

Klassisk musikteori og populærmusik – modus

Når man blot taler om „musikteori“ i al almindelighed, mener man som regel den musikteori, der er udviklet med baggrund i den klassiske musik, og det er som regel også først og fremmest denne *klassiske musikteori*, der anvendes ved analyse af (den „strukturelle“ eller „syntaktiske“ side af) *populærmusik*. Det er dette møde mellem på den ene side populærmusik og på den anden side klassisk musikteori, der er emnet i dag.

Som eksempel på dette møde vil jeg fortrinsvis diskutere, hvordan *modus* eller *tonalitet* i populærmusik håndteres i forhold til den klassiske musikteoris begreb om *dur/mol-tonalitet*.

Problemet om anvendelsen af den klassiske musikteori på populærmusik er naturligvis påtrængende for det musikvidenskabelige delområde *musikteori*, men problemet viser sig også i den daglige *musikteoretiske praksis* i forbindelse med populærmusik i andre grene af musikvidenskaben, i øvelokaler, i undervisningsmateriale og ikke mindst i musikteoriundervisning i gymnasier, på universitetet, på konservatorier, på seminarier, i musikskoler osv. Det kan derfor være givtigt også at være opmærksom på denne musikteoretiske praksis.

Efter denne indledning vil jeg nu først rette blikket mod modus/ toneart i nogle konkrete eksempler og derefter diskutere forskellige *strategier* for anvendelsen af dur/mol-tonalitet i forbindelse med modusanalyse af populærmusik.

Problemfri anvendelse af klassisk musikteori

For det første er det måske værd at bemærke, at populærmusik undertiden ret uproblematisk kan anskues som dur/mol-tonal, for eksempel Neil Sedakas *Breaking Up Is Hard To Do* (1962, her et uddrag i en ret forsimplet udgave og transponeret til C-dur):

The image shows a musical score for the song "Breaking Up Is Hard To Do" by Neil Sedaka. It is transcribed in C major and 4/4 time. The score consists of three systems. The first system shows the vocal melody with lyrics and chord symbols: C, Am, F, G, C, Am, F, G. The second system continues the melody with lyrics and chord symbols: C, G#° (G#), Am, D, G, C. The third system shows the piano accompaniment with fingerings: 5, 4, 3, 2, 1 in the right hand and I, V, I in the left hand.

Re-mem-ber when you held me tight, and you kissed me all through the night,
 T Taf S D T Taf S D

think of all that we've been through and break-ing up is hard to do...
 T (D) Tp D D T

5 4 3 2 1
 I V I

To delvist dur/mol-tonale eksempler

Det ses dog oftere, at en sang i større eller mindre grad *afviger* fra dur/mol-tonalitet, hvilket jeg kort vil give to eksempler på. Det første eksempel er et uddrag af Carole Kings (*You Make Me Feel Like A Natural Woman* (1967, her transponeret til C-dur):

The musical score shows a melody in 3/8 time with lyrics: "if I make you hap-py I don't need to do more. You make me feel,". The chord progression above the melody is Dm⁷, Em⁷, F^{A7}, F⁹, and C. The bass line below the melody shows the chord roots: II, V, and I. The F⁹ chord is chromatically altered from the expected F⁷ chord.

Melodien anvender C-dur-skalaens toner, og akkorderne er tertsstabler ud fra C-dur-skalaen. Så umiddelbart ligner det jo den dur/mol-tonale toneart *C-dur*.

Men der er også nogle knap så dur/mol-tonale træk, for eksempel i *harmonikken*, der godt nok på et dybere plan kan sammenfattes til en funktionstonal II-V-I-vending, men som konkret er udført på en måde, der tydeligvis *ikke* er klassisk dur/mol-tonal: Fra II til V *parallelføres* akkorderne, sådan at de får en melodisk funktion som akkorder og ikke blot i kraft af bassen.¹ Desuden fremstår nogle af de enkelte akkorder i former, der ikke helt kan anskues som dur/mol-tonale i klassisk forstand: For eksempel anvendes F/G som dominant i stedet for en funktionstonal G⁽⁷⁾.

Endnu tydeligere fremstår forskellen i *melodikken*: Melodien fungerer nemlig temmelig *uafhængigt af harmonikken*², og melodien anvender i øvrigt udelukkende toner af en *pentaton skala*.

På trods af sammenfaldet i *tonemateriale* med en dur/mol-tonal toneart, C-dur, og på trods af den bagvedliggende II-V-I-kadence er der altså ikke tale om tonearten C-dur i fuld dur/mol-tonal betydning.

Det andet eksempel er fra The Beatles' *With A Little Help From My Friends* (1967, transponeret til C-dur):

The musical score shows a melody in 4/4 time with lyrics: "No, I get by with a lit-tle help from my friends,". The chord progression above the melody is B^b, F, and C. The B^b chord is chromatically altered from the expected B⁷ chord. The melody uses a pentatonic scale.

Her er det især inddragelsen af tonen b, der ikke er oplagt i forhold til tonearten C-dur. Man kan med andre ord konstatere en uoverensstemmelse mellem skalagrundlaget for den dur/mol-tonale toneart C-dur og skalagrundlaget for melodien i uddraget her.

¹ Parallelførte akkorder findes naturligvis også i klassisk musik, mest oplagt ved *fauxboudon*-teknikker, men ikke på den måde som i eksemplet fra *Natural Woman*.

² Helt uafhængig af harmonikken er melodien ikke: Såvel akkorder som melodi bevæger sig opad i en trinvis bevægelse – akkorderne i A-dur-skalaen, melodien i den A-dur-pentatone skala.

Man kunne også fremhæve *kvartfaldsbevægelserne*, der står i et misforhold til den dominerende dur/mol-tonale retning, *kvintfaldet*.³

På den anden side kan man bemærke, at den harmoniske forbindelse $B\flat \rightarrow F \rightarrow C$ fremhæves i overstemmens $b \rightarrow a \rightarrow g$, og der er her den tætte forbindelse mellem melodik og harmonik, som er kendetegnende for dur/mol-tonalitet – men som altså var fraværende i Carole Kings *A Natural Woman*.

Generelt er det som i disse to eksempler almindeligt, at sange har træk til *fælles* med dur/mol-tonalitet, men også *afviger* fra denne norm på forskellig, specifik vis. Selv om anvendelsen af den klassiske musikteori således nok i mange tilfælde kan være frugtbar, er den på samme tid ofte upræcis og utilstrækkelig, og jeg vil nu se på forskellige almindelige måder at håndtere dette problem på.

Underbetoning af problemet

En helt almindelig strategi er at *negligere* eller i det mindste at *underbetone problemer* ved at anvende den klassiske musikteori. Det kan ske på flere, ret forskellige måder.

Jeg tvivler for eksempel på, at det støder mange, hvis man siger, at *A Natural Woman* ovenfor »står i C-dur«. Men en sådan tilsyneladende „uskyldig“ konstatering indebærer potentielt en uudsagt accept af, at modusen i *det væsentlige* er overensstemmende med dur/mol-tonal C-dur. Ja, allerede valget af *faste fortegn* er faktisk et udsagn om melodians modus eller toneart – i hvert fald om at modusen er baseret på et bestemt toneudvalg, præcis som de dur/mol-tonale tonearter. Eksemplet viser, hvor svært det er at unddrage sig den klassiske teori, hvilket jeg vil vende tilbage til flere gange.

Der kan være ganske gode grunde til at undlade eller at underbetone eventuelle problemer ved anvendelsen af den klassiske teori, og jeg vil kort nævne nogle stykker:

Man kan for eksempel mene, at en popsangs modus er langt mindre interessant end en analyse af andre aspekter – for eksempel kulturelle eller sociologiske forhold. En udførlig modusanalyse vil derfor – *uanset* hvordan den udføres – indebære en overbetoning af en musikstrukturel synsvinkel, og man må derfor stille sig tilfreds med en noget overordnet moduskaraktistik. Strategien er ret almindelig, men indebærer efter min vurdering en fare, der undertiden overses: Ved kun nødtørftigt at analysere modusen undgår man nok den klassiske analysetraditions kraftige betoning af det musikstrukturelle aspekt, men samtidig *befæstes* den klassiske musikteoris altoverskyggende position på det musikanalytiske plan.

I andre tilfælde påkaldes den klassiske teori ganske tilstræbt og helt åbenlyst. For eksempel sker underbetoningen af eventuelle problemer ved at anvende den klassiske musikteori hos Walter Everett ofte ud fra et erklæret og

³ Se for eksempel Moore 1993, s. 50. Walter Everett (2000, s. 323-324) argumenterer i øvrigt for, at anskuelser af kvartfaldskæder med I som mål som „omvendte kvintcirkel-bevægelser“ beror på en fundamental misforståelse. I stedet analyserer han vendingen som en kæde af nabotonebevægelser i Schenker-analytisk kontekst. Også i hans tolkning må det dog anskues som et fænomen, der overskrider dur/mol-tonaliteten i snæver klassisk forstand.

bevidst ønske netop om at måle populærmusikken med den klassiske musiks alen. Et eksempel (Everett 2000, s. 303):

... my analysis of the ... tonal functions of Billy Joel's bridge ... to "She's Always a Woman" ... should ... be understood in the tonal tradition ... of Brahms.

Risikoen er selvfølgelig en vis blindhed over for de forskelle, der faktisk måtte være.

I *begge* tilfælde – når den klassiske musikteori blot anvendes på en lidt løs og bevidst upræcis måde, og når den klassiske musikteori anvendes tilsigtet og i sin fulde udstrækning som hos Everett – er der altså tale om, at den klassiske musikteori anvendes umodificeret og med negligering eller underbetoning af eventuelle misforhold mellem teori og empiri.

Fuldstændig forkastelse

En helt modsat strategi kan være helt at *forkaste den klassiske musikteori*. Jeg kender ikke til eksempler fra analyse af modus i populærmusik, men et ambitiøst eksempel på strategien kan vel findes i Philip Taggs semiotiske analyse-teori, hvor han blandt andet med et analytisk grundbegreb som *mussem* fra starten installerer et andet formål med analysen end den klassiske musikteoris.

Ny teori med udgangspunkt i gammel: Modus som skala

Mellem de to yderpunkter – fuldstændig accept og fuldstændig forkastelse – findes som regel den mest almindelige og oftest mest interessante strategi: Den velkendte teori forsøges modificeret eller udviklet, så den også kan omfatte nye fænomener. Dette ses også ved analyse af modus/tonalitet i populærmusik, hvor nye teorier udarbejdes på baggrund af den velkendte klassiske musikteori. Jeg vil her diskutere et par af disse teorier.

Når en sådan ny teori skal formuleres, er det oplagt at tage udgangspunkt i det mest *åbenlyse misforhold* mellem den velkendte teori og empirien. I den klassiske musikteori er *skalaen* det, der adskiller de forskellige tonearter – for eksempel C-dur og D-dur – og det er derfor nærliggende at se netop skalaen som det vigtigste træk ved en toneart. Når en melodi så konsekvent gør brug af toner, der *ikke* ligger i en dur- eller molskala, analyseres det derfor ofte som et indslag af en anden *modus*. For eksempel kan modussen i uddraget fra *With A Little Help ...* ovenfor ses analyseret som *mixolydisk*.⁴

Men herved reduceres spørgsmålet om modus eller toneart slet og ret til spørgsmålet om skala. En modus eller en toneart forstås simpelthen som en bestemt skala. Det sker for eksempel helt eksplicit i *Rockbogen* (Hansen 2002, s. 90).⁵

Modal er et andet ord for skala.

⁴ Allan Moore (1997, s. 30) skriver for eksempel om dette uddrag: »... the refrain uses the 'more relaxed', mixolydian flat-side D-A-E, ...«

⁵ Et andet eksempel er Moore (1993, s. 49), der anbefaler brugen af et *modalt system*, som han beskriver således (mine fremhævelser):

According to this system, instead of major and minor scales, we have seven *modes* ...

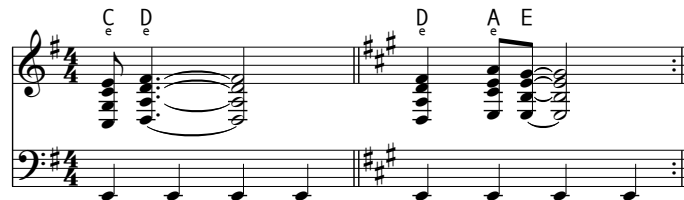
Men modusbegrebet er herved reduceret til et langt mere fattigt begreb end det klassiske begreb om dur/mol-tonalitet, hvor en toneart ikke blot dækker over et bestemt skalamateriale, men også melodiske skalatrin med hver sine potentielle funktioner (for eksempel ledetone og dominant), funktionsharmonik, anvendelsen af toner med såvel melodisk som harmonisk funktion (sammenfattet i *sats*-begrebet), bestemte relationer til andre tonearter osv.

Strategien er altså – om det så sker bevidst eller ubevidst – at give køb på begrebets *dybde* til fordel for overensstemmelsen mellem teori og empiri, her med hensyn til skalaaspektet.

Forudsætningen for denne synsvinkel er naturligvis, at anvendelsen af en bestemt skala rent faktisk er det vigtigste konstituerende modale aspekt også i populærmusik, hvilket langt fra altid synes at være tilfældet. Jeg vil her blot give et eksempel fra Van Halens *Runnin' With The Devil* (1978):



I løbet af riff'et veksles mellem c og g i første takt og cis og gis i anden. Med et rent skalabaseret modusbegreb må riffet analyseres som en stadig vekslen mellem to modi eller skalaer, e-æolisk og e-mixolydisk:



I Robert Walsers analyse (fra *Running With The Devil*, 1993, side 52) sker der derfor som følge af skiftet i skala »a *surprise transformation*« (min fremhævelse) fra én modus til en anden. Men akkordgangen er helt konventionel i den konkrete musikform, og jeg vil derfor mene, at overraskelsen alene er *analytikerens*.⁶

Problemet er efter min opfattelse, at man på trods af det kraftigt forenklede modusbegreb – modus som ensbetydende med skala – stadig fastholder et fremtrædende element i den klassiske musikteori, nemlig at en toneart eller en modus er baseret på en *bestemt skala*.

⁶ Dette understøttes i øvrigt af, at solisten undertiden synger gis i første takt og g i anden og således tydeligvis opfatter de to takter som én modus.

Ikke desto mindre er et rent skalabaseret, forenklet modusbegreb ret udbredt, og det har da også nogle konkrete *praktiske fordele*: Skalaerne kan for eksempel bruges som udgangspunkt for improvisation, og her betyder det manglende teoretiske signalement af tonernes funktioner og typiske anvendelser mindre, da denne side lettere kan „tages på øret“. Spørgsmålet om teoriens *funktion* bliver således her relevant – tjener den til analyse af musik eller som hjælpemiddel ved improvisation/komposition etc.?

Man kan også forestille sig, at anvendelsen de kirketonale skalabetegnelser synes tillokkende som et middel til dels at understrege musikkens egenart over for den klassiske musik, dels at fremhæve dens kompleksitet. Man kan således støde på stort set intetsigende og i hvert fald misvisende udtalelser, som at »heavy metal er mest frygisk, mens rock oftere er mixolydisk«, hvor man ikke bør være blind for også at medtænke den prestige, udtalelsen kan give i den konkrete sammenhæng.

Modalitet

Ofte udfoldes dog et noget mere nuanceret og komplekst begreb om *modalitet*, der nok har de kirketonale skalaer som et delaspekt, men hvor det langt fra står alene. Som regel opstilles disse „modale“ karakteristika i et skema over for dur/mol-tonalitet:⁷

Dur/mol-tonalitet	Modalitet
Dur- og molskalaer	Kirketonale skalaer, pentatonik
Funktionsharmonik, kvintfald	Utvungne, vilkårlige, fri akkordforbindelser
Ledetoner	Ingen ledetoner
Dynamisk og fremadstræbende karakter	Statisk og hvilende karakter
Spændinger leder mod tonika	Ingen stræben mod tonika
Melodikken underlagt harmonikken	Fri melodik, melodisk præget harmonik

For eksempel kan uddraget fra *With A Little Help ...* siges at „have modale træk“, fordi det bygger på en kirketonal skala og ikke har kvintfaldet som den centrale harmoniske bevægelse. Tilsvarende kan *A Natural Woman* siges at have „modale træk“ på grund af den melodisk prægede harmonik i forgrunden, pentatonikken og ikke mindst uafhængigheden af melodik og harmonik.

Men når de to eksempler begge siges at „have modale træk“, antydes en sammenhæng, der slet ikke er til stede. Deres modi er *vidt forskellige*, og faktisk har de hver især *mere* til fælles med dur/mol-tonalitet end de har med hinanden! Sat på spidsen kan man sige, at i *A Natural Woman* fungerer melodik og harmonik ret uafhængigt, men skalagrundlaget er stadig durskalaen. I *With A Little Help ...* er det lige modsat: Skalagrundlaget er ikke en durskala, men melodik og harmonik er tæt sammenvævet.

⁷ Se for eksempel Müller 2004, s. 222 og Grønager m.fl. 2000, s. 69.

Problemet er, at der ikke opstilles en alternativ *specifik* modalitet, men at der først og fremmest blot er tale om en liste af *afvigelses fra* eller *fravær af* dur / mol-tonalitet:

- *Ingen* ledetoner
- *Ingen* stræben mod tonika
- *Fri* melodik
- *Utvungne, vilkårlige, fri* akkordforbindelser

På trods af tiltagene til en formulering af en anden norm spørger den klassiske musikteori dur / mol-tonalitet altså stadig som den „naturlige“ norm, som der kan afviges fra.

Andre teorier

Eksemplerne ovenfor med „modus som skala“ og med et negativt defineret modalitetsbegreb illustrerer, hvor vanskeligt det kan være at formulere en *specifik* teori, der på samme tid tager udgangspunkt i empirien og udnytter eksisterende teori. Teorier om modus, der i højere grad formår dette, findes dog også inden for populærmusikforskningen, for eksempel hos Van der Merwe, og det har i det mindste også været en målsætning for en del af mit egen ph.d.-afhandling.

Man kan så spørge sig, hvorfor sådanne teorier ikke i større grad formår at sætte sig igennem i den analytiske praksis? Det er klart, at der kan være mange årsager til dette, og jeg vil her blot antyde nogle af dem, jeg anser for de vigtigste:

Først og fremmest er det klart, at mere uvante teorier simpelthen kræver en *større arbejdsindsats* – ikke blot at udarbejde, men nok så vigtigt af dem, der i praksis skal anvende teorierne. Hvis man ikke fornemmer, at denne „investering“ i form af ekstra arbejde giver tilstrækkeligt „afkast“ i form af øget indsigt, er det naturligvis en god grund til ikke at foretage denne „investering“.

Der kan desuden faktisk være en interesse i at fastholde misforholdet mellem den klassiske musikteori og populærmusikken, da det på forunderlig vis kan anvendes til at bekræfte nogle af rockens myter om den selv. For eksempel skriver Everett (2000, s. 327-28):

... the Mixolydian, Aeolian, and Dorian cadences inflect otherwise major modes so often in rock ... because the lowered seventh scale degree from those modes packs a rebellious punch against the major key that the diatonic, polite, and instantly subservient dominant-supported leading tone lacks.

Ved at fastholde en musikteori, der betegner populærmusikalske klicheer, her brugen af det lave syvende trin, som „afvigelse“, kan rocken altså tolkes som fri og oprørsk.⁸ Et andet eksempel kan ses i *Rockbogen* i forbindelse med „modal harmonik“:

I rockmusik tænker man ikke: “Nu har jeg haft I og IV trin; så nu er jeg nødt til at komme med V trin”. Tværtimod findes der en praksis i rockmusik, der siger: “Nu har jeg haft I og IV trin; så tror alle, at jeg vil komme med V trin – men det gør jeg ikke! Jeg tager en $\flat VII$ trins akkord eller måske en $\flat III$ trins akkord”.

Igen tolkes rock ud fra en klassisk norm med det resultat, at dens selvopfattelse som utvungen og rebelsk bekræftes – selv hvor der blot er tale om populærmusikalske floskler.

Endelig er det sandsynligvis nødvendigt at være opmærksom på de mere overordnede forhold i de vidensfelter, hvor musikteori og populærmusikanalyse indgår – dvs. spørgsmål om, hvad der er tradition for og prestige i at forske og undervise i inden for forskellige områder og med hvilke metodiske indfaldsvinkler, hvilket blandt andet giver sig udslag i valg af emner for studieplaner, konferencer, udgivelser, i ansættelsesstrategier osv. Det ligger noget uden for mit emne i dag, men bør på den anden side nævnes.

Analysens funktion

Jeg har nu forsøgt at skitsere forskellige strategier ved anvendelsen af klassisk musikteori, eksemplificeret ved dur/mol-tonalitet, til analyse af populærmusik. Til sidst vil jeg kort rette blikket mod et andet spørgsmål, som flygtigt har været berørt ovenfor, blandt andet i forbindelse med anvendelsen af skalateori ved improvisation, nemlig spørgsmålet om modusanalysens *funktion*. For en umiddelbar betragtning er formålet med en analyse af modus jo blot at beskrive, hvordan musikken „faktisk er“, men spørgsmålet er naturligvis langt mere kompliceret (hvad betragtningerne ovenfor også har antydnet).

For den klassiske musikteori er der ofte en forestilling om en form for *særlig lyttemåde*, ekspertlytterens, der måske også i et vist omfang kan siges også at være komponistens. Tydeligt opleves dette i den angelsaksiske *Schenker-analyse-tradition*, hvor man specielt i pædagogisk sammenhæng ofte betoner, at undervisning i Schenker-analyse i høj grad også er en undervisning i en *bestemt lyttemåde*.

Men hvordan forholder det sig så med det hjemlige musikteoretiske begreb om tonalitet – for nu at vende tilbage til emnet? Ja, her fremhæves tonalitet ofte som en *central formdannende faktor*.⁹ Men tilsyneladende er selv øvede lyttere

⁸ Det er i øvrigt pudsigt, at Moore i citatet ovenfor i noten om *With A Little Help ...* omtaler anvendelsen af det lave syvende trin som »the ‘more relaxed’, mixolydian flat-side D-A-E«. Ikke meget „rebellious punch“ over den vending.

⁹ For eksempel skriver Jens Brincker (1994, s. 18-19) om »den periode af musikhistorien, hvor dur-mol-tonaliteten dominerer«:

I denne periode er tonaliteten nemlig den vigtigste strukturelle faktor ... Der ligger en enorm strukturel kraft i dette system og samtidig uudtømmelige muligheder for at udtrykke emotionelle spændinger gennem tonearternes indbyrdes forhold, og det er ikke for meget sagt, at nøglen til forståelsen af klassikkens og romantikkens formverden ligger i analysen af tonalitetens strukturelle funktion.

faktisk *ikke* i stand til at fastholde en toneart som den dominerende toneart over længere forløb i lytningen.¹⁰

Det betyder selvfølgelig ikke, at der ikke kan være gode grunde til alligevel at betone tonalitetsens formdannende kvalitet. Man kan for eksempel mene, at det er sådan, man *bør* lytte til formen, og at det er sådan, at „gode lyttere“ hører det, præcis som ved Schenker-analysen. Eller at man i hvert fald *kan* lytte til formen på den måde, og at det er en *værdifuld* lyttemåde.¹¹ Det er mit indtryk, at musikalsk analyse som undervisningsfag også herhjemme har et sådant „opdragende“ aspekt. Det er der selvfølgelig intet galt i; tværtimod er det vel blot positivt, hvis en musikalsk analyse kan berige og uddybe den musikalske oplevelse. Men formålet bør bare være klart, reflekteret og vedkendt, og her er det min opfattelse, at dette desværre alt for sjældent er tilfældet – hvilket paradoksalt nok efter min opfattelse er én af grundene til, at den hjemlige musikteori stadig ofte blot betragtes som et praktisk, fortrinsvis rent *beskrivende* redskab. Og med denne svada vil jeg så afslutte mit indlæg for i dag.

¹⁰ Nicholas Cook (1990: 52ff) omtaler således en række forsøg, hvor forholdsvis erfarne lyttere præsenteredes for to versioner af et stykke musik (varende fra 30 sekunder til omkring seks minutter): en originalversion, der startede og sluttede i samme toneart, og en version, der var ændret, således at den sluttede i en anden toneart. Men kun for meget korte forløb lod forsøgspersonerne til at foretrække den originale version. Cook (1990: 55) konkluderer blandt andet:

These tests, then, indicate that tonal closure has psychological reality for the listener only when the time-scale involved is very small—much smaller than is the case in most tonal compositions.

Når tonalitet tillægges så stor betydning, afspejler dette således næppe almindelige lyttemåder.

¹¹ Der kan også argumenteres for, at datidens lyttere rent faktisk *var* i stand til at opfatte sådanne lange tonale forløb, og Brincker m.fl. (1983: 28) hævder således, at de »musikalske konflikter og efterfølgende forsoning umiddelbart, eller i hvert fald efter nogle genhør, kunne opfattes af den dannede tilhører i koncertsalen.«

Litteratur

- Brincker, Jens 1994: *Musiklære og musikalsk analyse. IV Form*. Engstrøm & Sødring Musikforlag A/S, København.
- Brincker, Jens m.fl. 1983: *Gyldendals Musikhistorie, bind 2*. Gyldendalske Boghandel A/S, København.
- Cook, Nicholas 1990: *Music, Imagination & Culture*. Clarendon Press, Oxford.
- Everett, Walter (red.) 2000: *Expression in Pop-Rock Music. A Collection of Critical and Analytical Essays*. Garland Publishing, Inc., New York & London.
- Grønager, Johannes m.fl. 2000: *Rockmusik i Tid og Rum*. Forlaget Systime A/S, Århus.
- Hansen, Per 2002: *Rockbogen – Arrangement og teori*. Folkeskolens Musiklærerforening, Herning.
- Merwe, Peter van der 1989: *Origins of the popular style – The Antecedents of Twentieth-Century Popular Music*. Oxford University Press, Oxford.
- Moore, Allan F. 1993: *Rock: The Primary Text*. Open University Press, Buckingham / Philadelphia.
- Moore, Allan F. 1997: *The Beatles, Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Müller, Anders 2004: *Musikalske strukturer*. Rytmsk Musikkonservatorium, København.
- Walser, Robert 1993: *Running with the Devil: Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music*. University Press of New England, Hanover & London.

Musikeksempler

The Beatles: *With A Little Help From My Friends* (1967)

Komponist/tekstforfatter: John Lennon & Paul McCartney.

Indspilning (album): *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*.

Carole King: *(You make me feel like) A Natural Woman* (1967)

Komponist/tekstforfatter: Gerry Goffin, Carole King & Jerry Wexler.

Indspilning (album): *Tapestry*.

Neil Sedaka: *Breaking Up Is Hard To Do* (1962)

Komponist/tekstforfatter: N. Sedaka & H. Greenfield.

Indspilning (album): *The very best of Neil Sedaka*.

Van Halen: *Runnin' With The Devil* (1978)

Komponist/tekstforfatter: Edward Van Halen, Alex Van Halen, Michael Anthony & David Lee Roth.

Indspilning (album): *Van Halen*.