

¿PARA QUÉ SIRVE UN MUSEMA?

Antidepresivos y la gestión musical de la angustia

Conferencia

Philip Tagg, Universidade de Montreal.

V Congresso da IASPM-LA,

Río de Janeiro, 22 de Junio de 2004

Traducción preliminar (Antonio Moreno)

Introducción

Amitriptilina, Celexa, Clomipramina, Dothiepine, Doxepine, Effexor, Fluoxetina Flupenthixol, Imipramina, Lexapro, Lofepamina, Mianserine, Paxil, Prozac, Serzone, Trazodone y Zoloft son todos, en orden alfabética, antidepresivos. De acuerdo con el Grupo de Apoyo del Prozac en California, este particular antidepresivo está siendo prescrito para más de 36 millones de personas en los Estados Unidos, mientras la empresa que lo produce Eli Lilly, recibió entre 2 y 2,8 mil millones de dólares americanos cada año entre 1998 y 2001.

Usted podrá preguntar ¿qué tiene que ver esta estadística farmacéutica con la música popular en América Latina? Esta presentación no pretende responder esta pregunta, sino que sugiere que hay una conexión, por un lado, entre patrones de subjetividad cambiantes en Europa y América del Norte, y por otro, la polarización creciente entre ricos y pobres, y del poder oligárquico y la destitución de poderes de las masas en escala global. Este texto también sugiere que es útil examinar los cambios en las formas populares de expresión musical para ayudarnos a entender algunas de las causas por detrás de las estadísticas mencionadas.

Una conexión entre antidepresivos y música debe ser obvia: ambos tienen que ver con sentimientos, o más precisamente, con el acto social de expresar sentimientos de comunicación, bajo circunstancias políticas específicas. La hipótesis básica de que el análisis del cambio reciente en estructuras musicales demostrablemente asociadas - por medio de letras, narrativa de películas, ambiente social, etc. - con sentimientos de tristeza, depresión, desespero, angustia, frustración, entre otros, pueden informar a nuestro entendimiento de los cambios radicales en los patrones de subjetividad.

Dada las restricciones de tiempo, y el estado corriente de la pesquisa de estos problemas, este trabajo no pretende más que suministrar una pequeña serie de estructuras musicales asociadas con no más que un aspecto de todos los tipos de emoción mencionados. Por lo tanto, la primera parte de este trabajo será establecer la existencia de la pequeña serie de estructuras musicales como un prerrequisito para identificar su presencia o ausencia relativa en los años recientes. La sección final procura explicar como éstos cambios en la estructuración musical se relacionan con el problema político de la "gestión de la angustia" como un medio de controlar socialmente ciertos aspectos de la subjetividad popular. Precisaremos, antes de todo, comenzar diciendo rápidamente, algunas cuestiones básicas de la teoría y de los métodos que soportan las partes posteriores de esta presentación.

Contexto

Desde la llegada de la TV y del video casero, un número creciente de personas que viven en una cultura saturada por los medios de comunicación a la cual pertenecemos escuchan más música en conjunto con películas que de cualquier otra forma. El hecho de que los juegos de computador con su música más o menos constante generen ventas globales mayores que las de la industria fonográfica refuerzan esta tendencia. Mientras tanto, el análisis musical, como aún es normalmente enseñado, da poca atención a este hecho. En realidad, los académicos disecan no solo los trabajos de la tradición musical europea, como si sus estructuras sónicas no tuvieran significado además de su propia relación sintáctica, hoy, hasta canciones de música *pop* reciben un trato

como si fueran un rompecabezas Schenkeriano. Si el análisis musical pretende servir a la mayoría de las personas que viven en la misma cultura que yo vivo, ciertamente debe tratar la música como *si ella significara algo además de sí*. Este artículo argumenta que la noción de un musema puede, a pesar de sus problemas, ayudar a los estudiosos a asumir esta tarea semiótica.

Lo que sigue es, por lo tanto, basado en procedimientos intertextuales o intersubjetivos iniciados en *Ten Little Title Tunes* (Tagg & Clarida, 2003: 94-152), un estudio que aborda problemas estructurales, teóricos, e ideológicos de semiosis musical. “Ideológico” se refiere aquí no sólo a categorías abiertamente políticas (ex., género, normalidad, etnicidad, militar) sino también a otros campos semánticos generales que, cuando examinados históricamente en términos de patrones de subjetividad, parecen no menos ideológicos (ex., heroísmo, urgencia, velocidad, moda, familia, violencia, amor). Este texto presenta una breve discusión de un tal campo semántico secretamente ideológico que, por falta de nombre mejor, llamaremos como *angustia*. De hecho, los respondedores (principalmente suecos, y algunos latino-americanos) que suministran los datos empíricos identificando este tipo de campo semántico musicogénico nunca mencionaron angustia. Sus connotaciones fueron expresadas en términos como *dificultades; problemas; contra la voluntad...; a despecho de...; obstáculos externos; destino; providencia; dolor; sufrimiento; triste; trágico; solo; abandonado; melancólico; luto; lasitud; separación; etc.* Estas connotaciones ocurrieron en respuesta (y en grados variables) a apenas cuatro entre diez canciones etiquetadas tocadas para los respondedores.

Aunque en andamio lento, y en tres de las cuatro músicas los tonos menores estuvieran entre los denominadores comunes estructurales de la música obteniendo el tipo de respuesta apenas enumerada, ellos no fueron los principales determinantes tonales de las connotaciones de “angustia” enumerados. Tres otros elementos tonales fueron más eficaces en distinguir “angustia” de otros campos semánticos – *funeral, lamento, depresión*, por ejemplo – que, en la cultura occidental convencional, también se basa en andamio lento y en el modo menor. Los tres elementos tonales frecuentes en las cuatro músicas escuchadas por los respondedores como connotando “angustia”, pero ausentes en las seis otras músicas no produciendo tales connotaciones, fueron: (1) la sonoridad de la novena menor adicionada (abreviando, m^{add9}); (2) el acorde medio-diminuto, esto es, “séptima menor con quinta diminuta” ($m7-5$) y su inversión como sexta menor ($m6$, esto es, una triada menor con sexta mayor adicionada); (3) una “música tortuosa”, esto es, una melodía caracterizada por perfil disyunto y/o disonancia melódica enfatizada.

Novena menor adicionada

No hay espacio aquí para dar más que algunos ejemplos de la larga historia de los acordes de novena menor adicionada, en Occidente. [1] Como una triada menor con novena mayor suspendida (m^{sus9} es, paradigmáticamente, lo mismo que m^{add9}), ella domina a sección final del Agnus Dei de la Misa, de Byrd en 4 Partes. [2] Es un recurso común para el lamento madrigalístico, enfatizando palabras como, “where I mourn and melt” (*Wounded I am*, de Byrd) y “Ay me I sit and cry” (*Fire! Fire!* de Morley). [3] Esto ocurre en músicas conmoventes de Downland como *Unquiet Thoughts* y *I Saw My Lady Weep*. [4] A veces ocurre en armonizaciones de J. S. Bach para corales de penitencia o agonía correlatos como *Christ lag in Todesbanden* o *Ach, wie nichtig! Ach, wie flüchtig!* [5] Schubert usa (como m^{9ad} , no m^{9sus}) en el acompañamiento de las amargas lamentaciones de Gretchen (ex.2).

Ej. 1 Rota: *Romeo y Julieta* (1968) (a) Motivo inicial (5-b3-2); (b) Acompañamiento para piano (m^{9ad})

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



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

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

El acorde m^{9ad} no es ajeno a las músicas de películas. El tiene un papel prominente en tres de cada cuatro músicas connotando “angustia” por centenares de respondedores, por ejemplo el tema de Ruta para *Romeo y Julieta* de Zeffirelli (ej. 1). Es también favorito de Morricone en situaciones en que la tristeza del lamento, de la tragedia, de la separación, o del destino amargo son el menú de la narrativa, como en las indicaciones de “Ofelia” de *Hamlet* (1990), y en el tema enfatizando la muerte del joven Cockeye en *Once upon a Time in America* (1984), en las indicaciones “Rapto” y “Muerte de Aahn” para *Muertos de la Guerra* (1989), o el pequeño tema de *Lolita* (1997), o en la “*Nostalgia of the Father*, de *Marco Polo* (1982, ej.4), para nombrar algunos.

La misma sonoridad también aparece en conexión con letras tristes sobre el destino en canciones populares posguerra. Por ejemplo, los sueños de nostalgia Bovarista de “Madame” en *Madame rêve* de Alain Bashung (1991), y la desesperanza de *un silence si long*, y de *un amour qui la flingue* para el acompañamiento de la misma dinámica semitonal en tono menor entre segunda mayor y tercera menor. En *Western Eyes* (1997), los lamentos de Beth Gibbons de Portishead, “*I’m breacking at the seams just like you*” con el semitono de la novena menor adicionada entre os grados 2 y $b3$ (9? $b10$) pulsando en el fondo. El mismo recurso del semitono del acorde m^{9ad} es tratado más melódicamente que armónicamente tanto en *Life in a Glasshouse* de Radiohead (2001) – “again I’m in trouble with an old friend” - y en *For Other Eyes* de Elvis Costello (1993) – “I Don’t know what I should do”, It’s over and done”. Entre los más marcantes ejemplos del *pop-rock* en el campo semántico crítico del semitono de m^{9ad} son *Janie’s Got a Gun* de Aerosmith (1989, ej.3a) en “Run, run away-ay-ay” (del dolor del abuso sexual) y en el piano escuchado por lo menos el 25% de *Hello* de Lionel Ritchie (1985) cuyo “personaje vocal” se arrepiente amargamente de “*never getting the girl*” (ej.3b).

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

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

De acuerdo con lo dicho arriba, el m^{9ad} se presentó significativamente en tres de cada cuatro títulos que los respondedores asociaron a “angustia”, incluyendo el tema de *Romeo y Julieta* de Rota (ex.1). Aunque las otras dos, la música-título para *Un tranvía llamado Deseo* (1951, ej.4a, 18a) y *Owed to g* de Deep Purple (1975, ex.4b, 18b) produjeron un perfil de respuesta relacionado al crimen y su detección en escenarios urbanos violentos que se diferencian claramente del *Romeo y Julieta* con sus ambientaciones trágico-románticas, en un escenario pastoril, todas las tres canciones tenían el m^{9ad} , y una significativa tasa de respuesta para adversidad, dificultad, problemas; alejamiento, abandono, soledad.

Acorde Medio-diminuto

Las dos canciones urbanas anteriormente mencionadas presentan m^{9ad} y la segunda de las tres características tonales relacionadas a respuestas de angustia – el acorde medio-diminuto o su inversión como “menor con sexta” ($m6$, ej. 6).

Ej. 4 Acompañamiento tonal para (a) North: *Un Tranvía llamado Deseo* (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).

Estamos, en otras palabras, tratando $m6$ y $m7b5$ paradigmáticamente como variantes mutuamente posibles de inversión de la misma sonoridad medio-diminuta (ej.5).

Ej. 5 Mutua invertibilidad del $Dm6$ y $Bm7b5$

Ej. 6 Acorde de *Tristán e Isolda* como $m7b5$ o $m6$.

Ahora, puede parecer sacrilegio considerar el famoso acorde de *Tristán*, sobre su complejidad sintáctica tantos estudiosos eminentes ya escribieron tanto, como un mero $m7b5$ o $m6$, pero la ambigüedad es, como veremos, apenas uno de sus aspectos semióticos.

Como m^{9ad} , la sonoridad medio-diminuta tiene una larga historia en las culturas musicales de Occidente. Por ejemplo, “*sempre dolens*” de John Dowland la utiliza en circunstancias como en la Pavana *Lachryma* (*Flow, My Tears*, ex. 7) y en “consumed with deepest sins” en *From Silet Night* (1612), así como Campian la usó para enfatizar el rompimiento de promesas en *Oft Havel Sighed* (1617). El acorde también se presenta significativamente, tanto como $Dó m6$ y como $Mi m7b5$, en la famosa aria del suicidio en *Dido y Enéas* de Purcell (ej.8). el acompañamiento verbal para estos y otros ejemplos ingleses de $m7b5/m6$ es bastante trágico: vida o muerte solitaria, amistad rota, vergüenza revelada, etc.

Ej. 7 Dowland: *Lachrymae* (1600)

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

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

Ej.8 Aria de Purcell: "When I am Laid in Earth" (*Dido y Enéas*, 1690)

I get my fate remember me but alas for got my fate

No hay, claro, nada angustioso en la tradición Barroca al respecto de un acorde medio-diminuto en el medio de una serie de séptimas en un círculo de quintas virtual. La principal función del Mi m7b5 en el ejemplo 11 es de conjunción, como un ii⁷ en Ré menor uniendo VI⁷ a V⁷ en la progresión (I-) iv⁷ – VII⁷ – III⁷-VI⁷-ii⁷-V⁷ (-i). Con todo, ii⁷ o iv65 en tono menor (y vii⁷ o ii65 en tono mayor) tiene considerable valor semántico en por lo menos tres otros contextos sintácticos: [1] como segundo acorde después de una tónica inicial; [2] en posiciones precadenciales; [3] como dominante.

Restringiendo la parte barroca de estas historias a los trabajos de J.S. Bach, el "segundo acorde" medio-diminuto aparece repetidamente en el primer Kyrie de la misa en Si menor ("Señor, tenga compasión") así como en el coro de abertura das aberturas de San Mateo, y de San Juan. También ocurre en la misma posición el precadencialmente en por lo menos 36 locales en corales con los siguientes 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 bombardeo de angustia precadencial * y de segundo acorde el vii⁷-s o iv 65 acompañando "sus discípulos lo abandonaron e partieron", "el precio de la sangre", y la negación de Pedro "yo no conozco a ese hombre" (todos de la *Pasión Según San Mateo*) y volvemos a un campo semántico angustiado no suficientemente ambiguo para sobrevivir a los trabajos instrumentales de los períodos Clásico y Rococó. De hecho, si aceptamos la descripción de Rosen de la forma sonata como un "desempeño dramático" (1976:155), ocurrirá sin sorpresas que la 40^o sinfonía de Mozart (K550), con dó menor con sexta con su prominente segundo acorde, fue caracterizada según comentarios del siglo XIX como "tristeza ardiente", variando de "lo más triste" a "lo más exaltado" (Stockfelt, 1988:21-22).

Refiriéndose al aspecto central de nuestra tétrada de quinta diminuta, es válido notar que C.P.E. Bach (1974:38) consideraba que "ningún acorde... más convincente"... que la séptima disminuida, "como un medio de alcanzar los tonos más distantes más rápidamente e con agradable sorpresa". Diríamos que el acorde medio diminuto es muy útil también, especialmente para modular para tonos relativos, como Fá m6/Ré m7b5 (ii65/vii⁷ en Mib, iv 65/ii⁷ en Dó menor) en el compás dos como demuestra el ejemplo 12.

Mozart generalmente usa el acorde medio diminuto como dominante, por ejemplo en una progresión cromática fervorosa en la sección de desarrollo (compases 26-29) del movimiento lento en su Sinfonía concertante en Mi bemol (K364). Schubert hizo un buen uso de la semiosis del segundo acorde medio-diminuto en su nerviosa "persecución musical" *Erkönig*, y en su trágicamente lánguida *Einsamkeit* y, más notadamente para acompañar al extraño viajero en

carreteras nevadas en un mundo inhóspito donde los perros locos aúllan afuera de la casa de sus patronos (ej.13).

Ej. 9. Schubert: "Gute Nacht" (*Winterreise*, 1827)

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

El famoso acorde de Tristán e Isolda es el dominante potencial y segundo acorde prominente si el arpeggio anacrústico del violonchelo es escuchado como una tónica de ré menor inicial (ver ej. 6). Aunque sea posible, usando algunos acordes intermediarios, completar una cadencia perfecta en cualquier tono de $F\acute{a} m 7b5$, su continuación inmediata en otros "segundos acordes" medio-diminutos acentuados (el último repetido también) sin modulación importante, es evidente que la sonoridad tenga, por lo menos para Wagner en 1859, una carga semántica propia. De hecho, fue un recurso de dramaticidad que él uso nuevamente, por ejemplo, cuando presentó la maldición del anillo de Alberico a la melodía de un arpeggio creciente de $F\acute{a} \# m7b5$ (ej.10).

Ej. 10 Wagner: Maldición de Alberico de *Siegfried* (1874; citado en Donnington, 1976: 314).

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

El mismo tipo de recurso armónico no-modulatorio, casi autónomo es usado en andamio rápido por Grieg para iniciar la sesión del "Rapto da Novia" de la suite *Per Gynt* (ej. 11). El acorde angustiado de Ré $m7b5$ de que Grieg extrae puede haber contribuido para establecer el *pathos* medio-diminuto como elemento de código musical en los modernos medios de comunicación de masas porque estos cuatro compases constituyen el *único* registro de "Horror" en una de las antologías más usadas de la era de las películas mudas (Rapée, 1924: 173).

Ex. 11. Grieg: “Rapto de la Novia” de *Per Gynt* (1891).

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

Los acordes medio-diminutos aparecen bastante en el Romanticismo europeo, donde parecen funcionar menos técnicamente como conexiones para otros tonos, y más como señales de que una modulación *podría* ocurrir, como toda la incertidumbre de dirección que tal ambigüedad podría envolver en términos de drama y retórica intensificados. En la repetición final del *Liebetraum* (1847), por ejemplo, todos los otros acordes son medio-diminutos en una cadena de deslices cromáticos. Vale la pena notar que el lenguaje armónico y la orquestación de los poemas tonales de Liza resurgen en muchas de las musicalizaciones para películas de Max Steiner, no apenas en *Lo que el viento se llevó* (1939), el acorde medio-diminuto apareciendo en el melancólico puente de la primera sección de la apertura de la película, así como en la indicación [cue] “Scarlet walks among the dead”.

Tchaikovsky y Rachmaninov muestran una preferencia particular por el acorde medio-diminuto pre-cadencial. La forma con que ellos usan el recurso en el punto crítico de acorde, esto es, en una posición en el 75% del camino de un período o sección particular (Tagg & Clarida, 2003: 211-4), es común y familiar (ej. 12). También es importante, por dos razones, en el desarrollo de nociones de *pathos* ampliamente comprendidas en la música transmitida en masa.

Ej. 12 Tchaikovsky: Concierto para Piano en Si bemol menor, Op. 23 – m7b5 en la posición crítica.

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

En primer lugar, el tema de Tchaikovsky citado antes ha sido usado y abusado muchas veces como la representación sónica de “sentimientos profundos” en radio, TV, y cine para mencionar algunos, mientras el segundo concierto para piano de Rachmaninov en Dó menor cumplía una función de “amor ardiente pero imposible” tan convincente en *Brief Encounter* (1945) que sus connotaciones serían parodiadas una década después en la exitosa película de Marilyn Monroe, *The Seven Year Itch* (1955). La popularidad de clásicos melodramáticos como estos dieron origen a una serie de clones de conciertos para piano que fueron usados en películas, muchas de las cuales fueron producidas en el Reino Unido, durante la Segunda Guerra Mundial, y cuyos críticos de cinema Halliwell & Purser escribieron al respecto en términos como “perturbador”, “fascinante”, “lagrimoso”, romance inundado de tragedia”, etc. El Concierto de Varsovia de Addinsell (ej. 13) fue uno de estos clones, compuesto para *Dangerous Moonlight* (1941), un “romance en tiempos de guerra inmensamente popular...”, en el cual un pianista polaco escapa de los nazistas y pierde la memoria después de volar en la Batalla de Inglaterra (*op. cit.*).

Ej. 13. Addisell: *Concierto de Varsovia* (1941) compases 1-2.

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

El acorde Dó m 7b5 anacrúticamente * catapultado del Ejemplo 17, de lejos, no es el único m7b5/m6 del *Concierto de Varsovia*, tampoco es el único representante de un género en el cual los acordes medio-diminutos recurren con tanta frecuencia al actuar como uno de sus indicadores de estilo. Este repertorio también incluye, por ejemplo, la música de Ruta para *The Glass Mountain* (1949), el *Concierto de Rózsa Spellbound* (1945), (ej. 14). Todas estas películas corresponden a la cuenta de *pathos* melodramático aludida anteriormente y todos aparecen en el álbum *Big Concerto Movie Love Themes* (1972). El tema principal de Brodzky, como la Marcha Nupcial de Mendelssohn (1843), salta directo para la persecución medio-diminuta en sus primeras notas y permanece parada por seis tiempos con la semínima = 56 (ej. 14).

Ej. 14. Brodzky: *RAF, "The Way to the Stars"* (1945), tema principal (apenas piano).

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

En segundo lugar, las tétradas medio-diminutas ocurren pre-cadencialmente * como acordes críticos melodramáticos en muchas canciones populares, antes de la Guerra, y en el tipo común de posición, por ejemplo, en el compás 26 (de 32) en *Alice Blue Gown* de Tierney (1920), *Manhatan* de Rodger (1925) e *Charmaine* de Rapée (1925), o en el compás 14 (de 17) en "Love Strain" de Breil (ej. 25), etc.

Ej. 15. Breil: "The Love Strain is Heard" de *Birth of Nations* (1915), compases 9-17.

Ex. 15.
Breil: "The
Love Strain
is Heard"
from *Birth of
a Nation*
(1915),
bars 9-17.

Los acordes críticos en esta posición no precisan ser medio-diminutos pero deben contener cuatro o más diferentes alturas, por lo menos uno de los cuales precisa ser extrínseco a la tonalidad (por ejemplo, Mi 7+, Fá m6, Fá#dim, Láb7 o Fá#b5 en el compás 14 del ej. 15). El objetivo es apenas

insertar un toque melodramático compensando la cadencia subsiguiente V-I de “final feliz”. El hecho de que los acordes medio-diminutos generalmente cumplan esta función confirma su *status* como significante de drama y *pathos* en tipos altamente familiares de música popular.

Una categoría de las tétradas medio-diminutas aún precisa ser discutida: el acorde “jazzístico” menor con sexta (m6), como citado no ejemplo 6. Superficialmente, él parece ser un poco más que una alteración colorista de una triade de menor patrón; a fin de cuentas, las sextas mayores pueden ser adicionadas a otras triades menores además de la tónica, como, por ejemplo, en *Koko* de Ellington (1940), o en la grabación de Billie Holliday de *Gloomy Sunday* (1941), o en “Summertime” de Gershwin, y “It Ain’t Necessarily So” (*Prgy & Bess*, 1935). Si tanto, el Fám7b5 autónomo enfatizando las lágrimas de la heroína en *Pelléas et Mélisande* (ej. 16) debería también ser calificado como colorista, pero es poco probable, una vez que la escolha da armonía del compositor es claramente relacionada con la marca de expresión *quejumbrosa* que él escribió en la partitura.

Ej. 16. Debussy: *Mélisande llorando* (*Pelleas et Mélisande*, 1902), citado por Cooke (1959:66)

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



Aunque técnicamente correcto desde el punto de vista sintáctico, falta a la noción de “autonomía” armónica anteriormente presentada, un sentido semiótico en por lo menos dos cuentas.

Primero, la sonoridad contiene el mismo grupo de alturas de los acordes medio-diminutos que son, como argumentamos antes, generalmente tratados con relativa autonomía sintáctica en música para películas y canciones populares. Es altamente improbable que los músicos expuestos a esta música fuertemente diseminada como el primer concierto para piano de Tchaikovsky, o *Charmaine* de Rapée, o la musicalización de Steiner para *Lo que el viento se llevó* fueran insensibles a la carga connotativa obvia de sus acordes medio-diminutos.

Segundo, el acorde menor con sexta fue generalmente asociado, en la mentalidad de la hegemonía blanca protestante anglosajona, durante la Guerra, en los EE.UU., con la música ejecutada por personas particulares (la mayoría afro americanos) en lugares particulares (por ejemplo, bares llenos de humo y tabernas clandestinas). También fue relacionado con letras de canciones que trataban sobre muerte y crimen (por ex., *St. James Infirmary*) o con otros aspectos de una subcultura “amenazadora” (por ejemplo, el estilo *jungle* de Ellington). Debido a estas conexiones, el acorde vino a funcionar como genero de sinécdoque (Tagg & Clarida, 2003:99-103) para un campo semántico que incluye fenómenos como localidades urbanas sórdidas norteamericanas, subcultura africano-americana, noche, peligro y crimen. No es, por lo tanto, coincidencia que Gershwin usara tantas triades menores con sextas mayores adicionadas para las escenas de *Porgy & Bess* localizadas en una comuna afro americana, y no es sorpresa que *Harlem Nocturne* fuera el título escogido por Earle Hagen para su pieza en dó menor “para saxofón en mib y banda de concierto” (ej. 17).

Para resumir, el acorde jazzístico menor con sexta ejemplifica la semiosis dupla en la cual las particularidades de sinécdoques de uso durante la gran guerra en los EE.UU. se combina con los valores del *pathos* melodramático general del acorde medio-diminuto clásico y clásico-popular reforzándose más que contradiciéndose uno al otro. Sin embargo, la interacción semiótica entre los idiomas tonales clásico y popular al lidar con la angustia no termina con el m^{9ad} y m7b5/m6.

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

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

“Melodias tortuosas”

En *Harlem Nocturne* (ej.17) se contienen todas las tres características de “angustia” discutidas en este texto: [1] m^{9ad}, completo con semitono crítico entre 2 y 3b; [2] un acorde medio-diminuto (como m6); [3] una melodía caracterizada por el perfil disyuntor * y/o disonancia melódica enfatizada – una “melodía tortuosa”. Todos estos tres caracteres aparecen también prominentemente en dos de las cuatro melodías que producían connotaciones de “angustia” lo que nos permite conjeturar el campo semántico general. Las características armónicas citadas en el ejemplo 6 acompañan las líneas melódicas mostradas aquí como ej. 18.

Ej. 18. Frases melódicas iniciales de (a) Norte: música-título para *Um tranvía llamado Deseo* (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).

Además de la adversidad, del crimen, del peligro, y de los locales sórdidos imaginados por los respondedores escuchando estas melodías, otra connotación común fue “de detective”, esto es, el individuo, normalmente un hombre blanco, que supuestamente trae alguna apariencia de orden y justicia en su ambiente desfavorable. El único problema es, por lo menos, en un guión estereotipado de *film noir*, que la vida del propio detective sea un caos: aparte de la botella de whisky consolatorio en el cajón de su escritorio en su oficina decrepita, él está normalmente sin dinero, es golpeado por gánsteres, desprestigiado por oficiales de policía valerosos, y generalmente infelices, sin embargo apasionadamente envuelto con la mujer fatal implicada en la trama engañosa que él tiene que solucionar, apenas para terminar vigilando, siguiendo

sospechosos, filosofando sobre las maldades de este mundo, y siempre solo. La “angustia” de este tema musical de detective particular, es por lo tanto tan “suyo” como del oyente, no menos porque la relación entre la figura en primer plano de la narrativa visual (el detective) y su ambiente puede también ser identificado en el dualismo melodía-acompañamiento entre la figura melódica y las partes de “fondo”. Una vez que discutimos estos y otros aspectos de la semiosis de la música de detective completamente en otro lugar (Tagg, 1998) no haremos más que citar dos de los temas de detectives más familiares de la lengua inglesa de la TV (ej. 19), y adicionar que *Harlem Nocturne* (ej. 17) fue restaurado como tema para las series de detectives del canal de TV CBS *Mike Hammer* (1983).

Ej. 19. (a) F Steiner: *Perry Mason* (1957); (b) Riddle: *Los Intocables* (1959)

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

Está claro, que las “melodías tortuosas” en tono menor, con sus quintas alteradas, séptimas mayores, novenas disonantes, etc. no son, de ninguna manera, exclusivas de detectives de la TV. Marconi (2001:66-110) cita explosiones musicales suficientes de ansiedad, queja, desespero, etc. para validar una larga historia de semiosis semejantes en la tradición clásica europea, incluyendo ejemplos de *Don Giovanni* de Mozart, *Il Trovatore* y *Aída* de Verdi, y *La Pasión Según San Mateo* de Bach. En términos de retórica musical del período Barroco, estamos tratando con fenómenos que podrían haber tenido nombres como *pathopéia*, *saltus duriusculus*, etc. (Bartel, 1997: 357-62; 381-2) esto es, el tipo de línea tortuosa con la cual Bach adorna las lágrimas de remordimiento de Pedro después de negar a Cristo en *La pasión de San Mateo* y de San Juan (“und weinete bitterlich”), o la penitencia aprehensiva de las fugas de Kyrie de la Misa en Si Menor, incluyendo sus acordes medio-diminutos y napolitanos, o el aria en F# menor *Ach, Herr! Was ist ein Menschenkind?* Con sus saltos de menor con Sexta y séptimas disminuidas compatibles con la angustia de los grandes dolores de Cristo para resultar en la redención del desobediente “Hijo del Hombre”.

Ej. 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)

Aunque pueda parecer sacrilegio reunir dolor al divino por la redención de la humanidad con el *Angst* urbano de detectives particulares, parece claro que sus semejanzas musicales y paramusicales * son más evidentes.

Musemas e ideología

En esta conferencia presentamos evidencia de correspondencia consistente, dentro del contexto general de las tradiciones musicales de occidente a lo largo de los últimos siglos, entre ciertas estructuras tonales y ciertos fenómenos paramusicales * . Una vez que nos detuvimos en las particularidades de las estructuras musicales conectadas con el campo semántico general que

denominamos “angustia”, la discusión podría ser llamada musemática * en el mismo sentido que el análisis del lenguaje (verbal) en sus partes constituyentes podrían ser calificadas como fonemática. Mientras tanto, es claro que aún estamos distantes de definir “musema” porque, como es evidente por las diferencias en timbre, orquestación, articulación rítmica, acentuación, etc. entre la mayoría de los extractos citados, y porque estas diferencias también son significativas (por ejemplo, m^{9ad} gritado por un vocalista de *rock* en el ejemplo 3 comparado con su discreta articulación en la parte del piano del ej. 2), diferentes situaciones de la misma estructura tonal en diferentes trabajos perteneciendo a la misma cultura musical general no tiene necesariamente el mismo significado. Por lo demás, así como las semejanzas estructurales y paramusicales * demostrablemente existen entre los temas de detective en tono menor y las arias dolorosas de Bach, existen también entre los ejemplos de Aerosmith e Schubert (3a e 2): ambos presentan prominentemente m^{9ad} y ambos expresan el mismo aspecto de angustia. Si, para efectos de argumentación, tratamos m^{9ad} como un musema en ambos ejemplos, tendremos también que considerar el grito del *rock* y la articulación particular medio-vibrato * del piano de Schubert, independiente de sus especificaciones tonales, en términos igualmente musemáticos * . El único problema es que la musicología, aunque terminológicamente este bien equipada para lidiar con la mayoría de los aspectos de la tonalidad, es mal preparada para el análisis de timbre musical, y para las sutilezas de la articulación rítmico-dinámicas. El desarrollo de los modelos capaces de rellenar estas y otras lagunas metodológicas es desgraciadamente un problema mucho mayor del alcance de esta conferencia.

A pesar de los problemas anteriormente mencionados, es posible, usando el tipo de abordaje esbozado antes, demostrar algunos aspectos importantes de semiosis musical en nuestra cultura. Este abordaje puede no sólo contribuir al desarrollo del método musicológico * , sino que al destacar as categorías musicogenicas * del significado, podrá dar surgimiento a asuntos de ideología relacionados con los patrones sociales de subjetividad bajo circunstancias de cambios políticos y económicos.

Por ejemplo, como argumentamos en otro lugar (Tagg, 1994) que el declive de la figura melódica en primer plano y la relativa prominencia de *loops* de fondo en algunos tipos de música *techno* no sólo representaban un alejamiento radical de la estrategia composicional básica de la música de occidente, desde Monteverdi – el dualismo melodía-acompañamiento –; también argumentamos que el abandono de este elemento central de estructuración musical en nuestra cultura (“lo que Haydn y AC/DC tienen en común”) se corresponde con el rechazo del “gran ego”(de la presentación melódica en la ópera, *jazz*, y *rock*, por ejemplo) que, por su vez, se relacionaba con un rechazo de la personalidad pervertida de los capitalistas liberada bajo Reagan y Thatcher.

Cuestiones similares precisan ser respondidas al respecto de cambios recientes en la representación musical de la “angustia”. Si, por el número creciente de miembros marginalizados de nuestra sociedad (incluyendo nuestros ex-alumnos que, a pesar de su educación, son incapaces de encontrar un empleo satisfactorio), hay poca credibilidad dejada en las nociones burguesas del individuo (por ejemplo, el “Sueño Americano”, o “exitoso que vino de abajo”, la diva de la ópera, la gran estrella del *rock*, el capitalista ganancioso), ¿cómo pueden las declaraciones musicales apasionadas de la angustia profunda que esta marginalización ciertamente causa ser hechas o escuchadas? Peor, ¿dónde están estos modelos de papeles de “exitoso” de la sociedad de quién nosotros, “pobres mortales” aprendemos al asumir las injusticias del sistema bajo el cual todos intentamos sobrevivir, y en expresar remordimiento apropiado por todo el dolor y sufrimiento que él causa? Peor aún, ¿cómo pueden los individuos expresar cualquier tipo de angustia, si ellos no consiguen desarrollar, a través del aprendizaje de las habilidades sociales de culpa y reparación, las relaciones objetivas que facilitan a los humanos distinguir entre individuo y ambiente? (Klein, 1975) Es un proceso de aprendizaje bajo constante amenaza de toda esta publicidad que explota con regularidad una simbiosis sicótica que es normal en niños de dos años, pero es (o, por lo menos, fue hasta hace poco) considerado un síntoma de disturbio social en adultos.

Estas cuestiones precisan ser abordadas desde un punto de vista musicológico también, porque, recientemente, ha sido posible discernir una cierta reluctancia en dar a las películas de Hollywood, cuyos guiones están verdaderamente llenos de angustia, un énfasis que traiga algún recuerdo del tipo de dolor emocional que los personajes en la pantalla claramente tienen que experimentar.

American Beauty (Newman, 1999), *Monster's Ball* (Asche & Spencer, 2001) y *The Life of David Gale* (Parker, 2003) son tres de estas películas, aunque su narrativa visual-verbal esté llena de dolor, injusticia, dignidad, amargura, soledad, etc. "Contra todas las chances matemáticas", sus musicalizaciones son generalmente creadas en una disposición musical reservada "de ambiente", teñida por inserciones ocasionales de disonancias de acompañamiento sutiles.

Tenemos aquí un corto pasaje, tomado del inicio de *American Beauty* que ilustra esta tendencia. El personaje desempeñado por Kevin Spacey acabó de perder su empleo debido a una "reestructuración de la gerencia" y está yendo para casa con el viejo carro de la familia con su ambiciosa esposa agente de inmuebles. Existe una ironía amarga y una tragedia en este extracto, especialmente cuando padre e hija intentan en vano comunicarse en la cocina.

[Ejemplo de video]

Es claro que la carga latente de angustia e infelicidad en este extracto es creada por la música. Después la irónica "música de elevador" o de una "cena elegante" en la sala perfectamente arreglada (Peggy Lee cantando "*Bali-Hai*" de *South Pacific*), una melodía de piano en tono menor enfatiza, apropiadamente, la nostalgia de un "Paraíso Perdido" inocente e ilusorio al contrario de cualquier desespero o furia contra el sistema que los convence a creer que una hipoteca de la casa, o que un dinosaurio de vehículo, y fetiches de consumo relativamente inútiles, son elementos esenciales para una vida buena.

Es claro que la música en *American Beauty* pinta un cuadro realista de la angustia latente, frustración y odio reprimidos. Sin embargo, ¿no es razonable preguntar si esta restricción musical - y política - no puede también ser interpretada como un mecanismo emocional de autocensura repitiendo tendencias a reprimir las reacciones de rabia e indignación contra las causas colectivas de tristeza y dolor? ¿Es este un nuevo tipo de estrategia musical de "gestión de la angustia"? Las cuestiones se acumulan, y surgen cada vez más.

¿En qué lugar de América del Norte o de Europa, podemos encontrar en la música popular, la poderosa expresión de indignación contra la injusticia de la angustia que viene con la alienación experimentada por una gran parte de la población? ¿Talvez algunos tipos de música *rap* representen un tipo de canal de oposición, o este *rap* sea poco más que el ódio de aquellos que pregonan para los ya convertidos? ¿Dónde están los sucesores de Cobain de Nirvana? ¿Tom Yorke de Radiohead irá a gritar nuevamente (para un acompañamiento inarmónicamente * distorcido, como hizo en 1994) el desagrado de considerarse un "cero a la izquierda", o la autodesvalorización es la orden del día?

Yo no tengo respuestas para ninguna de estas preguntas, pero hay una cosa clara: la invalidación de individuos que expresan dolor y angustia se tornó común para la sociedad en que vivo. Es una devaluación que toca más fuertemente a los jóvenes, y que tiene consecuencias desastrosas tanto para los individuos en cuestión como para la sociedad, primero en un sentido literal, como informan los relatorios sobre autoviolencia y mutilación en los EE.UU.:

Un factor común para la mayoría de las personas que se automutilan, hayan o no sido abusadas, es la desvalorización. Ellas fueron enseñadas desde pequeñas a que sus interpretaciones y sentimientos sobre las cosas a su alrededor estaban equivocadas." (<http://www.selfinjury.org/docs/factsht.html>)

De hecho, en un sistema político cuya propaganda comercial nos dice que podemos comprar felicidad individual ya, generalmente afirmando que iremos a "ganar" o a "economizar" en el proceso de separarnos del poco dinero que podamos tener, es improbable que aprecie a aquellos que expresan su insatisfacción. Estas personas, especialmente las más jóvenes, irán a sentirse naturalmente desvalorizadas, creyendo que es su culpa si no son exitosas, si no tienen un empleo, y si hacen un camino diferente de las otras personas o si van en la línea del frente. Sin un canal legítimo para la angustia que este sistema causa, su insatisfacción y su dolor son desvalorizados y reprimidos haciendo que el dolor autoinfligido se torne la única salida. Como Miller (1994) y Favazza (1986-1996) explican, la autopunción tiene diversas funciones:

Es una expresión del dolor emocional y proporciona alivio. Cuando se construyen sentimientos intensos, estas personas son tomadas por ella y los incapacita para escapar. Al causar dolor, reducen a un nivel soportable la estimulación emocional y psicológica. Los automutiladores también tienen un odio enorme guardado dentro de sí. Con miedo de expresarlo, ellos se hieren como forma de liberar estos sentimientos.

Estos son problemas obviamente serios porque un número creciente de jóvenes en Europa y los EE.UU. acostumbran a automutilarse. Más de uno (1%) por ciento es el número oficialmente relatado de casos en el Reino Unido, pero la tasa es mucho mayor en personas con edades entre los once y los veintiséis años. Está claro que los antidepresivos son normalmente administrados para estos casos oficialmente relatados de automutilación y aquí llegamos al círculo completo para documentar la extensión real de la miseria emocional colectiva en Europa y América del Norte. En los EE.UU., por ejemplo, niños con edades entre los seis y los dieciocho recibieron 735.000 prescripciones de Prozac e otros antidepresivos en 1996, un aumento de ochenta por ciento, desde 1994. El verdadero horror es que la expresión de angustia causada por la cultura y la sociedad en la que los jóvenes crecen parece ahora tener muy pocas formas legítimas de expresión pública, y que la negociación de este conflicto se torna consecuentemente imposible, al punto de que aquellos que expresan esta angustia son clínicamente catalogados como crónicamente depresivos y que necesitan de tratamiento médico. La sociedad no tiene, por así decirlo, ninguna necesidad de disculpas ni de hacer cambios, si su comportamiento es alterado por inhibidores selectivos de serotonina (o termo clínico para el tipo más usado de antidepresivos).

Si esta tendencia en dirección a la gestión musical de la angustia puede ser verificada o no, sería imposible hacer cualquiera de estas preguntas o de trazar paralelos con la proliferación de antidepresivos sin examinar el fenómeno en términos de significantes y significados. Este examen es facilitado por el análisis musemático que centra la atención para el detalle musical estructural y para la relación de este detalle con la vida "fuera" de la música. Con la atención dirigida hacia los detalles, es posible para la musicología comenzar a mapear musicalmente determinadas categorías de pensamiento, lo que por su vez puede contribuir para un entendimiento mucho mayor de como los patrones de subjetividad son formados en esta sociedad saturada por los medios de comunicación..

Comprender la expresión (o no-expresión) de angustia como una categoría musical puede ser un paso importante para desarrollar estrategias que combatan la alienación e impotencia sentidas por tantos miembros de nuestra sociedad. Este artículo apenas araña la superficie del problema. De una cosa estoy seguro: si, como musicólogos, fallamos en superar el desafío que este trabajo incompleto implica, podemos vernos teniendo que expresar mucho remordimiento por aquellos que son más propensos a ser afectados por nuestra negligencia.

Por último, para responder la pregunta hecha al inicio de esta presentación - ¿qué tiene que ver todo esto con la música popular en América Latina? - la respuesta es simple: el mismo sistema que manipula el intercambio de bienes, servicios, y valores a través de organismos como el Banco Mundial, el OECD *club* y el Fondo Monetario Internacional también manipula y pervierte la subjetividad de los individuos, especialmente de los jóvenes, en las naciones del OECD. Para que este mundo se convierta en un lugar mejor, necesitamos asegurarnos de que sean hechas alianzas entre todas las categorías de personas "desautorizadas". Afirmaría que la musicología puede desempeñar una parte muy pequeña, pero importante, la de facilitar o desarrollo de tales alianzas.

Referências verbais:

BACH, CARL PHILIPP EMMANUEL (1974). *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*, 711:26-32.
- 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 St'yle*. Haydn London: Faber.
- SEEGER, CHARLES (1960). 'Ou 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 Istituto 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. Mil ano: 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); 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, IAN (1975, ed.) *Tin Pan Alley - A Pictorial History (1919-1939)*. New York: Paddington Press; London: Wildwood House.