Aalborg Universitet

Populariseringen af Sjostakovitjs “Vals nr. 2”

potentiel og realiseret betydningsdannelse

Bonde, Anders

Publication date:
2008

Document Version
Også kaldet Forlagets PDF

Link to publication from Aalborg University

Citation for published version (APA):
Bonde, A. (2008). Populariseringen af Sjostakovitjs “Vals nr. 2”: potentiel og realiseret betydningsdannelse. Paper præsenteret ved Danske musikvidenskaber 2008, København, Danmark. http://www.musikforskning.dk/downloads/2008_papers/program_abstract_2008.html

General rights
Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal -

Take down policy
If you believe that this document breaches copyright please contact us at vbn@aub.aau.dk providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

Downloaded from vbn.aau.dk on: August 23, 2025

Populariseringen af Sjostakovitjs "Vals nr. 2"

Potentiel og realiseret betydningsdannelse

Indlæg præsenteret ved symposiet Danske Musikvidenskaber 2008, København d. 26. april 2008

Introduktion

Studiet af *musikalsk betydning* i audiovisuelle kontekster har efterhånden været genstand for megen opmærksomhed, og det er også noget, som optager mig. Som følge af en interesse for anvendelsen af præeksisterende musik i tv-reklamer, blev jeg for godt halvandet år siden – via en opgørelse på Internettet over musikanvendelse i tv-reklamer – opmærksom på en reklamefilm for SkandiaBanken,[1] som indeholder musik af Dimitrij Sjostakovitj. Det forekom mig, at Sjostakovitj var et originalt valg i kommerciel henseende, og da jeg fik studeret reklamefilmen, viste det sig at være hans "Vals nr. 2" fra den anden af "jazzorkestersuiterne".[2] Filmen, der har titlen *Killarna*, er oprindeligt produceret i Sverige, men er eftersynkroniseret på dansk og vist første gang på TV 2 i november 2001.[3] Den varer 35 sekunder, består af en enkelt scene med fire klip og afsluttes med følgende to tekstede meddelelser; den første (1) i løbet af fjerde klip og den anden (2) med det afsluttende logo på sort baggrund

1) Mange ved ikke, at vi har Danmarks bedste bankpriser* * Iflg. Penge & Privatøkonomi august 2001

2) SkandiaBanken. Høj rente. Nul gebyrer. www.skandiabanken.dk

Handlingen udspiller sig som en samtale mellem fire yngre mænd (klip 2-4), hvor de tre af dem er interesserede i at høre den fjerde om, hvilken bank han bruger ("Jeg spurgte, hvilken bank du har"?), hvortil han svarer "SkandiaBanken!" Det tager de øjensynligt ikke for noget svar ("Det er da ikke en bank. Carl spurgte, hvilken bank du har!"), og de griner af den fjerde, som om han er misforstået tingene. Pointen er selvfølgelig den modsatte, hvilket den første af to tekstede meddelelser foroven tydeligt understreger.

[Filmeksempel 1]

Grunden til, at jeg fattede særlig interesse for reklamefilmen var, at selv samme musik optræder i Stanley Kubricks sidste film *Eyes Wide Shut* fra 1999; eksempelvis i filmens introduktion og åbningsscene.[4]

[Filmeksempel 2]

Og musikken optræder også i Christoffer Guldbrandsens dokumentarfilm *Fog bag facaden* fra 2003,[5] der portrætterer dansk statsminister Anders Fogh Rasmussen som formand for EU og hans håndtering af forhandlingerne med 10 nye ansøgerlande.

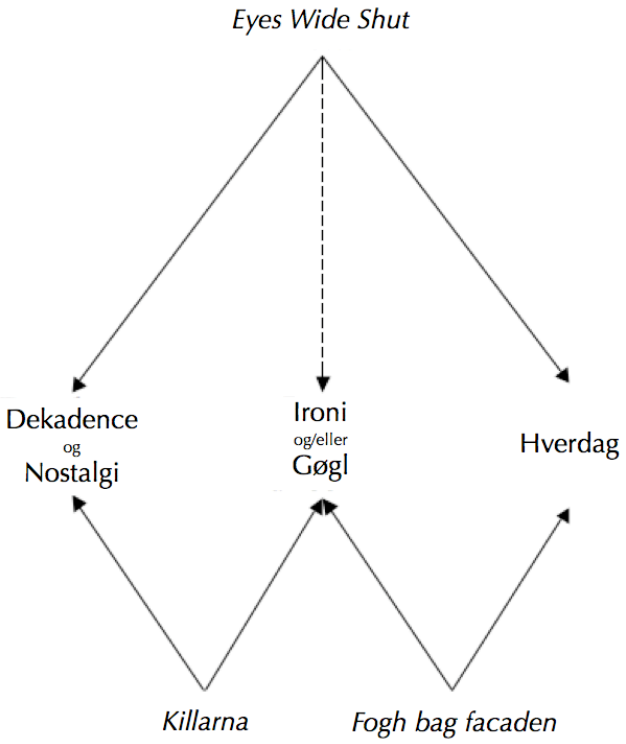
[Filmeksempel 3]

Der er altså tale om *tre meget forskellige film*, der tilhører hver sin genre og som er blevet til hver især med ca. to års mellemrum. Det eneste, som umiddelbart binder dem sammen, er som sagt *valsen*, der ledsager de forskellige handlinger.[6]

Valsens betydningspotentiale

Det egentligt interessante ved de tre film er imidlertid, at anvendelsen af Sjostakovitjs musik i betydningsskabende øjemed virker ret konsistent, hvilket gør det nærliggende at pege på og diskutere mulige intertekstualitetsforhold. Dette er dog ikke mit ærinde her; derimod vil jeg udpege *tre associations- eller konnotationstemaer* – eller måske rettere *tre grupper* af sammenhørende konnotationer, som musikken efter min overbevisning bidrager til fremhævelsen af. Konnotationsgrupperne er følgende:

1. Hverdag, regelmæssighed og forudsigelighed
2. Nostalgi, melankoli, hedonisme og sofistikeret dekadence (eller *fin-de-siècle*)[7]
3. Ironi, humor, gøgl og cabaret



Det er konnotationsgrupper, der hver især figurerer i mindst to ud af tre film (jf. Figur 1), og det er min opfattelse, at mens *Eyes Wide Shut* omfatter alle tre temagrupper – og især de to første, – så forekommer to forskellige kombinationer mellem to temagrupper i hhv. *Killarna* og *Fogh bag facaden*. Dette kan for så vidt forekomme overraskende, da filmene jo som nævnt er meget forskellige rent genremæssigt. De har helt forskellige handlinger og kommunikerer noget vidt forskelligt, og ikke mindst er der stor forskel mht. varighed, hvor der spændes fra reklamefilmens 35 sekunder til spillefilmens 2 timer og 18 minutter. Dette er alt sammen faktorer, som umiddelbart skulle gøre dem nærmest *usammenlignelige*, og så alligevel ikke.

Men spørgsmålet er nu, om det i virkeligheden nu også er *musikken*, der fremmaner de fælles konnotationer – eller i alt fald: Hvor stor er musikkens indflydelse på disse konnotationer? Her er det min opfattelse, at musikken besidder et *immanent betydningspotentiale*, dvs. bestemte karakteristika i selve kompositionen eller strukturen, som er helt afgørende.[8] Der er m.a.o. noget *i musikken selv*, som peger på ovennævnte tre konnotationsgrupper i den audiovisuelle kontekst, lige som musikken også tilbyder *andre* konnotationsmuligheder. Ét eksempel herpå er *eksotisme og*

orientalisme, hvilket jeg skal redegøre nærmere for lige om lidt. Et andet eksempel er *Østeuropa og Sovjetunionen* (herunder *stalinisme og socialrealisme*), hvilket eksempelvis rapporteres om i tre kilder uafhængigt af hverandre og med forskellig konkretiseringsgrad (jf. nedenstående citater).

"Its minor key and its oom-pah beat, complete with with snare drums, call up Eastern European associations" (Gorbman, 2006, 7).

"[The waltz] is rooted in the Vienna of Johann Strauss, and has a forward eye to the Red Army" (Wilson, 1993, 4).

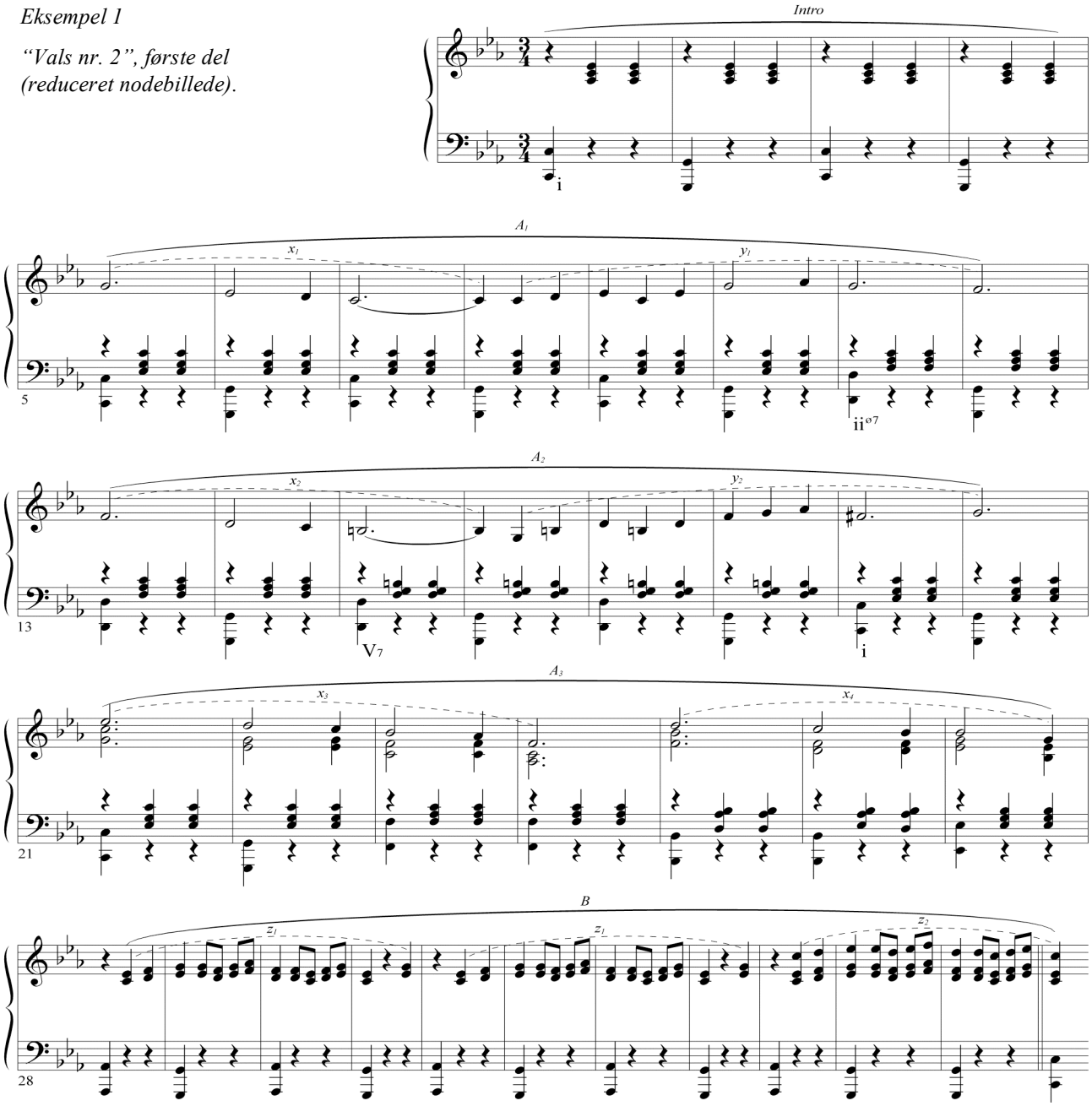
"Für die professionelle Neugier und Erklärungslust eröffnet sich allein durch die Identifizierung des Stückes sogleich eine Fülle an Assoziationen: Jazzsuite, Dreißiger Jahre, Sowjetunion, Stalin, Ächtung des Jazz, Friktionen zwischen Kunst und Staat, Maßregelungen von Musikern wie Schostakowitsch, Kritik und Selbstkritik, Schauprozesse, Rußland vs. Amerika, Kommunismus vs. Kapitalismus usw." (Riethmüller, 2005, 90).

Umiddelbart har jeg dog vanskeligt ved at se ovenstående konnotationer understøttet i selve *filmene*.[9] Her er snarere tale om, hvad Claudia Bullerjarhn i en anden sammenhæng har betegnet som "associationsdannelse for kendere";[10] altså associationer eller konnotationer, som den musikhistorisk og –stilistisk kyndige naturligvis kan knytte til musikken, men som på den anden side synes mindre betydningsfulde i de audiovisuelle kontekster, som omtales her. Derimod er der andre karakteristika i den musikalske komposition eller struktur, som forekommer langt mere oplagte at inddrage i betragtningen, såvel generelle som specifikke. Først et eksempel på de *generelle*: Som nævnt forekommer musikken let og folkelig med dens *umbaba*-rytme med lilletrommen og akkorder på 2- og 3-slaget samt den enkle harmonik, f.eks. i-ii^{ø7}-V^{7}-i-progressionen i begyndelsen (jf. Eksempel 1). Melodikken er for det meste uniform ensartet, idet mange af fraserne i (x_{1-4}) består af rytmen 𝅗𝅥. 𝅗𝅥 ♩ 𝅗𝅥. kombineret med en nedadgående kontur. Alt dette understøtter det regelmæssige og forudsigelige, som nævnes under *punkt 1*. Selve slutningen (*B*) afviger dog fra det banale i form af de let "spøgfulde" hemioler, som rytmisk skaber en fornemmelse af 2+2+2 i stedet for 3+3. Dette kombineret med melodiske tertsparalleller, der sekvenseres nedad, danner visse "cirkus- eller lirekasseagtige" associationer, hvilket peger på *punkt 3*. I samme henseende spiller valget af saxofon som melodiinstrument i A_{1-3} også en væsentlig rolle.

Af mere *specifikke* karakteristika er det værd at lægge mærke til endelserne i y_1 og y_2, og navnlig sidstnævnte, hvor der forekommer en ekstra indskudt ledetone i kraft af tonen *fis* som det forhøjede 4. trin. Her er eventuelt tale om, hvad Philip Tagg kalder en *genresynekdoke* (Tagg, 1992, 375-376); altså at denne detalje udgør et *fremmeelement* og henviser til slags "andethed", som ligger udenfor *mainstream* klassisk musikkultur. Således peger molskalaens forhøjede 4. trin og forhøjede 7. trin i *orientalsk* retning; f.eks. i form af den ungarske sigeunerskala med dens to forstørrede sekundintervaller (*c-d-es-fis-g-as-h*).[11] Men udover denne eksotiske "andethed" giver det dissonerende *fis* et *sofistikeret* og *dekadent* præg svarende til *punkt 2*, idet denne tone er udtryk for en særlig melodisk subtilitet. I stedet for den mere ligefremme stemmeføring fra 6. trin (*as*) til 5. trin (*g*) forekommer en slags "dekadent pyntning" af melodien. Således udgør det indskudte *fis* en betydelig forskel; man behøver blot at indsætte et *f* eller et *g*, og udtrykket bliver straks helt anderledes.

Eksempel 1

"Vals nr. 2", første del (reduceret nodebillede).

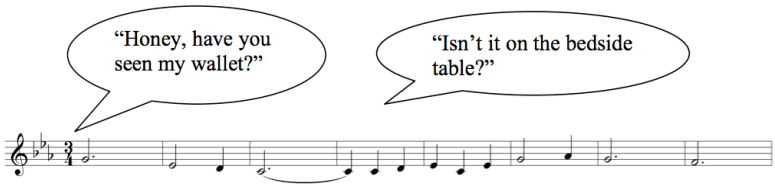


Audiovisuel betydningsdannelse

Resten af mit indlæg omhandler en række eksempler på, hvordan musikkens immanente betydning realiseres i de tre film. Jeg har nævnt, at der er eksempler på, at musikken dels virker *styrende* og dels *kommenterende* i forhold til handlingen (jf. note 5), og det vil jeg her demonstrere gennem en række eksempler. Første eksempel stammer fra *Eyes Wide Shut*, hvis hovedrolleindehavere Tom Cruise og Nicole Kidman spiller et velhavende ægtepar bosiddende i Manhattan (Bill og Alice Hartford), hvor han er udearbejdende læge og hun er hjemmegående. Her får seeren et indblik i

parrets hverdagsliv, der suppleres med lejlighedsvise luksusfester med venner eller forretningsforbindelser. Det er en sådan fest, som parret forbereder sig på i åbningsscenen, som jeg viste i begyndelsen. Scenen signalerer i høj grad "daglig rutine", og dialogen virker nærmest *automatiseret*, – eksempelvis hvor Alice på et tidspunkt spørger Bill, hvordan hun ser ud, og han svarer uden at se på hende. Denne automatisering støttes musikalsk på flere måder: For det første er musik og billeder i høj grad *synkroniserede*. Således skifter de indledende tekster (hvidt på sort baggrund) på 1-slaget i hver fjerde takt (t. 1-4: WARNER BROS. presents – t. 5-8: TOM CRUISE – t. 9-12: NICOLE KIDMAND – t. 13-16: A film by STANLEY KUBRICK), hvorefter der nøjagtigt på 1-slaget i takt 17 klippes til et billede af Alice, som er i færd med at afføre sig sin kjole. Præcis otte takter efter (takt 25) vises filmens titel (igen hvidt på sort).

For det andet er de allerførste to replikker omtrent sammenfaldende med den musikalske frasering, hvor temaet gentages med fuldt orkester og violinerne som melodiførende, hvilket ifølge Gorbman (2006, 8) udtrykker en *operaagtig* stil (jf. Eksempel 2).



Eksempel 2.

For det tredje bevæger Alice sig til musikkens rytme i "afklædningsklippet", og det ser faktisk ud til, at hun *danser*, som kunne hun *høre* musikken. Retrospektivt set giver dette god mening, eftersom musikken pludselig fremstilles som *diegetisk*; således slukker Bill for musikken på anlægget, da parret forlader påklædningsværelset i lejligheden. Men diegetisk eller ej, så indtager musikken en *styrende* rolle i filmens åbningsscene, hvor Kubrick så at sige "musificerer" parrets dekadente hverdagsliv med dets rytmer og rutiner, som de er bundet af, også selv om de sikkert ville opfatte sig selv som frie (Dolan, 2005, 31).

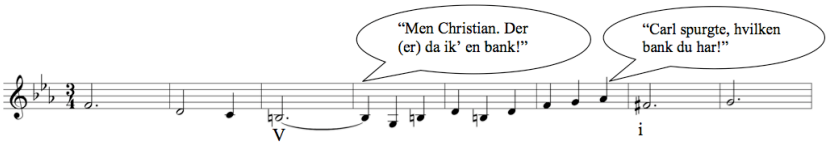
Ovenstående kan meget vel tolkes som Kubricks *ironiske* kommentar til det velbjergede pars konforme og trivielle livsførelse, men der er også en *nostalgisk* dimension forbundet med førnævnte "afklædningsklip" i kraft af den nøgne skønhed mellem de to græske søjler, der her fremstår i et renæssanceinspireret motiv. Ifølge Riccardo Lombardi (2004, 211) gives et indtryk af kvindelig/ungdommelig skønhed som noget kortvarigt og dermed dyrebart lige som en blomstrende plante. Karakteristisk nok forekommer dette klip netop samtidig med y_2 indeholdende det sofistikerede *fis* (takt 19), og musikken udgør på den måde en *subtil kommentar* til billedets æstetik.

Kombinationen mellem nostalgi og ironi forekommer ligeledes i *Killarna*, der næsten "oser" af gamle dage og "utidssvarende konventionalisme". Eksempler herpå er 1) scenens møblement og interiør, herunder de høje mørke paneler, mørklakerede gulve, orientalske tæpper og en stor krystallysekrone, 2) den velartikulerede sproglige accent og høflige tone, hvormed samtalen føres, samt 3) den brunlige farvenuance på filmen, der syntetiserer møblement/interiør, det konservative

tøj de har på og cognacen i glasset, som de holder. Nostalgien er imidlertid fremtrædende på en ganske anden måde end i *Eyes Wide Shut*, hvilket skyldes, at nostalgien er forbundet med en ironisering over de gode gamle dage, som vel at mærke nu er blevet *for gamle*, hvorimod det ironiske element i *Eyes Wide Shut* snarere relaterer til den hverdagsagtige automatik.

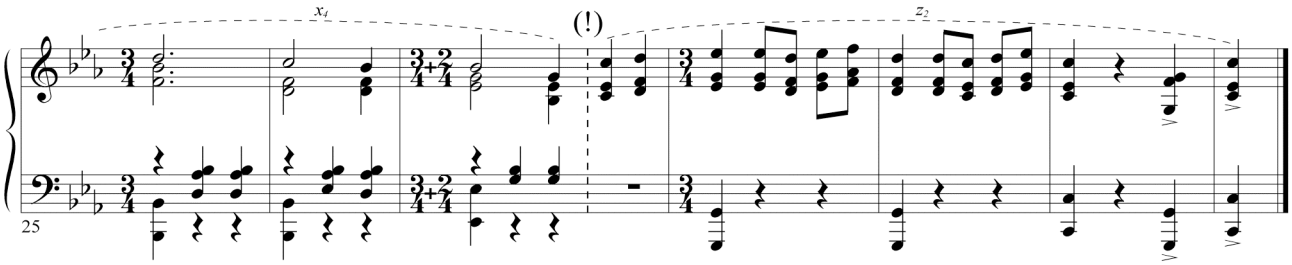
Men bortset fra dette ser vi også i *Killarna* et eksempel på, hvordan dialogen synes indpasset i forhold til den musikalske frasering. Eksempelvis forekommer to næsten identiske replikker simulant med endelserne i henholdsvis y_1 og y_2, der musikalske set er beslægtede (jf. Eksempel 3) – og med det resultat, at det i mindst lige så høj grad er *dialogen*, der kommer til at præge musikken som omvendt. Selve konversationen har karakter af ikke at komme nogle vegne – at den kører i ring, så at sige, hvilket navnlig en efterfølgende pause understreger. Og tilsvarende ser vi en cyklisk struktur i det harmoniske i kraft af I-II-V-I-progressionen eller den tonale kadence, som per definition vender tilbage til udgangspunktet; en struktur, som netop *understreges* af dialogen.

Eksempel 3.



Musikanvendelsen i *Fogh bag facaden* adskiller sig markant i forhold til de øvrige film, idet Guldbrandsen har arbejdet mere kreativt med Sjostakovitjs komposition i form af musikalsk klipning og sammensætning på ny. I de i alt otte gange, hvor valsen er repræsenteret, er det i form af forskellige sammensatte uddrag, og eksempelvis er det første, man hører, ikke saxofontemaet (A_{1-3}), men derimod de "cirkusagtige" hemioler (*B*). Karakteristisk for Guldbrandsens måde at komponere med de musikalske delelementer på er, at han formår at fremhæve en bestemt stemning det pågældende sted i filmen; f.eks. i den tidligere viste scene, hvor det dybt klingende og lidt "klodsede" og komisk lydende trombonetema fra reprisen klippes ind som en slags "næsevrængende" akkompagnement til statsministerens irritation over at blive forsinket pga. elevatoren, som ikke ankommer i tide.

Jeg vil som det allersidste eksempel nævne en anden scene fra dokumentarfilmen, hvor den musikalske klipning ligeledes danner en kommentar til handlingen. I denne scene ankommer statsministeren til Christiansborg med henblik på rådslagning sammen med en håndfuld embedsfolk samt udenrigsministeren, der imidlertid – viser det sig – er en smule forsinket. Eksemplet er interessant derved, at musikken stopper, inden alle folkene (inkl. udenrigsministeren) har fået sat sig ved konferenceboret. Som det fremgår af Eksempel 4, indsættes musikkens fyndige afslutning (z_2) temmelig abrupt, idet der kommer til at mangle et 1-slag, og således gives det indtryk, at musikken "skynder sig", hvilket på udmærket vis modsvarer statsministerens forhippelse på at



Eksempel 4 (reduceret nodebillede).

komme i gang med mødet så hurtigt som muligt – eller i hvert fald til tiden. Dette, at billedet skifter til udenrigsministerens *small talk* ude på gangen udenfor mødelokalet, *efter at musikken er bragt til ophør*, er for så vidt et ganske konkret vidnesbyrd om en af dokumentarfilmens vinklinger, som efter filmens visning blev debatteret; nemlig udenrigsministerens sendrægtighed og *laissez faire*-holdning overfor statsministerens punktlighed.

Noter

[1]SkandiaBanken er oprindeligt en del af den svenske Skandia-koncern, men blev i 2007 overtaget af den færøske Eik-koncern. Den blev etableret i Danmark i 2001, hvor den blev markedsført som et moderne og profitabelt alternativ til de mere traditionelle banker.

[2]Eller rettere værket, *Suite for Variety Stage Orchestra*, hvilket har vist sig at være den korrekte titel. Omstændighederne bag musikkens tilblivelse repræsenterer i sig selv et større studium, hvilket bl.a. Laurel Fays anmeldelser af Derek Hulnes Sjostakovitj-katalogiseringer vidner om (Fay, 1992; 2003).

[3]Producenten er ukendt, men mediebureauet er Optimum Media Direction Denmark A/S ().

[4]I samme film optræder musikken endvidere som underlægning i forbindelse med en montage over hovedpersonernes hverdag, lige som den klinger under de afsluttende tekster.

[5]Det var netop denne musikalske lighed mellem de to sidste, som Iben Have nævnte ved symposiet, *Musikanalytiske temaer i dansk musikvidenskab*, i Århus 2005.

[6]Jeg undgår her bevidst at bruge betegnelsen "underlægningsmusik", for mens denne for så vidt implicerer, at musikken *underordner* sig de øvrige kommunikationsformer, så forekommer "ledsage" mere neutralt. Og rent faktisk er der en del, der tyder på, at musikken gør andet og mere end at underordne sig. Dels virker den *styrende* for det, der udspilles visuelt og verbalt, og dels er den *kommenterende* i forhold til billedsiden og handlingen – og dette på en måde, som rækker ud over dens blotte tilstedeværelse. Dette skal jeg give nogle eksempler på til sidst i indlægget.

[7]*Fin-de-siècle*, der på fransk betyder århundredeskift, udgør endvidere en slags samlet betegnelse for en bestemt mentalitet i slutningen af 1800-tallets borgerlige kultur, der indbefatter en kombination af hedonisme, dekadence, vellevned og ubekymret levevis under bevidstheden om en snarlig radikal omvæltning.

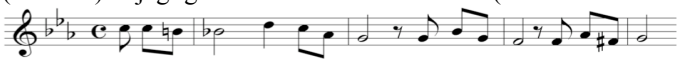
[8]At musikken frembyder en række *potentielle* betydninger eller et *betydningspotentiale*, er ikke det samme som, at disse betydninger *realiseres*. I betegnelsen "potentiale" henvises dermed til en *vifte af betydningsmuligheder*. Her er under alle omstændigheder tale om en betydningsforståelse, hvor det ikke bare er det *kontekstuelle*, men også det *diskursive*, *relationelle* og *fortolkningsmæssige*, som er bestemmende, og hermed er det værd at overveje, om det ikke ville være mere passende at tale om *betydningsdannelse* eller *betydningskonstruktioner* frem for bare *betydning*, eftersom betydningen ikke er *i* musikken, men derimod opstår i *perceptionen*. Af samme grund er udredningen af musikalsk betydningsproduktion et *hermeneutisk* anliggende, men altså inden for en *socialkonstruktivistisk* eller *anti-essentialistisk* forståelsesramme.

[9]Ikke desto mindre er det betegnende, at både første og sidste citat stammer fra artikler, der netop omhandler *Eyes Wide Shut*, hvorfor det synes berettiget at medtænke, at de pågældende udsagn kan være "farvet" af filmen og ikke blot er

baseret på musikken alene. Tilsvarende er jeg naturligvis bevidst om, at *min* opfattelse af de tre konnotative grupper som immanent betydningspotentiale meget vel også kan været påvirket af min perception af de tre film, som jeg beskæftiger mig med, hvormed der er en ikke-uvæsentlig bias.

[10]Her henvises til artiklen "Assoziationen für Kender? (Bullerjahn, 1989), hvor forfatteren foretager et kritisk studium af György Ligetis orkesterværk *Lontano* (1967), herunder komponistens mange henvisninger til ekstra-musikalske forhold, hvilke musikken angiveligt skulle kunne fremkalde.

[11]Det er sandsynligvis det karakteristiske formindskede tertsinterval (*as-fis*), som er den primære begrundelsesinstans for Haves association til Nino Rotas *Godfather-soundtrack* (Have, 2005, 7). Således indeholder "Kærlighedstemaet" (B-delen) nøjagtig samme melodiske struktur (se nedenstående eksempel).



Jeg henviser i øvrigt Marcia J. Citrons diskussion af Rotas "nostalgicisme", "distanthed" og "arabiskhed" (Citron, 2004, 438-442; 464).

Referencer

Bullerjahrn, Claudia (1989) 'Assoziation für Kenner? Zu Ligetis außermusikalischen Anspielungen, erläutert am Beispiel des Orchesterstücks "Lontano" (1967), *Zeitschrift für Musikpädagogik* 14 (51: 9-23.

Citron, Marcia J. (2004) 'Operatic Style and Structure in Coppola's Godfather Trilogy', The Musical Quarterly 87 (3): 423-467.

Dolan, Frederick M. (2005) 'Stanley Kubrick's *Eyes Wide Shut*': The Metaphysics of Sexual Love', indlæg præsenteret ved *Hawaii International Conference on Arts and Humanities*, d. 13.-16. januar. Honolulu. Planlagt udgivelse i *The Massachusetts Review*.

Fay, Laurel E. (1992) 'Dmitri Shostakovich: A Catalogue, Bibliography, And Discography. By Derek C. Hulme. Forword by Irina Shostakovich. 2. udg. Oxford: Clarendon Press, 1991' (anmeldelse), *Notes* 49 (2): 585-586.

Fay, Laurel E. (2003) 'Dmitri Shostakovich: A Catalogue, Bibliography, And Discography. By Derek C. Hulme. 3. udg. Lanham, MD: Scarecrow Press, 2002' (anmeldelse), *Notes* 49 (2): 585-586.

Gorbman, Claudia (2006) 'Eyes Wide Open: Kubrick's Music', i Phil Powrie and Robynn Stilwell (red.) *Changing Tunes: The Use of Pre-existing Music in Film*, s. 3-18. Aldershot: Ashgate.

Guldbrandsen, Christoffer (2003) 'Fogh bag facaden', i Christoffer Guldbrandsen (red.) *Lykketoft finale / Fogh bag facaden*. Det Danske Filminstitut.

Have, Iben (2005) 'Kognitionsteoretiske perspektiver på analysen af underlægningsmusik i audiovisuelle medier', indlæg præsenteret ved *Musikanalytiske temaer i dansk musikvidenskab*, d. 16. april. Århus: Aarhus Universitet.

Kubrick, Stanley (1999) *Eyes Wide Shut*. Warner Bros. Pictures.

Lombardi, Riccardo (2004) 'Stanley Kubrick's swan song: *Eyes wide shut*', *The International Journal of Psychoanalysis* 85 (1): 209-218.

Riethmüller, Albrecht (2005) 'Kubricks letztes Wunschkonzert: Beobachtungen an der Musik zu *Eyes Wide Shut* (1999)', i Andreas Dorschel (red.) *Tonspuren, Musik in der Film: Fallstudien 1994-2001 (Studien zur Wertungsforschung 46)*, s. 82-105. Wien: Universal Edition.

Tagg, Philip (1992) 'Towards a Sign Typology of Music', i Rossanna Dalmonte and Mario Baroni (red.) *Secondo convegno europeo di analisi musicale*, s. 369-378. Trento: Università degli studi di Trento.

Wilson, Elizabeth (1993) 'Dmitri Shostakovich: Jazz Suite 1 & 2 · Tahiti Trot · Concerto for Piano, Trumpet and Strings' (cd-noter), *Decca 433 902-2*.