

Musikteorins kritiska begrepp

Alexander Rehding och Steven Rings, red., 2019. *The Oxford handbook of critical concepts in music theory*. Oxford University Press. xviii + 829 s. ISBN 978-01-904-5474-6.

Som ung musikvetare fick jag en idé till en handbok om musikteorins centrala begrepp: utgående från begrepp som intervall, rytm, harmonik och tonika skulle boken ge en övergripande bild av musikteorin som en levande forskningsdisciplin. Det blev förstås ingenting av den grandiosa planen, men jag blev påmind om den när *The Oxford handbook of critical concepts in music theory* publicerades. I boken har redaktörerna Alexander Rehding och Steven Rings anlitat ledande experter för att klargöra ett urval centrala musikteoretiska begrepp. I likhet med boken i min ungdomsfantasi är inte heller Oxfords nya volym någon enkel lärobok utan en avancerad presentation där begreppens innebörder blir belysta och kritiskt granskade utifrån metodiskt varierande forskningsperspektiv. För den som vill försvara musikteorin som en mogen forskningsdisciplin kommer boken som en present: den visar att musikteorin inte bara handlar om att identifiera musikens beståndsdelar med rätta etiketter. I stället framstår musikteoretiska begrepp som arenor för varierande förhandlingar om musikens uppbyggnad och betydelse – som flexibla verktyg som påverkar våra olika sätt att närma oss musiken både som historiskt och som levande fenomen.

Handboken fokuserar medvetet på musikteorin såsom den bedrivs i den angloamerikanska världen. Många minns kanske den förenkling enligt vilken engelskspråkig musikteori under

förra seklets sista decennier framträdde som "Schenker and sets" (t.ex. Maus, 1993). Här beskriver redaktörerna disciplinens nuläge som mer pluralistiskt och konstaterar att Schenkeranalysens hegemoni tillhör det förflutna (s. xvii). Även om boken bara inkluderar ett fåtal renlärliga schenkerska grafer är Heinrich Schenker den teoretiker som oftast nämns, i hälften (13) av de 26 kapitlen. Schenkers inflytande ses också i att den näst oftast refererade teoretikern är Fred Lerdahl (nämns i 11 kapitel) vars generativa teori för tonal musik med lingvisten Ray Jackendoff (i 9 kapitel) utgör ett mer systematiskt alternativ till schenkerska tonhöjdsreduktioner (Lerdahl och Jackendoff, 1983). Handbokens musikteoretiska landskap kan ytterligare belysas genom andra ofta förekommande teoretikernamn. Här finner vi Rameau och Schönberg (båda nämns som teoretiker i 9 kapitel), följda av Riemann (8), Dahlhaus (6), Lewin (6) samt Agawu, C. P. E. Bach, Cohn, Cone, Guido, Huron, Kirnberger, Koch, A. B. Marx, Meyer och Rousseau (5). Listan antyder att det är just den tonala konstmusikens analys som lyfts fram som kärnan i den musikteoretiska forskningen.

Den första av handbokens fyra delar har titeln "Starting points". Förutom Henry Klumpenhouwers formalistiska presentation av *intervall* och intervallsystem som abstrakta entiteter, kan många andra kapitel i den här delen beskrivas som musikhistoriskt informerade teoretiska essäer. I ett kapitel om *modus* argumenterar Susan McClary för kontinuitet i modala bakgrundstrukturer från medeltiden fram till och bortom wienklassicismen. Matthew Gelbart utvecklar i sin tur tanken om en historisk interaktion mellan *skalor* som abstrakta teoretiska principer och som praktiska melodiska övningar. Informerad av både musikpsykologi och schenkerism visar Steven Rings att begreppet *tonika* har en inbyggd tvetydighet mellan något som är omedelbart upplevt och något som teoretiskt kan anses vara prolongerat. Jonathan de Souza betraktar övergångar mellan olika typer av musikalisk *textur* som kan skapa en typ av "hyperpolyfoni". I stället för att bara introducera sina respektive begrepp skapar alla dessa författare egna distinktioner och argument som åskådliggörs med notexempel ur den västerländska klassiska musiken. Detta musikteoretiska landskap breddas ännu mer i David Blakes presentation av *klangfärg*, där han argumenterar för integreringen av kulturella och kognitiva aspekter i klangfärgsforskningen. Kanske mest intressant är dock bokens allra första kapitel där Bryan Pankhurst och Stephan Hammel skissar på en "historisk-materialistisk organologi", ett marxistiskt perspektiv på kategorierna *tonhöjd*, *ton* och *not*. Författarna visar hur ett historiskt fokus på musikaliska "instrument" i vid bemärkelse – inklusive alla teknologier och rutiner involverade i musikaliska sammanhang – kan hjälpa musikteorin till en bättre förståelse av sin egen utveckling.

Handbokens andra del ägnas musikens tidsaspekter. Här finns det, med en grov kategorisering, tre typer av bidrag. För det första betraktas de historiskt centrala musikteoretiska begreppen *taktart* (Richard Cohn), *fras* (Janet Schmalfeldt) och *form* (Daniel M. Grimley) i varsitt kapitel. Cohn erbjuder en *state-of-the-art*-genomgång av nutida metriska teorier, med utgångspunkt i definitionen av taktart (eng. *meter*) som en konfiguration av flera inklusivt relaterade uppsättningar isokrona tidpunkter. Schmalfeldt skapar en elegant överblick över teorier om frasstrukturer från gregoriansk sång till Ligeti, med huvudsakligt fokus på 1700-talsteorier, och likaså betraktar Grimley musikalisk form genom den västerländska musikhistorien. För det andra har handbokens redaktörer inkluderat introduktioner till mikrotemporala fenomen under begreppen *groove* (Guilherme Schmidt Camara och Anne Danielsen) och *expressiv tajmning* (Mitchell Ohriner). Det förstnämnda kapitlet sammanfattar olika musikaliska drag som kan anses vara nödvändiga för groove, såsom begreppet förstås i samband med afroamerikansk soul och relaterade genrer. Kapitlet om expressiv tajmning bygger förstås på det mest utforskade området – mikrotemporala avvikelser från notbilden i framföranden av västerländsk konstmusik – men intressant nog avslutas även detta kapitel med mikroritmiska fenomen i afroamerikansk rap.

För det tredje betraktas musikens tidsaspekt i boken också utifrån den temporala upplevelsen. Musikpsykologen Elisabeth Hellmuth Margulis diskuterar i sitt kapitel hur *upprepning* i musiken bidrar till tonalitets känslan, hur den kan "koreografera" lyssnarens uppmärksamhet och dra in dem i en deltagande relation med ljud. Ett av de starkaste kapitlen är medieforskaren Martin Scherzingers studie om *temporaliteter*, som kretsar kring motsättningen mellan två olika sätt att förstå musikens tid: den uppmätta, abstrakta tiden och den upplevda tiden. Författaren visar hur den första av dessa uppfattningar – idén om musikens takt som en uppsättning punkter på ett standardiserat raster – har sitt ursprung i Newtons ramverk av absolut tid. Scherzinger ser en homogeniserad kulturell relativism i hur denna europeiska, teleologiska tidsuppfattning på 1900-talet kontrasterades med andra kulturers "tidlösa" – ofta "cykliska" – uppfattningar om tid. Även om musikanthropologer numera är mer öppna för att upptäcka flera olika typer av musikaliska tidsuppfattningar, hävdar Scherzinger att detta bara leder till en uppdatering av den gamla relativismen: det saknas verktyg för att känna igen gemensamma drag i olika musikkulturers temporala organisationer, inklusive den globala kosmopolitismens hegemoniska effekter i musiken. Sina viktigaste exempel tar Scherzinger ur afrikansk musik där den etnografiska forskningen tidigare bestred att afrikanska rytmer skulle kunna tänkas som linjära eller som baserade på minsta enheter. Mot denna uppfattning har speciellt Agawu (2003) anfört att fokus på dansares fötter bekräftar även centralafrikanska rytmer som metriska (i stället för polymetriska). Agawus sätt att tillämpa den generativa musikteorin på afrikansk musik möjliggör jämförbarhet mellan olika kulturer, men Scherzinger påpekar att Agawus analys faktiskt *förutsätter* en grundläggande metrisk struktur i stället för att härleda denna ur den musikaliska ytan såsom i Lerdahl och Jackendoffs (1983) arbete. Kapitlet visar inte bara hur musikteorins grundbegrepp kan kritiskt genomskådas i musikanthropologiska kontexter, utan också hur den musikaliska tidens idéhistoria genomsyras av interdisciplinära kopplingar från geografin till fysiken.

Handbokens tredje del, "Horizontals and verticals", närmar sig tonhöjdsfenomen under rubriker som *melodi* (David Trippett), *konsonans och dissonans* (Alexander Rehding), *tonart och modulation* (Suzannah Clark), *sekvens* (Naomi Waltham-Smith) samt *polyfoni* (Michael Tenzer). Trippett erbjuder en mångsidig essä om melodins "identitetsproblem", dvs. svårigheten att avgränsa melodin från andra musikaliska parametrar. Rehding betraktar olika betydelser av begreppsparet konsonans/dissonans. Han är uppenbarligen väl informerad om musikteorins historia, men kapitlet har kanske inte samma tydlighet som karakteriserar exempelvis Terhardts (1984) distinktion mellan konsonansens sensoriska och syntaktiska aspekter. På samma sätt förbigår Clark den musikpsykologiska tonalitetsforskningen och fokuserar på den musikanalytiska traditionen, vilket torde förklara hennes betoning av kadensen som det viktigaste kriteriet för en (ofta retrospektiv) tolkning av tonarten i ett musikstycke. Waltham-Smith betraktar sekvensen som ett meningsskapande verktyg, en "bipolär maskin för att transformera identitet till skillnad och skillnad till identitet" (s. 577). Medan alla dessa författare positionerar sig inom den västerländska konstmusikens teoretiska tradition, kan Tenzers kapitel om polyfoni bäst läsas som ett nutida försök till "jämförande musikvetenskap". Efter inledande exempel på kroatisk och indonesisk polyfoni introducerar han läsaren till typologiska modeller för polyfoniska strukturer. Till slut följer dock även denna författare Harold Powers (2001) råd att prioritera den västerländska konstmusikens dokumenterade historia för att förstå människans musikaliska tänkande – och använder en översikt över västerländsk polyfoni som fond för sin jämförande ansats.

Powers (2001) tanke var ju att den västerländska konstmusikens skriftliga arv är enastående i det att dess noterade källor möjliggör en detaljerad syn på musikens förändringar över tid. I Oxford-handbokens tredje del kan läsaren slås av en relaterad tanke: att den västerländska musikteorins skrivna tradition har genomgått så många faser att dess centrala områden uppnått förvånansvärda nivåer av sammanfattande syntes. Detta blir tydligast i Yale-professorerna

Daniel Harrisons och Ian Quinns bidrag. I sitt kapitel om *kadens* vill Harrison öka jämförbarheten mellan olika tonala satstekniker genom att systematisera tänkandet kring kontrapunktiska kadensformler. Han tar avstamp i den allra enklaste avslutningsformeln i tvåstämmig kontrapunkt, där den stegvisa *cantus firmus*-melodin landar på tonikan i nedåtgående rörelse medan sopranstämman skapar en stigande motrörelse från inledningstonen. Schemat kan kompletteras med en basstämma (i fallande kvintrörelse), en alt (vilande på dominanttonen) samt en "quintus" som divergerar från tenor- eller altstämman för att landa på tersen ovanför slutackordets tonika. Harrison visar hur denna formel levde sitt liv från Ockeghem till Mozart, hur man kan definiera olika "stämföringsgångar" (eng. *voice-leading pathways*) för att stämmorna ska nå sina mål, och hur olika alternativa formler kan definieras genom att låta stämmorna byta plats. Termen "klausul" (lat./eng. *clausula*) används här för att beteckna svagare avslutande formler, med en av de ursprungligen högre stämmorna i lägsta position. Utifrån detta föreslår Harrison en hierarkisk ordning av grundläggande kadens- och klausulformler som analytiskt verktyg. Genom att lyfta fram delvis bortglömda teoretiska idéer skapar han en syntes av tonala kadensteorier som öppnar ett fönster till musikhistoriska utvecklingslinjer från 1400-talet till wienklassicismen.

Ian Quinns kapitel om den *tonala harmoniken* är om möjligt ännu mer häpnadsväckande. I en handbok skulle man kanske förvänta sig en genomgång av traditionella teoretiska formuleringar, men här gör författaren i stället ett djärvt försök till en helt ny teori. Quinn börjar med att skilja mellan *kontrapunktiska lagar*, som är oberoende av en tonika och därigenom kan uttryckas utan begreppet skalsteg, och *harmoniska lagar* som förutsätter en tonika och stegbegreppet. Så skulle exempelvis Rameaus (1722) fundamentalbas fungera kontrapunktiskt när den förbjuder stegvisa grundtonsprogressioner, men för att förklara vissa undantag behöver Rameau en extra harmonisk regel (den s.k. *double emploi*). Utifrån en kvantitativ analys av Bachs koraler hävdar Quinn nu i motsats till Rameau att traditionella "ackord och grundtoner, som kontrapunktiska konstruktioner, inte är lämpliga instrument för att förklara harmoniska fenomen" (s. 471). I stället väljer han att följa Harrisons (1994) uppfattning om ackord som sammansättningar av skalsteg. Quinn demonstrerar hur olika simultanintervall i Bachs koraler anknyter till olika sannolikhetsfördelningar av möjliga efterföljande skalsteg. Med utgångspunkt i definitionen att "vilken som helst simultant ljudande samling av skalsteg är ett ackord" (s. 473) förkastar Quinn skillnaden mellan ackordtoner och icke-ackordtoner och skapar därmed ett minimalistiskt teoretiskt ramverk för harmoniska fenomen.

Inom detta ramverk definierar Quinn två olika sätt på vilka enskilda toner kan reagera på musikaliska situationer: de kan *mobiliseras* - röra sig till nästliggande skalsteg - eller *stabiliseras*, det vill säga stanna på plats. Vidare kategoriserar Quinn alla simultanintervall (genom inversioner) som terser, kvinter eller septimor och kallar den (enligt benämningen) lägre tonen i varje intervall för grundton och den andra tonen för "antigrundton". Det häpnadsväckande följer nu i Quinns påstående att bara två enkla regler om dyadisk interaktion behövs för att fånga ackordprogressionerna inom Bachs koralstil. En av dessa regler är kontrapunktisk och säger att både septima- och kvintintervall stabiliserar sina grundtoner och mobiliserar sina antigrundtoner, och att septimans "motiverande styrka" är större än kvintens. Utan att förutsätta en distinktion mellan konsonans och dissonans tar regeln hand om upplösning av septimor, utesluter parallella kvinter och täcker även 4-3-förhållningar, men framförallt leder den till att tre- och fyrklanger kommer att föredras i kombinationer som motsvarar grundtonsrörelser i terser och kvinter. Den harmoniska regeln säger i sin tur att en ters som fullständigt hör till antingen tonika- eller dominanttreklängen eller deras komplementära skalstegsamlingar mobiliserar båda sina toner. Dessa två enkla regler mynnar ut i en elegant icke-dualistisk teori om tonala funktioner. I stället för Riemanns (1898) dominant/subdominant-symmetri kring tonika-ackordet ger Quinn subdominanten en central ställning; ackord med subdominantfunktion ses som "motiverade" att leda i både tonika- och dominantriktning

medan tonikan och dominanten är benägna att leda till varandra. Quinn påstår att detta ”dyadiska interaktionsramverk” kan förklara mycket av barockens och den galanta periodens harmonik, och han antar att den internaliserade kunskapen hos kompetenta continuo-musiker kan ha antagit den här typen av enklare form. Quinns framställning är lika väl förankrad i konkret analys av Bachs verk och i musikteorins historia som den är enastående i sitt systematiska nytänkande.

Handbokens avslutande del, ”The Big Picture”, zoomar ut från musikteoretiska begrepp till musikteoretikers meta-tänkande kring sin disciplin. I ett kapitel om *musikalisk grammatik* balanserar Robert Gjerdingen observationer om den tonala musikens syntax med hypotetiska exempel på en musikalisk grammatik ”i det fiktiva landet Bijou”. Marion Guck skriver om *analytiska relationer* – en term som hon använder för relationer vilka utvecklas mellan musikanalytikern och musiken genom upplevelser av musikens spänningar. I sitt kapitel om *bilder, visualisering* och *representation* hämtar Dora A. Hanninen inspiration från multimodala studier för att skilja mellan två aspekter av grafiska diagram i musikteorin: dessa kan översätta musikaliska sakförhållanden till det visuella, men även göra påståenden om dem.

Vid första anblicken ter sig bokens två sista kapitel som ganska avlägsna från musikteorins traditionella område. I ett av dem undersöker Vijay Iyer improvisationsbegreppets relation till frihet med tanke på maktrelationer som begränsar improvisatoriska handlingar. Han beskriver de senaste årens iver för kritiska improvisationsstudier (se t.ex. Lewis och Piekut, 2016) som en rehabiliterande gest vilken oftast inte har ackompanjerats av referenser till svarta akademiker – representanter för den frihetsberövade afroamerikanska kulturen, som Iyer uppfattar som mest central för förståelse av improvisation. Man skulle kunna se en liknande problematik i att Iyer, som ende icke-vita författare i handboken, får ensam signalera musikteorins vilja att öppna upp mot större etnisk medvetenhet. I hela handbokens kontext blir denna signal dock relativiserad av den musik som teoretikerna diskuterar. Det kan inte undgå läsaren att framstående teoretiker fortfarande mest intresserar sig för klassiska tonsättare som Beethoven (nämns i 17 av de 26 kapitlen), Bach (15), Mozart (12), Brahms, Haydn, Schubert (9) och Chopin (7). Inga andra musikgenrer och -kulturer träder här fram som större gemensamma intresseområden, även om just afroamerikansk musik sporadiskt används för att hämta kompletterande exempel. Vad gäller den västerländska musiken är det intressant att t.o.m. sådana väl utforskade musiker som Charlie Parker eller Beatles inte syns i bokens musikteoretiska landskap.

Mot slutet av handboken erbjuder också filosofen Andrew Bowie något som inte direkt ser ut som musikteori: en högst genomtänkt musikfilosofisk introduktion till frågor kring vad musik är. Bowie lyfter fram hur musiken historiskt sett ofta har konstituerats genom negationer: musikaliska normer har ersatts av andra, och utommusikaliska fenomen har blivit inommusikaliska. Kanske kan man i bokens avslutande del skönja en liknande process inom själva musikteorin: dess gränser ter sig som föränderliga. Inkluderandet av Iyers och Bowies essäer antyder en pågående gränsdragningsprocess mellan å ena sidan traditionell musikteori med egna termer och notbild och å andra sidan humanvetenskapliga teorier i bredare bemärkelse.

Musikteorins gränser omförhandlas när teoretiker tillägnar sig nya metoder eller – det sämre alternativet – när de vägrar göra detta och förlorar initiativet till andra discipliner. Det är tänkvärt att även forskning som fokuserar på centrala musikaliska parametrar kan delvis försvinna från musikteoretikers blickfält till följd av nya metodiska förutsättningar. Melodin är ett bra exempel. Man kan tänka på Rétis (1951) motivanalytiska ramverk, som lyftes fram ännu i 1980-talets viktigaste handböcker i musikanalys (Bent och Drabkin, 1987; Cook, 1987; Dunsby och Whittall, 1988) men som inte nämns i denna Oxford-volym. Motivanalysen i sig har förstås inte försvunnit ur världen men anses nu kräva mer sofistikerade datorassisterade metoder (t.ex. Buteau och Mazzola, 2008; Lartillot, 2016), vilket kan ha minskat mer traditionellt arbetande musikteoretikers intresse för området. Här kan man också tänka på

Narmours (1990) teori om melodisk implikation som genast fångade musikpsykologers intresse (t.ex. Krumhansl, 1995). Narmour nämns inte alls i Oxford-volymen, trots att hans teori har blivit ett aktuellt diskussionsämne i musikpsykologiska handböcker (t.ex. Tan, Pfordresher och Harré, 2018; Temperley, 2013). En förmodan som ligger nära till hands är att den aktiva empiriska forskningen kring melodiska strukturer och perception har gjort den här typen av frågor till svarta fläckar för den institutionaliserade musikteorin. Om en disciplin släpper taget om sina ”kritiska begrepp” för att vidmakthålla sina traditionella metoder, riskerar den då inte en del av sitt existensberättigande?

Disciplinära omförhandlingar brukar inte ske utan att några teoretiker också får falla från sina piedestaler. I Oxford-handboken gäller detta inte minst ansatser kopplade till 1900-talsmodernismen. Med tanke på den tidigare påstådda hegemonin för ”Schenker and sets” är det intressant att *pitch-class set*-teorin rätt sällan används i boken, och att Allen Forte som först systematiserade den bara nämns kort i tre av kapitlen. Likaså har några av de drivande teoretikerna bakom tidskriften *Perspectives of New Music* nästan (Babbitt, Morris) eller helt (Boretz, John Rahn) förbisetts. Det tydligaste tecknet på ett minskat intresse för den modernistiska konstmusikens teori är kanske att en specifik tolvtonsrad bara citeras en gång i den tjocka volymen, och då av en musikutövare! Samma öde har dock också drabbat några andra av 1900-talets teoretiska inriktningar bortom modernismen. Om man ska tro bokens innehåll är exempelvis den musiksemiotiska analysens tid förbi: förutom Agawu har andra centrala figurer i inriktningen bara nämnts en gång (Nattiez, Hatten) eller inte alls (t.ex. Ruwet, Tagg, Tarasti). Jag lämnar åt läsaren att tolka vad detta innebär.

The Oxford handbook of critical concepts in music theory är en aktningvärd textsamling vars tematiska upplägg ökar bokens användbarhet för forskare och pedagoger på högskolenivå. Samtidigt utgör boken ett betydande landmärke för dem som vill förstå var den västerländska musikteorin nu befinner sig. Bokens blandning av mer traditionell musikteori och disciplinärt nytänkande kommer dock inte utan friktioner, och detta kanske förklarar vissa luckor beträffande ämnen som många musikteorilärare säkert skulle vilja ”täcka” i sin undervisning. Boken erbjuder inga översikter över etablerade teman som kyrkotonarter, Fux-kontrapunktens ”slag” eller seriella kompositionstekniker. Trots betoningen på den tonala musikens melodisk-harmoniska analys saknas till och med en presentation av steg- och funktionsanalytiska principer vilkas plats nu har tagits av Quinns ovan beskrivna analytiska innovationer. Från detta perspektiv är det svårt att se Rehding och Rings volym som ett hjälpmedel för den som vill söka grundläggande information om musikteorin. För det mesta förutsätter boken redan ganska djupa förkunskaper. Vissa läsare kan också fråga sig om inte bokens uttalade fokus på ”kritiska begrepp” skulle gagnas av lite mindre betoning på den tonala västerländska konstmusiken. Såsom Tenzers kapitel om polyfoni och Scherzingers essä om temporaliteter antyder, kan musikteoretiska begrepp vitaliseras genom att låta dem överbrygga mellan olika kulturella sfärer – vilket också kan fruktbart belysa och bidra till att ifrågasätta begreppens egna kulturella bundenheter. Kanske behöver musikteorin inga nya kanonbildningar utan i stället bara en ännu globalare syn på musiken.

Erkki Huovinen

Referenser

- Agawu, K. (2003). *Representing African music. Postcolonial notes, queries, positions*. New York: Routledge.
- Bent, I., och Drabkin, W. (1987). *Analysis*. Houndmills och London: Macmillan.
- Buteau, C., och Mazzola, G. (2008). Motivic analysis according to Rudolph Réti. Formalization by a topological model. *Journal of Mathematics and Music*, 2 (3), s. 117–134.
- Cook, N. (1987). *A guide to musical analysis*. Oxford: Oxford University Press.

- Dunsby, J., och Whittall, A. (1988). *Music analysis in theory and practice*. London och Boston: Faber Music.
- Harrison, D. (1994). *Harmonic function in chromatic music. A renewed dualist theory and an account of its precedents*. Chicago och London: University of Chicago Press.
- Krumhansl, C. (1995). Music psychology and music theory. Problems and prospects. *Music Theory Spectrum*, 17(1), s. 53–80.
- Lartillot, O. (2016). Automated motivic analysis. An exhaustive approach based on closed and cyclic pattern mining in multidimensional parametric spaces. I D. Meredith, red., *Computational music analysis*. Berlin: Springer, s. 273–302.
- Lerdahl, F., och Jackendoff, R. (1983). *A generative theory of tonal music*. MIT Press.
- Lewis, G. E., och Piekut, B. (2016). *The Oxford handbook of critical improvisation studies*, 1–2. New York: Oxford University Press.
- Maus, F. E. (1993). Masculine discourse in music theory. *Perspectives of New Music*, 31 (2), s. 264–293.
- Narmour, E. (1990). *The analysis and cognition of basic melodic structures. The implication-realization model*. Chicago och London: University of Chicago Press.
- Powers, H. (2001). The Western historical canon as exotic music. *Il saggiatore musicale*, 8 (1), 51–61.
- Rameau, J.-P. (1722). *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*. Paris: Ballard.
- Réti, R. (1951). *The thematic process in music*. New York: Macmillan.
- Riemann, H., (1898). *Handbuch der Harmonielehre*. 3. uppl. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Tan, S.-L., Pfordresher, P., och Harré, R. (2018). *Psychology of music: From sound to significance*. New York: Routledge.
- Temperley, D. (2013). Computational models of music cognition. I D. Deutsch, red., *The psychology of music*, 3. uppl. London, Waltham, MA och San Diego, CA: Academic Press, s. 327–368.
- Terhardt, E. (1984). The concept of musical consonance. A link between music and psychoacoustics. *Music Perception*, 1 (3), s. 276–295.