

MUSIKVETENSKAP OCH POPULÄRMUSIKENS SEMIOTIK

Bidrag av P Tagg till Ingmar Bengtssons festskrift (1984).

Historik. Denna artikel refuserades p g a den var på svenska. Då den bygger på artiklar som tidigare utgivits på engelska, bad jag Line Grenier (Montréal) att hjälpa mig färdigställa en version på franska (merci, Line!), vilken sedan accepterades för publikation i festskriften Analytica, s. 77-96 (Stockholm, KMA, 1985). Denna version, den ursprungliga från 1984, har aldrig tidigare offentliggjorts. Jag tyckte helt enkelt att, efter att ha tillbringat så många år i Sverige, det vore skam om inte det fanns en enda svenskspråkig artikel på www.tagg.org!

Artikeln nuvarande tillstånd. Det återstår att redigera åtskilligt i denna artikel. Inte minst krävs en uppdatering av begreppsapparatet och metodbeskrivningen med hänsyn till rån från studier utförda sedan 1985. Så fort jag får en annan ledig dag.

INLEDNING

§1. Syftet med detta bidrag är att diskutera teorier och metoder som kan bidra till att etablera en 'populärmusikens semiotik' och, i förlängningen, till att ge impulser till förnyelse i den musikestetiska debatten. Diskussionen förs inte enligt semiotikens ofta rivaliserande teoretiska normsystem, då eventuella slutsatser dragna på sådana premisser skulle sakna musikvetenskaplig grund i ett forskningsläge där arbete med den empiriska sidan (analys av musikalisk struktur och reception) är långt ifrån fullbordat. Inte heller finns något utrymme för stringent eller utförlig vetenskaplig analys av t o m mycket korta musikstycken. Däremot, efter en kritisk översikt över det musiksemiotiska läget i ämnet, presenteras en kortfattat teoretiskt underlag för utvecklingen av en populärmusikens semiotik. Läsaren som önskar få en uppfattning om hur de här framlagda teorierna fungerar (eller inte) i samband med faktiska musikaliska objekt hänvisas till andra, utförligt analytiska, publikationer (Tagg 1979, 1984b).

TES: PROBLEMSTÄLLNING OCH TEORIKRITIK

Behovet av semiotisk musikvetenskap inom massmediestudier

§2. I högt industrialiserade samhällen lägger man ner oerhörda summor pengar och tid på musiken. \$70 per capita/år och tre à fyra timmar/dag är genomsnittet, inte undantagsfall (Chapple and Garofalo 1977, Fonogrammen i kulturpolitiken 1979, Hellqvist 1977, Blaukopf 1982, Fabbri m fl 1984). Nästan all denna musik förmedlas och förbredds genom högtalare eller hörlurar som kopplats till eller inbyggs i radio-, TV och videoapparater, kassetbandspelare, bilstereos, Muzakanläggningar,¹ skivspelare, o s v. Musiken har man under några få decennier blivit ett så gott som konstant och allstädes närvarande inslag i vardagen.

§3. Vissa kommentatorer tycks mena att all denna musik påtvingas en dum och exploaterad publik av den kapitalistiska kulturvarumarknadens hänsynslösa profitörer². Detta kan kanske vara en sida av saken. Det vore dock sannare att säga att den överväldiga merparten av musikvaror kan bara marknadsföras framgångsrikt om den producerande sidan förmår — medvetet eller omedvetet — beakta de socialt objektiva mönstren av subjektiva behov som etnologiskt sett utgör grunden för kulturell produktion i nästan vilket som helst samhälle. Men även om man på detta vis nyanserar sin syn på modern musikproduktion, återstår ändå en mängd stora frågetecken, t ex: vad finns det för sådana behov i vårt samhälle? Kan musiken verkligen tillfredsställa dem? I så fall, hur?

§4. Sådana stora frågor får inget svar i detta korta bidrag, men den intresserade läsaren kan börja skaffa sig en egen uppfattning om de populärmusikaliska användningsområdena genom att konsultera såväl otaliga kvantitativa musiksociologiska rapporter (t ex de ovannämnda arbeten eller PUB-rapporterna)³ som studier av mer

1. Med 'Muzak' menas 'funktionell' musik (som om inte annan musik hade någon funktion!), inte bara den som produceras av New Yorkföretaget med samma namn.
2. Se t ex Harker: *One for the Money* (1980, London). Konspirationsteorin avvisas elegant av Fornäs i 'Den populärmusikaliska konspirationen', *KRUT*, hösten 1978.

kvalitativ karaktär (t ex Eggebrecht 1970, Frith 1978, Kayser 1976, Ling & Erdman 1970, Frostensson m fl 1972, Druud Nielsen 1981, Malm & Wallis (1984).⁴ Naturligtvis kräver de nyss ställda 'stora' frågor mer än rent sociologiska svar. I såväl produktions- och distributions- som i receptionsleden fungerar ju populärmusiken i den utomakademiska verkligheten som en tvärvetenskaplig helhet. I gengäld bör därför förklaringar av företeelsen vara i motsvarande grad tvärvetenskapliga och omfatta allt från företagsekonomi till teologi, från elektronik till sociologi, lingvistik, psykologi, antropologi, kommunikationsteori och, inte minst, musikvetenskap.

§5. Men det är just i samband med musikvetenskapen som de speciella problemen som diskuteras här börjar dyka upp. Huvudparten av dagens musik behandlas helt enkelt inte av musikvetenskapen. Denna musik, som varken är 'konst-' eller 'folkmusik', och som heter ömsom *mesomúsica* (Vega 1966, Aharonián 1969), ömsom *Popular Music* (Tagg 1979: 20-32; 1982a: 1-42; Middleton 1981), har av institutionell och kulturhistorisk hävd uteslutits ur ämnet musikvetenskapens legitimitetssfär. Anledningarna till denna uteslutning är alltför egenartade och komplicerade att beskriva här (Tagg 1984 a, b),⁵ men uteslutningens återverkningar på massmediestudiernas område är ödesdigra. Musikvetenskapen tycks nämligen brottas med avsevärda problem när det gäller att anpassa ämnets metodologiska verktyg, som utvecklades för bevisföring av den europeiska borgerliga konstmusikens estetiska överlägsenhet och utomsamhälleligt 'absoluta' kvalitet, till att upplysa om varför och hur Muzak, reklam- och rockmusik, fungerar som de ändå tycks göra.

-
3. Några exempel på sådana PUB-rapporter upptas i bibliografin (PUB = Publik- och programforskning).
 4. Nästan alla allvarliga populärmusikstudier är av sociologisk typ och behandlar användningsområden och funktioner snarare än musikaliska strukturer. Här nämns bara ett urval.
 5. Fram till 1980 fanns bara tre personer i Europa som hade doktorerat i musikvetenskap med något populärmusikaliskt avhandlingsämne. Före 1981 fanns också varken förening eller tidskrift för populärmusikforskning. Sedan dess finns såväl IASPM (The International Association for the Study of Popular Music) som tidskriften *Popular Music* (Cambridge University Press).

§6. Om detta historiskt förlegade tillstånd hade varit till skada bara för det egna ämnet vore det illa nog. Tyvärr är det så att populärmusikforskare från andra discipliner än just musikvetenskap (d v s de flesta) inte sällan men förgäves efterlyst musikvetenskapliga analysmodeller som kan förklara förhållandena mellan musikaliska strukturer och den större mängden sociokulturell verklighet inom vilken dessa musikaliska objekt faktiskt uppstår (t ex Laing 1969, Frith 1982). Sådana modeller förutsätter att man ser på musiken som ett symboliskt system vars klingande strukturer betraktas antingen som tecken på eller som tydningar, tolkningar, omtolkningar, omarbetningar, återspeglings, omarbetningar, av upplevelser som må vara musogena men som inte nödvändigtvis bör vara musikaliska. Kort uttryckt: dessa forskarkollegors befogade efterlysningar är av musiksemiotisk art.

§7. Musikvetenskapens roll bör vara tydlig här. Finge man förändra Peirces välkända fråga till att lyda 'varför och hur meddelar vem vad till vem och med vilken effekt?', skulle man kunna svara att samhällsvetenskaperna mest brukar syssla med *vem*, ibland med *varför*, med *vilken effekt* och med delar av *hur*. Men när det gäller resten av *hur*, för att inte tala om *vad*, kommer musiksemiotikens problem att förbli olösta såvida inte den disciplin vars existensberättigande tycks bygga på idén att man ska försöka beskriva, förklara och systematisera musikaliska strukturer (musikvetenskapen) också tar på sig sitt ansvar (Wedin 1972).

§8. Tyvärr finns det ytterligare ett problem i detta sammanhang: musikvetenskapen har inte enbart tills nyligen försummat populärmusiken (och därmed bidragit till att det är nästan bara journalister som betraktas som områdets mest framskridna teoretiker!), den har också haft uppenbara svårigheter med att utveckla gångbara teorier inom den egna disciplinen för att överhuvudtaget förklara musiken som ett symboliskt system. Längre fram förtydligas hur dessa två problem är direkt förbundna med varandra.

Musikalisk formalism, notation och populärmusiken

§9. Förutom vissa viktiga undantag som nämnas senare, tycks

kärnproblemet med den traditionella musikanalysen ('verkanalys') vara det att de musikaliska strukturerna sällan relateras till människans existens utanför 'verket'. Musikens möjliga 'betydelse' på olika nivåer tar antingen formen av sporadisk konjektur eller utelämnas helt och hållet (Rösing 1977, Tagg 1979: 38-40). Andra symptom för denna intrageneriska formalism är: (a) den 'autonoma' instrumentalmusikens apoteos; (b) musikerns förståeliga men ändå något exklusiva skråmentalitet ('spela mera, snacka mindre'); (3) troheten mot notation som den enda acceptabla lagringsformen vid musikanalys.

§10. Den sistnämnda leder lätt till en etno- eller klasscentrisk fixering vid de noterbara musikaliska uttrycksparametrarna (exakt definierad tonhöjd, monorytmisk symmetrisk meter, o s v) och vid förlängningen av detta omedelbart noterbara in i längre processer som lätt låter sig föreställas på traditionellt grafiskt vis. Musikaliska uttrycksparametrar som lämpar sig för sådan grafisk presentation ('noterbara' parametrar) må vara särskilt viktiga inom den euroklassiska traditionen, vars notskrift förmodligen utvecklades för att underlätta lagring av just den egna traditionens klanger, inte för att sätta andra kulturers musiktradition på pränt — tänk vad roligt musikvetare hade haft med uppteckningen av europeisk konstmusik om vår gängse notskrift hade i stället utvecklats av kulningens mästare eller av bulgariska fåraherdar, av Maorifolket, vietnameserna, bluesmusiker eller av reggaeartister! Nej, den europeiska konstmusikens egna noterbara uttrycksparametrar behöver inte vara de viktigaste hos de många populärmusikaliska stilarna vars 'omedelbara' uttryckselement (Wellek 1963:109) — klangfärg, elektromusikalisk bearbetning, ornamentering, o s v — innebär 'intensionell' snarare än 'extensionell' komplexitet (Chester 1970).⁶

§11. Trots att den formalistiska musikanalysen, ofta med schenkeriska förtecken (t ex Salzer 1962), fortfarande härskar på många musikhögskolor och musikvetenskapliga institutioner (inte minst i USA), bör den inte betraktas som mer än en historisk parentes mellan barockens affekteori och den musikaliska hermeneutiken (Zol-

tai 1970: 137-215). Kanske här finns det modeller att hämta för en populärmusikens semiotik?

§12. Affektteorin, som friskt blandade feodal absolutism med rationalistiska nyfikenhet, tycks uppvisa tron på sin egen universella tillämpning (Lang 1942:438, Zoltai 1970:177 ff). Denna dogmatiska självtillräcklighet gör den olämplig för användning på populärmusikens område, vilket omfattar en mängd olika koder, från filmmusik i senromantikens symfoniska stil till punk, och från Svensktoppen till TV-mysteriernas webernklang.

§13. Musikhermeneutiken är till sin karaktär anti-formalistisk, subjektiv och interpretativ (t ex Kretzschmar 1911: 140). Den har ofta, ibland med rätta, skarpt kritiserats (t ex av Gerstenburg 1957, Benestad 1976: 374,ff., Kneif 1975), då den ibland urartat till godtycklig exegetik eller fantasifull gissning (t ex Cohn 1970:54-55, Melzer 1970: 104, 153, Mellers 1973: 117-118). Trots detta erbjuder den musikaliska hermeneutiken klara fördelar om den används med stringens och i samband med annan musikvetenskaplig metod. Musikhermeneutikens fördelar består helt enkelt i att den behandlar musiken som ett symboliskt system och kräver att forskaren utnyttjar de egna synestetiska färdigheterna i analysarbetet. Sådan associativ tankeverksamhet hos forskaren är en förutsättning för formulering av hypoteser om musikens 'betydelse' och ett nödvändigt steg i flykten ur de 'autonoma' formalisternas konceptuella fängelse.

-
6. Innebörden hos dessa två termer ('extensional' = med 'uttänjningskaraktär' och 'intensional' = med karaktär av 'tänjning inåt') beskrivs längre fram i texten (sid 22-23). I korthet innebär 'extensionell komplexitet' att det musikaliska intresset huvudsakligen skapas genom 'horisontell' komposition (längre harmonisk, periodisk och tematisk konstruktion) medan den 'intensionella' skapas genom 'vertikal' eller samtidig sammanflätning av många kortvariga men upprepade eller konstanta musikaliska idéer. Den förra innebär större komplexitet och intresse utmed tidsaxeln, den senare större komplexitet i 'nuet', i 'soundet'.

Musikens semiotik = den västerländska konstmusikens semiotik?

§14. Kanske finns svaret till våra metodologiska frågor hos musiksemiotikerna? Det verkade ju lovande när L Bernstein (1976) gav ut sin omdiskuterade *The Unanswered Question* i vilken han försökte överföra en del av Chomskys strukturalistiska metod till musikens område. Bernsteins friska och uppslagsrika bok blev emellertid föremål för en del berättigad kritik. Flera forskare (Imberty 1976, Lerdahl and Jackendoff 1977, Keiler 1978, Stoianova 1978) pekade på det självklara men alltför ofta förbisedda förhållandet att modeller som konstruerats för att förklara det verbala språkets denotation inte kan automatiskt tillämpas på musikens konnotativa särart (Shepherd 1977, Tagg 1981).⁷ Trots dessa varningar tycks den lingvistiska formalismen återkomma som ett märkbart inslag hos vissa namnkunniga musiksemiotiker som, sin påstådda inriktning till trots, verkar se på förhållandet mellan ett musikaliskt analysobjekt och dess relevanta ideologifär antingen som ytterst suspekt (Nattiez 1974:67) eller som fullkomligt underordnat musikobjektets intrageneriska förhållanden (a.a: 72-73, Nattiez 1976: 414-416).

§15. En av anledningarna till denna intrageneriska syn inom musiksemiotiken kan kanske vara att åtskilliga forskare som på senare år samlats under just 'semiotikens' eller 'semiologins' fanor har, i likhet med Ruwet och dennes pionjärarbete på området (1966, 1972), bara använt europeisk konstmusik som källa för alla analysobjekt och teststycken. Detta innebär att ett begränsat antal ganska specifika musikaliska kodsystém som utvecklats under en begränsad period inom vår kontinents historia hos vissa befolkningsskikt för specifika sociokulturella behov har tagits och an-

7. Naturligtvis förmår även det verbala språket, i likhet med musiken, förmedla konnotativa budskap (se t ex Catherine Kerbrat-Orrechioni: *La connotation* (Lyon, 1977)). Därför kan man inte använda konnotationens 'mellanläge' mellan denotation och 'affektiv association' (eller hur man nu väljer att beteckna musikens semiotiska särart) som grund för generella distinktioner mellan verbal och musikaliska 'meddelanden'. I sammanhanget bör också påpekas att Francès(1958) varnade för den lingvistiska formalismen tjugo år tidigare.

vänts som empirisk grund för inte sällan högst allmängiltiga teorier och metateorier om musik som symboliskt system. Man har m a o följt i den formalistiska musikvetenskapens fotspår.⁸ Den nya musikaliska formalismen med semiotiska förtecken dyker upp i en mängd olika skepnader som utmärker sig genom bl a följande drag:

1. man koncentrerar sig på 'marginell' musik, d v s musik som måste betraktas som undantag till snarare än exempel på gängse musikalisk praxis (t ex Stoianova 1978);
2. man godtar enbart notationen som analysobjektets lagringsform. T ex Nattiez (1976: 50,ff.,198) betraktar partituret som musikalisk motsvarighet till Peirces representamen och noten som musikens fonem;⁹
3. uttalat eller outtalat utgår man från att *European Standard Average Music* är lika med 1700-, 1800- eller 1900-talets konstmusik.

§16. I det sista fallet tycks man låtsas om att *Lili Marlene*, *Satisfaction*, *Yesterday* och *The Winner Takes It All* (europeisk musik) aldrig funnits, eller att Maurice Jarre, John Barry eller Ennio Morricone (europeiska tonsättare) inte förtjänade beteckningen 'europeiska tonsättare'. Hela frågan har givetvis även en kulturpolitisk sida som inte ryms i detta sammanhang.¹⁰ Ändå bör framhållas att musikvetarens och semiotikerns nonchalans gentemot populärmusik är till båda disciplinernas stora nackdel.

8. Det är ju inte konstigt om en ny sorts formalism ('semiotiken') avlöser den föregående ('verkanalysen'). Huvudsaken är att ställningarna inte ändras i grunden. Fortfarande finns det vid inget europeiskt universitet några fullvärdiga kurser på grundnivå där populärmusikteori och -historia undervisas lika utförligt som den europeiska konstmusiken. Som socialt döda musikaliska uttryck har 'folkmusiken' och 'jazz' kunnat införlivats, men än så länge uteblir populärmusiken. Anledningarna härtill är många och ytterst komplicerade (se Tagg 1982b, 1984d). Man behöver bara tänka på lärarrekruteringen (se fotnot 5)!
9. Ett stort tack till Line Grenier, Département de sociologie, Université de Montréal, som skickade mig sin värdefulla (tyvärr outgivna) skrift 'Vous inspirant notamment des travaux de J.J. Nattiez, quelle d' finition peut-on se donner de la musique comme forme de systâme symbolique qui permette une approche sociologique de la musique?' (1983).
10. See t ex Tagg 1982b.

Nackdelarna med att inte bedriva populärmusikforskning

§17. Populärmusiken kan inte förstås eller förklaras om man enbart använder sig av musikvetenskapens vanliga verktygslåda, därför att populärmusiken skiljer sig från konstmusiken i bl a följande avseenden:

1. den skapas oftast med sikt på massdistribution till stora och ofta sociokulturellt heterogena lyssnarkategorier;
2. den lagras och distribueras huvudsakligen i icke-noterad, icke-grafisk form;
3. den kan enbart förekomma i ett industriellt samhälle med penningekonomi inom vilket den saluförs som en vara;
4. den är, åtminstone under kapitalistiska förhållanden, underkastad den s k fria företagsamhetens lagar, enl vilka den bör sälja så mycket av så litet till så många som möjligt.¹¹

§18. Om denna musik varuförs som t ex fonogram, bör den helst framkalla 'kärlek vid första öronkast' hos den tilltänkta kunden innan konkurrenten hinner före med sin musik (Thorsén 1977). Om populärmusiken kommer i film-, TV- eller reklamsammanhang måste den vanligtvis kunna sekundsnabbt framkalla den önskade stämningen, effekten, 'känslan' eller konnotationer i samband med varierande paramusikaliska meddelanden och i en mängd olika sociala och akustiska miljöer (Tagg 1982c: 9). Detta innebär att musik som produceras under sådana förutsättningar måste använda väletablerade och igenkännbara musikaliska kodarketyper som grund för (nya eller gamla) affektiv-associativ-motoriska (d v s musikaliska) budskap.

§19. Att musikvetenskapen inte behandlat denna otroligt stora mängden nästan globalt distribuerade musiken är en beklaglig underlåtenhetssynd. Den innebär helt enkelt att man hittills av sagt sig möjligheten till att börja förstå hur musiken fungerar i dagens samhälle. Ska man försöka ta reda på detta verkar det ju rimligare att analysera 'reglerna' (t ex 'middle-of-the-road' pop, TV-serier-

11. För utförligare resonemang, se Tagg 1982a.

nas musik) och att skaffa sig välgrundade hypoteser om hur dessa fungerar innan man ger sig i kast med 'motkulturernas' musikaliska semiotik, om nu dessa olika 'alternativ' antar skepnaden av någon begränsad tonårssubkultur, som synfonikonsertbesökarnas musik eller som vilken som helst annan genre som på något vis 'motsäger' eller 'komplementerar' snarare än 'tillhör' detta samhälles härskande musikkultur (Tagg 1984c). Det är m a o svårt att förstå hur man kan använda studiet av enskilda undantag till en okänd regel som grundval för framställningen av generella teorier om samma regel.

§20. Åsidosättandet av populärmusiken som musiksemiotiskt studiefält kan dessutom leda till svåra metodologiska problem. Notskriftsfixeringen kan, som t ex i fallet Nattiez (1976: 54-55, 239-396, där han utnämner partituret till musikens 'niveau neutre'), resultera i att man platoniskt betraktar partituret som ett förtinglingande av 'Kompositionen' med stort 'K' eller som grafisk representation av ett icke-befintligt idealframförande. Intellectuella irrfärder av denna art är lättare att undvika inom populärmusikforskningen då notskriften i dessa sammanhang, om den nu används över huvudtaget, aldrig kan godtas som tillfredsställande grafisk motsvarighet till den klingande musikhändelsen och då transkriptionen enbart tjänar som visuellt hjälpmedel i meddelanden mellan den som skriver resp läser analysen.

§21. Ytterligare en svårighet i semiotiska studier av den europeiska konstmusiken är tendensen till att tala om musikens 'polysemi'. Man tycks utgå från att musiken saknar semiotisk precision, att den är vagare än andra symboliska system, icke-referentiell, intrageneriskt självtillräcklig, etc. Sådana tankegångar är problematiska, inte bara därför att de förhindrar utvecklingen av en nyanserad syn på den musikaliska kommunikationens polydimensionalitet (fungerar på flera symboliska nivåer samtidigt), tack vare att man enbart behandlar extensionella förlopp (t ex Ruwet 1972, Nielsen 1983), utan även då sådan fixering innebär ett implicit förnekande av musikens musematiska precision (Tagg 1979:70-79, 102-154).

§22. Således finner man i Imbertys (1976) annars utmärkta studium över verbala associationer till sådan utpräglad programmatisk musik som Debussy's *Préludes* att författaren enbart tillåter försökspersonerna svara med adjektiv. Därmed utesluts substantiv, den flitigast förekommande ordklassen i ostyrda (induktiva) test-situationer.¹² Dessutom tycks Imberty vara ovetande om de minsta betydelsebärande musikaliska elementens möjliga existens.¹³ I stället för att destillera fram de musikstrukturella enheter mot vilka de verbala associationerna skulle kunna korrreleras på ett semiotiskt övertygande sätt, tar han sin tillflykt till abstrakta musikaliska uttrycksparametrar som sedan tjänar som axlarna utmed vilka respondenternas associationer systematiseras in i semantiska fält. Följaktligen får den som läser Imbertys arbete intrycket av att Debussy's *Préludes* generellt uppfattas som ganska vag, mångtydig och abstrakt musik.

§23. Likaså grundar Nielsen (1983) sitt empirisk-statistisk jättestudium av 'spänning' i musiken på responser till enbart processuella (extensionella/episodiska) musikstrukturer, samtidigt som han schabblar över mycket intressanta verbala associationer (a a: 247-248), som om dessa inte kunde ha med musikalisk 'spänning' att göra. Det verkar nästan som om Nielsen trodde att musiken i allmänhet saknar förmågan att skapa spänning genom samtidig eller direkt angränsande musemjuxtaposition.

§24. Det vore emellertid mycket ofruktbart att sätta upp det extrageneriska ('emic', 'referentiella', tvärvetenskapliga) synsättet som antagonistisk motpol till det intrageneriska ('etic', 'icke-referentiella', inomvetenskapliga). Det är bara genom fruktbar kombination av dessa två synsätt som det kan bli möjligt att påvisa förhållandena mellan givna musikaliska strukturer och deras extra- eller paramusikaliska associationsfält (extrageneriskt) och (intrageneriskt) mellan olika beståndsdelar innanför det musikaliska

12. Dessa testresultat, f n under bearbetning inom ramen för ett HSFR-projekt om Populärmusikanalysen, belysas med en kort redogörelse senare i texten.

13. D v s 'musem' (se nedan, under 'Populärmusikalanalys - 4'). Termen förklaras utförligare i Tagg, 1979: 70, ff., och 1982a: 45-56.

flödet, d v s som musikaliska processer. (Dessa bör givetvis åter ingå i ett extrageneriskt perspektiv).

§25. Intonationsteorin (Asafjev 1976) tycks bygga på denna idé. Trots den asafjevskas terminologins påtagliga problem — den är ju något snårig då Asafjev tillskriver ordet 'intonation' en mängd särskilda betydelser utöver de vanliga (Ling 1978a)— verkar intonationsteorin vara i stånd att tillföra musikanalysen historiska, sociala och psykologiska andra analytiska metoder som även finns hos Francès (1958), Stefani (1974, 1976), Imberty (1976), Rösing (1977) och Tarasti (1978), även om modellerna framlagda i dessa publikationer inte tillämpas på populärmusiken. Såsom Rösing (1981) påpekar, tycks populärmusikanalysen förbli ett försummat och problematiskt musikvetenskapligt ämne. Man är tyvärr tvungen att konstatera att det med undantag av sådana studier som Schmidt (1976), de la Motte-Haber (1976), Spangemacher (1976), Well (1976), Boilès (1978), Ling (1978b,c), Schuler (1978), Tokaji (1982), Middleton (1982, 1983), Björnberg (1984) finns mycket få övertygande semiotiska analyser eller förklaringar av de moderna mediernas musikaliska strukturer.

ANTITES: FÖRSLAG TILL LÖSNINGAR

1) 'Övergripande'

§27. Musiken antas vara den speciella formen för mellanmännisklig kommunikation inom vilken individuellt och kollektivt upplevda affektiva, kinetiska, taktila, och spatiala tillstånd och förlopp förnimmas och förmedlas som mänskligt organiserade icke-verbala ljudstrukturer till de som själva skapar dessa klanger och/eller till sådana som genom huvudsakligen kulturell inläring förskaffat den intuitiva färdigheten att med adekvat affektiv respons 'dekodera' ljudstrukturernas 'betydelse'.

2) 'Icke-referensialitet?'

§28. Direkta härmningar av eller referenser till ljud utanför rammarna för det allmänna musikaliska struktursystemet (programatiska eller onomatopoetiska inslag) är relativt sällsynta. De flesta musikaliska strukturerna 'hänvisar' till ingenting utanför sig själ-

va eller sin förekomst i liknande klanglig skepnad i andra musikaliska sammanhang.

3) 'Referensialitet?'¹⁴

§29. Samtidigt vore det absurt att betrakta musiken som ett inneslutet system av självtilräckliga klanger, då ändring i musikaliska strukturer (stiländringar) kan generellt anses historiskt sammanfalla (de beledsagar, föregriper eller 'återspeglar')¹⁵ ändring i samhället (se Ling, 1983: passim). Motsättningen mellan 'icke-referensialitet' och 'referensialitet' är inte antagonistisk, ty om man begrundar hur musiken i olika tider och rum skiljer sig inom ett och samma samhälle eller mellan olika samhällen, finner man likheter i hur nya uttrycksmedel upptas utifrån och införlivas inom ramarna för den egna musikkulturen. Sådana perioder av snabb ackulturation och förändring — Asafjevs 'intonationskriser' (1976: 100-101, 321-326)— kännetecknas av bl a följande drag: a) hänvisningar till musikaliska kods-system utanför den egna; b) 'återspeglings' av förändringar inom samhällets ljudteknologi, allmänna akustiska förhållanden eller ljudlandskap; c) 'återspeglings' av förändringar i samhällets klassammansättning eller av andra viktiga demografiska omvälvningar. Vanligast vid intonationskris är givetvis att flera sådana faktorer medverkar samtidigt. Väl införlivade i den förutbefintliga musikaliska koden, minskar 'referensgraden' hos dessa nya uttrycksmedel, som kan t o m sluta som rena stilindikatorer för sin nya genremässiga hemvist — t ex hawaiigitarren som blir countrymusikens *steel guitar* (Malone 1974: 168-171).

5) 'Kollektivitet'

§31. Musikalisk kommunikation kan uppstå mellan: (a) en individ och samma individ; (b) två individer; (c) medlemmar i en grupp;

14. Termen 'referensialitet' är en direkt försvenskning av den engelska termen 'referentiality', d v s 'referensgraden' eller 'referenskvalitén' (kanske 'Verweisfähigkeit'?). Det betyder ett symboliskt systems förmåga och sätt att vara symboliskt system.
15. 'Återspeglings' i den icke-mekanistiska bemärkelsen som används av Riethmüller (1976).

(d) en individ och en grupp och vice versa; (e) två eller fler grupper. Ett särskiljande drag för musikalisk kommunikation är att den förutsätter faktisk eller illusorisk samfällad handling (en 'kollektiv samtidighet') vid framställning av ljud. (För dans och lagidrott gäller den samfällda handlingen främst framställning av rörelser). Jämfört med tal¹⁶ och skrift, eller med de visuella konsterna, tycks musiken äga en inneboende kollektiv karaktär som gör att den väl lämpar sig till uttryck av gemensamma upplevelser.

6) 'Polysemi?'

§32. Eftersom musiken inte är logogen, kan den kanske från den verbala lingvistikens horisont uppfattas som 'polysemisk'. I så fall bör man från den musikvetenskapliga horisonten uppfatta verbala språk som fullt lika polysemiska då de inte är musicogena. Vilken som helst del av vilket som helst symboliskt system blir ju polysemiskt om den inte betraktas i ett relevant sammanhang (så missförstår djävulen bibeln och andra Marx). T o m hela symbolsystem kan, som tidigare påpekats i samband med kritiken av den sociokulturellt kontextlösa musiksynen, uppfattas som polysemiska. Utan sociokulturellt och historiskt sammanhang är det därför också lätt att förledas tro på musikens 'polysemiska väsen', 'abstrakta karaktär' eller 'absoluta värden'. Men musikens semiotisk precision är inte lika med ordets, då dessa två symbolsystem inte står i något ömsesidigt utbyttbart semiotiskt förhållande till varandra.

Populärmusikanalys - 1: 'mentalitet'

§33. Det har ovan anförts att musiken är ett symboliskt system. Dess relativa interna strukturautonomi till trots, ingår musiken som delmängd i och står i ett komplicerat dialektiskt förhållande till sitt sociokulturella sammanhang. Men denna syn i grunden är det naturligt att den semiotiska musikanalysens främsta uppgift bör vara att förklara hur delmängden 'musik' hänger ihop med stormängden 'sociokulturellt sammanhang'. Med denna uppgift medföljer, som tidigare antytts, en mängd svårigheter.

16. Förutom vissa sorters fatiskt tal ('phatic speech').

§34. Först och främst har varje musikanalytiker att brottas med medvetenheten om den egna 'mentaliteten'. Med mentalitet menas att eftersom forskaren (i likhet med alla andra individer i samhället) är både socialt subjekt och objekt, drar han/hon med sig sin världsåskådning, värderingar, ideologi och objektiva förutsättningar för analysverksamheten som en sorts historiskt betingat bagage inför varje ny arbetsuppgift. Bagaget kan vara 'tungt vägande' när det gäller val av vetenskaplig metod, teoretiskt synsätt, o s v. Därför blir 'mentaliteten' även indirekt avgörande för analysarbetets resultat (Törnebohm 1979). Det kan vara svårt att 'göra något åt' den egna mentaliteten, men forskaren bör åtminstone känna till dess objektiva existens och, om så krävs, vara beredd att redogöra för den så att hans/hennes läsare ska slippa förledas tro på forskningens 'suprasociala objektivitet' e.d.!¹⁷

§35. Givetvis spelar 'mentaliteten' också in när man väljer analysobjekt (t ex vilken sorts musik). Bestämmer man sig för något populärmusikaliskt, bör valet av studieobjekt inom området i stor grad även styras av praktiska hänseenden. Vi har t ex redan tidigare nämnt att man bör välja bort notskriften som lagringsform, då egentligen bara audio- eller videoinspelning kan betraktas som gångbar 'kanalreifikation'.¹⁸ Dessutom återstår att avgöra vilket stadium i den tredelade kommunikationskedjan ('sändare', 'kanal' eller 'mottagare/adressat')¹⁹ ska bli föremål för detaljstudium. Musiken såsom lyssnarens perception eller sändarens konception

17. Hos Alphons Silbermann finns det ett muntert exempel på forskarens tro på sin egen 'objektivitet' i den gängse men felaktiga bemärkelsen 'akta' och inte en massa 'tyckande' ('fakta' och 'tyckande' enl vem?), i stället för att forskaren samtidigt betraktas som subjekt och samhälleligt objekt). Tyvärr har jag bara den franska versionen av Silbermanns verk tillgänglig, men på s 90 i *Les principes de la sociologie de la musique* (Genève/Paris, 1968) skriver han: 'Sans faire intervenir de préjugé idéologique, la vie musicale attire notre attention sur deux groupes principaux: les groupes...producteurs... et consommateurs'. Vad för idelooi det är som påverkat Silbermanns val av termerna 'producenter' och 'konsumenter' snarare än 'sändare' och 'mottagare' eller 'skapande' och 'användare' (om man nu överhuvudtaget anser att det går att t ex dela in det musikaliska livet på sådant sätt) som generella 'objektiva' kategorier som tydligen gäller för allt musikaliskt liv, framgår givetvis inte av Silbermanns text. Läsaren måste liksom tro att det bara 'är' så!

(Bengtsson m fl 1972: 54) är fullt lika viktiga kommunikationsstadier att studera som det klingande objektet (Tagg 1979: 45, ff.). Förhållanden (a) mellan musik som intention och reception, (b) mellan dessa två, å ena sidan, och, å den andra, de klingande strukturerna som medium eller kanal, (c) mellan alla dessa tre aspekter på musiken och den allmänt sociokulturella stormängd i vilken dessa ingår, ger alla oundgängliga kunskaper om helhetsperspektivet i vilket även musiken som 'kanal' ('medium', 'själva musiken', etc.) måste betraktas.²⁰

Populärmusikanalys - 2: 'sändare'

§36. Att komma åt tonsättarens, producentens eller artistens föreställning om ett populärmusikaliskt verk som han/hon själv har varit med och skapat och som samtidigt blir analysobjekt är ingen lätt uppgift. Förutom den rent praktiska otillgängligheten man stötar på hos t ex Hollywoods filmtonsättare (Tagg 1979: 10-11) eller svenska Abba (Tagg 1984b), tycks många av populärmusikens 'sändare' vara antingen ovilliga eller oförmögna att uttala sig verbalt om de musikaliska budskap de helt naturligt anser 'tala för sig själva' -- deras jobb är att skapa musik, inte att prata eller skriva om

18. Förutom den klingande och flyktiga händelsen 'musik', objektiveras 'musiken' i fysiskt tillstånd i lagrad form som t ex partitur eller fonogram. Således kan musiken säljas och köpas. Den blir en vara eller ett 'ting' som kan stoppas i byrålådan eller bokhyllan. Egentligen är fonogrammet den enda kanalfiktionen (fysiskt lagringstillstånd för det klingande objektet), då partituret fungerar mera som 'konceptionsfiktion' (lagringstillstånd för det som från sändarsidan föreställs klinga) och videogram som lagringstillstånd för såväl 'kanal' som 'mottagare', i och med att en sorts 'perceptionsfiktion' även ingår.
19. Naturligtvis kan man inte använda kommunikationsteoretiska modeller som om det enbart gällde envägskommunikation utan sociokulturell ömsesidig påverkan. I många kulturer är det dessutom svårt att skilja mellan de 'två sidorna' i sådana modeller (se fotnot 17, ovan!). Därför används modellen här bara för att precisera vissa stadier i en process (den helt teoretiska envägs-kommunikationsprocessen) som är en delmängd i ett större sociomusikaliskt sammanhang som i sin tur ingår i det stora sociokulturella. Tvåvägskommunikation av alla möjliga sorter existerar mellan alla dessa stadier, men någonstans måste man ju börja! Jag hoppas denna inställning framgår av den övriga texten.

den (se t ex intervjuerna i Tobler and Grundy 1981 eller Pollack 1975). Däremot kan man leta i andra 'sändarkällor' ur vilka verbala uppgifter om analysobjektets ('AO:s') konceptions- och produktionsstadier kan hämtas, d v s utsagor om verket från 'sändarsidan', innan det når sitt egentliga offentlighöjande på scen, fonogram, i film eller TV.

§37. Ett intressant exempel på sådan uppgiftsinsamling ges av Hennion (1981: 107-134) i kapitlet 'produktionsarbetets etnografi' som bygger på inspelning av samtal mellan musiker under skivinspelningsarbetet — en 'inspelningens inspelning', om man så vill.²¹ Vokalisterna, musikerna, ljudteknikerna, och producenterna pratar om att mixa en 'torr' gitarr 'längre fram' (i ljudbilden), om att göra fendersoundet 'tyngre' eller 'mera explosivt', om att 'tjockna' gitarrklangen, etc. Andra ljudbeskrivande uttryck under inspelningens gång var 'amerikansk', 'hård och tung', 'spänd och snabb' (en livlig rocklåt) 'känslös', 'kyllig', 'ironisk', 'dunkande med smärta', 'våldsam men städad', 'knaprig', 'havsgrön', 'bortom graven', 'dreglande orgel', 'majestätisk med baksmälla', etc. (hörde ihop med texten 'quand le mec devient fou').

20. Bengtssons indelning av 'musik' i kommunikationsprocessens olika stadier är en mycket användbar modell, men det finns några problem med beteckningarna då han blandar grekiska romerska bokstäver (de senare ömsom internationella, ömsom svenska). Därför håller vi oss till enbart grekiska tecken av följande anledning: , som i (= sinne -- = enl tycke, avsikt) för konception; , dom i (= konkreta materia till skillnad från sinnet) för det klingande objektet; , som i (= syns vara) för det förnimmade 'fenomenet' perceptionen). 'The music itself' var ett uttryck använt av flera musikvetare och som vållade mycken munterhet bland sociologer och etnologer vid ett populärmusikforskar-symposium i Peterborough (Ontario) i augusti 1983. 'Själva musiken' är något ganska handfast för musikerna (det är det som han/hon själv gör) medan för sociologerna tycktes det nästan framstå som en illusion. Tyvärr finns inget utrymme här för en filosofisk utläggning om definitioner av det musikaliska objektet, men det är ingen tvekan om att denna diskussion måste föras vidare.
21. Här kan det för övrigt vara nyttigt att minnas att just här i texten befinner vi oss på den 'femte metanivån' (här i fotnoten är det den sjätte) från verkligheten i och med att här kommenteras (6) min beskrivning (5) av Hennions redogörelse (4) för musikernas beskrivning (3) av en föreställning (2) om en musik som står i ett särskilt slags symbolförhållande (1) till 'någonting därute i den stora verkligheten'.

§38. Det var just i sådana förberedelsesituationer inför ett musikverks offentliggörande, dvs i situationer där musiker talar med varandra om hur musiken ska låta, som de flesta nu vedertagna italienska föredragsbeteckningarna uppstod. Eftersom dagens populärmusik i huvudsak offentliggörs i form av video- eller fonogram, vore de logiskt att leta efter 'föredragsbeteckningarna' till denna musik i de gängse förberedelsesituationerna, dvs inte på konservatorium och konserthus, utan i förörternas repetitionslokaler och i inspelningsstudion. Men tyvärr dröjer det nog innan flera studier i Hennions anda genomförts och innan populärmusikernas terminologiska guldgruva studerats och kartlagts i semantiska fält som kan visas motsvara musikaliska strukturer.²²

§39. En annan källa för sändarens verbala beskrivningar av musikalisk affekt finns i produktionen av 'stämningssmusik' (*library music/production music*, se Tagg 1980). Färdiginspelad musik avsedd att framkalla bestämda stämningar och associationer i samband med journalfilm, reklam, dia-presentationer, etc. har funnits sedan 1930-talet (a a: 17). Under fyra decennier har en ganska enhetlig nomenklatur för konnotativa storkategorier, kategorier, rubriker, underrubriker och titlar växt fram inom denna bransch, en nomenklatur som t o m tycks överensstämma från en stämningssmusikkatalog till en annan.

§40. Som exempel på denna företeelse kan nämnas att genom komparativt studium av kategorin 'natur' i 600 titlar tagna ur fem olika stämningssmusiksamlingar kunde det visas hur begreppet entydigt täcker följande associativa semantiska fält:

22. Ett intressant försök till systematisk beskrivning av röstens klangfärg i rock-musiken finns hos Brolinsson & Larsen (1981: II/41-99). Jag hoppas också kunna presentera en beskrivning av hur en synthesizers (förmodligen Yamaha DX-7) 'presets' får sina namn och hur dessa (t ex 'glitter', 'laser gun') förhåller sig (a) till ljudet alstrat av synthesisern (i teknisk-akustiska termer), (b) företeelsen (visuell eller auditiv) som namnet syftar på, (c) fenomenologiskt (hur användare/lyssnare uppfattar ljuden utan att känna till instrumentbyggarens benämningar).

- 'pastoral - romantisk - mjuk - ömsint - ledsen - meditativ - nostalgisk - religiös - bred - vid - fräsch - blomstrande och hälsosam'.

Denna musikdefinierade 'natur' har som affektiv motpol:

- 'industri - teknologi - (natur!)vetenskap - kärnkraft - forskning (oj då!) - automation - brott - våld - uppror - spänning - modernitet - trafik - parader - företagsamhet - hot, etc. (Tagg 1982c).

§41. Denna implicita men uppenbart kollektiva massynen på natur stämmer väl med 'lycka-stillhet'-delarna i Imbertys 'musikaliska uttrycksfullhetsskala' (1974:24) och sådana nomenklaturanalyser kan bidra till djupare begreppsanalys av semantiska fält som 'natur' eller 'teknologi', i och med att inte bara denotativa utan även konnotativa betydelsenivåer måste tas med i beräkningen. Liknande systematisk granskning av sändarens verbaliseringar, om den kopplas med studier av det klingande objektet och av musik som perception, skulle kunna lämna ett värdefullt bidrag till en populärmusikens semiotik.

Populärmusikanalys - 3: 'mottagare/adressat'

§42. De flesta empiriska receptionsstudierna har, som tidigare påpekats, utförts med europeisk konstmusik som testexempel Francès (1958), Karbušický (1973), Imberty (1976), Nielsen (1983), Rösing (1983), o s v.²³ Systematiska receptionsstudier på populärmusikområdet är betydligt sällsyntare och tycks allmänt syssla med ett slags perceptionstypologi, d v s med de faktorer som tydligast visar hur populärmusiken skiljer sig från den adornistiska idealbilden på musikalisk kommunikation (Rösing 1976, Axelsen 1981, *Popular Music* 1984).

§43. Tyvärr finns det en del nästan oöverstigliga metodproblem när det gäller den empiriska receptionsforskningen på populärmusikfronten, inte minst om man vill skapa testsituationer som inte automatiskt förstör musikens egentliga perceptionsvillkor.

23. En uttömmande bibliografi över musikaliska perceptions- och receptionsstudier finns hos Rösing (1983: 419-436).

Man behöver bara föreställa sig svårigheterna förbundna med försök att dokumentera 'pålitliga' responser i typiska populärmusiksituationer, t ex när man dansar (Savander 1984), kör bil, städar, eller gör hemläxan (PUB 1977, 1980,, 1981a, 1981b; Axelsen 1981). Men även på detta frontavsnitt finns andra tillvägagångssätt.

§44. Det är t ex fullt möjligt att med hjälp av den fria induktionsmetoden få fram verbala associationer till mycket korta musikexempel (försökspersonerna ska inte ha tid att tänka efter). Under senare år har det som del i ett forskningsprojekt insamlats ett stort antal sådana svar som lämnats i respons till exempel på titelmelodier från film och TV. Försökspersonerna har ombetts snabbt skriva ner på papper vad de ser i den egna fantasins TV'. De resultat som hittills bearbetats uppvisar stor statistisk pålitlighet och svarshomogenitet.²⁴ 40 sekunder ur filmmelodin *The Dream of Olwen*²⁵ framkallade t ex följande svar som valdes och formulerades aktivt av försökspersonerna utan annan påverkan än av bara musiken. 70% uppgav att handlingen, som hela 50% uttryckligen menade var romantisk, tilldrog sig i naturen ('natur', 'landskap', 'äng', etc.). 20% skrev spontant att solen sken och lika många valde att beskriva rörelser med verb som 'strosa', 'vandra', 'gå', 'flyta', 'sväva', 'bölja', 'smeka', o s v.²⁶

§45. I korthet innebär detta att ca 400 svenskar, ett tiotal normmän och 44 latinamerikaner, som ombetts fritt associera till en dryg halvminuts filmmusik, har en mycket bestämd och enhetlig upp-

24. Hittills visar resultaten (a) att den genomsnittliga försökspersonen lämnar i genomsnitt 2.6 olika svar per testexempel (det innebär sammanlagt 1085 svar); (b) att de mest flitigt fritt valda associationskategorierna -- 19% av samtliga kategorier (eller 626 av 1085) -- utgör hela 58% av alla svar; (c) att de minst flitigt valda kategorierna -- 25% av samtliga -- utgör bara 2% av alla svar (22 av 1085).
25. Skriven av Charles Williams som titelmelodi för filmen *While I Live* (England, 1948). Testexemplet är en coverversion inspelad av Geoff Love and his Orchestra på LP:n *Big Concerto Movie Themes* (Music for Pleasure MFR 5261: 1972).
26. Här ges några av de vanligast förekommande svaren. Det finns rikligt med fullt lika intressant, mindre frekvent, men statistiskt signifikant information bland de andra svaren till detta testexempel.

fattning om betydelsen av en musikstruktur som, i drastiskt förkortat skick, kan beskrivas som: *mp-f, molto legato e melodioso andante arpeggiato* med förhållningar; små portamenti, stigande melodifraser med fallande sexter och septimor i stilen av en Rachmaninov pianokonsert i durtonart.

§46 Förhållandet mellan testsvarens miljöer, rörelsemönster, persontyper och andra liknande konkreta associationskategorier kan i fallet *The Dream of Olwen* förklaras utifrån affektiv-associativa gemensamma nämnare (t ex smekande rörelser), vilka i sin tur kan kopplas till konnotationskategorierna 'romantisk', 'mjuk', o s v). Induktiva svar som systematiseras på sådant sätt kan dessutom relateras till teststyckets musikaliska strukturer och en sorts titelmusikens teckentypologi skulle kunna utarbetas, kanske med hjälp av den peirceska modellen hos Boilès (1982) och med testsvaren till *The Dream of Olwen* och nio andra film- och TV-musikexempel som empiriskt underlag för en sådan teori.²⁷

Populärmusikanalys - 4: 'kanal' (hermeneutisk-semiotisk metod)

§47. Hur lovande receptionsstestresultaten än tycks vara, är det förmodligen i samband med studier av det musikaliska objektet ('kanalen', 'musiken') som vårt ämne kan lämna det tyngsta bidraget till en populärmusikens semiotik.

§48. Med det klingande objektet som kommunikationsstadium konfronteras man direkt med musikvetenskapens eviga problem: klangstrukturernas 'alogogenicitet'. En intertextuell teknik med namnet 'interobjektiv jämförelse' (*inter-objective comparison*) underlättar arbetet och tillåter musikvetaren att i ett första stadium kringgå verbaliseringssvårigheterna genom att i stället för ord använda annan musik som metaspråk för analysobjektet (i fortsättningen AO = *analysis object*). 'Musik som metaspråk för musik' låter minst sagt tautologiskt. Hur fungerar detta?

27. Tillsammans med publikation av associationstestresultaten någon gång under 1985 kommer en sådan teckentypologi också att presenteras.

§49. Om man med 'intersubjektiv' menar sådan metod som etablerar överensstämmelse i fråga om respons till samma AO (analysobjekt), då innebär den 'interobjektiva' modellen att man påvisar överensstämmelse i fråga om klingande strukturer mellan AO och annan musik. Detta jämförelsearbete kan ju bedrivas av forskaren ensam, men det interobjektiva jämförelsematerialet — i fortsättningen IOCM (= *InterObjective Comparison Material*) kan utökas i mängd och stilmässig bredd (och därmed göras pålitligare) om också andra personer ombeds att rent musikaliskt associera till AO. På sådant sätt kan musiker och 'vanligt folk' med olika specialiteter (t ex tillgivna fans, producenter, artister, arrangörer, dirigenter, instrumentalister) anlitas som experter som brukar sina vokala och taktila (inte verbala) hjärndelar efter ljudsnuttar, melodiska vändningar, harmonigångar, instrumentklanger o s v, som de hört, spelat, sjungit, dirigerat (eller sett utskrivna i notform!) förut. Med denna process bygger man en IOCM-bank (*bank of interobjective comparison material*), ibland bestående av hundratals musikverk som sålunda associerats till ett enda AO.²⁸

§50. Nästa steg i analysen består i att söka efter musikaliska strukturer som finns i såväl IOCM som i AO. Sådana kodenheter — IMC (= *Items of Musical Code*) — är ofta mycket korta eller består av en allmän klangidé.²⁹ Dessa strukturer (IMC) kan sedan kopplas till paramusikaliska uttrycksformer. Samband mellan musikalisk struktur och paramusikalisk kommunikation kan emellertid inte anses vara semiotiska om inte de olika IOCM-stycken uppvisar en mängd *gemensamma* paramusikaliska associationsfält (i fortsättningen — PMFC = *Paramusical Fields of Connotation* —, d.v.s. lika eller liknande former för visuell, verbal, gestisk eller annan paramusikalisk kommunikation. Finns sådana gemensamma nämnare betr IOCM:s PMFC kan man helt enkelt ställa den rimliga

28. ca 300 stycken för *Kojak*, 130 för *Fernando*.

29. 'Allmän klangidé' ('general sonority'): med denna term menas ett mer eller mindre (under hela eller del av AO) konstant klingande komplex av toner/rytmer/instrument. Det är ett slags 'konstant parameter' inom verket, till skillnad från dess interna 'uttrycksvariabler'.

hypotesen att de påvisade överensstämmelserna (a) mellan analysobjektets och det interobjektiva jämförelsematerialets musikstrukturer (d v s mellan AO/IMC och IOCM/IMC) och (b) IOCM:s kodenheter (IOCM/IMC) och dess paramusikaliska associationsfält (IOCM/PMFC) innebär också korrespondens mellan analysobjektets musikstrukturer (AO/IMC) och jämförelsematerialets associationsfält (d v s mellan AO/IMC och IOCM/PMFC). Grovt uttryckt: musik 'betyder' vad samma eller liknande musik 'betyder' i liknande sammanhang. Det gäller bara att strukturalistiskt bryta ner 'musiken' i tillräckligt små (diskretiserbara) beståndsdelar som härefter kan kallas *mussem* (*musemes*).³⁰

§51. Sådana slutsatser kan nu falsifieras eller verifieras. Eftersom det vore fruktansvärt omständligt, för att inte säga omöjligt, att konstruera receptionstest som isolerar individuella *mussem* eller *mussemstaplar*³¹, måste hypoteser om *musematisk* 'betydelse' testas med en teknik som Bengtsson (1973: 221-225) föreslår för att belysa teorier om musikalisk storform. Denna teknik är välkänd i musikerkreter där man 'rockar', 'jazzar' eller 'svänger till' låtar som saknar just rock- jazz- eller svängkaraktär, d v s i situationer där man ändrar i en eller flera musikaliska uttrycksparametrar som anses äga *musematisk* vikt.³² I lingvistiska kretsar går tekniken under namnet *commutation*. Tidigare har jag kallat den hypotetiskt utbyte eller HS (= *hypothetical substitution*; Tagg 1982a: 50-53).

§52. När musikalisk 'betydelse' således lirikats ut på mikroplanet är det dags att ta sig upp för den strukturella hierarkin för att förklara hur *musemen* sammansätts såväl i staplar som i strängar till större betydelsebärande enheter (*museme stacks*, *museme strings*).³³ Till skillnad från verbala symbolsystem som inte kan konstruera

30. Utförlig redogörelse för hela analysprocessen finns i Tagg 1979: 74-79, 102-154; 1982a: 45-50; 1984a). Tilläggs bör att det även finns ett parallelsamband mellan IOCM/IMC och AO/EMFA som kan användas som kontroll på eventuellt dragna slutsatser om 'musematisk betydelse' i AO.

31. Man skulle tvingas komponera om AO med avseende på *musemen* man ville testa och sedan göra likvärdiga inspelningar på dessa nya versioner. Att betala en hel symfoni- eller rockorkesters löner utöver studiotiden skulle dessutom innebära summor som den humanistiska forskningen sällan rör sig med!

sammanfallande komplex av konnotativa, affektiva eller taktila budskap annars än genom kombination av enbart tre huvudparametrar (1 - enkelskiktat fonematiskt flöde, 2 - röstens modulation, klangfärg och ljudstyrka, 3 - ansikts- och kroppsuttryck), så förfogar musiken över ett uttrycksförråd av en helt annan art.³⁴ Den kan uttrycka mycket komplexa semantiska fält genom att samtidigt låta klinga ett stort antal individuella betydelsebärande enheter (museum) vars olika inbördes förhållanden i den sammanfallande klangstapeln (*museme stack*) kan varieras i det nästan oändliga. Således skapas något som lyssnaren förmodligen uppfattar som en enhetlig ljudbild — ett *sound* eller en *groove* —, en företeelse som musikvetaren kanske förstår bäst som ett lodrätt tvärsnitt genom ett fingerat partitur. Subjektivt kan det tyckas att dessa museumstaplar saknar varaktighet, då de sällan överstiger

32. Man kan också återge dur i moll och vice versa, byta ut instrument, tempo, rytmnönster, eller någon annan av de ca 70 uttrycksparametrarna som listas i Tagg (1979: 69-70). Sedan gäller det att utföra IOC på HS. Om HS kan sättas i samband med IOCM med liknande EMFA som etablerades i samband med originalversionen, då har ev dragna slutsatser falsifierats. Om utfört HS resulterar i samband med IOCM med EMFA som avviker från de som etablerades ihop med originalversionen av AO, då har ev dragna slutsatser om AO:s museum bekräftats.
Det enda i musikaliskt klingande verklighet utförda HS (med publik!) som jag varit med om var när, inom ramen för en skolturné ordnad av Rikskonserter (Övre Norrland), vi (2 synthesizers, bas och trummor) spelade 10 olika versioner (med i stort sett oförändrad melodi) av signaturmelodin till TV-serien Kojak. Den spelades bl a som Frank Sinatraballad, westerntema, James Bondtema, marsch, funky, sentimental fransk-italiensk kärleksfilmtema (*pathétique*), bossa nova, symfoniskt stycke och som free jazz. Vår publik gymnasister i bl a Lycksele och Gällivare) 'visste' direkt att Kojak nu befann sig med en drink i handen bland brudar, ute i Navahoöknen, på farligt spionuppdrag, i uniform, med här(!) bland puertorikaner, med någon annans fru på den franska landbygden, bland Rio de Janeiros dekadenta överklass, i peruk på ett slott och (sista exempel) med basker, skägg, rostfärgad manchesterjeans och runda stålramade glasögon på studentikos jazzklubb i Stockholm. Tyvärr har jag varken inspelning på våra HS eller dokumenterade svar från eleverna, men på detta roliga sätt var det faktiskt möjligt att verifiera hypoteser om musematisk 'betydelse' i fallet Kojak.
33. Tack till min opponent, prof Bill Brooks, som föreslog att jag ersätter de klumpiga uttrycken 'paradigmatic museme compound' och 'syntagmatic museme compound' med 'museme stack' resp 'museme string'.

gränserna för upplevelsen av det musikaliska 'nuet'.³⁵ Objektivt varar den oförändrade musemstapeln sällan mera än längden av en vanlig musikalisk fras (Wellek 1963: 109). I populärmusiken, där musemstapeln strukturellt motsvarar den fenomenologiska beteckningen *sound* (Brolinsson & Larsen 1981), hittar man dessutom en uppsättning hierarkiska dualismer, vars viktigast är den mellan melodi och ackompanjemang.

§53. Denna dualism är av särskilt intresse för musiksemiotiken, då den kan tolkas som musikalisk motsvarighet till dualismerna figur/grund eller individ/miljö (Maróthy 1974: 22; Mühe 1968: 67; Tagg 1979: 123-124).

§54. Med 'nu-klangernas' 'betydelse' väldokumenterade kan man klättra vidare i den musikstrukturella hierarkin genom frasanalysen — ett avsnitt som utelämnas här av utrymmesskäl (Tagg 1979: 186-202)-- till AO:s större processuella mönster. Här har man ramlat in i den formalistiska musikvetenskapens privata jaktmarker med allt som dessa rymmar i fråga om sofistikerad begreppsapparat för analys av organisk utveckling, förändring och kontrastering av olika teman. Men, som Chester (1970) påpekat, bör man beakta tydliga skillnader mellan den 'extensionella' musikaliska diskursen som härskade under den senare sonatformens glanstid och de 'intensionella' blocken som utgör grunderna för processuell konstruktion inom mycken populärmusik, inte minst rock- (Chambers 1982) och filmmusiken (Tagg 1979, 1980, 1982c). Detta innebär för den skull inte att populärmusikens processuella strukturer är 'primitiva' (Wicke 1978). Trots att 'blockbyten' (*block shifts*), d v s samtidig förändring av många olika musikaliska uttrycksparametrar) brukar låta sig höras ganska tydligt, t ex som skarvarna mellan vers och refräng, blir ändå den samlade bilden av skenbart

34. Detta beskrivs utförligt i Tagg (1981). Det är speciellt de ovanpåvarandra staplade klangernas samtidiga flerskiktighet och den nästan konstanta *contiguity* ('överlappningskvalitén') som gör musemen till mycket mera problematiska än fonem eller morfem som diskretiserbara betydelsebärande element. Det är också givetvis detta som gör musiken till ett så oändligt rikt och komplext symboliskt system.

35. D v s *the extended present* (≈ det förlängda nuet).

enkla upprepnings- eller återtagningsmönster mycket svåra att förklara i semiotiska termer (Tagg 1979: 217-219). Detta kan bero på att vår akademiska tradition tycks ha en mycket snäv uppfattning om begrepp som 'information' och 'redundans' (Moles 1953; Björnberg 1981). Det kan också bero på en viss förlägenhet och olust inför uppgiften att objektivt studera subjektiva och sinnliga aspekter på människans symbolisk handling, då detta skulle bryta den gängse ideologiska tabun mot explicit blandning av 'privat' och 'offentlig', 'individuell' och 'kollektiv', 'fritid' och 'arbete', o s v, och därigenom hota gängse föreställningar om det allmänt vedertagna objektivitetsbegreppets 'objektivitet'. På så sätt har det ännu inte klarlagts hur den musikaliska upprepningens olika mönster och mekanismer återspeglar och förmedlar olika sorters 'njutning' (*jouissance*: Barthes 1977, Middleton 1983).

§55. I detta sammanhang bör också påpekas att det i populärmusiken ofta uppstår inkongruens mellan musikaliska och paramusikaliska processer. Meningsfull semiotisk förklaring av sådana fall kräver att man noggrant analyserar upprepningarnas, förändringarnas och återtagningarnas samtidighet, förskjutning, kongruens och inkongruens i såväl de musikaliska som paramusikaliska processerna (Tagg 1981a: 35-45, Middleton 1983).

§56. Slutligen kommer man till kontrollstadiet. Här används två listor för att se efter om man under analysen beaktat samtliga uttrycksparametrar. Den första listan täcker musikaliska parametrar (*checklist of parameters of musical expression*) och tillåter kommutation av alla semiotiskt analyserade musikaliska strukturer (från individuella musem till stora förlopp). Denna procedur utgör ett slags verifikation av slutsatser betr musembestämningen (Tagg 1979: 68-70). Den andra listan täcker paramusikaliska uttrycksmedel och tillåter kontroll av slutsatser betr förhållandena mellan AO/IMC och AO/EMFA.

SYNTES: MUSIKSEMIOTISK IDEOLOGIKRITIK

§57. När alla stadier i den hermeneutisk-semiotiska delen av analysen avklarats är det möjligt att sammanföra dess slutsatser med eventuell information från 'sändar-' och receptionsstudier. Detta sammanförande bör ge underlag för en ideologikritik av analysobjektet. Tillvägagångssättet kan i korthet belysas enl följande.

§58. Detaljerad musematisk analys av Abbas *Fernando* och titelmelodin till TV-serien *Kojak* (Tagg 1984b resp. 1979) visade att mycket välkänd populärmusik av denna typ kan innehålla starkt ideologiska inslag. Persontyper, miljöer och händelser som visades eller klart antydde eller som t o m uttryckligen omnämndes på paramusikalisk väg hade satts i direkt samband med musematiskt koderade känslomönster. Denna affektiva dimensionering innebär naturligtvis att musiken sätter en värdering på de paramusikaliska företeelser den sammanfaller med eller, i förlängningen, att musiken får en ideologisk-semiotisk funktion. Detta kan knappast vara någon musikvetenskaplig sensation, då en stor del av opera- och filmmusiktraditionens dramatik bygger på samma princip: musiken 'värderar' personer, grupper, miljöer och händelser genom kraftig känslomässig dimensionering av andra (icke- eller paramusikaliska) företeelser. Konstigt nog tycks sådana perspektiv vara sällsynta bland musikvetare. Kan det bero på att disciplinen saknar semiotiska verktyg, eller har verktygen helt enkelt gömts undan så att de inte användas, för att hålla 'ideologin' utanför ämnets portar?

§59. Hur det än förhåller sig med dessa polemiskt ställda och retoriska frågor, kan det konstateras att titelmusiken till TV-serien *Kojak* — och här är det tal om just musiken — förstärkte en i grunden monocentrisk världsåskådning och gav näring åt de nordamerikanska massmediernas gängse vanföreställning om att negativa upplevelser inför en fientlig stadsmiljö kan sopas bort om man intar en hyperindividualistisk ståndpunkt och bedriver initiativrik företagsamhet i en militant anda av machoartad heroism.³⁶

60. Om kojakmusikens monocentricitet hör till kategorin 'ensam-är-stark', förefaller det musikaliska budskapet hos Abbas Fern-

ando snarare höra till jantelagskategorin.³⁷ Här var det inte alls mycket som individen kunde göra åt världsproblemen. Oron och hotet av imperialistiskt förtryck hölls på avstånd genom att skildra den latinamerikanska (förmodligen chilenska) situationen som ett musikaliskt vykort och genom att musikaliskt ständigt (även sluttigt) återvända hem till en extremt lagom trevlig fritid i den 'första' världen.³⁷

§61. I dessa två fall (*Kojak* och *Fernando*) medgav inte 'sändarnas' ställning inom den kapitalistiska kulturproduktionen tillräcklig med objektiv valfrihet för skapandet av musikverk som i någon nämnvärd grad avvek från de härskande musematiska och ideologiska stereotyperna. Det finns tyvärr inte utrymme för detaljer här, men i fallet *Fernando* kan det i korthet nämnas att vetskap om följande relevanta sociokulturella faktorer lämnade avgörande bidrag till den ideologiska kritiken som i drastiskt förkortad version nyss framförts: (a) artisternas ställning och aktiviteter inom den internationella musikindustrin samt deras egen bakgrund; (b) politiska, kulturella och musikaliska händelserna före och i samband med sångens utgivning på skiva.³⁸

§62. Det var m a o nödvändigt att diskutera det stora sociokulturella komplexet vid den tidpunkt då och inom vilket Abba, deras *Fernando* och dess lyssnare ingick som olika beståndsdelar. Detta var en förutsättning för att över huvud taget få någon förklaring på hur de företeelser i den stora verkligheten utanför sången hade an-

-
36. Den läsare som tycker att dessa tankegångar verkar överdrivna bör kanske veta hur man kommer till sådana 'befängda' slutsatser. Man kan läsa den fullständiga argumentationen i två tjocka böcker som upptas i bibliografien (Tagg 1979, 1984b).
 37. Denna ideologiska aspekt ('lagom'/'moderat'/'Jantelagen'/'lilla Sverige'/'lille Lasse', o s v) diskuteras utförligare i Tagg (1984b).
 38. Alla dessa aspekter, t e x *La flûte indienne*, *El condor pasa* (Simon & Garfunkel), Chilekuppen i svensk TV (1973), Eurovisionsschlagerfestivalerna 1974 och 1975, chilenska flyktingar i Sverige, Victor Jara, tennismatchen mot Chile, Hoola Bandoolas *Stoppa matchen* och *Victor Jara*, alternativfestivalen, svensk kulturpolitik, den 'nya vänsterns' kultursyn, o s v, diskuteras utförligt som grundlag för svenskens förförståelse av *Fernandos* musikaliska och verbala budskap i Tagg (1994b).

tytts, bearbetats, tolkats, konnotativt omskapats och slutligen förmedlats i sången själv.

§63. Att diskutera teoretiska grunder och modeller som kan bidra till ökad förståelse av hur musiken hänvisar till, antyder, tolkar, bearbetar och förmedlar upplevelser inför och värderingar av företeelser i stora världen utanför musikens 'egen värld', men i vilken även denna underbara värld själv ingår, detta har varit syftet med detta bidrag. Är det inte också just det här som musikvetenskapen och musiksemiotiken i grund och botten handlar om?

Bibliografi

- AHARONIÁN, C. 1969. 'Apuntes acerca de la mesomusica'. Prologo, enero-julio de 1969 (Montevideo), s 89-96.
- ASSAFJEV, B. 1976. *Die musikalische Form als Prozess*, övers. E Kuhn (Berlin).
- AXELSEN, D. 1981. 'Swedish Adolescents and the Phonogram'. *Stock-Taking of Musical Life*, red D Mark (Wien), s 47-51.
- BARTHES R. 1977. *Image-Music-Text*, övers. S Heath (London).
- BENESTAD F. 1976. *Musikk og tanke* (Oslo).
- BENGTSSON I. 1973. *Musikvetenskap* (Lund).
- BENGTSSON I, m fl. 1972. 'Sound Analysis Equipment and Rhythm Research Ideas'. *Studia Instrumentorum Popularis II*, red E Stockmann (Stockholm).
- BERNSTEIN L. 1976. *The Unanswered Question* (Cambridge, USA).
- BJÖRNBERG A. 1981. 'Den osannolika konsten —ett referat av A Moles' bok'....(1953). Stencilled Papers from the Gothenburg University Musicology Department, 8105 (Göteborg).
- BJÖRNBERG A. 1984. "'There's Something Going On": om eolisk harmonik i nutida rock musik'. *Tvärspel* (Festskrift för Jan Ling) s 371-386 (Göteborg).
- BLAUKOPF K (red.). 1982. *The Phonogram in Cultural Communication* (Wien).
- BOILÈS C. 1976. 'Signification in Cinema Music'. *Versus*, 13 (Milano), s 49-61.
- BOILÈS C. 1982. 'Processes of Musical Semiosis'. *Yearbook for Traditional Music*, 14 (New York), s 24-44.
- BROLINSSON P-E & LARSEN H. 1981. *Rock...and Roll* (Stockholm).
- CHAMBERS I. 1982. 'Some Critical Tracks'. *Popular Music* 2, s 19-36.
- CHAPPLE S & GAROFALO R. 1977. *Rock 'n' Roll is Here to Pay*. (Chicago).
- CHESTER A. 1970. 'For a Rock Aesthetic'. *New Left Review*, 59, s 82-86.
- COHN N. 1970. *Awopbopalobopalopbamboom* (St Albans).
- DRUUD-NIELSEN P. 1981. *Studier i hverdagsmusikkens sociologi* (Århus).
- EGGEBRECHT H. 1970. *Zur Geschichte der Beethoven-Rezeption* (Mainz).
- EGGEBRECHT H. 1973. 'Funktionale Musik'. *Arkiv für Musikwissenschaft*, 30 s

1-25.

FABBRI F, GHEZZI E & ALA N. 1984. 'Patterns of Musical Consumption in Milan and Reggio Emilia'. *Proceedings of the Second International Conference on Popular Music Research* (förestående) — blev faktiskt 1985, pp. 464-500 i *Popular Music Perspectives*, 2, red. D Horn (Göteborg & Exeter)

Fonogrammen i kulturpolitiken. 1979 (Stockholm).

FRANCÈS R. 1958. *La perception de la musique* (Paris).

FRITH S. 1978. *The Sociology of Rock* (London; revised and reprinted as *Sound Effects*: London, 1983).

FRITH S. 1982. 'The Sociology of Rock - Notes from Britain'. *Popular Music Perspectives*, red D Horn & P Tagg (Göteborg/ Exeter), s 142-154.

FROSTENSSON C, MOSER F & THULIN B. 1972. *Musiklivet i Halmstad* (Göteborg).

GERSTENBURG W. 1957. 'Hermeneutik'. *Musik in Geschichte und Gegenwart* VI, s 234-237.

IMBERTY M. 1976. *Signification and Meaning in Music* (Montréal).

KARBUŠICKY V. 1973. 'Das "Verstehen der Musik" in der soziologisch-ästhetischen Empirie'. *Musik und Verstehen*, red H P Reinecke & P Faltin (Köln): 121-147.

KAYSER D. 1976. *Das Lied als Ware* (Stuttgart).

KEILER A. 1978. 'Bernsteins "The Unanswered Question" and the Problem of Musical Competence'. *Musical Quarterly*, s 198-222.

KNEIF T. 1975. 'Musikalische Hermeneutik, musikalische Semiotik'. *Musikalische Hermeneutik*, red C Dahlhaus (Regensburg),

KRETZSCHMAR H. 1911. Gesammelte Aufsätze aus den Jahrbüchern der Musikbibliothek Peters (Leipzig).

LAING D. 1969. *The Sound of Our Time* (London).

LANG P. 1942. *Music in Western Civilisation* (London).

LERDAHL F & JACKENDOFF R. 1977. 'Towards a Formal Theory of Tonal Music'. *Journal of Music Theory*, 1977/I, s 111-171.

LING J. 1978a. 'Assafjevs intonationsteori - ett försök till analys'. Stencil, Musikvetenskapliga institutionen (Göteborg).

LING J. 1978b. 'Hjort Anfers' "12th Day March" - Stylistical and Ideological Change'. *Antropologiska studier*, s 122-139.

LING J. 1978c. "'O tysta ensamhet": från känslös stil till hembygdsnostalgi". *Sumlen*, ed R Jonsson, s 40-58.

LING J. 1983. *Europas musikhistoria -1730* (Uppsala).

LING J & ERDMAN B. 1970. *Musiklivet på en industriort* (Göteborg).

MALM K & WALLIS R. 1984. *Big Sounds from Small Peoples* (London).

MALONE W. 1974. *Country Music USA* (Austin).

MARÓTHY J. 1974. *Music and the Bourgeois, Music and the Proletarian* (Budapest).

- MELLERS W. 1973. *Twilight of the Gods* (London).
- MELZER R. 1970. *The Aesthetics of Rock* (New York).
- MIDDLETON R. 1981a. Redaktörens inledning till *Popular Music*, 1, s 1-8.
- MIDDLETON R. 1981b. 'Reading Popular Music'. *Popular Culture - Form and Meaning* - 2 (Milton Keynes).
- MIDDLETON R. 1983. "'Play it Again, Sam" - some notes on the productivity of repetition in popular music'. *Popular Music*, 3, s 235-270.
- MOLES A. 1953. *Théorie de l'information et perception esthétique* (Paris).
- de la MOTTE-HABER H. 1976. 'Kinderfernsehen - eine Provokation für die Musikpädagogik?' *Musik in den Massenmedien Rundfunk und Fernsehen*, red H-C Schmidt (Mainz), s 11-17.
- MÜHE H-G. 1968. *Zur Intonation des deutschen Schlagers* (Leipzig).
- NATTIEZ J-J. 1974. 'Sur la relation entre sociologie et sémiologie musicales'. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, v/1 (Zagreb), s 61-75.
- NATTIEZ J-J. 1976. *Fondements d'une sémiologie de la musique* (Paris).
- NIELSEN F. 1983. *Oplevelse af musikalsk spænding* (København).
- POLLOCK B (red). 1975. *In Their Own Words* (New York/London).
- PUB (= Publik- och programforskningen, Sveriges Radio) 1977. *Ungdomsmradion och lyssnarna*, red C Westrell (Stockholm).
- PUB (= Publik- och programforskningen, Sveriges Radio) 1980. *Hur hörde vi? - publikåret 79/80*, ed A Gahlin (Stockholm).
- PUB (= Publik- och programforskningen, Sveriges Radio) 1981a. *Medieanvändning och mediekostnader* (Stockholm).
- PUB (= Publik- och programforskningen, Sveriges Radio) 1981b. *Barn, ungdom och radio*, delrapport II, ed L Filipson (Stockholm).
- RIETHMÜLLER A. 1976. *Die Musik als Abbild der Realität - zur dialektischen Widerspiegelungstheorie in der Ästhetik* (Wiesbaden).
- RÖSING H. 1976. 'Zur Rezeption technisch vermittelter Musik: psychologische, ästhetische und musikalisch-funktionsbezogene Aspekte'. *Musik in den Massenmedien Rundfunk und Fernsehen*, red H-C Schmidt (Mainz), s 44-66.
- RÖSING H. 1977. *Musikalische Stilisierung akustischer Vorbilder in der Tonmalerei* (München/Salzburg).
- RÖSING H. (red). 1983. *Rezeptionsforschung in der Musikwissenschaft* (Darmstadt).
- RUWET N. 1966. 'Méthodes d'analyse en musicologie'. *Revue Belge de Musicologie* 20, s 65-90.
- SALZER F. 1962. *Structural Hearing* (New York).
- SAVANDER S. 1984. *Parsällskapsdans som kommunikationsprocess* (Piteå).
- SCHMIDT H-C. 1982. *Filmmusik: Analysen, Beispiele, Kommentare* (Kassel).
- SCHULER M. 1978. 'Rockmusik und Kunstmusik der Vergangenheit'. *Archiv für Musikwissenschaft* XXXV, s 135-150.
- SHEPHERD J. 1977. 'Media, Social Processes and Music', 'The "Meaning" of

Music' and 'The Musical Coding of Ideologies'. *Whose Music?*, ed J Shepherd (London), s 7-124.

SPANGEMACHER F. 1976. 'Die Musik in der "Sesamstrasse"'. *Musik in den Massenmedien Rundfunk und Fernsehen*, red H-C Schmidt (Mainz), s 237-249.

STEFANI G. 1976. *Introduzione alla semiotica della musica* (Palermo).

STEFANI G. 1982. *La competenza musicale* (Bologna).

STOĀANOVA I. 1979. *Geste - Texte - Musique* (Paris).

TAGG P. 1979. *Kojak - 50 Seconds of Television Music* (Göteborg).

TAGG P (red). 1980. 'Film Music, Mood Music and Popular Music Research'. Stencilled Papers from the Gothenburg University Musicology Department 8002 (Göteborg).

TAGG P. 1981. 'On the Specificity of Musical Communication'. Stencilled Papers from the Gothenburg University Musicology Department 8115 (Göteborg).

TAGG P. 1982a. 'Analysing Popular Music'. *Popular Music* 2, s 37-68.

TAGG P. 1982b. 'Music Teacher Training and Popular Music Research'. *Popular Music Perspectives*, ed D Horn & P Tagg (Göteborg/Exeter).

TAGG P. (1983) "'Natur" i massmediemusik'. *Naturen som symbol*, red J Allwood, T Frängsmyr, U Svedin (Stockholm), s 161-199.

TAGG P. 1984a. 'Analytische Probleme der populären Musik'. *Beiträge zur Musikwissenschaft* (Berlin) - förestående.

TAGG P. 1984b. The Meaning of 'Fernando' (Göteborg) - förestående. Re-edited and vastly expanded book version.

TAGG P. 1984c. 'Musica popolare, innovazione, tecnologia'. *Musica/Realtà* 13 (Milano), s 89-98.

THORSÉN S-M. 1977. *För musiken i tiden* (Stockholm).

TOBLER J & GRUNDY S (red).1982. *The Record Producers* (London).

TOKAJI A. 1982. *Das Massenlied in Ungarn 1945-1956* (Budapest).

TÖRNEBOHM H. 1976. *En systematik över paradigm* (Göteborg).

VEGA C. 1966. "'Mesomusic" - an essay on the music of the masses'. *Ethnomusicology* (1966) s 1-17.

WEDIN L. 1972. 'Multidimensional Scaling of Emotional Expression in Music'. *Svensk Tidskrift för Musikforskning* 54, s 115-131.

WELL B. 1976. 'Funktion und Metafunktion von Musik im Fernsehserienfilm, dargestellt an 'Der Fall von nebenan', ARD. Eine Modellanalyse'. *Musik in den Massenmedien Rundfunk und Fernsehen*, red H-C Schmidt (Mainz), s 276-295.

WELLEK A. 1963. *Musikpsychologie und Musikästhetik* (Frankfurt--am-Main).

WICKE P. 1978. "'Licht in das Dunkel". Popmusik in der Analyse'. *Beiträge zur Musikwissenschaft* 1/1978, s 3-15.

ZAK V. 1979. *O melodik'e massovoi pesni* (Moskva).

ZOLTAI D. 1970. *Ethos und Affekt* (Budapest).