

PARA QUE SERVE UM MUSEMA? Antidepressivos e a gestão musical da angústia

Conferência

Philip Tagg, Universidade de Montreal

V Congresso da IASPM-LA,

Rio de Janeiro, 22 de Junho de 2004

Tradução preliminar (Henrique Wesley)

Introdução

Amitriptilina, Celexa, Clomipramina, Dothiepine, Doxepine, Effexor, Fluoxetina Flupenthixol, Imipramina, Lexapro, Lofepamina, Mianserine, Paxil, Prozac, Serzone, Trazodone and Zoloft são todos, em ordem alfabética, antidepressivos. De acordo com o Grupo de Apoio do Prozac na Califórnia, este particular antidepressivo é prescrito para mais de 36 milhões de pessoas nos Estados Unidos, enquanto a empresa que o produz Eli Lilly, recebeu entre 2 e 2,8 bilhões de dólares americanos a cada ano entre 1998 e 2001.

Você poderia perguntar o que estas estatísticas farmacêuticas têm a ver com música popular na América Latina? Esta apresentação não pretende responder esta questão, mas sugerir que há uma conexão, por um lado, entre padrões de subjetividade mutáveis na Europa e América do Norte, e por outro, a polarização crescente entre os ricos e os pobres, e do poder oligárquico e destituição de poderes em massa em escala global. Este texto também sugere que é útil examinar as mudanças nas formas populares de expressão musical para nos ajudar a entender algumas das causas por trás das estatísticas mencionadas.

Uma conexão entre antidepressivos e música deve ser óbvia: ambos têm a ver com sentimentos, ou mais precisamente, com o ato social de expressar sentimentos de comunicação, sob circunstâncias políticas específicas. A hipótese básica de que a análise da mudança recente em estruturas musicais demonstravelmente associadas - por meio de letras, narrativa de filme, ambiente social, etc. - com tristeza, depressão, desespero, angústia, frustração, etc. podem informar nosso entendimento das mudanças radicais nos padrões de subjetividade.

Dada as restrições de tempo, e o estado corrente da pesquisa destes problemas, este trabalho não pode mais do que fornecer uma pequena série de estruturas musicais associadas com não mais do que um aspecto de todos os tipos de emoção mencionados. Portanto, a primeira parte principal deste trabalho será estabelecer a existência da pequena série de estruturas musicais como um pré-requisito para identificar sua presença ou ausência relativa nos anos recentes. A seção final procura explicar como estas mudanças na estruturação musical se relacionam com o problema político da "gestão de angústia" como um meio de controlar socialmente certos aspectos da subjetividade popular. Precisaremos, contudo, começar dizendo, rapidamente, algumas questões básicas da teoria e dos métodos por trás das partes posteriores desta apresentação.

Contexto

Desde o advento da TV e do vídeo doméstico, um número crescente de pessoas que vivem na cultura saturada pela mídia da qual eu pertencço ouvem mais música em conjunto com filmes do que de qualquer outra forma. O fato dos games de computador com sua música mais ou menos constante gerarem vendas globais maiores do que as da indústria fonográfica reforçam esta tendência. Entretanto, a análise musical, como ainda é normalmente ensinada, dá pouca atenção a este fato. Na verdade, os acadêmicos dissecam não mais apenas os trabalhos da tradição musical européia, como se suas estruturas sônicas não tivessem significado além de sua própria relação sintática, hoje, até canções de música pop recebem um tratamento de quebra-cabeça Schenkeriano. Se a análise musical pretende servir à maioria das pessoas que vivem na mesma cultura que eu vivo, certamente deve tratar a música *como se ela significasse algo além de si*. Como tenho argumentado repetidamente em numerosos textos e cursos, a análise musemática pode nos ajudar a cumprir esta tarefa semiótica.

A análise musemática permite a identificação de significantes e significados com base nos dois tipos de consistência demonstrável. [1] interobjetiva ou intertextual, isto é, a mesma ou similar estrutura (designada neste estágio de pesquisa em termos construcionais) usados em diferentes trabalhos por diferentes músicos pertencendo à mesma cultura musical básica; [2] o mesmo ou similar fenômeno paramusical conectado por diferentes indivíduos, pertencendo à mesma cultura musical básica, e às mesmas ou semelhantes estruturas musicais.

O que segue é, portanto, baseado em procedimentos intertextuais ou intersubjetivos iniciados em *Ten Little Title Tunes* (Tagg & Clarida, 2003: 94-152), um estudo que aborda problemas estruturais, teóricos, e ideológicos de semiose musical. “Ideológico” refere-se aqui não apenas a categorias abertamente políticas (ex., gênero, normalidade, etnicidade, militar) mas também a outros campos semânticos gerais que, quando examinados historicamente em termos de padrões de subjetividade, parecem não menos ideológicos (ex., heroísmo, urgência, velocidade, moda, família, violência, amor). Este texto apresenta uma breve discussão de um tal campo semântico secretamente ideológico que, por falta de nome melhor, chamaremos de *angústia*. De fato, os respondentes (principalmente suecos, e alguns latino-americanos) que fornecem os dados empíricos identificando este tipo de campo semântico musicogênico nunca mencionaram angústia. Suas conotações foram expressas em termos como *dificuldades; problemas; contra a vontade...; a despeito de...; obstáculos externos; destino; providência; dor; sofrimento; triste; trágico; sozinho; abandonado; melancólico; luto; lassidão; separação; etc.* Estas conotações ocorreram em resposta (e em graus variáveis) a apenas quatro entre dez canções etiquetadas tocadas para os respondentes.

Embora em andamento lento, e em três das quatro músicas os tons menores estivessem entre os denominadores comuns estruturais da música obtendo o tipo de resposta apenas enumerada, eles não foram os principais determinantes tonais das conotações de “angústia” listadas. Três outros elementos tonais foram mais eficazes em distinguir “angústia” de outros campos semânticos – *funeral, lamento, depressão*, por exemplo – que, na cultura ocidental convencional, também se baseia em andamento lento e no modo menor. Os três elementos tonais freqüentes nas quatro músicas ouvidas pelos respondentes como conotando “angústia”, mas ausentes nas seis outras músicas não produzindo tais conotações, foram: (1) a sonoridade do acorde menor com nona juntada (abreviando, m^{add9}); (2) o acorde meio-diminuto, isto é, “ sétima menor com quinta diminuta” (m7-5) e sua inversão como sexta menor (m6, isto é, uma tríade menor com sexta maior adicionada); (3) uma “música tortuosa”, isto é, uma melodia caracterizada por perfil disjunto e/ou dissonância melódica enfatizada.

Acorde menor com nona juntada

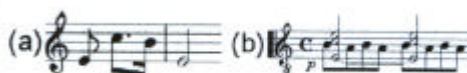
Não há tempo aqui para usar mais do que dois exemplos curtos do acorde menor com nona adicionada. Tendo gasto toda a última semana discutindo, aqui nesta universidade, a música de Morricone para *The Mission* (dirigido por Roland Joffé, 1985), usaremos o acorde mais comum enfatizando a cena em que Carlotta diz a um devastado Rodrigo (encenado por Robert De Niro) que ela não mais o amava e que amava seu irmão.

[Exemplo].

E o que pode ser mais triste que o destino de Romeu e Julieta? Aqui o início do tema de Nino Rota para a versão de Zeffirelli.

Ex.1 Rota: *Romeu e Julieta* (1968) Motivo inicial (5-b3-2); Acompanhamento para piano (m^{9ad})

Ex. 1. Rota: *Romeo & Juliet* (1968): (a)
initial 5-b3-2 motif;
(b) piano accompaniment m^{add9}.



Vale a pena mencionar que o acorde menor com nona juntada tem uma história no Ocidente longa. É um recurso comum para lamento em madrigais, enfatizando palavras como, “where I mourn and melt” (*Wounded I am*, de Byrd) e “Ay me I sit and cry” (*Fire! Fire!* de Morley). Aparece também em harmonizações de J. S. Bach para corais de penitência ou agonia correlatos como *Christ lag in*

Todesbanden ou *Ach, wie nichtig! Ach, wie flüchtig!* e Schubert o usa no acompanhamento das amargas lamentações de Gretchen (ex.2).

Ex.2. Schubert: *Gretchen am Spinnrade* (1828):

Ex. 2.
Schubert:
Gretchen am Spinnrade
(1828)

O acorde m^{9ad} não é estranho às trilhas de filmes. Ele tem um papel proeminente em três de cada quatro músicas conotando “angústia” por centenas de respondentes, por exemplo o tema de Rota para *Romeu e Julieta* de Zeffirelli. É também favorito de Morricone em situações em que a tristeza do lamento, da tragédia, da separação, ou do destino amargo são o menu da narrativa, como nas inserções de “Ofélia” de *Hamlet* (1990), e no tema enfatizando a morte do jovem Cockeye em *Once upon a Time in America* (1984), nas indicações “Rapto” e “Morte de Aahn” para *Mortos da Guerra* (1989), ou o pequeno tema de *Lolita* (1997), no trecho que acabamos de ouvir de *A Missão*, ou na “*Nostalgia of the Father*, de *Marco Polo*, para nomear alguns.

A mesma sonoridade também aparece em conexão com letras tristes sobre o destino em canções populares pós-guerra. Por exemplo, os sonhos de nostalgia Bovarista de “Madame” em *Madame rêve* de Alain Bashung (1991), e a desesperança de *un silence si long*, e de *un amour qui la flingue* para o acompanhamento da mesma dinâmica semitonal em tom menor entre segunda maior e terça menor. Em *Western Eyes* (1997), os lamentos de Beth Gibbons de Portishead, “*I’m breacking at the seams just like you*” com o semitom da nona menor adicionada entre os graus 2 e $b3$ (9? $b10$) pulsando no fundo. O mesmo recurso do semitom do acorde m^{9ad} é tratado mais melodicamete do que harmonicamete tanto em *Life in a Glasshouse* de Radiohead (2001) – “again I’m in trouble with an old friend” - e em *For Other Eyes* de Elvis Costello (1993) – “I Don’t know what I should do”, “It’s over and done”. Entre os mais marcantes exemplos do *pop-rock* no campo semântico crítico do semitom do m^{9ad} são *Janie’s Got a Gun* do Aerosmith (1989, ex.3a) em “Run, run away-ay-ay” (da dor de abuso sexual) e a faixa de piano ouvida por pelo menos em 25% de *Hello* de Lionel Ritchie (1985) cujo “personagem vocal” se arrepende amargamente de “*never getting the girl*” (ex.3b).

Ex.3 (a) *Janie’s Got a Gun* do Aerosmith (1989); (b) *Hello*, Lionel Ritchie (1985).

Ex. 3. (a) Aerosmith: *Janie’s Got A Gun* (1989); (b) Lionel Ritchie: *Hello* (1985)

Conforme dito acima, o m^{9ad} apresentou-se significativamente em três de cada quatro títulos que os respondentes associaram a “angústia”, incluindo o tema de *Romeu e Julieta* de Rota (ex.1). Embora as outras duas, a música-título para *Um bonde Chamado Desejo* (1951), ex.4a, 18a) e *Owed to’g* de Deep Purple (1975, ex.4b, 18b) produziram um perfil de resposta ligado ao crime e sua detecção em cenários urbanos violentos que diferiam claramente do *Romeu e Julieta* com suas ambientações trágico-românticas, num cenário pastoril, todas as três músicas tinham o m^{9ad} ,

e uma significativa taxa de resposta para *adversidade, dificuldade, problemas; afastamento, abandono, solidão*.

Acorde meio-diminuto

As duas músicas urbanas acima mencionadas apresentaram *ambas* acordes menores com nona juntada (m^{9ad}) e a segunda das três características tonais ligadas a respostas de angústia – o acorde meio-diminuto ou sua inversão como “menor com sexta” ($m6$, ex. 4).

Ex. 4 Acompanhamento tonal para (a) North: *Um Bonde Chamado Desejo* (1951); (b) Deep Purple: *Owed to “g”* (1975).

Ex. 4. Tonal accompaniment to (a) North: *A Streetcar Named Desire* (1951); (b) Deep Purple: *Owed to ‘g’* (1975).

Um parêntesis para os musicólogos: estamos tratando $m6$ e $m7b5$ paradigmaticamente como variantes possíveis da mesma sonoridade meio-diminuta (ex.5).

Ex. 5 Mútua inversibilidade do $Dm6$ e $Bm7b5$

Ex. 6 Acorde do *Tristão e Isolda* como $m7b5$ ou $m6$.

Agora, pode parecer sacrilégio considerar o famoso acorde do *Tristão*, sobre cuja complexidade sintática tantos estudiosos eminentes já escreveram tanto, como um mero $m7b5$ ou $m6$, mas a ambigüidade é, como veremos, apenas um de seus aspectos semióticos.

Como m^{9ad} , a sonoridade meio-diminuta tem uma longa história nas culturas musicais do Ocidente. Por exemplo, John “*sempre dolens*” Dowland a utiliza em circunstâncias angustiantes na Pavana *Lachryma* (*Flow, My Tears*, ex. 7) e em “consumed with deepest sins” em *From Silent Night* (1612), assim como Campian usou para enfatizar a quebra de promessas em *Oft Have I Sighed* (1617). O acorde também se apresenta significativamente, tanto como $D6$ $m6$ e como Mi $m7b5$, na famosa ária do suicídio em *Dido e Enéas* de Purcell (ex.8). O acompanhamento verbal para estes e outros exemplos ingleses de $m7b5/m6$ é bastante trágico: vida ou morte solitária, amizade rompida, vergonha revelada, etc.

Ex. 7 Dowland: *Lachrymae* (1600)

Ex. 7. Dowland: *Lachrymae* (1600)

Light doth but shame dis - - - dain
There let me live for - - - lom

Ex.8 Ária de Purcell: “When I am Laid in Earth” (*Dido e Enéas*, 1690)

I get my fate remember me but ah - - - for got my fate

Apenas como registro musicológico e, de novo num parêntesis, devo esclarecer que não há, é claro, nada angustiada na tradição Barroca a respeito de um acorde meio-diminuto no meio de uma série de sétimas num círculo de quintas virtual. Entretanto, não estamos lidando com o acorde enquanto função sintática, mas com sua ocorrência em posições de destaque, onde tem valor semântico considerável: [1] como segundo acorde após uma tônica inicial; [2] em posições pré-cadenciais, freqüentemente apontando crise em torno de três quartos de uma melodia romântica; [3] como dominante modulatória.

Restringindo a parte barroca destas histórias aos trabalhos de J.S. Bach, o “segundo acorde” meio-diminuto aparece repetidamente no primeiro Kyrie da missa em Si menor (“Senhor, tenha compaixão”) assim como no coro de abertura das aberturas de São Mateus, e de São João. Também ocorre na mesma posição ou pré-cadencialmente em pelo menos 36 corais com as seguintes tipos de texto: *Herrn, ich habe mi? gehandelt; Wo soll ich fliegen hin?; Ach! Was soll ich Sünder machen; ach wie nichtig, ach wie flüchtig! O Traurigkeit; Jesu Leiden, Pein und Tod; Durch Adams Fall ist ganz verberbt; Christ lag in Todesbnden; Herr, straf mich nicht in deinem Zorn; O Haupt voll Blut und Wunden; Meines Lebens letzete Zeit*. Adicione a este bombardeio de angústia pré-cadencial e de segundo acorde o vii⁷-s ou iv⁶5 acompanhando “seus discípulos o abandonaram e partiram”, “o preço do sangue”, e a negação de Pedro “eu não conheço o homem” (todos da *Paixão Segundo São Mateus*) e voltamos a um campo semântico angustiada não suficientemente ambíguo para sobreviver aos trabalhos instrumentais dos períodos Clássico e Rococó. De fato, se aceitarmos a descrição de Rosen da forma sonata como um “desempenho dramático” (1976:155), ocorrerá sem surpresa que a 40^a sinfonia de Mozart (K550), com o dó menor com sexta com seu proeminente segundo acorde, foi caracterizada segundo comentários do século 19 como “tristeza ardente”, variando de “o mais triste” ao “mais exaltado” (Stockfelt, 1988:21-22).

Referindo-se ao aspecto central de nossa tétrade de quinta diminuta, é válido notar que C.P.E. Bach (1974:38) considerava que “nenhum acorde... mais convincente”... do que a sétima diminuída, “como um meio de alcançar os tons mais distantes mais rapidamente e com agradável surpresa”. Diríamos que o acorde meio diminuto é muito útil também, especialmente para modular para tons relativos.

Mozart geralmente usa o acorde meio diminuto como dominante, por exemplo numa progressão cromática fervorosa na seção de desenvolvimento (compassos 26-29) do movimento lento em sua Sinfonia concertante em Mi bemol (K364). Schubert fez bom uso da semiose do segundo acorde meio-diminuto em sua enervada “perseguição musical” *Erlkönig*, e em sua tragicamente lânguida

Einsamkeit e, mais notadamente para acompanhar o estranho viajante em estradas nevadas num mundo inóspito onde os cães loucos uivam do lado de fora da casa de seus patrões (ex.9).

Ex. 9. Schubert: “Gute Nacht” (*Winterreise*, 1827)

Ex. 9. Schubert: ‘Gute Nacht’ (*Winterreise*, 1827)

Mäßig Dm

[bars 7-11] Fremd bin ich ein-ge- zo - gen, Fremd zieh ich wa - der aus
Ich kann zu mei - ner Ref - san nicht wä - len mit der Zeit.

Gm \sharp 5 Dm A7 Dm

[bars 26-33] Nun ist die Welt so trü - be, der Weg ge - hüllt mit Schne. Nun (2) Schnee
Und auf der Wei - sen Met - ten such ich des Wä - es Titt. Und (2) Tritt

Gm \sharp 6 Dm A7 Dm

[bars 39-47] Was soll ich läng - er wei - len, daß man mich trieb hin - aus? Laß
ir - re Hund - en heu - len vor ihr - es Her - ren - haus!

accopagniment
as bats 7-11

O famoso acorde de Tristão e Isolda é o dominante potencial e segundo acorde proeminente se o arpejo anacrústico do violoncelo for ouvido como uma tônica de ré menor inicial (ver ex. 6). Embora seja possível, usando alguns acordes intermediários, completar uma cadência perfeita em qualquer tom do Fá m 7b5, sua continuação imediata em outros “segundos acordes” meio-diminutos acentuados (o último repetido também) sem modulação importante, é evidente que a sonoridade tenha, pelo menos para Wagner em 1859, uma carga semântica própria. De fato, foi um recurso de dramaticidade que ele usou novamente, por exemplo, quando apresentou a maldição de Alberico ao anel à melodia de um arpejo crescente de Fá # m7b5 (ex.10).

Ex. 10. Wagner: Maldição de Alberico de *Siegfried* (1874; citado em Donnington, 1976: 314).

Ex. 10. Wagner:
Alberich's curse from
Siegfried (1874;
cited in Donnington,
1976: 314)

ALBERICH: As by curse it came to me, ac - curs - ed be the ring

O mesmo tipo de recurso harmônico não-modulatório, quase autônomo é usado em andamento rápido por Grieg para iniciar a seção do “Rapto da Noiva” da suíte *Per Gynt* (ex. 11). O acorde angustiado de Ré m7b5 de que Grieg extrai pode ter contribuído em estabelecer o *pathos* meio-diminuto como elemento de código musical nos modernos meios de comunicação de massa porque estes quatro compassos constituem o *único* registro de “Horror” em uma das antologias mais usadas da era dos filmes mudos (Rapée, 1924): 173).

Ex. 11. Grieg: “Rapto da Noiva” de *Per Gynt* (1891).

Ex. 11. Grieg:
'Abduction of the
Bride' from
Per Gynt (1891)

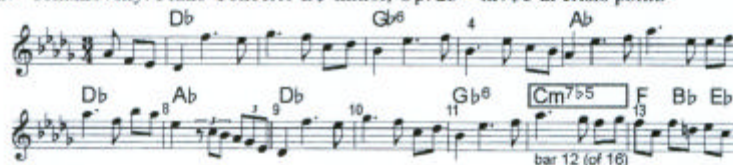


Os acordes meio-diminutos aparecem bastante no Romantismo europeu, onde parecem funcionar tecnicamente menos como conexões para outros tons, e mais como sinais de que uma modulação *poderia* ocorrer, como toda a incerteza de direção que tal ambigüidade poderia envolver em termos de drama e retórica intensificados. Na reprise final do *Liebenstraum* (1847) de Liszt, por exemplo, cada um de dois acordes são meio-diminuto numa cadeia de passagens cromáticas. Vale a pena notar que a linguagem harmônica e a orquestração dos poemas tonais de Liszt ressurgem em muitas das trilhas para filmes de Max Steiner, não apenas em *E o Vento Levou* (1939), o acorde meio-diminuto aparecendo na melancólica ponte da primeira seção da abertura do filme, assim como na inserção [entrada, cue] "Scarlet walks among the dead".

Tchaikovsky e Rachmaninov mostram uma preferência particular pelo acorde meio-diminuto pré-cadencial. A forma com que eles usam o recurso no ponto crítico de acorde, isto é, numa posição cerca de 75% do caminho num período ou seção particular (Tagg & Clarida, 2003: 211-4), é comum e familiar (ex. 12). Também é importante, por duas razões, no desenvolvimento de noções de *pathos* largamente compreendidas na música de massa.

Ex. 12 Tchaikovsky: Concerto para Piano em Si bemol menor, Op. 23 – m7b5 na posição crítica

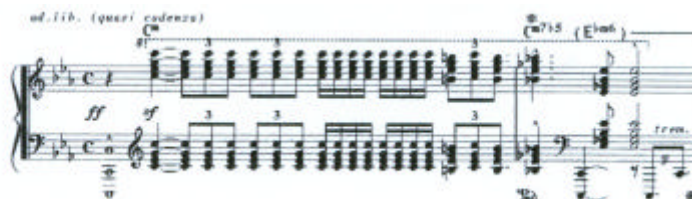
Ex. 12. Tchaikovsky: Piano Concerto B \flat minor, Op. 23 – m7b5 at crisis point.



Em primeiro lugar, o tema de Tchaikovsky citado acima tem sido usado e abusado muitas vezes como a representação sônica de "sentimentos profundos" em rádio, TV, e cinema para mencionar alguns, enquanto o segundo concerto para piano de Rachmaninov em Dó menor preenchia uma função de "amor ardente mas impossível" tão convincente em *Brief Encounter* (1945) que suas conotações seriam parodiadas uma década depois no sucesso do cinema de Marilyn Monroe, *The Seven Year Itch* (1955). A popularidade de clássicos melodramáticos como estes deram surgimento a uma série de clones de concertos para piano que foram usados em filmes, muitos dos quais foram produzidos no Reino Unido, durante a Segunda Guerra Mundial, e os cujos críticos de cinema Halliwell & Purser escreveram a respeito em termos como "perturbadores", "fascinante", "lacrimoso", "romance inundado de tragédia", etc. O Concerto de Varsóvia de Addinsell (ex. 13) foi um destes clones, compostos para *Dangerous Moonlight* (1941), um "romance em tempos de guerra imensamente popular...", no qual um pianista polonês escapa dos nazistas e perde a memória após voar na Batalha da Inglaterra (*op. cit.*).

Ex. 13. Addisell: *Concerto de Varsóvia* (1941) compassos 1-2.

Ex. 13.
Addinsell:
*Warsaw
Concerto*
(1941),
bars 1-2



O acorde Dó m 7b5 anacrusticamente catapultado do Exemplo 17, de longe, não é o único m7b5/m6 da peça e o Concerto de Varsóvia não é o único representante de um gênero no qual os acordes meio-diminutos recorrem com tanta frequência que agem como um de seus indicadores de estilo. Este repertório também inclui, por exemplo, a música de Rota para *The Glass Mountain* (1949), o Concerto *Spellbound* de Rózsa (1940) e a partitura de Brodzsky para *RAF, The Way to the Stars* (1945), ex. 14). Todos estes filmes correspondem à cota de *pathos* melodramático aludida anteriormente e todos aparecem no álbum *Big Concerto Movie Love Themes* (1972). O tema principal de Brodzsky, como a Marcha Nupcial de Mendelssohn (1843), pula direto para a perseguição meio-diminuta em sua primeiras notas e permanece lá por seis tempos com a semínima = 56 (ex. 14).

Ex. 14. Brodzsky: *RAF, The Way to the Stars* (1945), tema principal (apenas piano)

Ex. 14. Brodzsky: *RAF, The Way to the Stars* (1945), main theme (piano only)

Em segundo lugar, as tétrades meio-diminutas ocorrem pré-cadencialmente como acordes críticos melodramáticos em muitas canções populares, antes da Guerra, e no tipo comum de posição, por exemplo, no compasso 26 (de 32) em *Alice Blue Gown* de Tierney (1920), *Manhatan* de Rodger (1925) e *Charmaine* de Rapée (1925), ou no compasso 14 (de 17) em “Love Strain” de Breil (ex. 15), etc.

Ex. 15. Breil: “The Love Strain is Heard” de *Birth of Nations* (1915), compassos 9-17.

Os acordes críticos neste posição não precisam ser meio-diminutos mas devem conter quatro ou mais alturas diferentes, pelo menos um dos quais precisam ser extrínsecos à tonalidade (por exemplo, Mi 7+, Fá m6, Fá#dim, Láb7 ou Fá#b5 no compasso 14 do ex. 15). O objetivo é apenas inserir um toque melodramático compensando a cadência V-I subsequente de “final feliz”. O fato de os acordes meio-diminutos geralmente preencherem esta função confirma seu *status* como significado de drama e *pathos* em tipos altamente familiares de música popular.

Uma categoria das tétrades meio-diminutas ainda precisam ser discutidas: o acorde “jazzístico” menor com sexta (m6), como citado no exemplo 6. Superficialmente, ele parece ser um pouco mais do que uma alteração colorística de uma tríade menor padrão; afinal de contas, as sextas maiores podem ser adicionadas a outras tríades menores além da tônica, como, por exemplo, em *Koko* de Ellington (1940), ou na gravação de Billie Holliday de *Gloomy Sunday* (1941), ou em “Summertime”

de Gershwin, e “It Ain’t Necessarily So” (*Porgy & Bess*, 1935). Se tanto, o F \sharp m7b5 “autônomo” enfatizando as lágrimas da heroína em *Pelléas et Mélisande* (ex. 16) deveria também ser qualificado como colorístico, mas é pouco provável, uma vez que a escolha da harmonia do compositor é claramente relacionada com a marca de expressão *queixoso* que ele escreveu na partitura.

Ex. 16. Debussy: *Mélisande chorando* (*Pelléas et Mélisande*, 1902), citado por Cooke (1959:66)

Ex. 16. Debussy: *Mélisande crying*
(*Pelléas et Mélisande*, 1902), cited
by Cooke (1959: 66)



Embora tecnicamente correto de um ponto de vista sintático, falta à noção de “autonomia” harmônica acima apresentada sentido semiótico em pelo menos dois pontos.

Primeiro, a sonoridade contém o mesmo grupo de alturas dos acordes meio-diminutos que são, como argumentado antes, geralmente tratados com relativa autonomia sintática em música para filme e canção popular. É altamente improvável que os músicos expostos a esta música largamente disseminada como o primeiro concerto para piano de Tchaikovsky, ou *Charmaine* de Rapée, ou a trilha de Steiner para *E o Vento Levou* fossem insensíveis à carga conotativa óbvia de seus acordes meio-diminutos.

Segundo, o acorde menor com sexta foi geralmente associado, na mentalidade da hegemonia branca protestante anglo-saxônica, durante a Guerra, nos E.U.A., com a música executada por pessoas específicas (a maioria afro-americanos) em lugares particulares (por exemplo, bares enfumaçados e botequins clandestinos). Também foi relacionado com letras de música tratando de morte e crime (por ex., *St. James Infirmary*) ou com outros aspectos de uma subcultura “ameaçadora” (por ex., o estilo “jungle” de Ellington). Devido a estas conexões, o acorde veio a funcionar como sinédoque de gênero (Tagg & Clarida, 2003: 99-103) para um campo semântico que inclui fenômenos como localidades urbanas sórdidas norte-americanas, sub-cultura afro-americana, noite, perigo e crime. Não é, portanto, coincidência que Gershwin usasse tantas tríades menores com sextas maiores adicionadas para as cenas de *Porgy & Bess* localizadas numa favela afro-americana, e não é surpresa que o *Harlem Nocturne* fosse o título escolhido por Earle Hagen para sua peça em dó menor “para saxofone em *mi* e banda de concerto” (ex.17).

Para encurtar, o acorde jazzístico menor com sexta exemplifica a semiose dupla na qual as particularidades sinédoquais de seu uso durante a grande guerra nos E.U.A. combinam-se aos valores do *pathos* melodramático geral do acorde meio-diminuto clássico e clássico-popular reforçando-se mais do que contradizendo-se um ao outro.

Para convencer colegas e estudantes céticos da validade das observações que acabei de fazer, ouçamos uma colagem de seis minutos de acordes meio diminutos tirados de vinte peças clássicas e populares diferentes. Cada trecho é identificado na tela junto com seu campos de conotação paramusical. Se isto não os convencer espero que pelo menos seja divertido!

[exemplo]

No entanto, a interação semiótica entre os idiomas tonais clássico e popular ao lidar com a angústia não termina com o m^{9ad} e m7b5/m6.

Ex. 17. Hagen: *Harlem Nocturne* (1940)

Ex. 17. Hagen: *Harlem Nocturne* (1940)

“*Melodias tortuosas*”

O *Harlem Nocturne* (ex.17) contém todas as três características de “angústia” discutidas neste texto: [1] m^{9ad}, completo com semitom crítico [crunch] entre 2 e 3 bemol; [2] um acorde meiodiminuto (como m6); [3] uma melodia caracterizada pelo perfil disjuntor e/ou dissonância melódica enfatizada – uma “melodia tortuosa”. Todos estes três caracteres aparecem também proeminentemente em duas das quatro melodias que produziam conotações de “angústia” que nos permite conjecturar o campo semântico geral. As características harmônicas citadas no exemplo 4 acompanham as linhas melódicas mostradas aqui como ex. 18.

[exemplo]

[exemplo]

Ex. 18. Frases melódicas iniciais de (a) Norte: música-título para *Um Bonde Chamado Desejo* (1951); (b) Deep Purple: *Owed to 'g'* (1975).

Ex. 18. Initial melodic phrases from (a) North: Title music for *A Streetcar named Desire* (1951); (b) Deep Purple: *Owed to 'g'* (1975).

Além da adversidade, do crime, do perigo, e dos locais sórdidos imaginados pelos respondentes ouvindo estas melodias, outra conotação comum foi a de “detetive”, isto é, o de um indivíduo, normalmente um homem branco, que supostamente traz alguma aparência de ordem e justiça em seu ambiente desfavorável. O único problema é, pelo menos, num roteiro estereotipado de *film noir*, que a vida do próprio detetive seja uma bagunça: à parte a garrafa de uísque de consolo na gaveta da escrivaninha em seu escritório decrépito, ele está normalmente sem dinheiro, surrado

por gangsters, desencantado por oficiais de polícia valorosos, e geralmente infelizes, porém apaixonadamente envolvidos com a mulher fatal implicada na trama enganosa que ele tem que solucionar, apenas para terminar fazendo vigilância, seguindo suspeitos, filosofando sobre as maldades deste mundo, e sempre sozinho. A “angústia” deste tema musical de detetive particular, é portanto tão “seu” quanto do ouvinte, não menos porque o relacionamento entre a figura em primeiro plano da narrativa visual (o detetive) e seu ambiente pode também ser identificado no dualismo melodia-acompanhamento entre a figura melódica e as partes de “fundo”. Uma vez que discutimos estes e outros aspectos da semiose da música de detetive completamente em outro lugar (Tagg, 1998) não faremos mais do que citar dois dos temas de detetive mais familiares de língua inglesa da TV (ex. 19), e adicionar que o *Harlem Nocturne* (ex.17) foi restaurado como tema para as séries de detetive da rede de TV CBS *Mike Hammer* (1983).

Ex. 19. (a) F Steiner: *Perry Mason* (1957); (b) Riddle: *Os Intocáveis* (1959)

Ex. 19. (a) F Steiner: *Perry Mason* (1957); (b) Riddle: *The Untouchables* (1959)

(a) $\text{♩} = 80$ Cm Am7^b5 D7 G⁺ Cm Am7^b5
1a. 2a volta: trp.+vlns. 3a. trp.+vlns.+www
1. D7 G⁺ 2. D7 G⁺ vlns. (trp. tacet)

(b) $\text{♩} = 100$ Fm add9 Fm add9 Fm⁹ Gm⁹ Ab¹¹⁺¹³
trp. solo, vln. solo as accomp.

É claro, que as “melodias tortuosas” no tom menor, com suas quintas alteradas, sétimas maiores, nonas dissonantes, etc. não são, de forma alguma, exclusivas de detetives da TV. Marconi (2001:66-110) cita explosões musicais suficientes de ansiedade, queixa, desespero, etc. para validar uma longa história de semioses semelhantes na tradição clássica europeia, incluindo exemplos do *Don Giovanni* de Mozart, *Il Trovatore* e *Aída* de Verdi, e a *Paixão Segundo São Mateus* de Bach. Em termos da retórica musical do período Barroco, estamos lidando com fenômenos que poderiam ter tido nomes como *pathopéia*, *saltus duriusculus*, etc. (Bartel, 1997: 357-62; 381-2) isto é, o tipo de linha tortuosa com a qual Bach adorna as lágrimas de remorso de Pedro após negar Cristo nas Paixões de S. Mateus e de S. João (“und weinete bitterlich”), ou a penitência apreensiva das fugas do Kyrie da Missa em Si Menor, incluindo seus acordes meiodiminutos e napolitanos, ou a ária em F# menor *Ach, Herr! Was ist ein Menschenkind?* com seus saltos de menor com sexta e sétimas diminuídas compatíveis com a angústia das grandes dores de Cristo para resultar na redenção do desobediente “filho do Homem”.

Ex. 20. J.S. Bach: *Ach Herr! Was ist ein Menschenkind?* Cantata 110 (1725).

Ex. 20. J.S. Bach: *Ach Herr! Was ist ein Menschenkind?* Cantata 110 (1725)

Ach, Herr! Was ist ein Menschenkind daß Du sein Heil so schmerz-lich such-est?

Embora possa parecer sacrílego reunir dor divina pela redenção da humanidade com o *Angst* urbano de detetives particulares, parece claro que suas semelhanças musicais e paramusicais são bem semelhantes.

Musemas e ideologia

Nesta conferência apresentamos evidência de correspondência consistente, dentro do contexto geral das tradições musicais do ocidente ao longo dos últimos séculos, entre certas estruturas tonais e certos fenômenos paramusicais. Uma vez que nos detivemos nas particularidades das estruturas musicais conectadas com o campo semântico geral que nomeamos “angústia”, a

discussão poderia ser chamada musemática no mesmo sentido que a análise da linguagem (verbal) em suas partes constituintes poderiam ser qualificadas como fonemática.

É evidente pelas diferenças de timbre, orquestração, articulação rítmica, acentuação, etc. entre a maioria dos trechos citados, que a análise de aspectos tonais (harmônicos e melódicos) é insuficiente. Outras características mais óbvias de angústia estão ausentes dessa apresentação, por exemplo, gritos, tons de voz ofendidos ou queixosos, e assim por diante. Precisamos apenas de pensar na performance arrepiante de Kurt Cobain em *Smells Like Teen Spirit* e *Lithium* para mostrar o ponto, mas mesmo estas gravações contêm elementos de melodia tortuosa (todas aquelas quintas e segundas abaixadas) que estão ausentes em hinos de angústia menos angustiados.

Apesar destes e outros problemas de método, é possível, usando um tipo de abordagem esboçada acima, demonstrar alguns aspectos importantes da semiose musical em nossa cultura. Esta abordagem pode não apenas contribuir no desenvolvimento do método musicológico, mas ao destacar as categorias musicogênicas do sentido, poderá levantar questões de ideologia relacionadas a padrões sociais de subjetividade sob circunstâncias de mudanças políticas e econômicas.

Por exemplo, argumentamos em outro lugar (Tagg, 1994) que o declínio da figura melódica em primeiro plano e a relativa proeminência de *loops* de fundo em alguns tipos de música *techno* não apenas representavam um afastamento radical da estratégia composicional básica da música do ocidente, desde Monteverdi – o dualismo melodia-acompanhamento –; também argumentamos que o abandono deste elemento central de estruturação musical em nossa cultura (“o que Haydn e AC/DC têm em comum”) correspondeu-se com a rejeição do “grande ego” (da apresentação melódica na ópera, *jazz*, e *rock*, por exemplo) que, por sua vez, relacionava-se com uma rejeição da personalidade pervertida dos capitalistas liberada sob Reagan e Thatcher.

Questões similares precisam ser respondidas a respeito de mudanças recentes na representação musical da “angústia”. Se, pelo número crescente de membros marginalizados de nossa sociedade (incluindo nossos ex-estudantes que, apesar de sua educação, são incapazes de achar emprego satisfatório), há pouca credibilidade deixada nas noções burguesas do indivíduo (por ex., o “Sonho Americano”, o “bem-sucedido que veio de baixo”, a diva da ópera, a grande estrela do *rock*, o capitalista ganancioso), como podem as declarações musicais apaixonadas da angústia profunda que esta marginalização certamente causa serem feitas ou ouvidas? Pior, onde estão estes modelos de papéis de “bem-sucedido” da sociedade de quem nós, “pobres mortais” aprendemos ao assumir as injustiças do sistema sob o qual todos tentamos sobreviver, e em expressar remorso apropriado por toda a dor e sofrimento que ele causa? Pior ainda, como podem os indivíduos expressar qualquer tipo de angústia, se eles não conseguem desenvolver, através do aprendizado das habilidades sociais de culpa e reparação, as relações objetivas que facilitam aos humanos distinguir entre indivíduo e ambiente (Klein, 1975)? É um processo de aprendizagem sob a constante ameaça de toda esta publicidade que explora com regularidade uma simbiose psicótica que é normal em crianças de dois anos, mas é (ou, pelo menos, foi até recentemente) considerado um sintoma de distúrbio social em adultos.

Estas questões precisam ser abordadas de um ponto de vista musicológico também, porque, recentemente, tem sido possível discernir uma certa relutância em se dar ao filmes de Hollywood, cujos roteiros estão verdadeiramente coalhados de angústia, uma ênfase que traga alguma recordação do tipo de dor emocional que os personagens na tela claramente têm que experimentar. *American Beauty* (Newman, 1999), *Monster’s Ball* (Asche & Spencer, 2001) e *The Life of David Gale* (Parker, 2003) são três destes filmes, embora sua narrativa visual-verbal seja cheia de dor, injustiça, dignidade, amargura, solidão, etc. “Contra todas as chances matemáticas”, suas trilhas são geralmente criadas numa disposição musical reservada “de ambiente”, tingida por inserções ocasionais de dissonâncias de acompanhamento sutis.

Eis uma curta passagem, tirada de perto do início de *American Beauty* que ilustra esta tendência. O personagem desempenhado por Kevin Spacey acabou de perder seu emprego devido a uma “reestruturação da gerência” e está indo para casa com o velho carro da família com sua ambiciosa

esposa corretora de imóveis. Existem uma ironia amarga e uma tragédia neste extrato, especialmente quando o pai e a filha tentam em vão se comunicar na cozinha.

[Exemplo de vídeo]

A carga de angústia e infelicidade neste extrato é deixada latente pela música. Após a irônica “música de elevador” ou de “jantar requintado” na sala perfeitamente arrumada (Peggy Lee cantando “Bali-Hai” de *South Pacific*), um melodia de piano em tom menor enfatiza, apropriadamente, a nostalgia de um “Paraíso Perdido” inocente e ilusório ao invés de qualquer desespero ou fúria contra o sistema que os convenceu a acreditar que uma hipoteca capenga da casa, ou que um dinossauro de veículo, e fetiche de consumo relativamente inúteis, são elementos essenciais para uma vida boa.

É claro que a música em *American Beauty* pinta um quadro realista de angústia latente, frustração e ódio reprimidos. Contudo, não é razoável perguntar se esta restrição musical – e política – não pode também ser interpretada como um mecanismo emocional de auto-censura ecoando tendências a reprimir reações de raiva e indignação contra as causas coletivas da tristeza e da dor? Este é um novo tipo de estratégia musical de “gestão de angústia”? As questões se acumulam, e existem mais.

Em que lugar da América do Norte ou da Europa, podemos encontrar na música popular, a poderosa expressão de indignação contra a injustiça da angústia que vem com a alienação experimentada por uma grande parte da população? Talvez alguns tipos de música de *rap* representem um tipo de canal de oposição, ou este *rap* seja pouco mais do que o ódio daqueles que pregam para os já convertidos? Onde estão os sucessores de Cobain do Nirvana? Tom Yorke do Radiohead irá gritar novamente (para um acompanhamento enarmonicamente distorcido, como ele fez em 1994) o desgosto de se considerar um “zero à esquerda”, ou a auto-desvalorização é a ordem do dia?

Eu não tenho resposta para nenhuma destas questões, mas uma coisa é clara: a invalidação de indivíduos que expressam dor e angústia tornou-se comum para a sociedade em que eu vivo. É uma desvalorização que atinge mais duramente os jovens, e que tem conseqüências desastrosas tanto para os indivíduos em questão quanto para a sociedade, primeiro num sentido literal, porque, como informa os relatórios sobre auto-violência e mutilação nos E.U.A.:

Um fator comum à maioria das pessoas que se auto mutilam, tenham ou não sido abusadas, é a desvalorização. Elas foram ensinadas desde a mais tenra idade que suas interpretações e sentimentos sobre as coisas ao seu redor eram más e erradas.” (<http://www.selfinjury.org/docs/factsht.html>)

De fato, um sistema político cuja propaganda comercial nos diz que podemos comprar felicidade individual já, geralmente afirmando que iremos “ganhar” ou “economizar” no processo de nos separar do pouco dinheiro que possamos ter, é improvável que aprecie aqueles que expressam insatisfação. Estas pessoas, especialmente as mais jovens, irão se sentir naturalmente desvalorizadas, acreditando que é sua falta se não forem bem-sucedidas, se não tiverem um emprego, e se fizeram seu caminho à frente das pessoas e ficaram na linha de frente. Sem um canal legítimo para a angústia que este sistema causa, sua insatisfação e dor é desvalorizada e reprimida para que a dor auto-inflingida torne-se a única saída. Como Miller (1994) and Favazza (1986-1996) explicam, a auto-punição tem diversas funções:

É uma expressão da dor emocional e fornece alívio. Quando se constrói sentimentos intensos, estas pessoas são tomadas por ele e incapazes de escapar. Ao causar dor, reduzem a um nível suportável a estimulação emocional e psicológica. Os auto-mutiladores também têm um ódio enorme guardado dentro de si. Com medo de expressá-lo, eles se ferem como forma de liberar estes sentimentos.

Estes são problemas obviamente sérios porque um número crescente de jovens na Europa e E.U.A. costumam se auto mutilar. Mais de um (1%) por cento é o número oficialmente relatado de casos no Reino Unido, mas a taxa é muito maior em pessoas com idade entre onze e vinte seis anos. É claro que os antidepressivos são normalmente administrados para estes casos

oficialmente relatados de auto-mutilação e é aqui que chegamos ao círculo completo para documentar a extensão real da miséria emocional coletiva na Europa, e América do Norte. Nos E.U.A, por exemplo, crianças com idade entre seis e dezoito receberam 735.000 prescrições de Prozac e outros antidepressivos em 1996, um aumento de oitenta por cento, desde 1994. O verdadeiro horror é que a expressão de angústia causada pela cultura e sociedade na qual os jovens crescem parece agora ter muito poucas formas legítimas de expressão pública, e que a negociação deste conflito torna-se conseqüentemente impossível, ao ponto de aqueles que expressam esta angústia são clinicamente categorizados como cronicamente depressivos e que necessitam de tratamento médico. A sociedade não tem, por assim dizer, nenhuma necessidade de desculpas e de fazer mudanças, se seu comportamento for alterado por inibidores seletivos de serotonina (o termo clínico para o tipo mais usado de anti-depressivos).

Possa esta tendência em direção à gestão musical da angústia ser verificada ou não, seria impossível fazer qualquer uma destas perguntas ou traçar paralelos com a proliferação de anti-depressivos sem examinar o fenômeno em termos de significantes e significados. Este exame é facilitada pela análise musemática que focaliza a atenção para o detalhe musical estrutural e para a relação deste detalhe com a vida “fora” da música. Com atenção voltada ao detalhe, é possível para a musicologia começar a mapear musicalmente determinadas categorias de pensamento, o que por sua vez pode contribuir para um entendimento muito maior de como os padrões de subjetividade são formados nesta sociedade saturada pela mídia.

Compreender a expressão (ou não-expressão) de angústia como uma categoria musical pode ser um passo importante para desenvolver estratégias que lidem com a alienação e impotência sentidos por tantos membros de nossa sociedade. Este artigo apenas arranhou a superfície deste problema. De uma coisa estou certo: se, como musicólogos, falharmos em superar o desafio que este trabalho incompleto implica, podemos nos ver tendo que expressar muito remorso por aqueles que são muito mais propensos a serem afetados por nossa negligência.

Por último, para responder a pergunta feita no início desta apresentação – o que isto tudo tem a ver com música popular na América Latina? – a resposta é simples: o mesmo sistema que manipula o intercâmbio de bens, serviços, e valores através de organismos como o Banco Mundial, o OECD *club* e o Fundo Monetário Internacional também manipula e perverte a subjetividade dos indivíduos, especialmente nos jovens, nas nações do OECD. Se este mundo tornar-se um lugar melhor, precisamos assegurar que sejam feitas alianças entre todas as categorias de pessoas “desautorizadas”. Afirmaria que a musicologia pode desempenhar uma parte muito pequena, mas importante em facilitar o desenvolvimento de tais alianças.

Referências verbais:

BACH, CARL PHILIPP EMMANUEL (1744). *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*. London: Eulenburg. (Original: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Berlin: 1753, 1762).

BARTEL, DIETRICH (1997). *Musica Poetica. Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Lincoln: University of Nebraska Press.

BOLINGER, DWIGHT (1989). *Intonation and its Uses: Melody in Grammar and Discourse*. London: Edward Arnold.

BRIGHT, WILLIAM (1963). Language and music: areas for co-operation. *Ethnomusicology*, 7:11:26-32.

COOKE, DERYCK (1959). *The Language of Music*. London: Oxford University Press.

CRUISE, D A (1988). *Lexical Semantics*. Cambridge University Press

DONNINGTON, ROBERT (1974). *Wagner's "Ring" and its Symbols*. London: Faber.

ECO, UMBERTO (1990). *I limiti dell'interpretazione*. Milano: Bompiani.

FRANCES, ROBERT (1958). *La perception de la musique*. Paris: J Vrin (reprinted 1972).

IMBERTY, MICHEL (1976) Le problème de la médiation sémantique en psychologie de la musique. *Versus - Quaderni di studi semiotici*, 13: 35-48.

KEILER, ATLAN R (1978). 'Bernstein's "The Unanswered Question" and the problem of musical competence'. *Musical Quarterly*, 64: 195-222.

KLEIN, MELANIE (1975). *The Writings of Melanie Klein* (ed. R Money-Kyrle), vol. 1: 'Love, Guilt and Reparation and Other Works, 1921-1945'. New York, Free Press.

KRESS, GÜNTHER (1993). 'Against arbitrariness: the social production of the sign as a foundational issue in critical discourse analysis'. *Discourse & Societ.* Y, 4/2:169-192.

LERDAHL, FRED; JACKENDOFF, RAY (1977). Toward a Formal Theory of Tonal Music. *Journal of Music Theory*, 1.

MARCONI, LUCA (2001). *Musica, espressione, emozione*. Bologna: CLUEB.

MORRIS CHARLES. (1938). *Foundations of a Theory of Signs*. Chicago University Press.

NATTIEZ, JEAN-, JACQUES (1976). *Fondements d'une sémiologie de la musique*. Paris: Ugé.

NETTL, BRUNO (1958). Some linguistic approaches to music analysis. *Journal of the International Folk Music*, 10.

ROSEN, CHARLES (1976). *The Classical Style*. Haydn London: Faber.

SEEGER, CHARLES (1960). 'On the moods of a musical logic'. *Journal of the American Musicological Society*, XXII. Reprinted in *Studies in Musicology 1935-1975*; Berkeley: University of California Press (1977: 64-88).

STEFANI, GINO (1982). *La competenza musicale*. Bologna: CLUEB.

STOCKFELT, OLA (1988). *Musik som lyssnandets konst*. Göteborg: Musikvetenskapliga institutionen vid Göteborgs universitet.

TAGG, PHILIP (1994) 'From refrain to rave: the decline of figure and the rise of ground'. *Popular Music*, 13/2: 209-222. Also as 'Dal ritornello al "rave": tramonta la figura, emerge il sfondo'. *Annali dei Istituti Gramsci Emilia-Romagna*, 2/ 1994 (ed. E Collini, S Granelli): 158-175 (1995).

_____. (1998) 'Tritonal crime and "music as 'music'". *Norme con ironie. Scritti per i settant'anni di Ennio Morricone* (ed. S Miceli; L Gallenga; L Kokkaliari): 273-312. Milano: Suvi: n.i Zerboni.

_____. (2001) 'Music analysis for "non-musos": Popular perception as a basis for understanding musical structure and signification' / <http://tagg.org/articles/xpdfs/cardiffO1.pdf> / (040429).

TAGG, PHILIP & CLAR, TDA, BOB (2003). *Ten Little Title Tunes*. New York: Mass Media Music Scholars' Press.

Referências a música provavelmente excluída dos cânones da arte musical européia

ADDINSEUJ, RICHARD (1942) The Warsaw Concerto. *Big Concerto Movie Themes* (q.v.).

AEROSMITH (1989) 'Janie's Got A Gun'. *Pump*. Geffen 924 254-2.

ASCHE & SPENCER (2001) *Monster's Ball* (soundtrack). Lion's Gate DVD 50103 (2002).

BASHUNG, ALAIN (1991) Madame rêve. *Clímax*. Barclay 543 648.

Big Concerto Movie Themes (1972). Music For Pleasure MFP 4261.

BREIL, JOSEF CARL (1915) The Lave Strain Is Heard. *Filmmusik - Musik Aktuell-Klang-beispiele*. Bärenreiter Musicaphon BM 30 SL 5104/05 (1982).

BRODZSKY, N (1945) RAF, The Way To The Stars. *Big Concerto Movie Themes* (q.v.).

THE CHIFFONS (1963) *He's So Fine*. Stateside SS 172.

- COSTELLO, ELVIS (1993) For Other Eyes. *The Juliet Letters*. Warner Brothers 45180.
- DEEP PURPLE (1975) Owed To 'g'. *Come Taste The Band*. Warner Brothers PR 2895.
- THE EDWIN HAWKINS SINGERS (1969) *Oh Happy Day*. Buddah 201048.
- EUJINGTON, DUKE (1940) Koko. *Take the 'A' Train*. Success 2140CD (1988).
- HAGEN, EARLE (1942) *Harlem Nocturne*. New York: Shapiro & Bernstein.
- HARRISON, GEORGE (1971) *My Sweet Lord*. Apple R5884.
- HOLLIDAY, BILLIE (1941) Gloomy Sunday (Lewis/Seres). *Billie Holiday - the Original Recordings*. Columbia C32060 (2001).
- MORRIONE, ENNIO (1982) *Marco Polo*. Ariola 204699.
- _____. (1984) *C'era una volta l'America*. Mercury 818 697-1.
- _____. (1989) *Casualties of War*. CBS 466016 2.
- _____. (1990) *Hamlet*. Virgin Movie Music 3010.
- _____. (1997) *Lolita*. Milan Records 35840 (1998).
- NEWMAN, THOMAS (1999) *American Beauty*. Dreamworks DVD 85382 (2000).
- NORTH, ALEX (1951) A Streetcar Named Desire. *Fifty Years of Film Music*. Warner 3XX 2736 (1973).
- PARKER, ALAN & JAKE (2003). *The Life of David Gale* (soundtrack). DVD: Universal.
- PORTISHEAD (1997) Western Eyes. *Portishead*. Go Beat 314-359189-2.
- RADIOHEAD (2001) Life In A Glasshouse. *Amnesiac*. Capito132764.
- RAPÉE, ERNO (1924, ed.) *Motion Picture Moods for Pianists and Organists*. New York: Schirmer; facsimile reprint by Arno Press, New York (1974).
- _____. (1926) *Charmaine*. New York: Miller; reprinted in WHITCOMB (1975).
- RICHIE, LIONEL (1985) Heno. *Back to Pronto* Motown 530 018-2 (1992).
- RODGERS, RICHARD (1925) *Manhattan*. New York: Francis Day & Hunter.
- ROTA, NINO (1968) *Romeo and Juliet* (theme); c. covered by Tony Hatch on *Hit The Road to Themeland*, Pye NSPL 41029 (1974).
- THE SOURCE FEATURING CANDI STATON (1991) You Got The Lave - 'Now Voyager' mix. *Pure Dance '97*. Polygram TV 555 084-2.
- STEINER, MAX (1939) *Gone With The Wind*. RCA GL 43440 (1974).
- TIERNEY, HARRY (1920) *Alice Blue Gown*. New York: Leo Feist; also in WHITCOMB (1975).
- WHITCOMB, 1AN (1975, ed.) *Tin Pan Alley - A Pictorial History (1919-1939)*. New York: Paddington Press; London: Wildwood House.