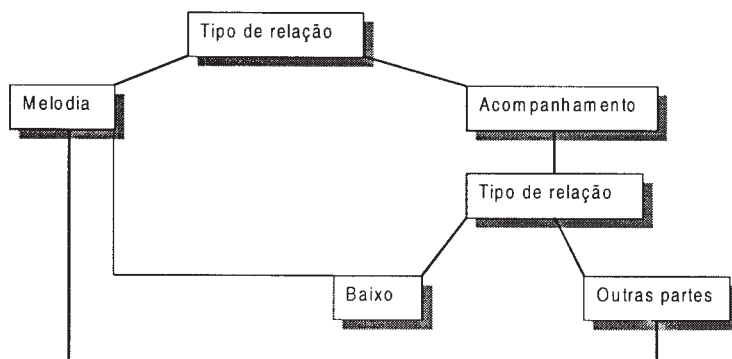


Fig. 4. Modelo para análise de pilha de musemas

Não há espaço para descrever com detalhes os estágios de análise musemática que conduzem às palavras associativas encontradas na Figura 5 (Tagg, 1979, p. 102-147). O exemplo é incluído meramente para tornar mais concreto um pouco dessa apresentação teórica.

Melodia	Tipo de relação	Acompanhamento		
		Baixo	Tipo de relação	Outras partes
Chamado de alerta e ação, forte, movimento individual para cima e para fora, viril, enérgico, heróico, conduzindo à calma ondulante e confiança – algo individual, masculino, marcial e heróico	se sobressai contra, é ouvido acima, mais forte que, dialogando com	Energia, excitação: agressividade masculina, ameaça de ambiente subcultural em cidade americana grande	É parte de resmungos abaixo, é ouvido através das	comuns, constantes, alvoroço ativo, agitado, agradável, vibrante, luminoso, moderno, urbano, às vezes convulsivo, inquieto, excitado

Figura 5. Análise da pilha de musemas no tema de *Kojak*, compassos 5-8

Tendo estabelecido correspondências entre, de um lado, itens de expressão musical no OA “estáticos” (musemas e pilhas de musemas) e, por outro lado, os Campos de Associação Paramusicais, do Material de Comparação entre Objetos - o que conduz a conclusões sobre a relação entre estes itens como significantes e seus significados - é também necessário determinar o significado *processual* do OA. Graças ao dualismo entre melodia e acompanhamento da maioria da música popular (Mühe, 1968, p. 53,67; Maróthy, 1974, p.22; Tagg, 1979,123-124, 142-147), na qual há raramente mais de duas partes com material melódico, as vozes remanescentes, seja executando *riffs* ou sustentando notas ou acordes, a maneira de determinar a importância sintática relativa dos musemas individuais ao longo do eixo de tempo “horizontal” é razoavelmente simples.

É, de fato, possível construir um modelo de acordo com o qual qualquer frase melódica pode ser gerada mantendo-se as normas transformacionais às quais o OA pertence (veja fig. 6). Isso não implica que existem regras sólidas e rápidas

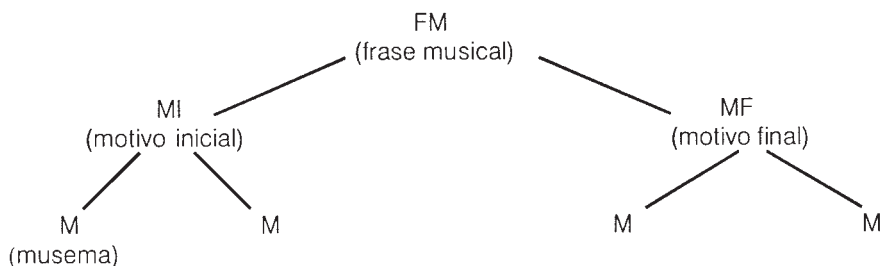


Figura 6. “Estrutura profunda” das frases melódicas

sobre a maneira pela qual frases melódicas são na verdade geradas. O modelo é puramente uma concepção teórica para nos ajudar a encontrar o significado sintático das frases melódicas. Uma análise gerativa da primeira frase completa do tema de *Kojak* (Figura 7) pode tornar isso mais claro. Começando pela idéia de altura original mostrada na Figura 7, um número infinito de transformações é possível. Duas delas, simplesmente usando seqüências de musemas diferentes, são sugeridas nos exemplos 4 e 5. Ambos exemplos não têm sentido melodicamente; nem a mera soma, nem uma permutação acidental de musemas pode constituir o significado sintático de frases melódicas. Em vez disso, é seu tipo específico de contigüidade, seu tipo de elisão/sobreposição de acordo com a "lei de continuação ideal" (Meyer, 1956) e de "implicação" (Narmour, 1977), que dá significado específico à frase. Isso pode ser visto numa comparação da frase melódica original do tema de *Kojak* (ex. 6) e uma Substituição Hipotética (SH) na qual o musema central, junto com sua transformação por repetição propulsiva dupla, foi substituída enquanto todos outros elementos foram mantidos (ex. 7).

Exemplo 4



Exemplo 5



Exemplo 6



Exemplo 7



Estrutura Profunda Tipo de transformação	
Idéia de Altura Direção do Acento	
Vocabulário Melódico (Pentatônica de dó)	
Extração (de final não acentuada da mesma altura)	
Extração por Assimilação	
Distribuição de Acentos (metrificação)	Allegro assai (♩ = 134)
Ênfase de Acento (por prolongação)	
Ornamentação por difusão	
Difusão Acentual	
Repetição dupla propulsiva	
Extração de pausas redundantes	
Instrumentação	Trompas em uníssono a 4 (→ el. gt., 3rd vlns. vcl.)
Dinâmica	forte/fortissimo
Fraseado e interpretação	legato, cantabile, 'en dehors'
Estrutura Superficial	Allegro assai ♩ = 134 <i>legato, cantabile</i> Trompas a 4 (+ el. gt., vcl. & 3rd vlns)
Nota: Ø = musema nulo	

Figura 7. Análise gerativa da primeira frase melódica completa do tema de *Kojak*

Desta maneira, é possível distinguir entre a sintaxe afetiva (*affectual*) da versão original e da SH. A experiência pode ser verbalizada da seguinte maneira: Exemplo 6, (compasso 1) um chamado de alerta forte, viril e movimento para cima e para fora (compasso 2) ondula, calmo e confiante, em direção a (compassos 3 e 4) algo forte, amplo, individual, masculino, marcial, heróico e definido. Exemplo 7: (compasso 1) um chamado de alerta forte, viril e movimento para cima e para fora (compasso 2) retrocede suavemente para (compasso 3) algo forte, amplo, individual, masculino, marcial e heróico que cresce em altura e intensidade, avançando para (compasso 4) um ponto de repouso confiante. Em suma: embora estas duas frases melódicas contêm o mesmo material musical, a ordem na qual o material é apresentado e a maneira na qual suas partes constituintes se elidem umas às outras são ambos instrumentais em determinar a diferença de significado afetivo (*affectual*).

Galgando a hierarquia estrutural do microcosmo de musemas, através das frases melódicas, chegamos ao ponto onde processos de padrões musicais (PPM) maiores podem ser examinados. Esta área é, em geral, vista como o território de caça privado da musicologia formalista com seu aparato conceitual sofisticado para discutir germinação temática, mutação e desenvolvimento. Entretanto, como Chester (1970) sugeriu, existem diferenças claras entre o tipo de discurso musical "extensional" a ser encontrado na era de ouro da forma sonata e os blocos "intensionais" através dos quais a maioria da música popular está estruturada numa maneira muito mais imediata.⁹

Entretanto, isso não significa que padrões de processo musical sejam uma questão simples na análise da música popular (Wicke, 1978; Tagg, 1979). Embora trocas em bloco (mudanças simultâneas em vários parâmetros de expressão musical) sejam razoavelmente claras em ligações entre estrofe e refrão, parte A e parte B, etc., o significado completo de padrões diretos de reiteração e recapitulação pode ser mais do que sua simplicidade enganosa sugere (para uma discussão de alguns dos processos envolvidos, ver Tagg, 1979, p. 217-229). A situação se torna ainda mais complexa quando há incongruência entre processos musicais e processos extramusicais [PPEM (padrões de processos extramusicais): imagens visuais ou palavras, por exemplo] no mesmo OA. Somente uma análise detalhada de simultaneidade, incerteza, ou incongruência de mudança e retorno em ambos processos musical e extramusical no OA pode, de fato, revelar a natureza real do discurso musical. O tipo de problema

envolvido aqui é provavelmente melhor explicado por um exemplo.

Em *Fernando* do Abba,¹⁰ padrões de processos musicais e extramusicais parecem razoavelmente claros à primeira vista. A canção tem duas partes: instrumental mais estrofe (V) e refrão (C). A ordem dos eventos é V V C V C C. Através da análise musemática pode-se dizer que a estrofe (V) sugere um cartão postal de uma jovem mulher européia sozinha contra um fundo com uma paisagem da cordilheira andina. Periodicidade, estilo vocal, ausência de baixo e bateria, além de outros aspectos dizem que ela é sincera, preocupada, envolvida num ambiente distante no tempo e no espaço. Os versos da estrofe sublinham este cenário: ela tornou parte, junto com seu "Fernando", numa guerrilha vagamente sugerida. A música do refrão (C) pode-se dizer que representa o aqui e agora num ambiente agradável, confortável, moderno e prazeroso; a jovem européia é agradavelmente nostálgica. As palavras são congruentemente nostálgicas e totalmente destituídas de referências concretas mencionadas na estrofe (armas, corneta, Rio Grande). Tudo na análise parece relativamente simples até agora, e, julgando pelas palavras do refrão, esta poderia ser uma canção "progressiva".

"There was something in the air that night, the stars were bright, Fernando,
(Havia algo no ar naquela noite, as estrelas claras, Fernando.)
They were shining there for you and me, for liberty, Fernando;
(Brilhavam lá por você e por mim, pela liberdade, Fernando;)
Though we never thought that we could lose, there's no regrets:
(Embora nunca pensássemos perder, não há arrependimentos;)
If I had to do the same again, I would, my friend, Fernando.
(Se tivesse que fazer de novo, eu faria, meu amigo, Fernando.)

O único problema é que os elementos musicais correspondentes a essa nostalgia e a essa vontade de voltar ao ambiente exótico (ex. 8) é um musema altamente ambíguo, não só por ser o trítone descendente (marcado com um "x") um estereótipo de "saudades" [para o MCeO (Material de comparação entre objetos musicais) ver ex. 9 a, b e c] mas também um sinal pré-cadencial típico da resolução de tensão (ver ex. 10a e 10b). Uma análise aprofundada do processo de padrões musicais em *Fernando* mostra que quando o musema ambíguo ocorre no início do refrão ele tem um caráter nostálgico claro (ex. 8), pois não pode ser pré-cadencial por iniciar não somente a frase mas também toda a seção.

Entretanto, quando retorna ao final do coro começa ainda a frase melódica, mas agora numa posição tipicamente pré-cadencial de anúncio de resolução

Começo do Coro

Exemplo 9

a. Bach, *Paixão de Mateus* (1729), 'Ich will bei meinem Jesu wachen'

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

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

Exemplo 10

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

b. Alf Prøysen, 'Lilla vackra Anna' (n.d.). In *Visesångboka*, cd. O. Leren and L. Damstad

Exemplo 11. Abba, 'Fernando'

[Começo na segunda metade do coro (algo novo)]

Though we ne ver thought that we could lose, - there's no re-grets -

If I had to do the same a-again, - I would, - my friend, Fer-nan - do

[retorno ao familiar (alívio)]

de tensão e, portanto, não é uma saudade real. Isso porque ocorre perto do final de um processo musical mais longo, mas igualmente enraizado, o do familiar círculo de quintas finais VI-II-V-I (ex. 11). Isto significa que, enquanto as palavras dizem "Se tivesse que voltar e lutar pela liberdade na América Latina, eu faria", a música expressa a atitude afetiva "Posso estar desejando algo aqui em casa, mas estou satisfeito com as coisas como estão".

As dificuldades em interpretar padrões de processos musicais podem ser encontradas em nível mais alto na hierarquia processual da mesma canção. Ostensivamente, três processos principais são encontráveis.

O primeiro e o terceiro se movem do cenário envolvimento-e-preocupação-sinceros-sobre-a-luta-por-libertação para o mundo do aqui-e-agora-em-casa num ambiente confortável e prazeroso, rememorando com alívio (ou seja V-C); o segundo processo se move na direção oposta (C-V). Entretanto, existem não só mais mudanças de estrofe para refrão que o contrário, existe também um processo global de mais "Andes" (estrofes) do que *soft disco* (refrão) (primeira metade da canção) para menos "Andes" e mais *soft disco* (segunda metade). Uma substituição hipotética (SH) processual revertendo a ordem dos eventos leva a uma afirmação totalmente diferente sobre o envolvimento emocional em termos musicais.

Neste ponto do modelo analítico estamos equilibrados à beira da "crítica ideológica", o próximo e último passo do paradigma metodológico apresentado anteriormente (veja Fig. 2).

Crítica ideológica

Esta parte do estudo está falando rigorosamente fora da jurisdição do tipo de "análise de texto" esquematizada acima. Entretanto, parece importante, pelo menos de passagem e como uma forma de resumo, colocar algumas questões levantadas pelo tipo de análise musemática ilustrada anteriormente. Essas questões também colocam o modelo analítico apresentado até agora numa perspectiva mais ampla.

Os resultados da análise musemática detalhada de ambos - *Kojake Fernando* (Tagg, 1979, 1981a) - mostraram que este tipo de música popular comercial podia trazer consigo mensagens que, num nível de pensamento pré-consciente, afetivo e associativo, podia relacionar tipos de personalidade, ambientes e eventos a atitudes emocionais, avaliações implícitas e padrões de resposta afetiva. No caso de *Kojak*, por exemplo, verificou-se que a música reforçava uma visão de mundo basicamente monocêntrica e enfatizava afetivamente a falácia de que a experiência negativa num ambiente urbano hostil pode ser superada somente por uma atitude individualista de força e heroísmo solitário.

Em *Fernando*, um tipo semelhante de monocentrismo predomina, mas a ameaça e a angústia condensadas em opressão, fome e revolta sob neocolonialismo são prevenidas pela adoção de uma atitude turística (mais surpreendentemente expressa pela ambiência espacial, com as flautas "étnicas" quenanas na estereofonia e o vocal à européia ocidental no centro à frente – uma Substituição Hipotética, trocando estas posições poderia ser bastante interessante!) e pelas reminiscências nostálgicas ouvidas contra um acompanhamento familiar de *soft disco* [esses elementos ganhando um toque de temor repressivo (*a repressive, Angst-dispelling upper hand*)].

As questões óbvias que surgem destes resultados são do tipo seguinte: como "emissores" e "receptores" se relacionam com as atitudes e ideologias implícitas que parecem estar codificadas no "canal" analisado? Começando pelo "emissor", poderíamos perguntar como, do ponto de vista do "emissor", a concepção e composição dessas atitudes codificadas afetivamente são influenciadas pela circulação de capital na indústria da cultura popular. Isso está conectado com a demanda de lucro rápido e a criação de "produtos" capazes de maquinar reações imediatas do público conduzindo para tal lucro? Se assim for, o "emissor" tem percepção dessas pressões? Há autocensura consciente ou inconsciente neste estágio? Parece provável que a produção de música para

cinema, por exemplo, incluindo música-tema e trilha, seja influenciada por uma necessidade de seguir estereótipos consolidados do código afetivo, em termos tanto de estruturas musemáticas quanto das atitudes implícitas transmitidas por estas estruturas, quando conectadas de maneira estereotipada a fenômenos extramusicais (Tagg, 1980). Podem tais tendências ser vistas de fato como um tipo de conspiração maligna e reflexo de uma posição ideológica consciente por parte do "emissor"? É mais provável que elas devam ser atribuídas à posição social e cultural objetiva do "emissor" em relação à indústria musical, ao "receptor" e à sociedade em geral?

Concentrando-nos no lado receptor do processo de comunicação, poderíamos perguntar como a afirmação musical de atitudes implícitas prevalecentes na sociedade como um todo afeta quem escuta os tipos de música culturalmente eclética e distribuída de forma heterogênea como trilhas sonoras e pop comercial. As atitudes e padrões de comportamento implícitos em músicas como *Kojak* e *Fernando* são de fato capazes de reforçar atitudes e padrões de comportamento subentendidos pelas tendências de monocentrismo, privatização e individualismo idealista predominantes; ou essas mensagens são recebidas à distância como reflexos de entretenimento de um modo ultrapassado de relacionar-se com a realidade contemporânea? Obviamente, a recepção dessa "música de consenso" (Hamm, 1981) varia consideravelmente entre culturas, subculturas, classes e grupos diferentes. Assim, enquanto partes do "quarto público" (Hamm, 1981) possam ser capazes de se identificar com as atitudes afetivas em relação a natureza, sociedade, família e amor (sobre "natureza" na música, ver Rebscher, 1976; Rösing, 1977; Tagg, 1982) apresentadas em tais música de TV como *Kojak* ou em pop comercial como *Fernando*, está claro que muitos não poderão se identificar. Isso aponta, ainda, outra questão: como o último tipo de ouvinte se relaciona com as atitudes e ideologias predominantes tanto na música como na sociedade como um todo?

Analisando códigos de música subculturais na sociedade industrializada

A forma como contraculturas e subculturas expressam suas posições, perfis e identidade de grupo em termos extramusicais tem sido documentada em vári-

os estudos (ver o trabalho do Centro de Estudos Contemporâneos da Universidade de Birmingham). Entretanto, a codificação *musical* de tais identidades é um campo de estudo subdesenvolvido. Existem inúmeros relatos de tendências no âmbito da música afro-americana, mas poucos lidam com o próprio código musical da contracultura ou subcultura em questão. Isso pode ser porque não existe ainda uma teoria que explique como as atitudes, padrões de comportamento e ideologia do capitalismo tardio *predominantes* são codificadas no tipo de músicas populares *mainstream* tais como músicas-título, Muzak, música de propaganda, pop e rock comercial, etc. De fato, parece que o estudo da música popular tem, com muito poucas exceções (tais como Mühe, 1968; Czerny and Hoffmann, 1968; Hamm, 1979, 1981, 1982; Gravesen, 1980; Helms, 1981) mostrado um viés considerável por afluentes ou braços, enquanto estranhamente ignorando a própria corrente principal. É difícil deixar de especular sobre as possíveis razões para tal preconceito. Talvez haja uma tendência entre músicos intelectuais ou acadêmicos interessados em música em ser crítico em relação à codificação estereotípica de atitudes e idéias comuns na nossa sociedade. Se assim for, parece natural que esses pesquisadores provavelmente vão se identificar com músicas que "contradigam" a corrente principal e sejam, portanto, motivados a explicar a posição "contradizente" que eles próprios tomam em vez do "contraditório" que eles deixam camuflado em mistério, um inimigo não-identificado e inacessível. Mas é difícil compreender como o pesquisador de música popular poderá jamais explicar sua "música em oposição" (ou mesmo como "música na oposição" poderá construir uma estratégia válida) se as ideologias codificadas no *mainstream* musical não forem enfrentadas.

Este assunto foi colocado sucintamente por William Brooks, na Universidade de Keele, durante um seminário sobre música afro-americana em 1978. Ele expressou a opinião de que não adianta tentar encontrar por que Chuck Berry é tão magnífico se você não sabe porque Perry Como tem tanto sucesso. Como, se imagina, podem os valores verdadeiros da "exceção musical contraditória" de Sonnevi (ver acima) serem percebidos, se a face da "norma musical predominante" nunca é desmascarada?

Os métodos analíticos desenvolvidos de acordo com as linhas do modelo apresentado aqui podem, talvez, contribuir para esta operação de desmascaramento. Se eles podem ou não serem aplicáveis a códigos musicais subculturais, como as canções operárias (*Tyneside*, reggae ou punk) é uma outra his-

tória. Os problemas podem ser numerosos e podem ser generalizados como se segue: a) Definições detalhadas de gênero terão que ser feitas (para um método possível, ver Fabbri, 1982). b) Critérios aceitáveis de estilo deverão ser estabelecidos, tomando por base os traços musicais aceitos e rejeitados por músicos e ouvintes pertencentes à subcultura. c) O código musical subcultural deverá, provavelmente, ser considerado como um transmissor potencial de relações *socializadas particulares* entre membros da subcultura musical e a corrente musical oficial/consolidada/principal/predominante (isso presumivelmente refletindo relações extramusicais comparáveis) em vez de um transmissor de atitudes e relações quase universalizadas em relação a um conjunto mais amplo e mais vago de experiência *individualizada, geral* (Wicke e Mayer, 1982). Tais considerações parecem sugerir que o modelo apresentado neste artigo demandará alguma alteração antes de ser aplicado à análise de músicas populares subculturais.

Análise da música popular – seus usos

Como é de praxe em apresentações teóricas como esta, parece que são colocadas mais perguntas que respostas. Entretanto, resultados de estudos profundos de música-título e pop comercial feitos até agora sugerem que o tipo de análise hermenêutica-semiológica apresentada aqui pode fornecer algum critério e funcionar como uma base para compreender “o que está sendo comunicado” e “como”.

É verdade que meu modelo analítico foi destilado de estudos de peças individuais de música popular detalhados, quase microscópicos. Tal investigação microscópica foi realizada com a finalidade de testar a viabilidade científica de certas hipóteses e práticas analíticas intuitivas. Disso, resultaram textos muito desajeitados (300 páginas para 1 minuto de música tema, 60 páginas para 4 minutos de pop!) para serem usados como modelo em situações de ensino normais. Entretanto, isso não significa que as técnicas básicas problematizadas e testadas daquela maneira não são utilizáveis em circunstâncias normais, pois a necessidade de testar e desenvolver estes modelos surgiram dos problemas práticos de ensinar história da música popular numa escola de treinamento de

professores, onde não havia mais que alguns minutos para falar sobre peças musicais individuais.

Os métodos de comparação interobjetos, de estabelecimento de correspondência entre o MCEO (Material de comparação entre objetos) e seu campo de associações paramusicais (CAPm) e então entre o código musical do objeto de análise (OA/ICM) e os campos de associação extramusical conectados com o material de comparação entre objetos (MCEO/ CAPm) (ver Fig. 3) podem ser utilizados por qualquer um que queira exercitar suas capacidades sinestésicas e associativas assim como seu intelecto. Qualquer músico pode conduzir substituições hipotéticas simples (SH) e, com um gravador, fita, uma lâmina de barbear e um ouvido razoável, qualquer pessoa pode inclusive conseguir remontar uma SH processual. Qualquer um com um pouco de imaginação pode cantar trechos de uma canção numa 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 da música popular não deve ser, de maneira nenhuma, uma tarefa reservada para "especialistas" (embora eu admita que descrever seus mecanismos possa requerer algum conhecimento especializado). O tipo de modelo analítico apresentado aqui deve, em vez disso, ser visto como um esforço para sustentar intelectualmente a forma de comunicação humana afetiva e implícita que ocupa partes da mente comum ocidental durante um quarto de sua vida desperta (Poderia qualquer outra forma de comunicação rivalizar quantitativamente com esta?). O ato de analisar a música popular deve ser visto como algo que contra ataca tendências dissociativas, resiste ao tipo de divisão mental (*apartheid*) proposto pelos jornais citados no início deste artigo e quebra os tabus esquizofrênicos que proíbem o contato entre verbal e não-verbal, explícito e implícito, público e privado, coletivo e individual, trabalho e entretenimento. Ao se analisar a música popular e levar essa "diversão" a sério, ao mesmo tempo estamos diante não apenas de um assunto muito sério como *também* de muita diversão.

Referências

- ASSAFIEV, Boris (1976). *Die musikalische Form als Prozess*. Berlin: Verlag neue Musik.
- BENGTSSON, Ingmar (1973). *Musikvetenskap – en översikt*. Lund: Esselte.
- BERNSTEIN, Leonard (1976). *The Unanswered Question*. Cambridge: Harvard University Press.
- BRADLEY, Dick. (1980). "The cultural study of music". Stencilled paper from the Centre for Contemporary Cultural Studies, no. 61. Birmingham.
- CHAPPLE, Steve, and GAROFALO Reebee (1977). *Rock-"n"-roll Is Here To Pay*. Chicago: Nelson Hall.
- Chambers, Iain (1982). "Some critical tracks". *Popular Music*, 2: 19-36.
- CHESTER, Andrew (1970). For A Rock Aesthetic. *New Left Review*, 59: 82-86.
- COHN, Nik (1970). *Awopbopaloobopaloopbamboom*. St Albans: Paladin.
- CZERNY, P and HOFFMAN, H P (1968). *Der Schlager*. Berlin: VEB Lied der Zeit.
- FABBRI, Franco. (1982) "A Theory of Genres: two applications in Italian popular song". *Popular Music Perspectives* (ed. P Tagg and D Horn): 52-81. Göteborg, Exeter: IASPM.
- Fonogrammen i kulturpolitiken* (1979). Rapport från Kulturrådet, 1979:1. Stockholm: Liber.
- FRANCÈS, Robert (1958). *La perception de la musique*. Paris: J Vrin.
- FRITH, Simon (1978). *The Sociology of Rock*. London: Constable.
- 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.
- HAMM, Charles (1979). *Yesterdays – Popular Song in America*. New York: Norton.
- (1981) "The fourth audience". *Popular Music*, 1: 123-142.
- (1982) "Popularity in music – aesthetics and procedure". *Popular Music Perspectives* (ed. P Tagg and D Horn). Göteborg and Exeter: IASPM.
- HELMS, S (1981). *Musik in der Werbung*. Wiesbaden: Breitkopf und Härtel.
- KARBUŠICKÝ, Vladimír (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.
- KARSHNER, Roger (1971). *The Music Machine*. Los Angeles: Nash.
- KEILER, Allan (1978). Bernstein's The Unanswered Question and The Problem of Musical Competence. *Musical Quarterly*: 198-222.
- LANG, Paul Henry (1942). *Music in Western Civilization*. London: Dent.
- LERDAHL, F and JACKENDOFF, R (1977). Toward a Formal Theory of Tonal Music. *Journal of Music Theory*, 1977/1: 111-171.
- LING, Jan (1978a). Assafjévs intonationsteori: ett försök till analys. Stencil, Göteborg: Musikvetenskapliga institutionen, Göteborgs universitet.
- (1978b). Hjort Anders" 12th Day March. *Antropologiska Studier*, 25/26: 122-139.
- MARÓTHY, János (1974). *Music and The Bourgeois, Music and The Proletarian*. Budapest: Akadémiai Kiadó.

- MELLERS, Wilfrid (1973). *Twilight of the Gods*. London: Faber.
- MELZER, R (1970). *The Aesthetics of Rock*. New York: Something Else Press.
- MEYER, L B (1956). *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: Chicago University Press.
- MÜHE, Hansjörg (1968). Zur Intonation des deutschen Schlagers: Untersuchungen an in der DDR gespielten Evergreens. (Unpublished doctoral dissertation). Leipzig: Karl-Marx-Universität.
- NARMOUR, E (1977). *Beyond Schenkerism – The Need for Alternatives in Music Analysis*. Chicago: University Press. {67}
- 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.
- (1976). *Fondements d'une sémiologie de la musique*. Paris: Ugé.
- REBSCHER, Georg (1976). *Natur in der Musik*. Wiesbaden: Breitkopf und Härtel.
- RIETHMÜLLER, Albrecht (1976). *Die Musik als Abbild der Realität: zur dialektischen Widerspiegelungstheorie in der Ästhetik*. Wiesbaden: Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, 15.
- RÖSING, H (1977). *Musikalische Stilisierung akustischer Vorbilder in der Tonmalerei*. München & Salzburg: Katznbichler.
- (1981). Die Bedeutung musikalischer Ausdrucksmodelle für das Musikverständnis. *Zeitschrift für Musikpädagogik*, 16: 158-264.
- SCHAFFER, R Murray (1974). *The New Soundscape*. Wien: Universal Edition.
- (1977). *The Tuning of The World*. Bancroft: Arcana.
- SCHULER, Manfred (1978). Rockmusik und Kunstmusik der Vergangenheit. *Archiv für Musikwissenschaft*, 35: 135-150.
- SEEGER, Charles (1977[1960]). On the moods of a musical logic. *Journal of the American Musicological Society*, 13: 224-261. Republicado em *Studies in Musicology*.
- 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.
- STOÏANOVA, Ivanka (1978). *Geste - texte - musique*. Paris: Union Générale d'Éditions.
- TAGG, Philip (1979). *Kojak - 50 Seconds of Television Music*. Göteborg: Skrifter från Musikvetenskapliga institutionen, 2.
- (ed. 1980). *Film Music, Mood Music and Popular Music Research*. Göteborg: Stencilled Papers from the Gothenburg University Musicology Department no. 8002.
- (1981a). "Proposals Concerning the Establishment of an International Society for Popular Music". IASPM 1st international conference, Amsterdam.
- (1981b). *On the Specificity of Musical Communication. Guidelines for Non-Musicologists*. Göteborg: Stencilled Papers from the Musicology Department, n° 8115.
- (1982). "Nature as a Musical Mood Category". Göteborg: Stencilled Papers from the Gothenburg University Musicology Department, no. 8206.
- (1991). *Fernando the Flute*. Liverpool: Institute of Popular Music, Liverpool University.
- TARASTI, Eero (1978). *Myth and Music*. Den Haag: Mouton.
- VARIS, Tapio (1975). *The Impact of Transnational Corporations of Communication*. Tampere: Tampere Peace Research Institute Reports no. 10.

- WEDIN, Lage (1966). Multidimensional Scaling of Emotional Expression in Music. *Svensk Tidskrift för Musikforskning*, 54: 115-131.
- WELLEK, Albert (1963). *Musikpsychologie und Musikästhetik: Grundriss der systematischen Musikwissenschaft*. Frankfurt: Akademische Verlagsgesellschaft.
- WICKE, Peter (1978). "Licht in das Dunkel" – Popmusik in der Analyse. *Beiträge zur Musikwissenschaft*, 20/1: 3-15.
- WICKE, Peter e MAYER, Günter (1982). Rock Music as a Phenomenon of Progressive Mass Culture. In: Horn, David e Tagg, Philip (Eds.) *Popular Music Perspectives*, 1. Göteborg e Exeter: IASPM: 223-231.
- ZAK, Vladimir (1979). O melodik"e massovoi pesni. Moskva: Vsesoyuznoye izdatel'stvo Sovetskii Kompozitor.
- ZOLTAI, Dénes (1970). *Ethos und Affekt. Geschichte der philosophischen Musikästhetik von den Anfängen bis zu Hegel*. (Original: "A zeneesztétika története – Ethos és Affektus" Budapest: Akadémiai Kiadó, 1966). Berlin: Akademie-Verlag.

Notas

¹ Este texto foi publicado na revista Popular Music como: Tagg, Philip. Analysing popular music: theory, method and practice. Popular Music, 2, 1982, p. 37-69. Aparece aqui traduzido pela professora Martha Ulhôa (Uni Rio) com autorização expressa do autor.

² Going Dutch é um trocadilho com a expressão popular "cada um paga o seu", remetendo aqui também ao significado de Dutch = Holandês, uma vez que a conferência sobre música popular estava sendo realizada na Holanda. A tradução da segunda parte do título do artigo pode ser entendida como "os discípulos pedantes do rock".

³ Este título não constava no programa do encontro. A expressão na realidade é o título de um artigo de Wilfrid Mellers publicado na revista Popular Music 1 (1981, p. 143-157).

⁴ Muitos parâmetros de expressão musical na música popular são difíceis ou impossíveis de serem codificados na notação tradicional até mesmo porque ela não é concebida ou mesmo projetada para ser registrada ou distribuída como partitura.

⁵ Em artigos mais recentes de Tagg, o termo extramusical foi substituído pela expressão paramusical (n.d.t.).

⁶ O hino nacional sueco tomou sua melodia de uma canção folclórica antiga com letra imprópria.

⁷ Isto parece contradizer Maróthy (1974, 224-227, 241 e seguintes). O intervalo inicial (a "intonação" initium do canto chão, por exemplo) não deve ser confundida com os vários usos de Asaf"yev para a palavra "entoação". Asaf"yev chama esse tipo de intervalo inicial de vvodniy ton (=tom introdutório).

⁸ Ver de Prado, Patricia, RCA Victor 47-7245, n.1 nos Hot 100, 1958. Ver também de Tommy Dorsey, Tea for Two Cha-Cha, Decca 30704, n. 7 do Hot 100, 1958.

⁹ Para uma discussão detalhada de estrutura extensional e intensional, ver Chambers 1982:29-30.

¹⁰ Epic EPM 4036, n. 1 na Grã-Bretanha, 1976. Também no LP Abba's Greatest Hits Epic EPC 69128, 51 semanas nas paradas de LP na Grã-Bretanha. Como um "single" nos EUA (Atlantic 45-3346) permaneceu por dezesseis semanas entre as "100 mais" ["Hot 100"]. Uma breve análise da canção foi publicada como Tagg 1981a, esta versão sendo radicalmente expandida e reescrita como Tagg 1991.