Jesper Juellund Jensen

Musikalske normer i populærmusik

2001

Ph.d.-afhandling ved Det Humanistiske Fakultet, Københavns Universitet

Musikalske normer i populærmusik

Jesper Juellund Jensen

Musikalske normer i populærmusik

2001

Ph.d.-afhandling ved Det Humanistiske Fakultet, Københavns Universitet

Musikalske normer i populærmusik
2001 Jesper Juellund Jensen, København
Vejledere: Jens Westergaard Madsen & Inge Bruland

Indholdsfortegnelse

Forord 11

1. Indledning 13
1.1 Musikalske normer 14
1.2 Beskrivelse af musikalske normer 17
1.3 Ide og realisation 23
1.3a Fraser 23
1.3b Numre 24
1.3c Grader af identitet 25
1.3d Autor 26
1.3e Stil og ide 27
1.3f Notation 28
1.3g Afslutning 31
1.4 Repertoire – udvælgelse af numre 32
1.5 Parametre 36
1.5a Pertinens 36
1.5b Parametre som anaytiske indfaldsvinkler 39
1.5c Valg af analyseparametre 40
1.6 Terminologi 41
1.6a Generelle overvejelser 41
1.6b Harmonik 45
1.6c Melodiske trin 48
1.6d Form 48
1.6e Amadeus 50
1.6f Andre betegnelser 50
1.7 Afslutning 50

2. Bagvedliggende strukturer 51
2.1 Schenker-analyse 51
2.1a Bagvedliggende melodisk struktur 52
2.1b Bagvedliggende harmonisk struktur 55
2.2 Andre antagelser i Schenker-analyse 55
2.2a Harmonik i Schenker-analyse 56
2.2b Bevægelse med retning mod et mål 57
2.2c Stemmeføring 57
2.2d Typiske melodiske diminutioner i Schenker-analyse 58
2.3 Dybere strukturelle lag 59
2.4 Dybere strukturelle lag i Schenker-analyse 62
2.4a Baggrund 62
2.4b Udfoldelse 65
2.4c Lineær progression 66
2.4d Lineært intervallisk mønster 67
2.4e Sammenfatning 68
2.5 Hierarkiske repræsentationer, træer 68
2.5a Krydsende grene 71
2.6 Andre dybe strukturelle lag 72
2.6a Et eksempel: Oh! Carol 72
2.7 Afslutning 76

3. Tonehøjde 79
3.1 Toneide 79
3.1a Tonehøjde som toneide og realisation 79
3.1b Dur/mol-toneidekomplekset, tonenavne 79
3.1c Andre toneideer 81
3.1d Transskription af tonehøjde 81
3.1e Transskriptioner i denne afhandling 82
3.1f Forholdet mellem toneide og tonehøjde – „hvad der egentlig menes“ 83
3.1g Schenker-analyse og toneideer 84
3.1h Afslutning - toneide 85

3.2 Modus 85
3.2a Dur/mol-tonalitet 87
3.2b Modalitet som modsætning til dur/mol-tonalitet 89
3.2c Kirketonale skalaer 90
3.2d Modal jazz 91
3.2e Afslutning 92
3.3 Modus i pop- og rockteori 93
3.3a Skalabaseret modalitet 93
3.3b Modalitet som afvigelse fra dur/mol-tonalitet 98
3.3c Andre modusbegreber 102
3.3d Afslutning – modus i pop- og rockteori 109
3.4 Notation og navngivning 110
3.4a Navngivning med diatonisk udgangspunkt 110
3.4b Navngivning med ikke-diatonisk udgangspunkt 111
3.4c Valg af diatonisk skala 112
3.5 Afslutning – tonehøjde 114

4. Tidslige forhold 115
4.1 Metrik 115
4.1a Metriske lag 116
4.1b Puls og takt 118
4.1c Metrum og periodestruktur 119
4.1d Afslutning – metrisk struktur 122
4.2 Metrum 123
4.2a Ujævn todeling af puls 123
4.2b Ujævn puls 125
4.2c Polyrytme 126
4.2d Taktartsbenævnelser 129
4.2e Grundrytme 130
4.2f Afslutning – metrum 131
4.3 Rytme 131
4.3a Rytmisk betoning 132
4.3b Faktorer i dannelsen af rytmisk betoning 133
4.3c Tvetydig rytme 135
4.3d Højere rytmiske betoningslag 137
4.3e Jambiske og trokæiske rytmer 138
4.3f Time-span analysis 140
4.3g Afslutning – rytme 141
4.4 Forholdet mellem rytme og metrum 142
4.4a Rytmenotation 142
4.4b Metrisk forankring 143
4.4c Synkope 144
4.4d Lift 145
4.4e Lift eller polyrytme? 147
4.4f Optaktsynkope 148
4.4g Affrasering 149
4.4h Følgesynkope 152
4.4i Tekstsynkope 152
4.4j Afslutning 153
4.5 Grupperingsstruktur 154
4.5a Grupper 154
4.5b Indre gruppestruktur 157
4.5c Sammensatte grupper 163
4.5d Afslutning – grupperingsstruktur 169
4.6 Eksempler 170
4.6a Tammy Wynette: *He Loves Me All The Way* (1970) 170
4.6b Buddy Holly: *It Doesn't Matter Anymore* (1959) 176
4.6c Afslutning 178

5. Formelle modeller 179
5.1 Rytme 181
5.1a Metrum 181
5.1b Rytmiske positioner 182
5.1c At tilhøre et metrisk lag 184
5.1d Metrisk betoning 184
5.1e Toner og rytmer 185
5.1f Generelle regler 186
5.1g Tekst 186
5.2 Simpel melodirytme 188
5.2a Uformel beskrivelse af simpel melodirytme 188
5.2b Synkoper 189
5.2c Overensstemmelse mellem rytmisk og metrisk betoning 190
5.2d Jævn melodirytme 190
5.2e Regler for simpel melodirytme 191
5.3 Test af givne rytmer i simpel melodirytme 192
5.3a Du kære blide danske bæk 192
5.3b Cockles and Mussels 194
5.3c Der er ingenting i verden 195
5.3d Heidenröslein 195
5.3e Afslutning 196
5.4 Genering af „simple melodirytmer“ 197
5.4a Computerprogram 197
5.4b Et eksempel: »I skovens dybe stille ro« 197
5.4c Afslutning 199
5.5 En rytmisk norm for rock og pop – versrytme 199
5.5a Metrisk struktur 199
5.5b Standardrytme 200
5.5c Polyrytme 201
5.5d Overordnet rytmesammensætning 201
5.5e Regler for versrytme 202
5.6 Vurdering af modellen for versrytme 202
5.6a Eksempler på rytmer 203
5.6b Hovedtryk 203
5.6c Lift som punkteret fjerdedel 205
5.6d Punkteret fjerdedel på betonet tid (e.r@) 206
5.6e Optaktsynkope 207
5.6f Svag affraseringssynkope 207
5.6g Lavere metriske lag 207
5.6h Afslutning 208
5.7 Afslutning – formelle modeller 208

6. Bluesbaseret rock’n’roll 211
6.1 Rock’n’roll-blues-modus 211
6.1a Grundlag 211
6.1b Overtertser til $\hat{1}$ og $\hat{5}$: bluesterts og bluesseptim 212
6.1d Underterts fra grundtonen: $\hat{6}$ 220
6.1e Underterts fra dominanten: $\hat{3}$ 223
6.1f Tertsen som melodisk interval 225
6.1g Undersekund fra $\hat{8}$: $\flat\hat{7}$ 226
6.1h $\hat{4}$ 228
6.1i $\hat{3}$ som akkordtone 229
6.1j $\natural\hat{7}$ 230
6.1k V (2̂ og $\hat{5}$) 230
6.1l Intonation 231
6.1m Rock’n’roll-bluesmodus og durtonalitet 234
6.1n Inddragelse af andre elementer 235
6.1o Afslutning – rock’n’roll-blues-modus 235
6.2 Hele melodier 237
6.2a Fraser 237
6.2b Hele bluesskemaet – grupperingsstruktur 243
6.2c Hele bluesskemaet – harmonik 245
6.2d Hele bluesskemaet – baggrundsstruktur 247
6.3 Afslutning – bluesbaseret rock’n’roll 252

7. Amerikansk pop o. 1960 253
7.1 Stilstand og bevægelse 253
7.1a Grupperingsstruktur 254
7.1b Standardrundgang 255
7.1c Afslutning – stilstand og bevægelse 257
7.2 Modus 257
7.2a Durtonalitet 257
7.2b Popmodalitet 258
7.2c Afslutning, modus 261
7.3 Rytme 261
7.3a Placering af hovedtryk 262
7.3b Svag forbindelse mellem tekstrytme og metrisk struktur 263
7.3c Sammensatte grupper 264
7.3d Rytme – afslutning 264
7.4 Vers 265
7.4a Strukturelle accenter 265
7.4b Hovedtone, der videreføres nedad 266
7.4c Afbrydelse, sammentrækning 268
7.4d Î som indledende kernetone i vers 272
7.4e Grupperingsstruktur 273
7.5 Kontrast 275
7.6 Hele numre 278

8. 1960'ernes r&b 281
8.1 Rock-blues-modus 281
8.1a Navngivning 281
8.1b Rock'n'roll-blues-modus 282
8.1c Bluestoner som kernetoner 283
8.1d Bluestoner som klangfarvning 284
8.1e Melodisk akkompagnement 286
8.1f ♭VII→IV→I 295
8.1g Andre vendinger med ♭3̂ og ♭7̂ 300
8.1h Modal forankring 302
8.1i Blueskvint 303
8.1j Rock-blues-modus – afslutning 306
8.2 Andre modale træk 306
8.2a Popmodale træk 306
8.2b Bluesmol 307
8.2c Tonikalisering 310
8.2d Skift i modus 311
8.2e Modus i soul 312
8.2f Andre modale træk – afslutning 314
8.3 Rytme 314
8.3a Lavere metriske lag, sammensatte rytmer 314
8.3b Metrisk forankring 315
8.3c Modbetoning 316
8.3d Rytme – afslutning 317
8.4 Længere forløb 317
8.4a Overordnet form 317
8.4b Additive og multiplikative grupperinger 318
8.4c Metriske forskydninger 319
8.4d Melodisk baggrund 321
8.5 Afslutning – 1960'ernes r&b 324

9. Afslutning 325

Bilag 327

A. Bibliografi 329
A.1 Bøger 329
A.2 Artikler 337
A.3 Internetsteder 341

B. Kilder 345
B.1 Diskografi 345
B.2 Noder 350

C. Transskriptioner 351
C.1 Oversigt over numre 351
C.2 Symbolforklaring til transskriptioner 369
C.3 Transskriptioner 371

D. Program til rytmemodel 601
D.1 Prolog 601
D.2 Rytme 602
D.2a Datarepræsentation 603
D.2b Klausuler 604
D.2c Simple data 606
D.2c Metrum (regel a^{1-3}) 607
D.2c Positioner og afstande (regel b^{1-2}) 607
D.2d At tilhøre et metrisk lag (regel c og til dels e^{5}) 607
D.2e Metrisk betoning (regel d) 608
D.2d Rytme (regel e^{1-5}) 609
D.2h Afslutning – rytme 611
D.3 Simpel melodirytme 614
D.3a Synkoper (regel g^{1-2}) 614
D.3b Overensstemmelse mellem rytmisk og metrisk betoning (regel h) 615
D.3c Jævn melodirytme (regel i) 616
D.3d Simpel melodirytme 617
D.3e Tjek af rytmer 618
D.3f Generering af rytmer 619
D.4 Versrytme 623
D.4a Trykstærke og tryksvage stavelser 623
D.4b Metrum (regel g) 623
D.4b Standardrytme (regel h^{1-6}) 624
D.4c Polyrytme (regel i) 625
D.4d Overordnet rytmesammensætning 626
D.5 Afslutning 629

E. Resuméer 631
E.1 Resume 632
E.2 Summary in English 633

NB: Bilag C.3 med transskriptioner udgår af ophavsretslige grunde i nærværende eksemplar af afhandlingen.

Forord

Afhandlingen er udarbejdet som resultat af min indskrivning som ph.d.-studerende ved Det Humanistiske Fakultet, Københavns Universitet i perioden 1. august 1998 – 31. oktober 2001.

Afhandlingen kan på mange måder ses som en fortsættelse af mit speciale, *Pop/rock-harmonik* (Jensen 1993), der er udgivet i bogform i en omredigeret udgave som *Rockharmonik* (Jensen 1995). Men hvor *Rockharmonik* kun omhandlede harmonik, er afhandlingen ikke begrænset til en enkelt musikalsk parameter, men omfatter rytme, metrik, melodik, harmonik, form osv. og forholdet mellem disse.

I forbindelse med afhandlingen har jeg oprettet et netsted, hvor der findes supplerende materiale. URL'en for netstedet er http://www.cyrk.dk/phd . For eksempel findes her beskrivelse af ph.d.-projektet, henvisninger (links) til andre netsteder, artikler, biliografi og andre fortegnelser med links til flere oplysninger om materialerne. Der findes desuden sider om afholdt undervisning i forbindelse med min indskrivning som ph.d.-studerende samt et computerprogram og kildekode til samme til automatisk generering af rytmer i forskellige rytmenormer. Under arbejdet med afhandlingen har jeg her løbende offentliggjort dele af mit arbejde, således at interesserede har kunnet følge med i og kommentere arbejdet.

Ph.d.-studiet har indebåret et ophold ved *Newcastle University* i efterårssemesteret 1999, hvor jeg blandt andet fik lejlighed til præsentere og diskutere en række problemer samt diverse udkast med Richard Middleton, som jeg her vil udtrykke min tak til. Ligeledes ønsker jeg at takke Ian Biddle og Daniel March for blandt andet mangefacetterede og udogmatiske introduktioner til Schenker-analyse.

Jeg vil sluttelig benytte lejligheden til at takke mine vejledere Jens Westergaard Madsen og Inge Bruland, samt Thomas Hammer, Fabian Holt og Signe Adrian for gennemlæsning og kommentering af udkast og ikke mindst spændende diskussioner. Samtidig vil jeg også takke Jens Hesselager, Hans Christian Nielsen og Morten Michelsen for interesse, kritik, hjælp og kommentarer. Jeg vil desuden rette en særlig tak til Thomas Solak, docent i musikteoretiske fag ved Det Kgl. Danske Musikkonservatorium, for uvurderlig hjælp og for mange, lange og inspirerende samtaler. Sidst men ikke mindst skal der lyde en stor tak til Rikke Glaring, for støtte, hjælp, kommentarer og i særdeleshed tålmodighed.

1. Indledning

Da man som ph.d.-studerende ofte bliver spurgt, hvad man egentlig skriver om, har jeg haft behov for et kort svar, og efterhånden er mit standardsvar blevet:

> »Mit projekt handler kort fortalt om, hvordan numre i pop og rock typisk er skruet sammen…«

Jeg bruger stadig denne formulering, som med en enkelt præcisering ganske godt rammer afhandlingens grundide. Præciseringen bør understrege, at jeg først og fremmest er interesseret i, hvordan numre opleves af *lytteren* og ikke af dem, der konkret „skruer det sammen" – altså komponist, tekstforfatter, producer, musikere, sangere osv. Min primære nysgerrighed går således på, hvordan man overhovedet kan beskrive et nummers musikalske strukturer, således som det fremstår for lytteren – melodiens rytme, nummerets form, forholdet mellem harmonik og melodik osv. I den forbindelse bygger afhandlingen på en forestilling om, at et givent nummer høres på baggrund af eller „i lyset af" bagvedliggende strukturer, der opleves som karakteristiske for den pågældende form for musik, og jeg har kaldt sådanne strukturer for *normer*. Et hovedformål med denne afhandling er at forsøge at beskrive disse musikalske normer.

Den traditionelle musikteori tilbyder naturligvis en lang række notationsformer og analysemetoder, men da disse ikke er udviklet med populærmusik for øje, kan de ikke altid uden videre overtages. Selv noget så grundlæggende som nodenotation indebærer nemlig bestemte ideer om begreber som tonehøjde og rytme – ideer, der er udviklet med en bestemt musik for øje. Endnu tydeligere bliver dette naturligvis i forbindelse med mere sofistikeret musikteori som funktionsanalyse, traditionel formanalyse eller Schenker-analyse, der på afgørende vis er præget af antagelser om, hvordan musik opfattes (eller bør opfattes). Det betyder dog ikke, at traditionelle metoder og notationsformer helt må forkastes: Dels er der et åbenlyst slægtskab mellem populærmusik og kompositionsmusikken, dels er der åbenlyse fordele ved at kommunikere en analyse i et sprog, der ikke er for eksotisk og svært tilgængeligt – og den traditionelle musikteori er nu en gang det musikvidenskabelige sprog, vi umiddelbart har til rådighed om musikalske strukturer. Jeg vil inddrage en bred vifte af analysemetoder fra forskellige musikteoretiske traditioner, og en stor del af afhandlingen er i en sådan grad præget af diskussioner af forskellige former for musikteori, at afhandlingens undertitel lidt slagordspræget næsten kunne have været: „Et møde mellem traditionel musikteori og populærmusik." Selv om hovedformålet er at beskrive populærmusik, er det således også intentionen, at applikationen af traditionel musikteori på populærmusik kan anvendes til at kaste et nyt lys over teoriernes begreber og eksplicitte og ikke mindst implicitte forståelsesrammer. Herudover vil jeg naturligvis også inddrage og udvikle andre metoder og begreber, der direkte er rettet mod populærmusikalske forhold.

Afhandlingen har fokus på „numre". Et nummer er for eksempel *What'd I Say* – i princippet uanset hvilken indspilning, der er tale om. På denne måde har afhandlingens indfaldsvinkel et slående sammenfald med traditionel musikteori, der som regel beskæftiger sig med *værker* og ikke med opførelser. Jeg vil naturligvis vende tilbage til dette spørgsmål

senere, men vil blot her nævne, at indfaldsvinklen ikke i sig selv er udtryk for en opfattelse af, at numre/værker er *vigtigere* end indspilninger og opførelser; der er først og fremmest tale om en afgrænsning af afhandlingens emne. En anden afgrænsning er, at jeg vil fokusere på britisk og amerikansk populærmusik fra midten af 1950'erne til slutningen af 1960'erne.

Jeg vil nu kort skitsere afhandlingens opbygning. Jeg vil fortsætte dette indledende kapitel med først nærmere at indkredse, hvad jeg vil forstå ved *musikalske normer*. Dernæst vil jeg beskrive udvælgelsen af det centrale *repertoire*, der ligger til grund for afhandlingen, hvorefter jeg kort vil redegøre for, hvilke musikalske *parametre*, der tages udgangspunkt i. Endelig vil jeg diskutere mine strategier for anvendelsen af musikalsk *terminologi*.

De efterfølgende kapitler, 2-5, indeholder generelle diskussioner af musikanalytiske begreber i forbindelse med analyse af populærmusik og udgør afhandlingens hoveddel. Kapitel 2 omhandler *bagvedliggende strukturer* med hovedvægten på melodisk/harmoniske strukturer og med udgangspunkt i Schenker-analyse. Jeg fortsætter derefter i kapitel 3 med at betragte *tonehøjde* dels for den enkelte tone og dels for længere forløb, dvs. *modus*. Endelig omhandler kapitel 4 *tidslige forhold*, herunder rytme, metrik og frasesammensætninger.

Første del af afhandlingen afsluttes med kapitel 5, der er et eksempel på, hvordan mere *formelle modeller* kan anvendes som metode til musikteoretisk beskrivelse. Der tages her udgangspunkt i udviklingen af modeller til beskrivelse af melodirytme.

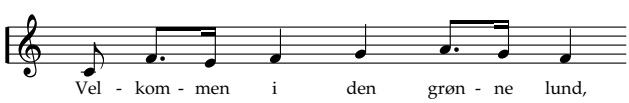
Anden del af afhandlingen er en mere konkret gennemgang af et udvalg af vigtige musikalske normer i den britisk/amerikanske populærmusik i perioden omkring anden halvdel af 1950'erne og første halvdel af 1960'erne:

- Kapitel 6: Bluesbaseret rock'n'roll
- Kapitel 7: Amerikansk pop omkring 1960
- Kapitel 8: 1960'ernes r&b

I forbindelse med hver musikalsk norm fokuseres der på aspekter, der i særlig grad aktualiseres af den konkrete norm. For eksempel fremhæves forhold vedrørende bluestoner og bluesmodus i forbindelse med bluesbaseret rock'n'roll og 1960'ernes r&b, mens begrebsparret „stilstand og bevægelse" spiller en særlig rolle i diskussionen af amerikansk pop omkring 1960. Beskrivelserne er dog ikke begrænset til disse forhold.

1.1 Musikalske normer

Når en person lytter til musik, sker det som regel på baggrund af tidligere erfaringer med musik. Som et simpelt eksempel kunne man forestille sig, at man lyttede til følgende frase uden at kende melodien på forhånd:[1]



[1] *Velkommen i den grønne lund* er her citeret fra Sangbogen 2: 42. Musik af Andersen (1852), tekst af N. F. S. Grundtvig (1843).

De færreste vil her have problemer med at opfatte en $\frac{3}{4}$-taktart, en F-dur-tonalitet og nogle antydninger af en harmonisk understøttelse (overordnet en F-durakkord, eventuelt med variation af en anden akkord på femte tone med teksten »den«). Melodien opfattes altså på baggrund af nogle mønstre, der er karakteristiske for den pågældende musik. Sådanne mønstre kalder jeg *musikalske normer*.

Musikalske normer har en form for dobbeltkarakter: På den ene side er en musikalsk norm *træk og mønstre, der opleves som typiske* for noget musik. Det kan for eksempel være et repertoire, der er kendetegnet ved bestemte modi (f.eks. dur/mol-tonalitet), bestemte metriske mønstre (f.eks. jævn puls og takter med et fast antal pulsslag i hvert takt), bestemte rytmemønstre og en bestemt måde at synge på. På den anden side optræder de musikalske normer som *forståelsesramme* i lytningen af musikken. I eksemplet ovenfor høres de enkelte toners rytmiske position således i forhold til $\frac{3}{4}$-taktarten, mens deres tonehøjde høres i forhold til F-dur-tonaliteten. For eksempel høres første tone som en optakt og som en dominanttone (og ikke som for eksempel en grundtone eller en ledetone).

De musikalske strukturer, der optræder i lytningen af et nummer, og den musikalske norm, som disse strukturer høres på baggrund af, opfattes som regel *ubevidst* hos den almindelige lytter, ligesom vedkommende sjældent kender til betegnelser, der kan beskrive dem. Ja, selv i de tilfælde, hvor en lytter faktisk kender til grundlæggende musikteori, forbindes dette kendskab almindeligvis næppe med oplevelsen af musikken (dette gælder i øvrigt også mig selv). Selv om en lytter således i eksemplet ovenfor oplever en F-durtonalitet, er det ikke noget, vedkommende almindeligvis tænker over, og som regel end ikke noget, som vedkommende kan sætte ord på. Alligevel er det naturligvis en medvirkende faktor til, at lyden overhovedet opfattes som musik, som en meningsfuld struktur, da dette kræver, at lytteren er bekendt med de musikalske *koder*, altså de konkrete musikalske normer. En sammenligning med *sprog* kan her medvirke til at illustrere, hvordan musikalske normer skal forstås: Når man hører en sætning som »hunden bider manden«, er det nødvendigt at have kendskab til sprogets *syntaks* for at forstå sætningen, og hvis man kan dansk, er det da heller ikke noget problem at identificere hunden som grundled og manden som genstandsled. Som regel sker dette helt automatisk og ubevidst – for manges vedkommende endog uden at have kendskab til betegnelser som grundled og genstandsled. Men ikke desto mindre er kendskabet til syntaksen altafgørende for at forstå, at det er hunden, der bider manden, og ikke omvendt. På mange måder kan de musikalske normer, som jeg vil behandle i denne afhandling, overordnet forstås i analogi med sproglig syntaks.[2]

Jeg vil i denne afhandling behandle musikalske normer, således som de opfattes af „*almindelige lyttere*“ uden musikteoretisk viden. Jeg er derfor mindre interesseret i de musikalske normer, der (på produktionssiden) opfattes af for eksempel komponister, musikere, sangere, producere og teknikere, af lyttere, der ikke er bekendt med det repertoire, som den pågældende musik kan forstås som en del af, eller af særlige „ekspertlyttere“. Det betyder for eksempel, at selv om der måske i en musik oftere

---

[2] Man bør dog være varsom med at føre sammenligningen mellem grundlæggende musikalske normer og sproglig syntaks for vidt, da der også er afgørende forskelle. Se i øvrigt Middleton 1990: 176ff.

anvendes tonearter med få end med mange fortegn, er dette ikke i denne sammenhæng interessant, da dette ikke spiller ind i lytningen for almindelige lyttere. Dette forhold kan måske synes selvindlysende, men det er værd at huske, at musikalsk analyse langtfra altid beskæftiger sig med strukturer, der opfattes ved almindelig lytning. For eksempel analyseres en sonateform ofte som et „tonalt drama", som i *Gyldendals Musikhistorie* (Brincker, Gravesen, Hatting & Krabbe 1983: 28):

SONATEFORM

EKSPOSITION		MODULATIONSDEL (Gennemføringsdel)	REPRISE
Første tonale plan i grundtonearten	Andet tonale plan i dominant- eller paralleltonearten	Tonalt bevæget kontrastparti	Let modificeret gentagelse af ekspositionsforløbet i grundtonearten

I *ekspositionen* fremsættes („eksponeres") to forskellige tonearter. … På samme måde er … *modulationsdelen* først og fremmest baseret på den tonale kontrastvirkning. … *Reprisens* idé er genoprettelsen af den tonale balance igennem en udligning af toneartskontrasten i ekspositionen.

Tonalitetsudviklingen placeres således som det vigtigste konstituerende element for sonateformen. Men tilsyneladende er selv øvede lyttere ikke i stand til at fastholde en toneart som den dominerende toneart over længere forløb i lytningen. 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 sonateformen betragtes som „tonalt drama", afspejler dette således næppe almindelige lyttemåder, da for eksempel opfattelsen af hovedtoneartens tilbagevenden med reprisen fordrer, at lytteren fastholder en bestemt toneart som dominerende over et ret langt tidsrum. Dette betyder selvfølgelig ikke, at der ikke kan være gode grunde til alligevel at analysere sonateformen sådan. Man kan jo for eksempel mene, at datidens lyttere rent faktisk *var* i stand til at opfatte sådanne lange tonale forløb, og Brincker, Gravesen, Hatting & Krabbe (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.« Man kan også have den opfattelse, at det er sådan, man *bør* lytte til formen, og at det er sådan, at „gode lyttere" hører det. Musikalsk analyse som undervisningsfag har således ofte et opdragende aspekt. Endelig kan man ønske at studere sonateformen som *kompositionsprincip* og altså ønske at „kigge komponisten over skulderen". Der er ingen grund til her generelt at anfægte disse grunde til at tage udgangspunkt i strukturer, der ikke opfattes af gennemsnitslytteren – i hvert fald ikke så længe, det er et eksplicit

og åbent grundlag for analysen. Men i analyserne i denne afhandling vil jeg altså som hovedregel udelukkende beskæftige mig med strukturer, som jeg mener opfattes ved almindelig lytning.

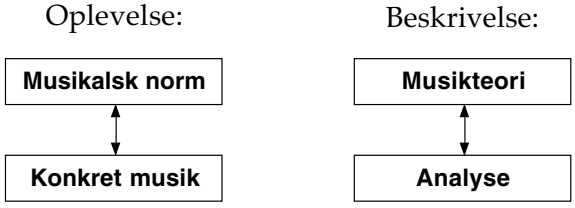
Musikalske normer kan være kendetegnende for meget store repertoirer; for eksempel er puls en meget *generel* norm. Andre normer er mere *specifikke* for et ret lille repertoire eller for eksempel for en „sangfamilie" – en folkesang, der findes i forskellige udgaver. Selv i et ret afgrænset repertoire som for eksempel den britisk/amerikanske populærmusik i slutningen af 1950'erne er der temmelig store forskelle på konkrete musikalske normer. Projektet omfatter derfor dels normer, der omfatter hele det 20. århundredes populærmusik, dels normer, der er specifikke for eksempelvis rock'n'roll, soul, „Brill Building"-pop eller britisk „beat".

1.2 Beskrivelse af musikalske normer

Man må naturligvis skelne mellem den *musikalske norm*, således som den opleves af lytteren, og den *teoretiske beskrivelse* af dette fænomen. Jeg vil i dette afsnit diskutere problemer i forbindelse med teoretisk beskrivelse af musikalske normer.

Musikalske normer kan som nævnt forstås dels som træk og mønstre, der opleves som typiske for noget musik, dels som en forståelsesramme i lytningen af musik, og der er således i princippet tale om konstruktioner hos lytteren. Alligevel vil man ofte tale om musikalske normer, som om de var *egenskaber ved musikken* – uafhængigt af lytteren – hvilket afspejler den måde, de musikalske normer *opleves* på. Når man for eksempel siger, at *Velkommen i den grønne lund* „står i F-dur", så afspejler dette, at man oplever F-dur-tonaliteten som karakteristisk for denne sang – altså som en egenskab ved musikken. Tilsvarende kan man sige, at den anden tone „er grundtonen" – igen som en egenskab ved musikken. Det ændrer selvfølgelig ikke på, at grundtonevirkningen er afhængig af en bestemt måde at lytte på, og betegnelsen „grundtone" angiver således i princippet i lige så høj grad en oplevelse hos lytteren (en bestemt melodisk funktion) som en iboende egenskab ved musikken. Ved karakteristika, som der er almindelig enighed om, giver det dog sjældent problemer på denne måde at tillægge musikken bestemte egenskaber. Jeg vil derfor i det følgende gennemgående omtale musikalske normer som karakteristika ved musikken. Alligevel er det for forståelsen af fænomenet musikalsk norm vigtigt at være opmærksom på, at der heri ligger en vis forenkling, og jeg vil ofte vende tilbage til, hvordan de musikalske normer opleves.

Man skelner undertiden mellem musikteori og musikalsk analyse (eller bare „teori" og „analyse"), hvor *musikteori* er overordnede begreber og metoder, der beskriver et større repertoire, mens musikalsk *analyse* er fortolkning af enkelte værker. Forholdet mellem musikteori og analyse kan således anskues som en parallel til forholdet mellem musikalske normer og lytning:



Præcis ligesom lytningen af en stykke konkret musik sker på baggrunden af nogle musikalske normer, foretages en konkret analyse på baggrund af den musikteori, der bringes i anvendelse (pilene nedad). Tilsvarende dannes af fornemmelsen for en musikalsk norm gennem lytningen til en stor mængde konkret musik, på samme måde som en musikteori i princippet er sammenfatningen af en stor mængde analyser (pilene opad).[3] Det er således klart, at denne afhandlings emner er *musikteori* – en teoretisk, begrebsliggjort fortolkning af musikalske normer.

Det er her vigtigt at være opmærksom på, at musikteori og musikalsk analyse har to vidt forskellige forhold til det enkelte stykke musik: Analysen vil som regel være centreret om nummerets *specifikke træk* og belyse, hvordan netop dette nummer er specielt, og hvori dets særegenhed består. Musikteorien fokuserer omvendt på det enkelte musikstykkes *generelle træk*. Da denne afhandlings emne er musikalske normer, vil jeg således også i min brug af konkrete numre først og fremmest se på de træk, som nummeret har til fælles med andre numre, frem for at se på, hvad der er særligt for nummeret.

På den anden side er en vellykket analyse jo netop betinget af, at man råder over (og forstår at anvende) en velegnet musikteori – en adækvat teoretisk beskrivelse af de relevante musikalske normer – og denne afhandling vil derfor forhåbentlig også være et bidrag til *analyser* af populærmusik. Den gængse musikteori har jo den åbenlyse svaghed i forbindelse med analyse af populærmusik, at den først og fremmest er udviklet med anden musik for øje. Der vil undervejs i afhandlingen blive givet flere eksempler på, hvordan anvendelsen af traditionel musikteori kan føre til konklusioner, der først og fremmest synes forårsaget af den anvendte musikteori og ikke af de musikalske normer, således som de opleves. Jeg vil dog nævne et kort eksempel her: den amerikanske populærmusikforsker Walter Everetts analyse af brugen af det lave syvende trin i dur (Everett 2000: 327-28):

> To my ears, the Mixolydian, Aeolian, and Dorian cadences inflect otherwise major modes so often i rock (and less often in pop) because the lowered seventh scale degree from these modes packs a rebellious punch against the major key that the diatonic, polite, and instantly subserviant dominant-supported leading note lacks.

Man kan af citatet uddrage, at Everett med hensyn til tonehøjdestrukturer anskuer *durtonalitet* – og specielt det høje syvende trins ledetonefunktion – som den dominerende musikalske norm, som populærmusik høres på baggrund af, mens det lave syvende trin »packs a rebellious punch« mod denne norm. Problemet er bare, at brugen af syvende trin med andre funktioner end ledetone er ganske udbredt i populærmusik. Således bemærker Sir Hubert Parry allerede i 1911, hvordan ledetonen i britisk „music hall"-musik ikke behandles „korrekt" ifølge hans egne forestillinger:[4]

> The note in the scale which is called the 'leading note' was so called because it obviously led to the tonic and was dependent on it … To wrench it away from the tonic and endow it with a special and marked independence would, therefore, be an obvious severance with

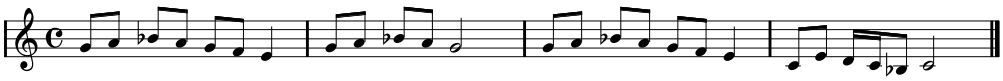
---

[3] Beskrivelse skal her ikke forstås som modsætning til *fortolkning*, men snarere som en bestemt type fortolkning, nemlig en begrebslig (sproglig) fortolkning.

[4] Her citeret fra Van der Merwe 1989: 223.

> the traditions of the history of its existance, and essentially the kind of thing which the mischievous and perverse mind would fasten on. It is a curious fact that, among the special traits which distinguish even good second-rate music in the latter part of the nineteenth century, an insistence on the independence of the 'leading note' from the note to which it has been supposed to lead is most conspicious.

Faktisk omtales dette fænomen også i *The New Grove* som *Wienertonen* ('Viennese' note), sandsynligvis med henblik på det 19. århundredes lettere musik fra Wien, hvor fænomenet på ingen måde var ukendt (Van der Merwe 1989: 226ff). Det er således tydeligt, at selv det høje syvende trin i populærmusik ikke blot er en »diatonic, polite, and instantly subserviant dominant-supported leading note«, således som Everett beskriver alternativet til det lave syvende trin. Endvidere er det *lave* syvende trin ganske almindeligt i populærmusik, for eksempel i „country-skalaen" (Kramarz 1983: 38), ligesom det genfindes i folkemusik, for eksempel som her i *Old Joe Clark*:[5]



Når Everett alligevel anskuer durtonalitet – herunder ledetonens særlige funktion – som den dominerende norm for pop og rock, skyldes det derfor sandsynligvis, at han tager udgangspunkt i *traditionel musikteori*, hvor dur/mol-tonalitet er den altdominerende norm, og ud fra en sådan synsvinkel er det lave syvende trin naturligvis en afvigelse. Problemet er, at man ikke uden videre kan slutte, at det derfor også *høres* som en afvigelse, da dette forudsætter, at durtonalitet virkelig er den musikalske norm, som populærmusik høres på baggrund af – hvilket efter min opfattelse næppe kan siges at være tilfældet. Eksemplet viser således tydeligt, hvordan musikalsk analyse påvirkes af den musikteori, man bringer i anvendelse. Et af de vigtigste formål med denne afhandling er således at udvide det musikteoretiske grundlag for musikalske analyser af populærmusik.

Det er endvidere vigtigt at være opmærksom på, at en skoling i en teoretisk tradition ikke blot medfører en beherskelse af et bestemt teoretisk apparat, men også medfører, at man udvikler en evne til at *lytte på en bestemt måde*. Når Everett omtaler det lavende syvende trin som en afvigelse af en durtonalitet, skyldes det således næppe blot, at han i sin analyse ukritisk tager sit teoretiske udgangspunkt i traditionel musikteori – det er han en alt for fremragende musikanalytiker til. Jeg tvivler således egentlig ikke på, at Everett faktisk *hører* det lave syvende trin som en afvigelse fra normen. Men jeg vover at påstå, at dette skyldes, at han hører fra en position som en klassisk skolet musikteoretiker.

Eksemplet illustrerer, hvordan der kan være en uoverensstemmelse mellem den musikalske norm og musikteorien, hvis denne tager udganspunkt i en anden musik. Men selv med en musikteori, der specifikt er udviklet med henblik på analyse af en bestemt musik, vil der naturligvis være en forskel på det oplevede fænomen og den teoretiske beskrivelse, da musikalske normer sjældent er skarpt afgrænsede fænomer, der lader sig beskrive enkelt og udtømmende, men snarere er komplekse tendenser. For eksempel er durtonalitet ikke blot kendetegnet ved en skala, men også af bestemte melodiske mønstre, en bestemt

---

[5] *Old Joe Clark* er her taget fra Kramarz 1983: 36 og 51-52.

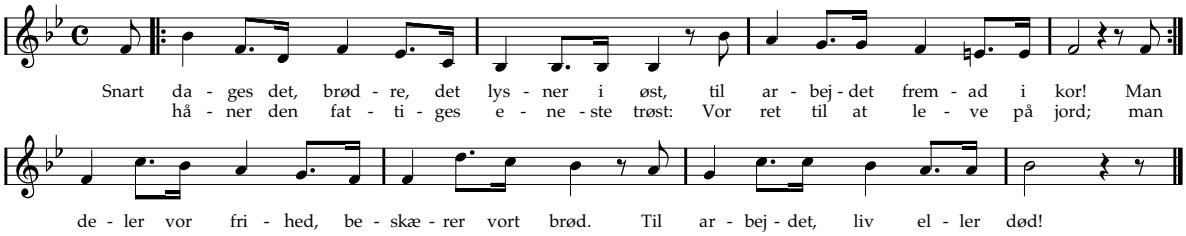
måde at opfatte „melodi" på, bestemte funktioner for tonerne i skalaen, bestemte måder at låne fra andre tonearter, bestemte måder at kombinere samtidige toner på, bestemte harmoniske vendinger og fremgangsmåder osv., som man nok kan forsøge at beskrive så detaljeret som muligt, men næppe kan beskrive udtømmende. En teoretisk beskrivelse af en musikalsk norm er således en *tilnærmelse*, hvor de vigtigste træk er beskrevet, og det er i konkrete analyser altid nødvendigt at være opmærksom på dette forhold.

På trods af svaghederne ved at tage udgangspunkt i begreber og metoder, der er udviklet med henblik på en anden musik, kan det naturligvis være nyttigt at anvende gængse metoder og begreber i det omfang, at der er tale om de samme eller beslægtede fænomener. Da der trods alt er åbenlyse og mangfoldige ligheder mellem populærmusik og europæisk kompositionsmusik, er det derfor ikke overraskende, at man faktisk i ret stort omfang kan drage nytte af gængs musikteori til at belyse og redegøre for forhold i populærmusik. Desuden er det nok umuligt eller i hvert fald meget svært helt at se bort fra ens musikteoretiske baggrund, når man lytter analytisk. Selv personer med meget sparsom musikteoretisk uddannelse vil således forvente at finde *toner*, der kan navngives efter sædvanlig praksis som c, es, g, gis osv, *rytmer* med simple matematiske forhold, *akkorder*, der er opbygget af toner, som regel i tertsstabler, *stykker* eller formdele, som nummeret kan opdeles i, osv. osv. Når man lytter analytisk, lytter man altså *efter noget*, og ens lytning er altid allerede påvirket af teoretiske forventninger. En måde delvist at kompensere for dette forhold kan være at anvende flere teoretiske metoder og konstant forsøge at vurdere forholdet mellem ens sædvanlige lytning og ens analytiske lytning, hvilket jeg vil gøre i denne afhandling. En stor del af afhandlingen vil derfor være præget af diskussion af forskellige grundlæggende musikteoretiske metoder og begreber.

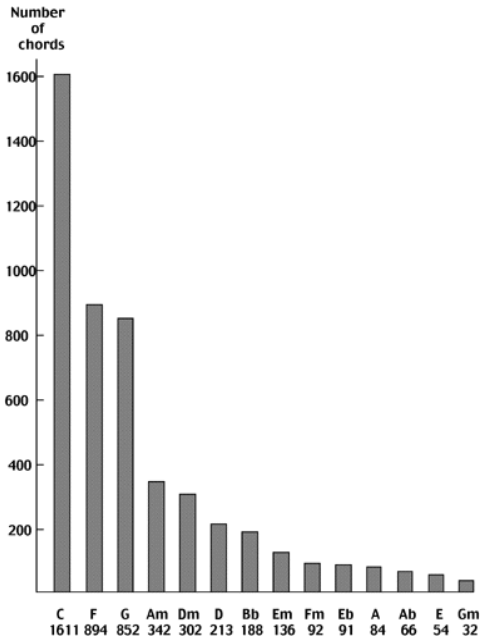
I den forbindelse er det særlig vigtigt at være opmærksom på, at man i mange tilfælde kan opleve *flertydighed* og vaghed – og uden at dette skyldes, at man ikke „forstår" musikken. Der kan tværtimod simpelthen være tale om en flertydighed, der opleves som intenderet, hvilket ikke er ualmindeligt. Selv om en bestemt analyse kan fornemmes adækvat og dækkende, er det således også af denne grund vigtigt at være opmærksom på alternative fortolkninger. I øvrigt kan det omvendte selvfølgelig også forekomme: flertydighed, der skyldes beskrivelsesapparatet, men som ikke *opleves* som en flertydighed. Det kan for eksempel være en modus med to grundtoner, der fejlagtigt kan fortolkes som en flertydighed.

Overvejelserne ovenfor omkring forholdet mellem musikteori og de oplevede musikalske normer antyder nogle af problemerne omkring anvendelsen af *lyttertests*, der jo ellers umiddelbart kunne synes nærliggende at gøre brug af. Lyttere har jo sædvanligvis ikke benævnelser for de strukturer og mønstre, som de oplever, og det vil derfor være meget vanskeligt at spørge til oplevelsen af musikalske strukturer uden at introducere blot grundlæggende og meget simple musikteoretiske begreber. Men herved har man jo allerede påvirket dem til at lytte på en bestemt måde, der er bestemt af de forestillinger om musikken, som tilrettelæggeren af testen har. Dette problem vil sandsynligvis være større, jo „dybere" og mere ubevidste strukturer, der er tale om, og vil derfor i særligt omfang ramme de grundlæggende musikalske normer, der er denne afhandlings emne. Jeg mener derfor, at udbyttet af lyttertests i denne forbindelse vil være forholdsvis ringe, og jeg har ikke i noget systematisk omfang gjort brug af sådanne tests.

En anden metode til at afsløre musikalske normer er brugen af *statistik*. Det er dog vigtigt at understrege, at en musikalsk norm ikke blot er et *gennemsnit af egenskaber*, men derimod træk og mønstre, der *opleves* som karakteristiske, og som fungerer som forståelsesramme. Når en sang for eksempel siges at „stå i F-dur", betyder det derfor ikke, at tonerne f, g, a, b, c, d og e optræder med større hyppighed end for eksempel h eller es – i så fald skulle *Snart dages det, brødre*[6] vel være F-dur og ikke B-dur, da e optræder to gange, mens es kun optræder en gang:



At en sang „står i F-dur" betyder derimod, at den høres på baggrund af „ideen F-dur", der er langt mere kompliceret og sammensat end bare et bestemt toneudvalg. Eksemplet er selvfølgelig ganske banalt, men viser trods alt faren ved at forstå musikalsk norm som et gennemsnit af karakteristika. Et andet eksempel er Johansson (1999), hvor han i beskrivelsen af The Beatles' „harmoniske sprog" præsenterer en grafisk fremstilling af hyppigheden af akkorder i dursange (transponeret til C-dur):



Et af problemerne ved en sådan optælling som karakteristik af en musikalsk norm er, at der ikke skelnes mellem, hvordan akkorderne *fungerer*, dvs. opfattes af lytteren. For eksempel er der stor forskel på, om ♭III fungerer som lån fra varianttonearten, som en harmoniseret stiliseret bluesterts eller som en tritonuserstattet bidominant til II(m).[7] Man kunne

---

[6] Sangbogen: 359, „Socialisternes march", 1872. Musik af Chr. J. Rasmussen, tekst af U. P. Overby.

[7] Det skal dog retfærdighedsvist nævnes, at Johansson selv senere netop forklarer, hvordan akkorderne anvendes – uden at dette dog føres til at grafen justeres.

endvidere skelne mellem akkordernes strukturelle betydning, således at for eksempel kadenceakkorder talte mere end gennemgangsakkorder og andre mere melodisk betingede akkorder. Endnu et problem er, hvad man skal lade tælle som en harmonisk „begivenhed“: Skal to takter med C tælle som 1 eller 2 akkorder? Skal en takt med C i én sang tælle dobbelt så meget som en takt i en anden sang, hvor tempoet er dobbelt? Præcis som med spørgsmål om den enkelte akkords vægt, kan man stille spørgsmål om den enkelte sangs vægt: Er alle sange lige vigtige, når man vil beskrive The Beatles' harmoniske sprog? Skal man udelade eller nedprioritere åbenlyse „novelty“-numre som *When I'm Sixty-four* (1967) eller *Her Majesty* (1969)? Skal de mest populære numre vægtes højere i statistikken? Skal A-sider på singles vægtes højere end B-sider?[8] Endelig kan man stille spørgsmålet, om det overhovedet er meningsfuldt at tale om ét harmonisk sprog, eller om man i virkeligheden ikke snarere burde opdele i flere forskellige sprog. Man kan for eksempel sammenligne verset i to forskellige Beatles-melodier:

Back In The U.S.S.R. ‖: I | IV | ♭III | IV :‖ I(7) | ♭III(7) | IV(7) | NC | I | …

In My Life ‖: I V | VIm I^{7}_{7} | IV IVm | I :‖

Mens *Back In The U.S.S.R.* (1968) er kendetegnet ved en bluesbaseret harmonik stort set uden træk af klassisk funktionsharmonik, er det modsatte tilfældet med *In My Life* (1965), hvor der – bortset fra basgangen – er tale om et helt traditionelt funktionstonalt forløb bygget over funktionerne T-D-$\nearrow$-(D^7)-S-°S-T og den faldende melodiske linie $\hat{8}\rightarrow\hat{7}\rightarrow\hat{6}\rightarrow\flat\hat{7}\rightarrow\hat{6}\rightarrow\flat\hat{6}\rightarrow\hat{5}$. Der er således tilsyneladende i repertoiret af The Beatles-sange *flere* forskellige musikalske normer for harmonik, hvorfor det er uheldigt blot at slå akkorderne i alle numrene sammen i én optælling. Alle de nævnte problemer kunne for så vidt udmærket forsøges afhjulpet, og man kunne sagtens for eksempel have opdelt optællingen i flere harmoniske normer. Men problemet er, at man så *på forhånd* må have en ret god fornemmelse for de harmoniske normer. Herved kommer statistikken i hovedsagen til blot at påvise og underbygge det, man allerede vidste på forhånd.[9] Dette kan selvfølgelig være ganske nyttigt, men kan efter min opfattelse langtfra stå alene. Jeg vil derfor stort set undlade eksplicit at

---

[8] Se Nurmesjärvi 1998: 77ff for en sammenligning og diskussion af *form* på henholdsvis A- og B-sider af The Beatles-singler. Nurmesjärvi konkluderer blandt andet:

> The A-sides of the singles were firmly based on the standard forms, they were used 100% from 1962 to 1967. The percentual amount of the extensions [af former som AABA og ABAB] was precisely the same as that of the normative standard forms. The 'other' forms had a peak in the years 68-69, which was seen also in the results of the whole material.
>
> The results of the B-sides of the singles were much more diversified than those of the A-sides. The normative standard forms were not always automatically followed by standard extensions as in the case of A-sides, and the amount of used standard forms was smaller and varied from the beginning. The 'other' forms were used since the second year and the amount increased at the end.

Hendes undersøgelser tyder altså på, at The Beatles' typiske „formsprog“ i højere grad formuleredes af A-siderne end af B-siderne, der oftere var variationer over disse eller afvigelser fra normale former. Tilsvarende kunne man forestille sig, at The Beatles' „harmoniske sprog“ først og fremmest kunne aflæses af A-siderne.

[9] Desuden kan det give fremstillingen et (pseudo-)naturvidenskabeligt tilsnit, hvor resultaterne fremstår som fakta, selv om de faktisk i lige så høj grad er bestemt af de „spørgsmål“, man stiller til materialet, og den måde, hvorpå man stiller disse spørgsmål.

anvende statistik, selv om jeg naturligvis undervejs for eksempel har kontrolleret, om et givent træk ved et repertoire nu også rent faktisk er typisk for den pågældende musik. Jeg vil i stedet tale mere løst om „mere eller mindre typiske" træk osv.

I beskrivelsen af musikalske normer vil jeg altså overordnet tage udgangspunkt i forskellige musikteoretiske metoder, som endvidere vil blive videreudviklet og udvidet. Hele første del af afhandlingen er således en gennemgang af forskellige overordnede begreber og metoder, der så efterfølgende tages i anvendelse over for mere konkrete populærmusikalske normer.

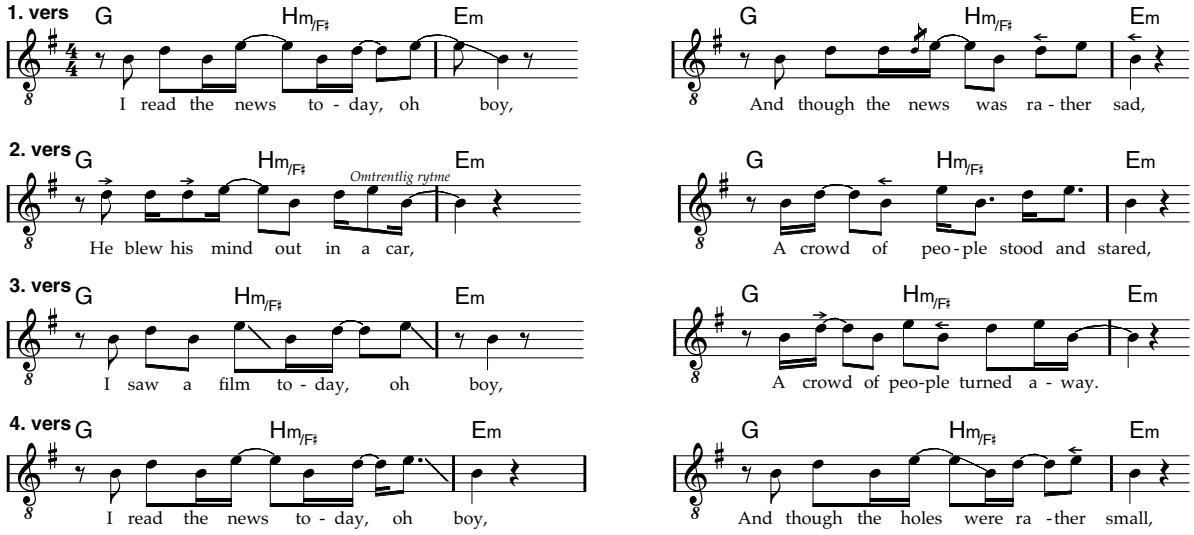
1.3 Ide og realisation

The Familys (1985), Sinead O'Conners (1990) og Princes (1993) indspilninger af *Nothing Compares 2 U* opfattes som regel som tre udgaver af det *samme* nummer på trods af store forskelle i arrangement, tempo, akkorder, toneart osv. Der synes således at være en fælles *ide*, som de tre indspilninger er *realisationer* af.

Jeg vil i dette afsnit diskutere forholdet mellem ide og realisation, både hvad angår enkelte fraser og hele numre. Jeg vil endvidere se på, hvordan forholdet mellem ide og realisation forholder sig til *stilart* og *notation*.

1.3a Fraser

I The Beatles' *A Day In The Life* (1967) optræder i første og femte takt af hvert af de fire vers en frase, der her vises i en omtrentlig transskription:[10]

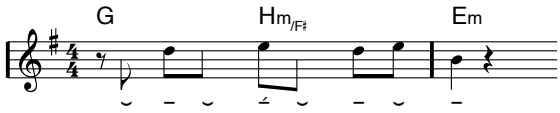


På trods af de åbenlyse forskelle i tekst, tonehøjder og rytme opleves fraserne på sin vis som otte udgaver af den „samme" frase. Præcis som de tre indspilninger af *Nothing Compares 2 U* kunne opfattes som realisationer af den samme ide (det „samme nummer"), kan

[10] De anvendte transskriptionssymboler vil senere blive introduceret. Her kan nævne, at ← og → angiver, at tonen kommer „en anelse" før eller efter noteret, at en skrå streg efter en tone angiver, at der glides nedad fra starttonehøjden, og at en streg mellem to noder angiver, at der glides fra den første tone til den anden.

de otte fraser altså opfattes som realisationer af en fælles melodisk ide (den „samme frase“).

Jeg vil her kort for eksemplets skyld forsøge at skitsere den melodiske ide: Man kan først bemærke, at der i alle tilfælde er tale om det samme rytmiske betoningsmønster: ⏑ – ⏑ –́ ⏑ – ⏑ –. Som det er almindeligt, er de *rytmisk betonede toner* de vigtigste i den melodiske ide, og det er da også kendetegnende, at for eksempel den første og den tredje tone, der begge er ubetonede, undertiden er h, undertiden er d: den præcise tonehøjde af disse ubetonede toner er tilsyneladende ikke så vigtig. Ser man på selve rytmerne, er de ret forskellige, og bortset fra at den første tone i alle udgaverne falder på „1og“, er der ikke en eneste af de følgende toner, der i alle otte udgaver kommer på præcis den samme rytmiske position. Alligevel er der en høj grad af lighed mellem alle rytmerne, og man kunne for eksempel anskue alle de konkrete rytmer som variationer af den bagvedliggende simple rytme ‖ 𝄾♪♫♫♫ | ♩𝄽, og anskue variationerne som – i hvert fald delvist – begrundet i teksten. Betragtningerne hidtil over den melodiske ide kan for eksempel sammenfattes i følgende baggrundsstruktur:



Denne simple rytme med de jævne ottendedele føles dog på ingen måde i sig selv som et tilfredsstillende udtryk for den rytmiske ide, der således må suppleres med en beskrivelse af transformationsmulighederne af denne bagvedliggende rytme. Det vil føre for vidt her, men jeg vil blot nævne et par forhold: For eksempel falder alle de betonede stavelser med undtagelse af den sidste *enten* på et pulsslag i $\frac{4}{4}$-takten *eller* på sekstendedelen inden (sekstendedelslift), mens de ikke falder på ubetonede ottendedele eller på sekstendedelen efter et pulsslag i $\frac{4}{4}$-takten. Med hensyn til slutningen af frasen er der tilsyneladende betydeligt større rum for den rytmiske placering, og det er som om, at den præcise rytme her betyder mindre, som om at rytmen „mister taget“ i pulsen – et fænomen, som jeg vil vende tilbage til, og som jeg kalder *svag metrisk forankring*.

Jeg vil afslutte beskrivelsen af den bagvedliggende ide i frasen fra *A Day In The Life* her, og selv om den langtfra er udtømmende, har beskrivelsen dog bidraget til at belyse, hvad man kan forstå som frasens ide.

Man kan konkludere, at de otte udførelser på et vist niveau på trods af de store forskelle opleves som den „samme“ frase; eller man kan sige, at trods de forskellige realisationer bevarer frasen sin *identitet*.

1.3b Numre

På samme måde kan man anvende begrebet identitet på en hel sang: Selv om Brenda Holloways (1964), Spencer Davies Groups (1965), Small Faces’ (1968) og Gladys Knight & The Pips’ (1968) *Every Little Bit Hurts* er temmelig forskellige, opleves det stadig som den „samme sang“,[11] ligesom forskellige opførelser af for eksempel en Beethoven-symfoni

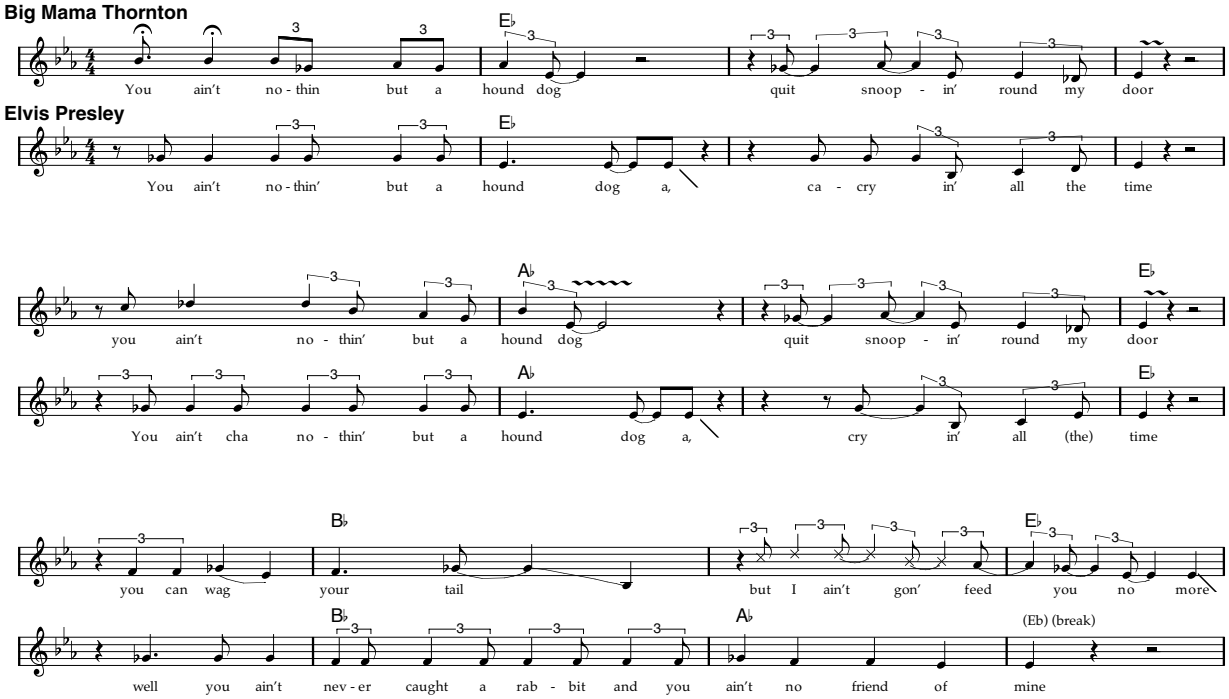
[11] Helt det samme kan knapt siges om The Clashs version af *Every Little Bit Hurts* (1991), hvor der snarere er

netop opleves som opførelser af „det samme“. Man kan derfor også tale om en *sangs identitet* – det, der på tværs af forskellige opførelser, opfattes som „det samme“. På samme måde som ved en frase kan man altså med fordel skelne mellem et stykke musiks *ide* og dets *realisation*.[12]

Jeg vil her generelt anvende betegnelsen *nummer* om et stykke musiks bagvedliggende ide, og Brenda Holloways, Spencer Davies Groups, Small Faces' og Gladys Knight & The Pips' versioner af *Every Little Bit Hurts* opfattes altså som indspilninger det samme *nummer*.

1.3c Grader af identitet

Grænsen mellem ide og realisation er langtfra entydig og klar, og den afhænger ofte af, hvilken synsvinkel man anlægger. For eksempel kan to versioner være så forskellige, at man knapt kan tale om det samme nummer, og man kan da skelne mellem forskellige kunstneres udgave, for eksempel Big Mama Thorntons (1953) og Elvis Presleys (1956) *Hound Dog*. Nedenfor vises første vers af de to numre i Lars Lilliestams transskription (Lilliestam 1988: 232 & 239) med Presleys udgave transponeret til Es-dur:



tale om en mere selvstændig forarbejdning, således at der skabes et nyt nummer. Eksemplet peger på, at grænsen for, hvornår noget opleves som „det samme“, og hvornår det er så forskelligt, at det opleves som „noget andet“, naturligvis er flydende. Jeg vil vende tilbage til dette problem i det følgende afsnit.

[12] Betegnelsen „cover version“, der betegner en nyindspilning af et nummer, kan eventuelt forstås i forlængelse af en adskillelse af nummer (ide) og realisation: Nummeret fremstår med den nye indspilnng (realisation) i en ny iklædning – cover.

Der er, som eksemplet viser, tale om ret store forskelle, der gør, at man med en vis ret kan tale om to forskellige numre. På den anden side kan man også udmærket anskue de to udgaver ovenfor som to – godt nok ret forskellige – realisationer af det *samme* nummer, i begge tilfælde med komponisterne og tekstforfatterne Jerry Leiber og Mike Stoller.

De to udgaver er således et udmærket eksempel på, at spørgsmålet om identitet ikke altid er ganske entydigt, og – ikke mindst – at identitet kan anskues på flere *forskellige niveauer*. Dette medfører også, at grænsen mellem ide og realisation afhænger af hvilket niveau, det anskues fra. Anskues de to versioner som *ét* nummer, er forskellen således et spørgsmål om *realisation*; anskues de som *to* numre, er forskellen en forskel i bagvedliggende *ide*.

1.3d Autor

Eksemplet ovenfor viser desuden, at det ikke udelukkende er komponisten, der er ansvarlig for et nummers musikalske ide: Sangere og musikere er i populærmusik ofte „medkomponister", således at komponistens oplæg kun bør anskues som et udkast, der så færdiggøres af sangere og musikere til et nummer, der samtidig i forbindelse med en indspilning realiseres. Desuden er det jo i visse sammenhænge ret almindeligt, at det er den eller de samme personer, der skriver og udfører et nummer, ligesom det i andre tilfælde forekommer, at en komponist arbejder sammen med en sanger og/eller musikerne. I forbindelse med skaberen af et nummers musikalske identitet kan man altså ikke i populærmusik opretholde et skarpt skel mellem komponist og udøvende.

Dette betyder også, at nummeret (altså den musikalske ide) i princippet først findes med *indspilningen*, som derfor er det centrale medie. Da indspilninger som regel tilskrives forsangeren eller en gruppe (af sanger og musikere), vil man typisk tale om for eksempel „Bill Haley and The Comets' *Rock Around The Clock*" (1954) og ikke „DeKnight & Freedmans *Rock Around The Clock*" (komponist/tekstforfatter). Men herved får en sådan betegnelse to betydninger: dels den konkrete indspilning, dels det nummer, som indspilningen konstituerer. Når for eksempel bands i dag i Danmark spiller *Hound Dog*, er det således nummeret „Elvis Presleys *Hound Dog*" og ikke for eksempel „Big Mama Thorntons *Hound Dog*", men det betyder naturligvis ikke, at de spiller nummeret præcis som Elvis Presley, langtfra, blot at det grundlæggende er det „samme nummer" som i Elvis Presleys udgave – og ikke for eksempel nummeret i indspilningen af Big Mama Thornton.

Som hovedregel anskues efterfølgende udgaver af et nummer som versioner af det nummer, der konstitueredes ved den første indspilning. Dette gælder i særdeleshed, når det er en eller flere af de udøvende, der selv står som komponist og tekstforfatter, eller når en komposition er specielt tilegnet den eller de udøvende. Men som eksemplet med *Hound Dog* viser, er det ikke altid tilfældet: Elvis Presleys udgave opnåede således langt større popularitet, såvel i samtiden som i eftertiden, og fremstår i dag for de fleste lyttere som den „rigtige" *Hound Dog*.[13] I andre tilfælde kan der være flere versioner, der deler status

---

[13] I øvrigt baserede Elvis Presley i høj grad sin indspilning på Freddie Bell and The Bellboys' indspilning fra 1955, og Elvis Presleys version ligger temmelig meget tættere på denne version end på Big Mama Thorntons. (Se i øvrigt Lilliestam 1988: 38).

som den autoritative indspilning, som for eksempel The Beatles' (1967) og Joe Cockers (1969) *With A Little Help From My Friend*.

1.3e Stil og ide

Inden for populærmusik findes en stor mængde forskellige kategorier for musik: soul, rock'n'roll, r&b, pop, girl group, rock, punk, heavy metal, rap, hip hop, house, easy listening, grunge, techno, boy band, country & western, singer-songwriter, bluegrass, westcoast osv. Det er klart, at sådanne kategorier ikke blot betegner musik med musikalske fællestræk; for eksempel er „girl group" selvfølgelig også karakteriseret af, at det er en gruppe af kvindelige sangere. På den anden side er der en vis formodning om, at musikken i hver kategori har en række fællestræk, således at man blot ved at høre musikken kan placere den i en eller flere kategorier, og kategorierne betegnes ofte *stilarter*. Det forekommer derfor sandsynligt, at numre – altså den ide, der ligger bag realisationerne – i en given kategori har en række fællestræk. Selv om en sådan antagelse kan være ganske rimelig, er det dog vigtigt at være opmærksom på, at de træk, som musik i en given kategori har til fælles, i lige så høj eller endog højere grad kan ligge i *realisationerne*, altså måden hvorpå numrene fremføres.

Igen kan forskellige versioner af det samme nummer belyse forskellen mellem *stil* og *musikalske norm for numre*: Det samme nummer kan nemlig undertiden optræde i forskellige stilarter, alt efter hvordan det opføres. For eksempel har såvel Gloria Gaynor (1979) som Cake (1996) indspillet *I Will Survive*, men i to forskellige stilarter: „disco" og „rock". Andre eksempler er:

Wonderwall
– Oasis („rock", 1995)
– The Mike Flowers Pops („easy listening", 1996).

Stand By Your Man
– Tammy Wynette („country", 1976)
– Plasmatics („heavy metal", 1982).

Stripped
– Depeche Mode („80'er synth-pop", 1986)
– Rammstein („hård rock", 1998).

Sweet Dreams (Are Made Of This)
– Eurythmics („80'er synth-pop", 1983)
– Marilyn Manson („alternativ/hård rock", 1995).

Word Up!
– Cameo („80'er pop"/„funk", 1985)
– Gun („rock"[14]).

[14] Nummeret kan høres på http://www.mpulse.com/nc_songs2.asp?sID=1850

Fælles for disse eksempler er, at det enkelte nummer ret problemfrit lader sig anvende i flere stilarter, og eksemplerne antyder således, at stilarter og musikalske normer for numre ikke er fuldstændig sammenfaldende.

På den anden side er det naturligvis langtfra *alle* numre, der lader sig overføre fra en stilart til en anden. For eksempel er der i Sid Vicious' version af *My Way* (1978) i realisationen gjort alt, hvad der kan gøres, for at få det til at blive „punk-agtigt", men alligevel lyder det ikke som et traditionelt punknummer – hertil er nummeret trods alt for forskelligt fra de numre, man sædvanligvis forbinder med punk.

Man kan konkludere, at forestillingen om en bestemt stilart sandsynligvis angår såvel numre som realisationer. Jeg vil da også anvende sædvanlige stilartsbetegnelser til at benævne musikalske normer for numre, selv om de to begreber altså *ikke* altid er sammenfaldende.

1.3f Notation

Almindelig nodenotation kan opfattes som et forsøg på *angivelse af vigtige musikalske ideer i en bestemt tradition* – først og fremmest den europæiske kunstmusik. Jeg vil i efterfølgende kapitler om tonehøjde og rytme diskutere præcis *hvilke* ideer om tonehøjde og rytme, der lader sig notere med almindelig notation. Her vil jeg blot bemærke, at mens nodenotationen nok kan opfattes som en *stræben* efter at notere vigtige musikalske ideer, er det kun dette – en stræben – og netop ikke en præcis notation. Alligevel har den udbredte brug af nodenotation uden tvivl haft en enorm indflydelse på kunstmusikken, således at de musikalske ideer, der rent faktisk udtrykkes i denne musik, også er blevet formet af, hvad der kunne noteres. Kunstmusikken er således kendetegnet af, hvad Philip Tagg kalder en *notationscentralitet*.[15] Dette giver sig således udtryk i, at „nummer" (eller „værk") og partitur i denne kultur har en stor grad af sammenfald: Nummeret „Beethovens femte symfoni" er således i ret høj grad identisk med det, der angives af noderne til denne musik. Det er dog nødvendigt at være opmærksom på, at der ikke er tale om et fuldstændigt sammenfald: Hvis symfonien for eksempel blev spillet en halv tone lavere, i h-mol, ville de fleste lyttere, der på forhånd kendte symfonien, stadig opfatte musikken som nummeret „Beethovens femte symfoni". De ville måske bemærke, at det lød anderledes, men det ville være en forskellighed, der ville svare til en lidt usædvanlig instrumentation eller akustik, altså en forskellighed i *udførelsen* af nummeret, ikke af selve nummerets *identitet* – det ville stadig være nummeret „Beethovens femte symfoni". Som dette banale eksempel viser, må man således også for denne musik skelne mellem nummer og notation på trods af det store sammenfald.

En af grundene til, at nummer og partitur ikke er identiske, er, at partituret ikke blot tjener til notation af nummeret, men naturligvis også er en forskrift for opførelse. Dette peger på nødvendigheden af at skelne mellem *realisation af et nummer* og *opførelse af et partitur*. Når et orkester spiller Beethovens femte symfoni, og et amatørband spiller Elvis Presleys *Hound Dog*, sker der i begge tilfælde en realisation af et nummer, men kun i det

---

[15] Engelsk: „Notational centricity". Jeg har her lånt betegnelsen fra diskussionen i Middleton 1990: 105.

første tilfælde en opførelse af et partitur.

Som det ofte nævnes i forbindelse med analyse af populærmusik, er nodeskriften kun et fattigt værktøj til at beskrive den klingende musik, for eksempel:

> … in most forms of Afro-American and white country music, in most Western popular music since rock 'n' roll, not to mention Third World hybrids, the 'non-notatable parameters' are of great and often predominant importance. (Middleton 1990: 106).

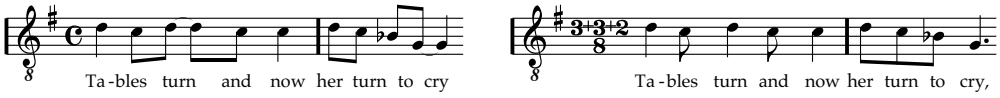
> Indeed, the main problem with notation is that it was developed for music where pitch and duration were the prime carriers of musical 'meaning'. Timbre was initially secondary (in the seventeenth century, the comment 'apt for voyces or viols' would be used) and was only later standardized. (Moore 1993: 33).

Citaterne peger på, at nodenotation ikke fyldestgørende eller måske ligefrem kun i ret ringe grad er en adækvat repræsentation af de klanglige strukturer, der opfattes som musikalsk „meningsfulde" eller „betydningsfulde" i populærmusik.

Dette problem ved den sædvanlige notation er dog på ingen måde særegent for populærmusik, når det gælder *notation af forskellige realisationer* af et nummer: Hvis man ønsker at sammenligne to realisationer af for eksempel Beethovens femte symfoni, er notationen – selv med de almindelige betegnelser for tempo, dynamik osv. – ikke særlig givtig og vil kun kunne angive de mest åbenlyse forskelle. Faktisk ville den sædvanlige notation sandsynligvis kunne registrere langt flere forskelle mellem to realisationer af Elvis Presleys *Hound Dog* end mellem to realisationer af Beethovens femte symfoni. Men selv i dette tilfælde vil notationen naturligvis være yderst mangelfuld med hensyn til at angive forskelle i for eksempel frasering, klang, mikrorytmiske forskydninger osv. Man må således konkludere, at almindelig notation kun i ret ringe grad er velegnet til at angive notation af realisationer.

Når det gælder notation af *numre*, er almindelig nodenotation som nævnt ret velegnet, når det gælder den klassiske kompositionsmusik (i hvert fald op til det 20. århundrede). I populærmusikalske musikkulturer, hvor skriftlighed spiller en langt mindre rolle, er den almindelige nodenotation dog i noget mindre grad velegnet til repræsentation af nummeret. Jeg vil som nævnt senere mere detaljeret diskutere hvilke musikalske ideer, der lader sig repræsentere med noder, men vil dog her nævne få nogle eksempler på problemer:

1) Visse bevidst flertydige musikalske ideer lader sig sjældent notere. For eksempel kan en tone opfattes som både as og gis, men notationen tvinger os til at vælge en af de to toner. Et andet eksempel er rytmer, der på samme tid opfattes i flere forskellige metrummer, som for eksempel følgende rytme fra Rolling Stones' *It's All Over Now* (1964):



2) Kun visse tonehøjde- og rytmeideer lader sig repræsentere. For eksempel kan bluestoner ikke umiddelbart angives med almindelig notation. Et andet eksempel er graden af „metrisk forankring": I eksemplet fra The Beatles' *A Day In The Life* ovenfor omtaltes det, hvordan de sidste toner „slap taget" i pulsen, hvilket ikke lader sig notere.

3) Undertiden kan der være et ret stor frihed i, hvordan den enkelte frase kan udføres, således som det sås i eksemplet fra *A Day In The Life* ovenfor. Ved notation af populærmusik anvendes der derfor ofte en forenklet nodenotation, som for eksempel i *The Real Book*, hvor det da er underforstået, at den udøvende selv må variere – ja, faktisk vil det undertiden lyde ret forkert, hvis der blot spilles det, der egentlig er noteret. Hvad angår notationen af den type af melodiske grundideer, der konstituerer nummeret, er nodenotationen således åbenlyst mangelfuld, da den tvinger en til at angive én bestemt udførelse. Desuden sås det i eksemplet ovenfor fra *A Day In The Life*, at der ikke fandt vilkårlige variationer sted, men at der tilsyneladende var et vist mønster i variationsmulighederne. Selvom dette mønster må siges at høre til frasens identitet, lader det sig ikke notere med almindelig nodenotation.

På trods af disse forbehold er nodenotation også for populærmusik dog langt mere velegnet til angivelse af ideer end til angivelse af realisationer af ideer. Når nodenotation således anklages for dens utilstrækkelighed i forbindelse med populærmusik, er det defor sandsynligvis ikke i første række på grund af dens manglende præcision i forbindelse med angivelse af de musikalske ideer, numrene, men snarere fordi brugen af nodenotation ofte medfører, at realisationsaspektet negligeres eller underbetones.

Der er dog ofte en del forvirring omkring disse begreber. For eksempel skelner såvel Everett (2000) og Moore (1993) mellem „primære" og „sekundære" musikalske faktorer, men med ret forskellige betydninger: Hos Everett bidrager de primære faktorer tilsyneladende til formuleringen af nummerets ide, mens de sekundære hører til nummerets realisation, mens de primære faktorer hos Moore tilsyneladende er de musikalsk set mest betydningsfulde, således at spørgsmålet om primære og sekundære faktorer har at gøre med pertinens. Forskellen kommer tydeligt til udtryk i følgende vidunderlige citat af Everett (2000: 339):

> Much is made of the fact that notation conveys primarily pitch and rhythmic information. Allan Moore (1993, 15) complains that in analytical presentations, "Pitch (melody and harmony) or rhythm are considered prior; texture, timbre, sound manipulation etc. are secondary." Following this argument, the next time I'm at a piano at a party and a friend asks if I'd play "Yesterday," I should sniff and respond, "I'm sorry, you'd never recognize the piece on the piano. Bring me an Epiphone Texan guitar tuned a whole step low and have a string quartet double the essential aspects of the guitar's voice leading (or really, just play whatever they like—the pitch and rhythm are secondary to the texture) and then we're in business."

Så vidt jeg kan vurdere, misforstår Everett her Moores pointe – at tonehøjde- og rytmeparametrene ikke nødvendigvis er de primære bærere af musikalsk betydning – fordi Everett anskuer de primære musikalske faktorer som de faktorer, der bidrager til konstituering af nummerets ide. Jeg vil således hævde, at den musikalske betydning af The Beatles' indspilning af *Yesterday* (1965) ikke er den samme som ved Everetts klaverudgave af *Yesterday*, selv om det naturligvis i begge tilfælde er realisationer af det samme nummer. Desuden er det klart, at Everett har valgt sit eksempel med omhu: Jeg gad for eksempel godt se Everett sætte sig hen til klaveret for at spille Nirvanas *Smells Like Teen Spirit* (1991) eller James Browns *Sex Machine* (1970). På den anden side belyser Everett-citatet ganske rammende, at netop tonehøjde- og rytmeparametrene faktisk er de primære i formulering-

en af et nummer som *Yesterday*, således som det ofte til være tilfældet.

Det er dog vigtigt, at også angivelsen af de musikalske ideer problematiseres, og jeg vil som nævnt senere i detaljer diskutere nodenotation og andre former for notation som for eksempel akkordbenævnelser i forhold til populærmusik.

1.3g Afslutning

Det er vigtigt at understrege, at distinktionen mellem nummer eller ide på den ene side og realisation på den anden ikke implicerer, at ideen er den primære bærer af musikalsk betydning, og at dette aspekt anses for vigtigere end realisationen, eller omvendt for den sags skyld, at realisationen har forrang over ideen. Såvel ide som realisation kan være og er som regel betydningsfulde aspekter, omend forholdet mellem de to kan variere fra situation til situation (afhængigt af musikkultur, konkret musikstykke, lyttesituation, lytterpersonlighed osv.), og dette gælder *både* populærmusik og kunstmusik. Det vil således være en stor fejltagelse og en hån mod musikere og dirigenter – og ikke mindst almindelige lyttere – ikke at tillægge realisation nogen særlig betydning i klassisk musik, blot fordi traditionel musikteori som regel udelukkende har fokuseret på værker og ikke deres konkrete opførelser. Tilsvarende anvendes sange i populærmusikalsk sammenhæng ofte på en måde, der antyder, at nummeret tillægges stor betydning, for eksempel når man til en festlig sammenkomst samles omkring en guitar og synger kendte sange, eller når man for sig selv nynner eller (måske i badet) synger en sang for sig selv. Jeg mener således, at såvel ide som realisation er vigtige aspekter i populærmusik.

Denne afhandling vil være koncentreret om populærmusikalske *numre*, altså om de bagvedliggende musikalske ideer, og kun i mindre omfang inddrage numres *realisation*. Der er flere grunde til dette valg:

For det første er numre simpelthen lettere at få hold på teoretisk end realisationer. Dette betyder selvfølgelig ikke, at man ikke bør beskæftige sig med realisationer, men det kan konkret ofte være frugtbart at vurdere hvor værdifuld en indsigt, man opnår, i forhold til det arbejde, man må investere for at få denne indsigt – en slags „akademisk cost-benefit-analyse". En af grundene til, at numre er lettere at beskrive teoretisk, er selvfølgelig, at der på dette område er en lang musikteoretisk tradition, som man kan trække på. På den anden side kan denne tradition undertiden indebære en række svagheder og faldgruber, således som det sås ovenfor. Også derfor er det vigtigt, at der udvikles mere adækvate metoder og begreber.

For den andet – og måske mere vigtigt – er en realisation altid en realisation *af noget*, nemlig numre. En analyse af realisationer er derfor *betinget* af en god forståelse af, hvad det er, der realiseres, hvorfor det er fornuftigt at starte med analyse af numre.

Jeg vil således i det følgende koncentrere mig om de bagvedliggende ideer og kun i begrænset omfang inddrage deres realisationer. Som eksemplerne ovenfor har illustreret, medfører det dog ikke, at jeg vil begrænse mig til de parametre, der umiddelbart kan noteres, hvilket jeg vil vende tilbage til i forbindelse med udvælgelsen af parametre nedenfor. Forinden vil jeg dog diskutere hvilke numre, der skal udvælges til analyse.

1.4 Repertoire – udvælgelse af numre

Som udgangspunkt er det mit mål at beskrive musikalske normer i *et ret stort repertoire*, hvilket er ret sjældent i forbindelse med populærmusik. Som udgangspunkt omhandler denne afhandling således musikalske normer i populærmusik i *perioden fra midten af 1950'erne til og med 1960'erne*. Starten af denne periode markerer fremkomsten af *rock'n'roll*, mens slutningen er mere arbitrært valgt ud fra et ønske om trods alt ikke at have et for omfattende materiale. Da den *britiske og amerikanske* musik har været internationalt dominerende i denne periode (såvel som før og ikke mindst efter), har jeg valgt at fokusere på denne musik. I det omfang at musik fra andre lande havde fået international gennemslagskraft, ville det være naturligt at medtage denne, og for eksempel for 1970'erne ville det være oplagt at inkludere musik af den svenske gruppe Abba.

Jeg vil udelukkende inkludere musik, der er slået igennem og har opnået en vis popularitet i den valgte periode. Det betyder på den ene side, at jeg vil inkludere et nummer som *Hound Dog*, selv om dette nummer er komponeret i 1952, fordi det først fik sit helt store gennembrud med Elvis Presleys version fra 1956. På den anden side betyder det, at jeg ikke vil medtage musik som for eksempel Louis Armstrong & The All Stars' *Hello, Dolly!*, selv om dette nummer var et stort hit i 1964, eller Frank Sinatras *Strangers In The Night*, der var et hit i 1966, da der her er tale om en type musik, der har rødder i og havde sin største popularitet i en tidligere periode.[16]

Det er klart, at der er stor forskel på, hvordan det enkelte nummer forholder sig til relevante musikalske normer. Nogle numre er eksperimenterende og forsøger at bryde normer, men andre er mere konforme og virker inden for „spilleregler" sat af givne normer. Her vil sidstnævnte være mest oplagt at foretrække i udvælgelsen af numre til at beskrive periodens musikalske normer. Det kan dog også forekomme, at et nummer på visse områder er meget specielt, mens det på andre områder er ganske konventionelt. Et sådant nummer vil naturligvis også være interessant i denne sammenhæng. Sådanne kriterier for udvælgelsen af numre forudsætter dog, at jeg *på forhånd* har en vis fornemmelse for de musikalske normer – hvilket sådan set er fornuftigt at antage i det omfang, at jeg jo fortrinsvis behandler musikalske normer, som antages at være velkendte for hovedparten af lyttere. Alligevel kan det være værd at overveje andre kriterier for udvælgelsen.

Det er nærliggende at forestille sig, at man i den *mest populære* musik, i „mainstreammusikken", finder de musikalske normer mest tydeligt og klart formuleret, da denne musik jo tilsyneladende har talt til et meget bredt publikum. Desuden har denne musik simpelthen i kraft af dens popularitet jo naturligvis været en vigtig musik i perioden. Det forekommer derfor rimeligt at lade placeringen på *hitlister* være en vigtig faktor i udvælgelsen af numre. Der er dog flere problemer i et sådant kriterium:[17]

---

[16] Andre eksempler er Henry Mancinis *Love Theme From Romeo & Juliet* (1969), Bobby Darins *Mack The Knife* (1959) og The Highwaymens *Michael Row The Boat* (1961).

[17] Se Middleton 1990: 5-6.

1. Hitlister baseret på salgstal (og radioafspilning) er langtfra pålidelige. Middleton (1990: 5): »The bases of statistics are often unclear or unsatisfactory and comparability is often impossible. Figures are open to manipulation and corruption (hyping, payola, and so on). What they represent is also influenced by institutional constraints, and choices of output by record companies and radio stations«.

2. Der fokuseres på musik, der sælger meget over en kort periode, mens musik, der sælger tilsvarende over en længere periode ikke opnår samme placeringer. Gary Lewis and the Playboys opnåede for eksempel stor succes med sangen *This Diamond Ring*, der lå 9 uger på den amerikanske pophitliste – med førstepladsen i februar 1965 som et højdepunkt – mens en anden sang fra samme år, Wilson Picketts *In The Midnight Hour*, ikke opnåede hitlistesucces i nær samme grad – faktisk opnåede den end ikke en placering på den amerikanske top 20-liste (*Hit Singles* 1999: 104). Over en længere periode må man dog antage, at *In The Midnight Hour* har solgt langt mere, end listerne lader ane.[18]

3. Der fokuseres på *fonogrammer* – den vare, der sælges – og ikke på numre. Visse numre er således indspillet af mange forskellige kunstnere, hvorved de har fået større udbredelse, ligseom visse indspilninger kan findes på flere forskellige fonogrammer. For eksempel findes der ifølge *All Music Guide* (http://www.allmusic.com/) kun fire indspilninger af *This Diamond Ring*, mens *In The Midnight Hour* findes i hele 59 indspilninger![19] Et andet problem i denne forbindelse er forholdet mellem singles, hvor der som regel er et „hovednummer" (A-siden), og albums, hvor der jo findes flere numre.

4. Hele musikkulturen anskues under et. For eksempel har soundtracket til *South Pacific* rekorden som det album, der har ligget flest uger på førstepladsen af den britiske album-hitliste med imponerende 115 uger, efterfulgt af soundtracket til *The Sound of Music* med 70 uger. Først på de følgende pladser findes kunstnere som Simon & Garfunkel (nr. 3), The Beatles (nr. 4, 5, 7 og 8) og Elvis Presley (nr. 6 og 9).[20] Et meget heterogent område betragtes således som en helhed, hvorved man blandt andet risikerer at overse musik, der har haft relativ stor udbredelse i visse, betydelige delområder, men som ikke fremgår af de overordnede salgstal.

---

[18] Eksemplet med de to numre er taget fra David Brackett 1995: 1.

[19] De fire indspilninger af *This Diamond Ring* er med Gary Lewis and the Playboys og derudover med The Coasters, Del Shannon & Gary Lewis og Al Kooper. Med hensyn til *In The Midnight Hour* er indspilningerne – ud over indspilningen med Wilson Pickett – med Aranbee Pop Symphony Orchestra, The Astronauts, Razzy Bailey, Archie Bell & the Drells, The Bonne Villes, Booker T. & the MG's, The Capitols, Casablanca Orchestra, The Chambers Brothers, The Chocolate Watchband, The Comets, The Commitments, Steve Cropper, Cross Country, The Elgins, Chris Farlowe, Herbie Goins and the Soultimers, The Grateful Dead, John Holt, Invaders, Ray Jackson, The Jam, Jimmy Johnson, Tom Jones, B.B. King, King Curtis, Kings Court, Knights 5+1, Bob Kuban & the In-Men, Tony Lane & Fabulous Spades, Little Mac / Boss Sounds, The Lively Ones , Delbert McClinton, The Merton Parkas, Mixin' Marc, Pharaos, Rascals, Martha Reeves, The Righteous Brothers, The Rising Storm, Roxy Music, Mitch Ryder & the Detroit Wheels, Samantha Sang, The Seldom Scene, Gee Gee Shinn, Soul, Inc., The Speckulations, Superpower, B.J. Thomas, Nicky Thomas, Rufus Thomas, Johnny Thunders, Tina Turner, The Varcels, The Variations, Wanted, Mary Wells, Lee Williams og The Young Rascals. En betragtelig del af disse indspilninger stammer i øvrigt fra anden halvdel af 1960'erne.

[20] Oplysningerne er fundet i Gambaccini, Rice & Rice 1988: 185 og gælder for perioden frem til 1987.

5. Der fokuseres på *salget* af musikken frem for på *brugen* – for eksempel radiolytning, brug af musikken i film, lytning til musikken i private hjem, privat kassettekopiering (og for den seneste tid også cd-brænding og digital kopiering via for eksempel Napster og Gnutella) og live-opførelser. Der er således en lang række numre, der opføres af alt fra amatørbands til halv- og helprofessionelle orkestre på pubber og små spillesteder, til byfester, til private fester ved brylupper, fødselsdage osv., men som ikke figurerer på hitlister.

Selv om hitlister bestemt kan anvendes som værktøj til at vurdere et nummers udbredelse, kan de således langtfra stå alene. Jeg har derfor også støttet mig til blandt andet forskellige fremstillinger af periodens musik.

Ovenfor antog jeg, at de musikalske normer tydeligst kom til udtryk i de mest populære numre, men det er vel på den anden side ikke utænkeligt, at en del af forklaringen på disse numres popularitet undertiden kan findes i en særlig raffineret afvigelse fra eller eksperimenterende omgang med musikalske normer. Der er for eksempel en lang tradition for numre, der er karakteriseret ved „gimmicks":

> En gimmick er noget i musikken, der på én eller anden måde er særpræget. Noget måske kantet, grimt eller underligt, der skiller sig ud, og som er med til at skille dette værk ud fra andre og gøre det til noget særligt. … I "She Loves You" med The Beatles (1963) er det høje "ooh" sunget i falset lige før omkvædet en tydelig gimmick. De 4 Beatler rystede her med deres "lange" hår ved koncerterne til især det kvindelige publikums store henrykkelse. (Aare, Grønager og Rønnenfelt 2000: 24)

Ideen i et gimmick er således, at det *ikke* er en del af den musikalske norm, men et brud på denne. Endvidere kan man nævne den lange og populære tradition for „novelty"-numre som førnævnte *When I'm Sixty-four* (1967) eller *Her Majesty* (1969), der der oftest på en spøgefuld måde gør brug af afvigende musikalske normer. Selv om popularitet – i det omfang det lader sig definere – nok sikrer, at et nummer har haft en vis betydning, synes popularitet altså ikke i sig selv at være en sikkerhed for en høj grad af konformitet over for musikalske normer.

Andre studier, der omhandler musikalske normer, omfatter som regel et langt mindre og sædvanligvis *klart og skarpt afgrænset repertoire*. Det gælder for eksempel Alf Björnbergs *En liten sång som alla andra* (1987), hvor repertoiret er melodier ved den svenske „Melodifestival" (Melodi Grand Prix) i perioden 1959-1983. Et andet eksempel er Rob Bowmans „The Stax sound: a musicological analysis" (1995), der omhandler indspilninger på pladeselskabet Stax Records. I andre tilfælde tages udgangspunkt i en bestemt kunstners eller gruppes produktion, for eksempel Terhi Nurmesjärvis „The Concept of Form and its Change in the Singles of The Beatles" (1998) og KG Johanssons „The Harmonic Language of the Beatles" (1999), der begge handler om The Beatles' sange. Sådanne studier er vigtige bidrag til formuleringen af mere generelle musikalske normer, men indebærer på den anden side også nogle svagheder og faldgruber. For det første er det klart, at et mindre repertoire, på samme måde som en enkelt sang, må forstås på baggrund af dybere og mere vidtrækkende musikalske normer, og man er derfor også i analysen af et mindre repertoire afhængig af en mere generel musikteori. Da overordnede populærmusikalske normer, selv i dag, kun er temmelig sporadisk behandlet, er dette efter min opfattelse et stort problem i

analysen af mindre repertoirer. Det ses da også, at især de mere specialiserede studier i praksis kommer til at omfatte dybereliggende og mere generelle musikteoretiske problemstillinger, hvilket jo i hvert fald har den fordel, at resultaterne i endnu højere grad lader sig anvende på andre områder. For det andet, og vigtigere, er der den fare ved at vælge et begrænset repertoire, at det ofte blot forudsættes, at det valgte materiale – også med hensyn til musikalske normer – er meningsfuldt at betragte under ét, og som udgør et antal numre af lige stor betydning. Herved bliver anvendelsen af statistiske metoder nærliggende, og det er da også typisk, at alle de ovenfor nævnte studier gør udbredt brug af statistiske metoder. Men herved kommer de musikalske normer som nævnt ovenfor til at fremstå som *gennemsnit* af egenskaber og ikke som *oplevede* træk ved musikken og som forståelsesramme i lytningen. På trods af disse forbehold kan det naturligvis være ganske meningsfuldt at behandle et skarpt afgrænset repertoire – også selv om musikken ikke er udvalgt, fordi den antages at konstituere fælles musikalske normer. Et godt eksempel på dette er Alf Björnbergs *En liten sång som alla andra*, hvor formålet jo ikke er at beskrive den musikalske norm for et bestemt repertoire, men netop at analysere musik ved en bestemt *begivenhed*.

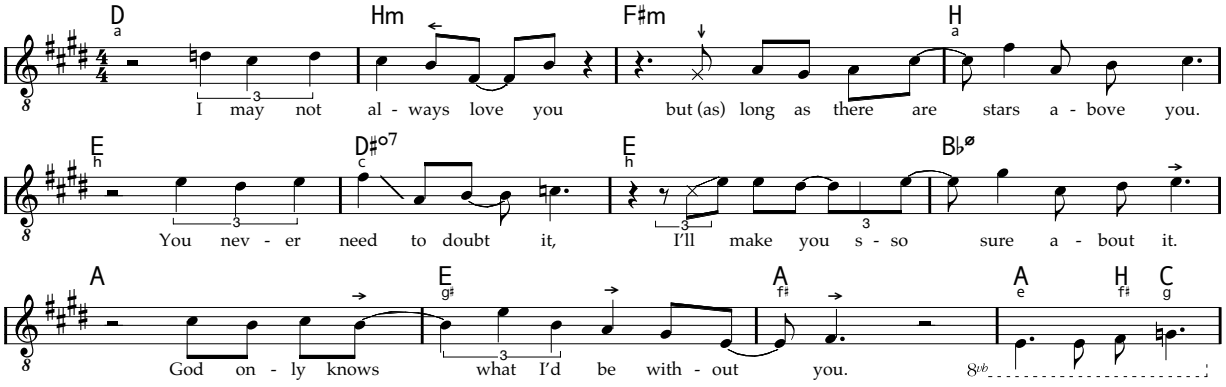
Konklusionen på ovenstående overvejelser er, at jeg med ønsket om at beskrive et meget stort områdes musikalske normer ikke kan forlade mig på en enkel måde at udvælge numre på, selv om der nok kan gives visse retningslinier. Jeg vil dog selvfølgelig forsøge at inddrage et så stort empirisk materiale som muligt.

1.5 Parametre

I musikalsk analyse og musikteori betragtes en musikalsk struktur som regel som sammensat af en række „parametre". Jeg vil i dette afsnit diskutere, hvordan musikanalytiske parametre forholder sig hinanden og til ide og realisation, og til slut hvordan jeg vil udvælge og behandle parametre i beskrivelsen af musikalske normer.

1.5a Pertinens

I forbindelse med konkret analyse er spørgsmålet om *pertinens* af største vigtighed: Hvilke musikalske strukturer er de mest betydningsfulde – harmonik, sound, melodiske baggrundsstrukturer, rytme, stemmeklang, instrumentation, form, „groove" osv.? For eksempel spiller de harmoniske progressioner en meget underordnet rolle i James Browns *Sex Machine* (1970) – lange forløb består af blot en „akkord" – mens de spiller en langt større rolle i for eksempel The Beach Boys *God Only Knows* (1966, her takt 9-21):



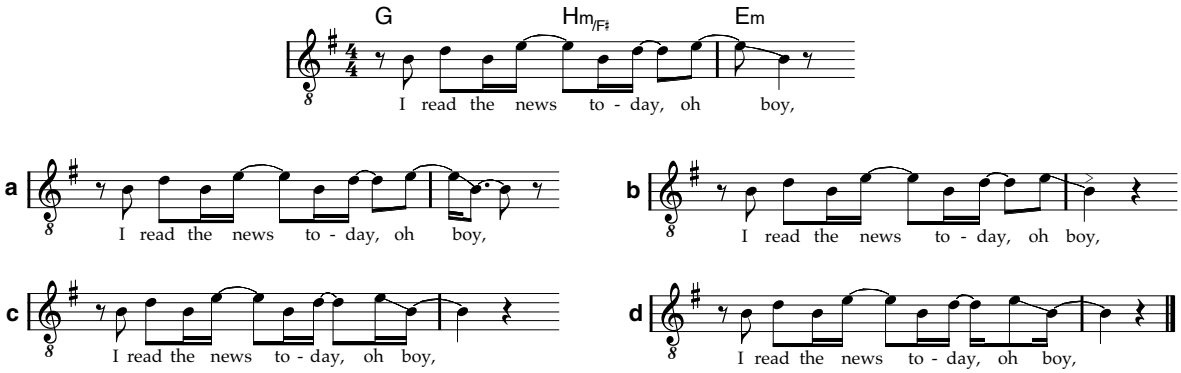
I forbindelse med pertinens er det afgørende, at der skelnes mellem *ide og realisation*: Visse strukturer kan have stor betydning som konstituerende element for en frase, et stykke eller et nummer, mens det for selve realisationen spiller en langt mindre rolle. I eksemplet ovenfor fra *God Only Knows* er den grundlæggende akkordstruktur således en vigtig del af den bagvedliggende musikalske ide og ligger ret fast i realisationen, således at der på dette punkt kun er et meget begrænset udtryksråderum. Omvendt spiller stemmeklang ofte en meget vigtig rolle i realisationen, mens dens betydning for den bagvedliggende ide som regel er langt mindre – *God Only Knows* er stadig det „samme nummer" uanset hvem, der synger det.

Eksemplet med *God Only Knows* viser, at man til at vurdere forskellige parametres pertinens kan forsøge at ændre i musikken og se, hvordan ændringen påvirker musikken. En ændring kan således være, at man (forestiller sig, at man) lader en anden synge nummeret, og man vil så let erfare, at dette stort set ikke påvirker vores opfattelse af nummerets identitet, mens det i højere grad påvirker vores opfattelse af realisationen. Andre ændringer kunne være forandringer i akkorder, rytmer, tonehøjder, tekst, frasering (mikrorytmiske forskydninger, intonation osv.), klang osv. Sådanne ændringer, der anvendes til at vurdere forskellige aspekters pertinens, kaldes undertiden *hypotetisk substitution* (Tagg 1982: 10-12, Tagg 2000: 85-88, Middleton 1990: 180).

I forbindelse med hypotetisk substitution er det igen vigtigt at skelne mellem forskellige typer af pertinens: Når Philip Tagg anvender hypotetisk substitution, er det således

for at registrere forskelle i den overordnede og som regel „ekstramusikalske" betydning (af et musem). Når jeg i denne afhandling anvender hypotetisk substitution, sker det i stedet for at registrere forskelle i styrken af musikalske baggrundsideers identitet, hvilket er noget ganske andet: Den overordnede „mening", som man opfatter i en sang, kan jo være meget forskellig i to versioner af det *samme* nummer – for eksempel i Billie Holidays (1944) og Bing Crosbys (1944) *I'll Be Seeing You* (Brackett 1995: 34ff) eller i Oasis' (1995) og The Mike Flowers Pops' (1996) *Wonderwall*.[21] Netop fordi musiks „mening" ikke udelukkende skal findes i den bagvedliggende ide, i nummeret, men også i realisationen, kan dette ikke undre. Når man foretager hypotetisk substition er det altså vigtigt, at *formålet* er klart – ønsker man for eksempel at registrere forskelle i „betydning" (Tagg) eller i bagvedliggende musikalsk ide (denne afhandling).

Jeg vil her for eksemplets skyld kort demonstrere, hvordan hypotetisk substition kan anvendes til karakteristik af ideen i en enkelt frase, og det vil være oplagt at fortsætte med frasen fra The Beatles' *A Day In The Life*. For eksempel havde jeg en formodning om, at der var ret stort rum for den rytmiske placering af den sidste tone, og at det var, som om rytmen „mistede taget" i pulsen – et fænomen, jeg kaldte *svag metrisk forankring*. Man kunne således forsøge at ændre frasen, så sluttonen faldt på andre rytmiske positioner, for eksempel:



a I den første version er sluttonen flyttet en sekstendedel, og det er tydeligt, at denne version kun fornemmes meget lidt anderledes end originalen. Dette synes således at understøtte teorien om, at sluttonens præcise placering ikke er særlig vigtig.

b I den anden version falder sluttonen lige på 1-slaget. Hvordan dette fornemmes, afhænger pludselig meget tydeligt af, hvordan tonen fraseres: Hvis sluttonen accentueres – eventuelt med et ganske kort ophold inden tonen – er forskellen fra originalen markant: Nu opleves tonens rytmiske position i langt højere grad *i forhold til pulsen*, og afslutningen bliver anderledes tung. Der er således tale om en langt større ændring end i version a. Hvis der derimod i udførelsen „lettes" på sluttonen, og den synges i fuldstændig sammenhæng med tonen før, der eventuelt accentueres en smule, er forskellen

[21] I disse eksempler er substitutionen i øvrigt ikke hypotetisk: Der findes faktisk flere indspilninger af *I'll Be Seeing You* og af *Wonderwall*, som man kan sammenligne. Noget tilsvarende gjaldt eksemplet på en frase fra The Beatles' *A Day In The Life*, hvor otte versioner af den samme frase sammenlignedes. Sådanne situationer er selvfølgelig ganske værdifulde.

fra originalen langt mindre.

c I version c er sluttonen rykket hen *før* 1-slaget, og igen opleves en tydelig forskel, men denne gang først og fremmest fordi tonen inden bliver utilfredsstillende kort.

d I version d er dette løst ved også at flytte den næstsidste tone, så den bliver længere, og denne gang fornemmes større lighed med den oprindelige version, og slutningen er igen „let" og minder mere om originalen.

Substitutionerne bestyrker således formodningen om, at det er karakteristisk, at man oplever, at sluttonen „mister taget" i pulsen.

Man kunne også forsøge at ændre i *akkorderne*, og man kan her se på harmonikken i en lidt længere sammenhæng, de første fem akkorder: ‖ G Hm/F♯ | Em Em(/D) | C … Jeg vil nu forsøge nogle substitutioner af den *anden akkord*, Hm/F♯:

D/F♯ Der er her blot tale om en forskel på en enkelt tone (a i stedet for h), men alligevel opleves en ganske tydelig forskel: Fra blot at have været en gennemgangsakkord, opleves nu en anden *harmonisk funktion*, så indledningen opfattes som T→$\underset{3}{\text{D}}$→?. Det er således tilsyneladende vigtigt, at der først optræder et egentligt funktionsskift med C og starten af den næste frase i *tredje takt*, hvilket understreges af, at den faldende linie g→fis→e→d→c her når sit (umiddelbare) mål.

G/F♯ Udskiftes Hm/F♯ derimod med G/F♯ er forskellen *næsten ubetydelig*, hvilket igen tyder på, at Hm/F♯ netop ikke høres som et „egentligt" akkordskift, men blot som en forlængelse af den indledende G.

Hm Udskiftes bastonen fis med h, opleves en tydelig forskel, men dog ikke så stor som med D/F♯. Dette tyder således på, at akkordfunktionen – forlængelse af G – er vigtigere end den faldende baslinie. På den anden side fornemmes linien g→fis→e trods alt stadig, selv om den nu ikke ligger i bassen.

G Erfaringerne med Hm (og G/F♯) kunne tyde på, at G i stedet for Hm/F♯ ikke ville udgøre nogen stor forskel, men det er på ingen måde tilfældet: Den manglende bevægelse i første takt nu er åbenlyst utilfredsstillende, og forskellen fra den oprindelige version er ganske markant. Selv om tonika som overordnet harmonisk funktion er vigtig, er *bevægelsen* således også af afgørende betydning.

Gmaj^7 Ikke overraskende er Gmaj^7 derfor ganske velfungerende: Såvel tonikafunktionen som den faldende melodiske linie er opretholdt, selv om linien nu er knapt så klar.

Em Starten fungerer sådan set nogenlunde med Em i stedet for Hm/F♯: Den tonikale funktion opretholdes (T→Taf), og der er melodisk bevægelse. Men i anden takt går det selvfølgelig galt på grund af den manglende melodiske bevægelse ved overgangen fra første til anden takt. Alligevel viser subtitutionen noget interessant: Det er således tilsyneladende afgørende, at der sker *en eller anden* bevægelse, mens det betyder mindre, at det præcis er linien g→fis→e→d→c.[22]

G^7/F En mulighed kunne nu være at udskifte en tone i den faldende linie, så den for eksempel med G^7/F blev g→f→e→d→c. Men igen er problemet, at den anden akkord nu tydeligvis opleves som en anden *harmonisk funktion* end T, nemlig (D⁷)[S].

Substitutionerne af Hm/F♯ er således et ganske udmærket redskab til at belyse den overordnede ide for de første fem akkorder: En forlængelse af tonikafunktionen samtidig med en melodisk bevægelse (rettet mod akkordskiftet i takt 3 til C).

Hypotetisk substitution kan altså fungere som et redskab til nærmere at vurdere, hvori de musikalske ideer består, og jeg har løbende anvendt denne metode, selv om det langtfra altid vil fremgå eksplicit.

1.5b Parametre som anaytiske indfaldsvinkler

Eksemplerne ovenfor illustrerer endvidere, at „parametre" som for eksempel harmonik ikke fungerer uafhængigt af andre musikalske strukturer, og at analyse af en bestemt parameter som regel blot betegner, at man anskuer musikken *fra en bestemt synsvinkel*. I den harmoniske analyse af *A Day In The Life* måtte den melodiske bevægelse – uanset om den eksplicit formuleredes af basgangen eller ej – således inddrages. Tilsvarende spiller den metriske baggrund naturligvis ind i opfattelsen af akkorderne, og det var således de to akkorder på de metrisk mest betonede steder – starten af første takt, G, og starten af tredje takt, C, der var „styrende" for det harmoniske forløb, bevægelsen fra G til C. Selv om analysen var en harmonisk analyse, måtte andre parametre således inddrages. Anskues musikken i stedet ud fra for eksempel en *rytmisk* synsvinkel (som for eksempel i Grosvenor Cooper og Leonard B. Meyers *The Rhytmic Structure of Music*, 1960), betyder det heller ikke, at tonehøjde, harmonik, dynamik eller klang lades ude af betragtning – den metriske baggrundsstruktur vil således ofte være formuleret af harmonikken, ligesom opfattelsen af rytmisk betoning afhænger af tonehøjde, toners indbyrdes forhold, en eventuel tekst osv. Et udgangspunkt i en bestemt „parameter" betyder altså yderst sjældent, at andre faktorer lades fuldstændig ude af betragtning; snarere er der tale om, at musikken anskues fra en bestemt synsvinkel. Når jeg i det følgende taler om en bestemt „parameter", vil jeg derfor i realiteten henvise til en bestemt analytisk indfaldsvinkel. For eksempel vil det at analysere „rytme-parameteren" således betegne at analysere musikken med rytme som teoretisk indfaldsvinkel.

---

[22] En ikke helt umulig harmonisering er således ‖ G Em | Hm | C … Dette peger på, at det især er vigtigt med bevægelse i *første* takt, mens det er knap så vigtigt i *anden* takt. Det er da også karakteristisk, at der i den efterfølgende frase, takt 3-4, er bevægelse i den første takt (takt 3), men ikke i den anden (takt 4). Hermed har vi dog naturligvis bevæget os væk fra udelukkende at se på substitutioner af Hm/F♯, hvorfor det ikke er medtaget i hovedteksten.

Det er herved også klart, at parametre i musikalsk analyse ikke blot udspringer af oplevelsen af musikken, men også af gængse begreber og metoder – ikke mindst dem, som musikteorien stiller til rådighed. Der er således visse musikalske fænomener, som man med udgangspunkt i forhåndenværende metoder og begreber, bedre kan beskrive end andre, hvilket jeg mener ville være uhensigtsmæssigt ikke at udnytte. Ja, i en vis henseende er det vel simpelthen umuligt ikke at tage udgangspunkt i velkendte begreber i det omfang, at man overhovedet vil præsentere en sproglig beskrivelse af musik.

Parametre kan altså anskues som *bestemte analytiske indfaldsvinkler* med hver deres fokus, der dog griber ind i hinanden, således at andre fænomener i større eller mindre omfang inddrages.

1.5c Valg af analyseparametre

Jeg vil nu vende tilbage til det overordnede spørgsmål: Hvilke parametre er de vigtigste i formuleringen af numres, stykkers og frasers identitet? Umiddelbart kunne man formode, at visse parametre såsom harmonik, tonehøjde og rytme konstituerer formidlingen af de bagvedliggende musikalske ideer, mens andre såsom klang, accentuering, dynamik og frasering hører til realisationen. Der er efter min mening vægtige grunde til en sådan opdeling, men der er dog også grund til at advare mod en simpel opdeling i „ide-parametre" og „realisations-parametre", hvilket jeg vil demonstrere ved nogle få eksempler:

I version c af frasen fra *A Day In The Life* i eksemplet ovenfor sås det, at den konkrete frasering – blandt andet dynamikforholdet mellem de to sluttoner og måden, de forbindes på – påvirker, hvordan rytmen fornemmes. Med andre ord er måden, slutningen fraseres på, en del af frasens *ide*. Hvis der i version c fraseres, så sluttonen falder tungt på 1-slaget, sker der således en ændring af frasens ide, og det er altså *ikke* blot et realisationsaspekt. Modsat sås det, at frasen konkret bliver udført ret forskelligt med hensyn til tonehøjde og rytme de otte gange, den optræder i indspilningen af *A Day In The Life*. Det lader således til, at tonehøjde og rytme i eksemplet også hører til *realisationen*.

Et andet eksempel kunne være brugen af „power-chords" – akkorder bestående af grundtone og kvint – i hård rock, hvor den manglende terts bevirker nogle særlige harmoniske og melodiske muligheder. Men effekten af power-chords er samtidig betinget af, at de *klinger ret fyldigt*, og de spilles derfor ret dybt og med *forvrængning*. Klangen er således en del af *ideen* og er ikke blot et realisationsaspekt.

Eksemplerne viser således, hvordan frasering og klang udmærket kan være en del af den bagvedliggende ide, ligesom tonehøjde og rytme kan være aspekter af realisationen, og det således ikke er muligt at opdele skarpt i „ide-parametre" og „realisations-parametre". Det er i øvrigt værd at bemærke, at dette også gælder kompositionsmusik. Man kan således udmærket udføre et partitur, så de musikalske ideer – og ikke kun deres realisation – fremstår ret forskelligt fra andre opførelser. Selv om de musikalske ideer i ret høj grad formidles gennem partituret, er der således vigtige ide-aspekter, der er betinget af en bestemt (fortrinsvis ikke-skriftlig) *opførelsespraksis*. Ved udvælgelsen af musikalske parametre til beskrivelse af musikalske normer for bagvedliggende ideer, må aspekter som klang, mikrorytme, dynamik og frasering altså medtænkes.

På den anden side betyder et udgangspunkt i de lettere tilgængelige parametre såsom

harmonik, tonehøjde og rytme jo ikke i sig selv, at de mere svært håndterlige aspekter såsom klang mv. ikke medtænkes: Analyse af en bestemt musikalsk parameter betegner jo blot en bestemt analytisk indfaldsvinkel til musikken, ikke at andre faktorer lades ude af betragtning. Der er således efter min opfattelse flere gode argumenter for i en beskrivelse af bagvedliggende musikalske ideer i populærmusik at tage udgangspunkt i netop de traditionelle parametre – *hvis* man samtidig ikke udelader aspekter af andre parametre. Denne afhandling tager afsæt i en bred vifte af mere eller mindre traditionel musikteori, men søger samtidig at udvikle nye begreber og metoder, der også i højere grad medtænker andre parametre.

Til slut skal det blot nævnes, at denne afhandling i mange henseender kan ses som en fortsættelse af mit speciale, *Pop/rock-harmonik* (Jensen 1993), der endvidere i omarbejdet form er udgivet under titlen *Rockharmonik* (Jensen 1995). Der er her tale om en beskrivelse af *harmonik* i populærmusik i den samme periode som denne afhandlings, samt af en mere kortfattet gennemgang af *form*. Jeg vil her ikke gentage konklusionerne i dette arbejde, og harmonik vil derfor i denne afhandling få en noget mindre placering, selv om jeg vil inddrage harmonik i et vist omfang.

1.6 Terminologi

For mange musikalske fænomener findes der udmærkede og almindeligt anerkendte termer, men da populærmusikanalyse er et forholdsvis nyt område, vil man ofte være i bekneb for adækvate betegnelser. Måske findes slet ikke en betegnelse, eller de almindelige betegnelser er for upræcise og bruges i mange forskellige betydninger. Det er derfor vigtigt, at man har en klar strategi for den anvendte terminologi.

Jeg vil nedenfor først redegøre for nogle generelle overvejelser vedrørende terminologi og derefter kort præsentere nogle konventioner for betegnelser for harmonik, melodiske trin og form i denne afhandling.

1.6a Generelle overvejelser

Som nævnt ovenfor kan afhandlingen først og fremmest ses i forlængelse af den musikvidenskabelige disciplin, der kaldes musikalsk analyse eller *musikteori* med stærke rødder i klassisk musik. Det er derfor også herfra, at hovedparten af begreber og betegnelser hentes. På den anden side vil jeg i så vidt omfang som muligt inddrage den sprogbrug, der anvendes af almindelige lyttere og ikke mindst musikere, sangere, producere osv., og eksempelvis anvende udtrykket „stykke“ frem for „formdel“.

Gængse musikvidenskabelige betegnelser

Naturligvis er en så præcis terminologi som muligt at foretrække, og musikteori bærer da også ofte præg af omhyggelighed med præcision og stringens i forbindelse med en del betegnelser, undertiden grænsende til det rigide. Desværre er der en del *forskellige* teoritraditioner, og en række musikudtryk og -betegnelser anvendes ret divergerende.

En løsning på dette problem kan selvfølgelig være at præcisere, i hvilken betydning man selv vil anvende den givne betegnelse, og det vil ofte være nødvendigt. På den anden side betyder det, at man efterfølgende er afhængig af, at læseren er fortrolig med netop

den betydning af ordet, man anvender, og teksten vil derfor efter min opfattelse let få et for indforstået præg. Desuden kan det netop med almindelige udtryk ofte være svært for læseren at frigøre sig fra andre betydninger.

En anden løsning er så vidt muligt at tage udgangspunkt i en bestemt teoritradition. Men jeg vil jo her så vidt muligt trække på flere forskellige teorier, og denne løsning er derfor heller ikke aktuel. Desuden er det jo et oplagt problem, at de gængse musikteoretiske retninger ikke har populærmusik som udgangspunkt.

Jeg er derfor af den holdning, at man i mange tilfælde simpelthen må acceptere, at visse betegnelser og symboler kan anvendes i forskellige betydninger, og at man må forlade sig på den konkrete sammenhæng for at afgøre den aktuelle betydning. Det er således med fuldt overlæg, at jeg undertiden vil undlade at vedtage præcise definitioner af betegnelser eller for eksempel et præcist notationssystem for harmoniske funktioner. I stedet vil jeg så vidt muligt forsøge at *gøre rede for almindelige betydninger*, således at man kan være opmærksom på en eventuel flertydighed.

Specielt vil jeg her anvende betegnelsen *klassisk musik*, der i høj grad er flertydig: For eksempel kan det undertiden forstås snævert som „wiener-klassisk musik", mens der i andre tilfælde menes europæisk kunstmusik i perioden (cirka) 1600-1900 – og endelig flyder betydningerne sammen, således at der for eksempel i begrebet kan ligge en forestilling om den wiener-klassiske musik som indbegrebet af den klassiske musik, som den *klassiske* „klassiske musik". Netop denne forestilling ligger bag en stor del af gængse musikteoretiske konstruktioner, og det giver derfor i denne sammenhæng god mening at anvende begrebet på trods af – eller netop på grund af – flertydigheden. Når jeg anvender udtrykket „klassisk musik", er det således netop som en bestemt konstruktion.[23]

Ikke sjældent skyldes uklarheder eller bibetydninger omkring en betegnelse, at den har rødder i en anden musik, end den musik man står over for – i dette tilfælde populærmusik. Et eksempel kan være brugen af „dominant" om en akkord på V. trin med en bestemt virkning i forhold til førstetrinsakkorden – en bestemt *funktion*. Problemet er her, at dominantbegrebet kun har sin fulde betydning som del af en større teoretisk konstruktion, nemlig funktionsharmonikken. Ved at bruge en betegnelse som „dominant" inddrages således i princippet *hele* denne konstruktion, og akkorden ses fra denne teoris synsvinkel. For eksempel betyder dette blandt andet, at dominanten anses for den vigtigste afvigelse fra tonika – heraf navnet dominant – mens andre afvigelser, for eksempel til Vm eller ♭VII, anses for mindre betydningsfulde. I populærmusikalsk sammenhæng behøver dette dog langtfra at være tilfældet.[24] Alligevel kan der udmærket optræde en enkelt akkord med en

---

[23] Endelig er betegnelsen *klassisk musik* ret almindelig, også uden for musikvidenskab; for eksempel har Danmarks Radio en kanal, der hedder „DR klassisk" – http://www.dr.dk/drklassisk/

På engelsk bruges i øvrigt ofte betegnelsen *common practice*, Cook 1998: 3:

> … the 'common practice' style, the style of Western European art music from the eighteenth to the early twentieth century: the music that record shops file under 'Classical', and that books on music traditionally refer to simply as 'music', as if there were no ther kind.

[24] Se for eksempel Middleton 1990: 198 og eventuelt Jensen 1995: 62. Det skal dog bemærkes, at Everett (2000: 320) mener, at V også i populærmusik er den eneste „harmoniske" afvigelse fra tonika, mens andre afvigelser, f.eks. ♭VII og Vm, anses for stemmeføringsmæssige.

udpræget „dominatisk“ virkning, og det bringer analytikeren over for et dilemma: Skal han undlade betegnelsen „dominant“ og blot tale om for eksempel en „spændingsakkord på V. trin“, eller skal han anvende betegnelsen „dominant“, selv om der hermed antydes en række uønskede sammenhænge? I hvert enkelt tilfælde må man således vurdere fordele og ulemper ved at bruge et eksisterende udtryk og være specielt opmærksom på, hvilken teoretisk konstruktion udtrykket er en del af. I den forbindelse er det værd at bemærke, at der er en lang tradition for at anvende betegnelser fra ét område og give dem en anden betydning inden for et andet område. Et godt eksempel er her brugen af navnene for kirketonearterne (dorisk osv.), hvilket jeg vil vende tilbage til i forbindelse med kapitel 3 om tonehøjde. Jeg vil i hvert enkelt tilfælde så vidt muligt redegøre for problemer ved at overtage begreber fra den traditionelle musikvidenskab.

Oversættelse

Undertiden findes i forvejen en betegnelse på et andet sprog, og man kan da med fordel *oversætte eller overtage denne betegnelse*. Man må i den forbindelse foretage visse overvejelser:

Ofte vil man da stå over for et valg mellem en oversættelse til det tilsvarende danske ord og en mere direkte oversættelse til et fremmedord. For eksempel kan det engelske „prolongation“ oversættes til såvel „forlængelse“ som „prolongation“ (udtalt på dansk). Fordelen ved at benytte det danske ord er naturligvis, at det umiddelbart giver mening; men undertiden kan dette faktisk være en ulempe, da det i så fald ikke tydeligt fremstår som en „teknisk“ betegnelse med en ganske specifik betydning. Jo mere specifik betydning, man ønsker, jo mere nærliggende vil det altså være at oversætte til et mere uvant fremmedord i stedet for en oversættelse til et almindeligt dansk ord.

I andre tilfælde kan man simpelthen vælge at beholde den oprindelige betegnelse, således som det for eksempel er sket med „sound“, der efterhånden er blevet en almindelig betegnelse med en mere specifik betydning end det danske „lyd“ – og end „sound“ på engelsk.[25] Andre eksempler på danske musikbetegnelser, der er direkte overtaget fra engelsk uden oversættelse, er „bridge“, „chorus“ (lydeffekten), „distortion“, „high hat“, „feed-back“, „groove“, „delay“, „equalizer“ og „off-beat“. For nogle af disse er der i øvrigt også konkurrerende danske betegnelser, for eksempel „bro“ og „forvrængning“. Hvor der ikke i forvejen er en almindelig betegnelse på dansk, vil jeg dog som hovedregel forsøge mig med en oversættelse i stedet for at anvende den udenlandske betegnelse.

---

[25] Andre eksempler på ord, der – i andre sammenhænge – er overtaget direkte fra engelsk, men har fået en mere specifik betydning, end ordene har på originalsproget, er „computer“ og „printer“.

I den forbindelse er det nødvendigt at være særlig på vagt over for ord fra et andet sprog, der har en betydning på dansk, som det *ikke* har på originalsproget. Et oplagt eksempel er „whiskers“, der på engelsk hedder „brushes“. Et andet eksempel er „lift“, hvor der ikke er en engelsk betegnelse overhovedet, og „outro“, der kaldes „coda“ på engelsk. Eksempler, der ikke har noget med musik at gøre, er „stationcar“, „smoking“ og „speeder“.

Nye ord

Man kan naturligvis også *opfinde nye ord* eller eventuelt anvende ord, der normalt ikke benyttes inden for musikteori – og hvis der slet ikke findes en almindelig betegnelse for det aktuelle fænomen, er dette naturligvis den eneste mulighed. Nogle eksempler fra dansk populærmusikanalyse er „lydscene" (Michelsen 1997: 115),[26] „u-harmonik" og „anti-harmonik" (Aare, Grønager og Rønnenfelt 2000: 73) samt „kontraststykke" og „tertsdækning" (Jensen 1995: 21).[27] Jeg vil også i denne afhandling indføre en række nye betegnelser.

En fordel ved nye ord er, at man er ret fri til at give ordet en specifik betydning uden at være belastet af betegnelsens hidtidige brug inden for musikteori. Ulempen er naturligvis, at man ikke i samme grad som ved gængse betegnelser kan trække på læserens musikteoretiske baggrundsviden. Ved ret ubetrådte områder – som ved den Michelsen'ske lydscene – er dette naturligvis et mindre problem. En yderligere ulempe ved en ny betegnelse er selvfølgelig, at det kræver, at læseren kender og husker definitionen på betegnelsen. Specielt ved mere uvante begreber kan dette være et stort problem, og man må da ofte kort forklare ordet, når det anvendes. Det gælder for eksempel en betegnelse som *hovedtone*, der har en ganske præcis betydning i Schenker-analyse, men som uden en henvisning til Schenker-analyse for en dansk læser let vil kunne misforstås.

Strategi

Jeg vil altså så vidt muligt anvende gængse betegnelser fra populærmusikkulturen og ikke mindst fra musikteorien, men supplere disse med nye termer – enten mine egne forslag til betegnelser eller betegnelser oversat fra originalsproget (for eksempel i forbindelse med Schenker-analyse). I forbindelse med gængse betegnelser vil jeg forsøge at afdække de ofte divergerende betydninger, som disse ord anvendes i. Jeg vil nedenfor gennemgå en række betegnelser og symboler for harmonik, melodiske trin og form, som jeg vil anvende i denne afhandling.

---

[26] I dette tilfælde kan det umiddelbart synes besynderligt, at Michelsen ikke vælger at oversætte Moores betegnelse „sound-box" (Moore 1993: 106) – for eksempel til „lydboks", „lydkasse", „sound-boks" eller „sound-kasse" – eller eventuelt at anvende den engelske betegnelse uden oversættelse. Michelsen (1997: 116ff) argumenterer dog overbevisende for i stedet at anvende „lydscene", da denne betegnelse bedre dækker det fænomen, Michelsen ønsker at beskrive. Desværre øges risikoen dermed for, at betegnelsen ikke slår an, og for eksempel vælger Aare, Grønager og Rønnenfelt (2000: 118ff) til forskel fra Michelsen at bibeholde det engelske ord „soundbox".

[27] Det er ganske interessant at følge hvilke nye betegnelser, der lader til at slå an. For eksempel er *tertsdækning* (Jensen 1995: 111) tilsyneladende ikke slået an – Aare, Grønager og Rønnenfelt (2000 179) anvender således i stedet „tertssløring", dog med en lidt anden betydning – mens *kontraststykke* (Jensen 1995: 21) lader til at være blevet mere almindeligt, mere herom senere.

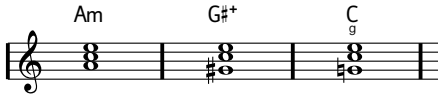
1.6b Harmonik

Overordnet anvendes i Danmark tre typer af akkordbenævnelser: Becifringer, trinbetegnelser og funktionssymboler.[28]

Becifringer

Becifringer er et ret standardiseret system. Der er dog visse tvetydige betegnelser – for eksempel kan C9 ses anvendt som betegnelse for såvel C7,9 som Cadd9. Heldigvis kan man let angive utvetydige becifringer, hvilket jeg naturligvis vil gøre her.

Det kan være nyttigt at være opmærksom på, at becifringssystemet fortrinsvis anvendes til og er beregnet på angivelse af akkorder til udførelse, ikke til analyse. Dette betyder blandt andet, at der gerne foretages enharmonisk omtydning, hvis det medfører en becifring, der er lettere at læse og dermed udføre. Se for eksempel nedenstående eksempel:



Anden akkord er her en forstørret treklang med c som grundtone og som kvartsekstakkord. Den burde derfor i princippet betegnes $C^{+}_{g\sharp}$, men i stedet vil man som regel anvende betegnelsen G♯+ (der i princippet består af tonerne gis, his, og disis).

Funktionssymboler

Der findes forskellige traditioner for brug af funktionssymboler, men der er nogenlunde enighed om de mest almindelige funktioner. For en række funktioner anvendes dog lidt divergerende navne – for eksempel kan molsubdominant i en durtoneart ses angivet °S, S°, Sv eller s.

I udgangspunktet er forudsætningen for brugen af funktionssymboler naturligvis, at harmonikken er funktionsharmonisk, og at symbolerne angiver bestemte *funktioner*. I en vending som ‖ C | G | Am | F ‖ i C-dur vil tredje akkord således som regel analyseres som en „skuffende opløsning" af dominanten, hvilket for eksempel kan skrives D↗ eller Ts.[29] Ofte ses funktionssymboler dog også brugt, således at de blot angiver akkordens *strukturelle forbindelse til hovedtreklangene*, således at Am i C-dur kan ses betegnet Tm eller Tp, uanset i hvilken konkret akkordprogression akkorden optræder. Et eksempel kan findes i Volkmar Kramarz' *Harmonienalyse der Rockmusik* (1983: 198), hvor vendingen ovenfor analyseres T-D-Tp-S. Den tredje akkord har her tilsyneladende blot fået dens betegnelse i kraft af dens strukturelle forhold til tonika – ikke på grund af dens funktion i forhold til de omkringliggende akkorder.[30]

Akkorder ud over hovedfunktionerne kan altså anskues og navngives dels efter deres *funktion*, dels efter deres *strukturelle forhold til hovedfunktionerne*, og man må i hvert konkret tilfælde vurdere, hvordan en forfatter anvender funktionssymbolerne. Ikke sjældent an-

---

[28] Andre akkordbenævnelsessystemer – som for eksempel det i visse områder forholdsvis almindelige „Nashville"-system, hvor der benyttes trinbetegnelser med *arabertal* (se for eksempel Doerschuk 1992: 66) – er ikke almindelige i Danmark.

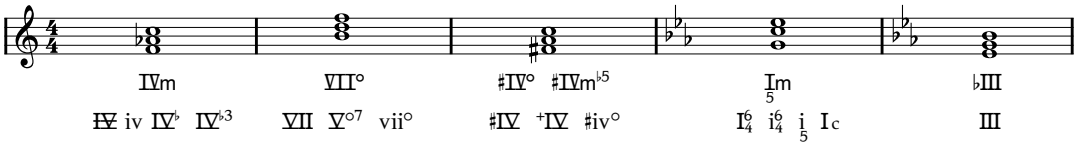
[29] Ts kan dog i andre tilfælde betegne *subdominantisering af tonika* (Larsen & Maegaard 1981: 36).

[30] Et andet eksempel i Brolinsen & Larsen 1993: 15, hvor rundgangen I-VIm-IIm-V7 analyseres T-Tp-Sp-D7.

vendes en skønsom blanding af de to hovedprincipper.[31] Jeg selv vil her udelukkende benytte funktionssymboler til at betegne harmoniske funktioner.

Trinbetegnelser

Som med funktionssymboler er der også en del forskellige „dialekter" af trinbetegnelser. Jeg vil her blot nævne nogle få eksempler:



Jeg vil som hovedregel anvende *becifringstrinbetegnelser*, der kort kan opsummeres således:[32]

- Der anvendes store bogstaver for trin med udgangspunkt i durskalaen.
- Akkordstrukturen angives som ved becifring.
- Bastonen angives med et tal under trinet som ved funktionssymboler.

Jeg har i eksemplet ovenfor anført becifringstrinbetegnelserne for hver akkord i den øverste linie. I forbindelse med citater vil jeg dog undertiden anvende det trinbetegnelsessystem, der anvendes i det aktuelle citat. Endelig vil jeg som regel i forbindelse med Schenker-analyse anvende „klassiske" trinbetegnelser, der tager udgangspunkt i generalbasnotation, da akkorder i Schenker-grafer angives ved generalbasnotation.[33] Det er naturligvis beklageligt med en sådan manglende stringens, men som tidligere nævnt mener jeg, at det er en forudsætning for at kunne drage nytte af flere forskellige musikteoretiske traditioner.

Trinbetegnelser kan anvendes til blot at angive *en akkords struktur og dens forbindelse til toneartens grundtone*. For eksempel betegner V i en durtoneart da blot „durakkorden på femte trin". Men ofte anvendes trinbetegnelser endvidere som betegnelse for en bestemt *funktion*. V betegner da dominantfunktionen, og en vekseldominant kan ses angivet V/V (udtales på engelsk „five of five") i stedet for II♯3 eller lignende. Trinbetegnelser som funktionsangivelser er særligt almindeligt i engelsk/amerikansk musikteori, hvor funktionssymboler som T og D ikke anvendes, men findes også i for eksempel jazzteori i Danmark. Endnu en gang er det således nødvendigt i hvert enkelt tilfælde at vurdere, hvordan en forfatter anvender betegnelserne. Som hovedregel vil jeg dog her anvende trinbetegnelser til blot at betegne akkorders struktur og deres forbindelse til tonearten eller modusens

---

[31] Endelig ses funktionssymboler undertiden anvendt som ren erstatning for trinbetegnelser – specielt i musikpædagogisk sammenhæng. Akkorden på femte trin betegnes her altid D, uanset om der er tale om en funktionsharmonisk sammenhæng eller ej. Der er ingen grund til her at spilde mere tid på en sådan misrepræsentation, men den bør trods alt nævnes.

[32] Se http://cyrk.dk/musik/becifringstrinbetegnelser/ eller Jensen 1995: 16-17 for en gennemgang af becifringstrinbetegnelser. Med hensyn til almindelige trinbetegnelser i engelsk litteratur kan henvises til http://cyrk.dk/musik/engelsk/#roman

[33] De vigtigste kendetegn ved de „klassiske" trinbetegnelser er:
- Der tages udgangspunkt i skalaens toner. Akkordstrukturen er således underforstået.
- Omvendinger angives som afvigelser fra tertsstabling, f.eks. I6 og I6/4.

grundtone, og altså ikke deres funktion. Igen vil jeg dog i forbindelse med Schenker-analyse anvende den almindelige praksis på området og her til dels lade trinbetegnelser angive funktioner.

Benævnelsessystemernes præmisser

I alle akkordbenævnelsessystemerne er der nogle antagelser om akkorder, som ikke altid er hensigtsmæssige i forhold til, hvordan de opleves. Det kan derfor være på sin plads her kort at opsummere disse:

- Akkorder opfattes grundlæggende som *tertsstabler*. Det betyder ikke, at andre samklange ikke kan noteres – eksempler er D^5_4, C^{7omit3}, Im^{add9} og V^5_4 – men sådanne akkorder benævnes da netop i forhold til en tertsstabel – her D, C^7, Im og V. Selv om det også for populærmusik som regel giver god mening at anskue akkorder med udgangspunkt i tertsstabler, er det dog ikke altid tilfældet – akkorden af e, b og es med c i bassen, der som regel noteres 7♯9, er et udmærket eksempel.
- Akkorder opfattes som et bestemt *toneindhold*, mens tonernes placering („voicing") anskues som et underordnet, melodisk fænomen. Igen er der som regel tale om en ganske rimelig forudsætning, men visse akkorders virkning er betinget af, at de er lagt på ganske bestemte måder. Igen er „7♯9-akkorden" et godt eksempel.
- *Bastonen* anskues for trinbetegnelser og funktionssymbolernes vedkommende som en integreret del af akkorden og angives i forhold til akkordens struktur. Dette afspejler dog ikke altid oplevelsen af forholdet mellem bas og akkord. Et eksempel kunne her være anden akkord, Hm/F♯, i frasen fra *A Day In The Life* ovenfor, der med trinbetegnelser kan noteres III^6_4, III_c eller $\underset{5}{III}m$, altså som en kvartsekstakkord, en akkord i anden omvending eller en kvintbasakkord. I alle tilfælde ses bassen altså i forhold til akkordens struktur, hvilket i det konkrete tilfælde ikke i særlig grad afspejler, hvordan den høres. Et andet eksempel kunne være brugen (typisk i „70'er-ballade-stil") af en akkord i C-dur af tonerne g, h og d med c i bassen, der som regel funktionelt høres som en førstetrinsakkord – $C^{\Delta 7,9,omit3}$ – men som strukturelt opfattes som en tertsstabel med en „fremmed" bastone – G/C. Her tvinges man dog af benævnelsessystemerne til at vælge en og kun en af de to betragtningsmåder.[34]

En del af problemerne med akkordbenævnelsessystemerne kommer selvfølgelig af, at de ofte tager udgangspunkt i præskriptive og ikke som i denne sammenhæng deskriptive formål.

---

[34] Et andet oplagt eksempel er brugen af akkorden F med g i bassen (igen i C-dur), der ofte dels kan forstås funktionelt som $G^{7,9}sus^{(omit5)}$, dels strukturelt som F/G.

1.6c Melodiske trin

Som almindelige tonenavne vil jeg anvende de sædvanlige danske navne – for eksempel as, a, ais, b, h – og ikke de engelsk-inspirerede betegnelser – for eksempel A♭, A, A♯, B♭, B eller H – selv om disse efterhånden er ret almindelige, specielt blandt musikere.[35]

Jeg vil desuden anvende arabertal med cirkumfleks som angivelse for *toner i forhold til toneartens/modusens grundtone*. Î betegner således grundtonen. Betegnelserne er lånt fra Schenker-analyse, hvor de udelukkende anvendes om toner i ursatsen. Jeg vil dog anvende dem om alle toner, og for eksempel $\hat{2}$ betegner således blot toneartens andet trin og ikke (nødvendigvis) en tone i en ursats.

Jeg skal også lige nævne, at ordet „dominant" ikke bare bruges om en bestemt harmonisk funktion, men også ofte anvendes om en særlig vigtig tone ved siden af grundtonen, som regel $\hat{5}$. Jeg vil overtage denne brug af ordet, og man må således i hvert tilfælde ud fra sammenhængen afgøre, om der menes en melodisk eller en harmonisk funktion (hvis det ikke fremgår eksplicit).

1.6d Form

Jeg bruger sædvanlige, danske navne for *stykker*, dvs. *intro*, *outro*, *vers*, *omkvæd*, *refræn*, *kontrast*, *bro* og *mellemstykke*. Mens de første er helt gængse og ret entydige, gælder dette ikke i samme omfang de sidste:

Kontrast

Kontrast betegner et kontrasterende stykke, der blot optræder én eller nogle få gange i løbet af et nummer. Et sådant »ekstra« stykke kaldes på engelsk middle-eight, bridge, release, channel, inside eller patter og på svensk stick, mens der desværre ikke er et almindeligt dansk navn. Jeg har tidligere foreslået *kontraststykke* (Jensen 1995: 21), og denne betegnelse lader til at have vundet et vist indpas (se for eksempel Hammer & Jensen 1998 og Aare, Grønager og Rønnenfelt 2000). Jeg vil også her anvende denne betegnelse eller blot det kortere *kontrast*.

---

[35] Undertiden kaldes tonen b på dansk for B♭, udtalt „bebé", mens tonen h efter min vurdering oftest kaldes H, men også i visse tilfælde B.

Angivelsen af tonenavne har i øvrigt fundet vej til Retskrivningsordbogen (Dansk Sprognævn 1986), og jeg følger således de anbefalinger, der findes der:

> (b) Toner og tonearter: Durtonearterne skrives med stort, moltonearterne skrives med lille: *D-dur, Des-dur, a-mol, as-mol*. I sammensætninger skrives tonernes navne som regel med stort, fx *C-trompet, Es-klarinet, F-nøgle, E-streng*. Uden for sammensætninger skrives de som regel med lille, fx *enstreget a, det høje c, treklangen d-fis-a*.

Bro

Inden omkvædet kan der være et kortere stykke, der leder op til omkvædet. Dette stykke kaldes ofte en bro (engelsk: pre-chorus eller bridge[36]). En bro har som regel samme tekst hver gang. Det er sjældent berettiget at tale om et „egentligt" stykke (som vers og omkvæd).

Mellemstykke

Mellemstykke betegner som regel en kortere, ofte stillestående del, sædvanligvis mellem omkvæd og vers eller mellem to vers. Der er sjældent tale om et „egentlig" stykke, men det medtages alligevel ofte.

Omkvæd og refræn

Jeg vil her bruge *omkvæd* for et helt stykke og *refræn* for en mindre del af et stykke, for eksempel sidste linie af et vers. Det er dog nødvendigt at være opmærksom på, at de to ord også ofte bruges synonymt og om både hele stykker og en enkelt del af et stykke.

Langt det mest almindelige ord er i dag *omkvæd*, og da vers-omkvæd-former desuden er mest almindelige i dag, vil man som regel umiddelbart forbinde omkvæd med et helt stykke. Men ordet bruges dog også om en enkelt del af et stykke, for eksempel i Hammer & Jensen (1998: 149) og i Aare, Grønager og Rønnefelt (2000: 38). Det er dog karakteristisk, at begge tydeligvis undgår selve betegnelsen omkvæd, men i stedet taler om „omkvædsdelen" (Hammer & Jensen), eller at delen „har omkvæds-funktion eller omkvædskarakter" (Aare, Grønager og Rønnefelt) eller kan „fungere som omkvæd" (Hammer & Jensen). Der er således en tendens til kun at bruge betegnelsen omkvæd om et helt stykke.

Ordet *refræn* bruges ikke så tit og mest om ældre musik, og da det her er mest almindeligt med strofiske former, hvor en enkelt del af verset har samme tekst, er det nærliggende at bruge „refræn" om denne del i stedet for omkvæd. Igen er det dog nødvendigt at være opmærksom på, at betegnelsen også kan ses anvendt om hele stykker.[37]

Forkortelser

Jeg vil som hovedregel anvende store bogstaver til betegnelse for stykker, således som det er gængs praksis. Undertiden vil jeg blot anvende bogstaverne A, B, C osv., men andre gange vil jeg benytte de mere specifikke betegnelser V for vers, O for omkvæd, K for kontrast, I for intro og U for outro.

---

[36] Et sjovt eksempel er Robbie Williams' *Strong* (1998), hvor sidste linie af første vers inden broen, der leder til omkvædet, lyder: »And that's a good line to take it to the bridge«. Et andet eksempel på brugen af ordet „bridge" er i James Browns *Say It Loud – I'm Black And I'm Proud*, hvor Brown inden kontrasten råber: »Take me to the bridge!«

[37] Desværre er det almindelige svenske ord for omkvæd (altså et helt stykke) *refrän*, og tillige anvender for eksempel Alf Björnberg i *En liten sång som alla andra* (1987: 54) ordet *omkväde* for »en i slutet av varje strof återkommende textdel, vilkan utan att bilda en separat HFD har ett slags refänfunktion.« Björnberg anvender således ordene refrän og omkväde *præcis modsat* af, hvordan jeg anvender ordene refræn og omkvæd.

På engelsk anvendes betegnelserne »chorus« og »refrain« med nogenlunde samme betydning som de danske betegnelser omkvæd og refræn og altså med de samme usikkerheder. Betegnelsen chorus kommer i øvrigt af, at et refræn (sidste linie i et vers) ofte blev sunget som fællessang („chorus"), mens resten blev sunget enstemmigt.

1.6e Amadeus

Musiksymboler er her angivet med skriftfamilien *Amadeus*, der i forlængelse af dette projekt er udviklet af mig selv i samarbejde med Thomas Solak, docent i musikteoretiske fag ved Det Kgl. Danske Musikkonservatorium. Skrifterne indeholder alle de symboler, der anvendes til becifring (Cm$^{7\flat5}$, A$^{\triangle7}$/C♯, A$_{c}$♭, F^{omit3}, G^{7,9}sus^{4} osv.), trinbetegnelser (I6, V$^{5}_{4\text{-}3}$, ~~IV~~, ♭III, IIm^{7}, V$_{3}$) og funktionssymboler (D$^{6}_{4}$, ↗, °S$_{3}$, D, D$^{alt.}_{it.}$, T<, T$_{\overline{M}B}$, tM, D$^{6}_{5}$) i Skandinavien, simple rytmenoder (♩ ♫), pauser (𝄽 𝄾), taktstreger (|, ‖:), pile (←, ↗), melodiske trin (Î-Ŝ), betoningstegn (⌣, ⌢), taktarter ($^{12}_{8}$, $^{3}_{4}$) samt en række andre symboler, der normalt ikke er tilgængelige i almindelige skrifter i et tekstbehandlingsprogram (✓, ⌒ m. fl.). Der findes yderligere oplysninger om Amadeus på http://cyrk.dk/amadeus.

1.6f Andre betegnelser

Jeg har ovenfor kort redegjort for den grundlæggende strategi for terminologi og for brugen af konkrete betegnelser og symboler for akkorder, melodiske trin og stykker. Andre betegnelser og symboler – for eksempel for mikrorytmiske forskydninger og for harmonisk/melodiske baggrundstrukturer – vil løbende blive introduceret i forbindelse med diskussionen af de relevante fænomener.

1.7 Afslutning

Emnet for afhandlingen er altså *musikalske normer i populærmusik*, hvor en musikalsk norm skal forstås dels som træk og mønstre, der opleves som typiske for en bestemt musik, dels som en forståelsesramme i lytningen af musikken. Jeg vil tage udgangspunkt i musikalske normer, som de opleves af „almindelige lyttere".

Opfattelsen af musik kan som regel opdeles i *ide* og *realisation*, hvilket gælder såvel en enkelt tone, en frase eller et helt stykke musik. Ideen for et helt stykke musik kalder jeg et *nummer*, og afhandlingen vil først og fremmest omhandle numre, altså de bagvedliggende musikalske ideer, og ikke deres realisationer. Selv om opdelingen i nummer og realisation på mange måder kan minde om opdelingen i værk og opførelse, er der afgørende forskelle på de to begrebspar, og det er da også kendetegnende, at såvel komponist, tekstforfatter, musikere, producer som sanger kan være med til at formulere et nummer, være dets autorer.

Da ambitionen er at beskrive meget generelle normer, vil den udvalgte musik også spænde forholdsvis bredt, men fokus vil være på musik med stor udbredelse, der i særlig grad konstiuerer en musikalske normer. Der vil ikke blive brugt en enkelt udvælgelsesmetode, selv om for eksempel hitlister i begrænset omfang kan støtte denne proces. Afhandlingen vil være koncentreret om, men ikke være begrænset til musik fra midten af 1950'erne til slutningen af 1960'erne.

Musikalske „parametre" vil blive forstået som særlige analytiske indfaldsvinkler, der ikke kan ses isoleret, og udvælgelsen af primære parametre tager naturligvis sit udgangspunkt i, at afhandlingen først og fremmest omhandler numre og kun i mindre omfang deres realisationer. Hovedvægten vil derfor ligge på parametre som rytme, melodik og harmonik, selv om også klang, mikrorytme, dymanik, frasering mm. vil blive inddraget.

2. Bagvedliggende strukturer

Jeg vil her introducere, hvordan musik kan analyseres *i strukturelle lag* eller niveauer, hvordan en „dyb struktur", som det undertiden kaldes, kan ligge bag musikalske overfladefænomener og påvirke, hvordan de høres. Nogle få eksempler:

- Lift (en forskydning i forhold til en bagvedliggende rytmisk struktur).
- Diminutioner (ornamentation i renæssance og barok).
- Tritonussubstitution.
- Variationer over et tema.

Ideen om en bagvedliggende struktur genfindes således i mange, vidt forskellige situationer. Jeg vil dog i dette kapitel koncentrere mig om *melodisk/harmoniske* strukturer og udskyde behandlingen af rytmer til et senere kapitel.

2.1 Schenker-analyse

I musikvidenskaben er tanken om bagvedliggende strukturer gennemført med størst konsekvens og udbredelse i *Schenker-analyse*, sådan som den praktiseres i fortrinsvis USA og Storbritannien.[38] Jeg vil derfor tage udgangspunkt i væsentlige træk ved Schenker-analyse, specielt i relation til populærmusik. Da Schenker-analyse er forholdsvis ukendt i Skandinavien, vil jeg i dette kapitel introducere nogle af de typiske symboler og notationsformer osv., som jeg først og fremmest henter fra Allan Forte og Steven E. Gilberts *Introduction to Schenkerian Analysis* (1982). Introduktionen havde selvfølgelig næppe været påkrævet over for en amerikansk eller engelsk læser, men har dog den fordel, at jeg løbende kan kommentere Schenker-analysens begreber også i en populærmusikalsk sammenhæng. Oversættelserne af de Schenker-analytiske begreber er i øvrigt overalt mine egne.

At give en bare nogenlunde udtømmende præsentation af Schenker-analyse er naturligvis ikke muligt her, og jeg vil derfor koncentrere mig om de aspekter, der efter min opfattelse har størst relevans for analyse af populærmusik. På den anden side er Schenker-analyse udviklet med henblik på „klassisk" dur/mol-tonal musik, og det vil derfor også

---

[38] Cook 1987: 27:

> 'Schenkerian analysis' is something of an umbrella term. … But in general when people speak not of 'Schenker analysis' but of 'Schenkerian analysis' they don't so much mean Schenker's own work as the application of his ideas in post-war America. This has become rather more standardized in its techniques and terminology than Schenker's own analyses ever were, …

Når jeg her omtaler »Schenker-analyse, sådan som den praktiseres i fortrinsvis USA og Storbritannien,« er det således „Schenkerian analysis" og ikke „Schenker analysis," jeg henviser til. Det er dog stadig nødvendigt at være opmærksom på, at der selv i nyere Schenker-analyse (altså „Schenkerian analysis") kan være forskelle i notationsformer, symboler, indfaldsvinkler osv.

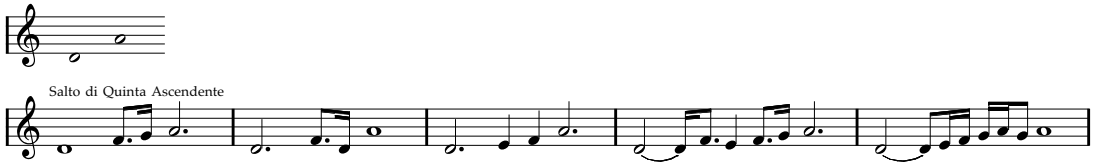
være naturligt at inddrage eksempler fra dette repertoire.

Schenker-analyse har de seneste år været genstand for en del debat og kritik, men det er ikke her formålet at gå ind i den diskussion. Jeg skal dog kort nævne, at det er mit indtryk, at kritikken, der især er kommet fra anglo-amerikansk side, oftere er rettet mod traditionel musikalsk analyse og musikteori som sådan, end den specifikt er rettet mod Schenker-analyse, selv om denne – som dominerende analysemetode særligt i USA – naturligvis især har måttet stå for skud. Det er endvidere mit indtryk, at Schenker-analyse desværre også alt for ofte misforstås – også af dem, der hævder at praktisere den, fordi analysens præmisser og formål forbliver uudtalte, uklare og underforståede. Jeg vil derfor her i stedet forsøge at præsentere Schenker-analyse så samvittighedsfuldt som muligt på dens egne præmisser og ikke mindst at præcisere og tydeliggøre disse. Det ligger også uden for denne fremstillings rammer at foretage en dybere vurdering og diskussion af analysens egnethed over for klassisk musik, men jeg vil antyde nogle af de problemer, der kan opstå ved anvendelsen af Schenker-analyse til *populærmusik*. En grundigere diskussion af egnetheden afhænger dog i høj grad af de forskellige specifikke populærmusikalske normer, og mens Schenker-analyse for noget musik kan være yderst nyttig og oplysende, kan det være langt mindre adækvat for anden musik, ligesom forskellige aspekter af Schenker-analyse kan have større eller mindre relevans. Jeg vil derfor gemme disse mere detaljerede diskussioner til gennemgangen af de konkrete musikalske normer i afhandlingens anden del.

Da Schenker-analyse tager udgangspunkt i bagvedliggende *melodiske* og *harmoniske* strukturer, vil jeg som sagt tage udgangspunkt i disse to parametre. De to følgende afsnit vil således kort introducere henholdsvis bagvedliggende melodisk og bagvedliggende harmonisk struktur:

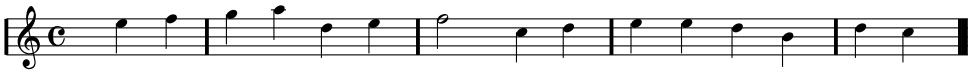
2.1a Bagvedliggende melodisk struktur

Et grundlæggende begreb i Schenker-analyse er *diminution*. En diminution betegner sædvanligvis en proces, hvor længere noder udformes i flere noder af kortere nodeværdi. Forte & Gilbert (1982: 8) citerer fem diminutioner (ud af i alt 24) fra Giovanni Battista Bovicellos *Regole Passagli di musica* fra 1594:

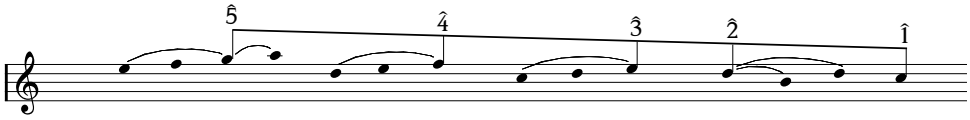


Kvinten d-a kan her siges at ligge bag eller være baggrund for hver af de fem diminutioner. Den overordnede bevægelse er således i alle tre tilfælde den stigende kvint, men udsmykket på forskellige måder.

Et musikalsk forløb kan på den anden side – ifølge Schenker-analysen – ses som en diminution eller *udkomponering* (eng. „composing-out", tysk „Auskomponierung") af en bagvedliggende struktur, hvilket for eksempel kan ses i følgende lille melodi af Schumann:[39]



Den overordnede bevægelse kan her beskrives som en trinvist faldende bevægelse fra femte trin til første trin. De andre toner kan således ses „på baggrund af" eller „i lyset af" denne bevægelse, hvilket en Schenker-analyse anskueliggør:



Herved introduceres nogle af Schenker-analysens symboler. Først og fremmest kan det bemærkes, at halse og nodehoveder ikke betegner rytme, men angiver forskellige grader af strukturel betydning. *Noder med udfyldt hoved og med hals* betegner således toner, der er af større strukturel betydning end *noder uden hals*, der knytter sig til og høres i forhold til andre, mere strukturelt vigtige toner. Dette tilhørsforhold angives med *buer*, der generelt angiver, at toner „hører sammen". For eksempel angiver den sidste bue mellem de to d'er, at det andet d høres som en forlængelse af det første d (afbrudt af h'et). Almindelige *bjælker* angiver en „lineær progression" (eng. „linear progression", tysk „Zug"), der lidt forenklet kan siges at være en trinvis bevægelse mod en måltone. Endelig kan man bemærke, at *tal med ^ over* angiver melodiske trin (modsat romertal, der angiver harmoniske trin).[40]

Schenker-analysen ovenfor angiver altså, hvordan melodien kan opfattes som en diminution af en trinvist faldende bevægelse fra 5̂ til 1̂. Desuden angiver grafen, hvordan de strukturelt mindre betydningsfulde toner kan forstås i forhold til denne bagvedliggende struktur. Man kan således blandt andet læse, at den indledende trinvise bevægelse ikke er rettet mod toptonen, a, men derimod mod g, der blot er udsmykket med en nabotone.

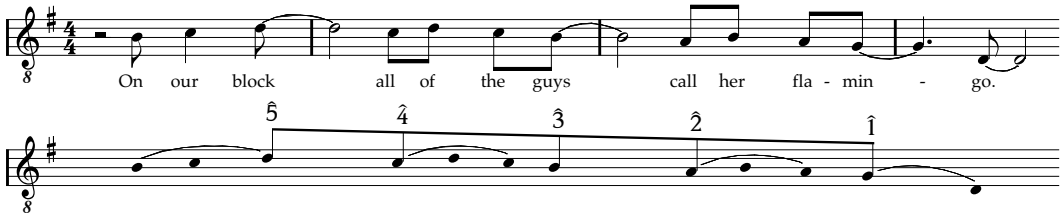
Grafen viser endvidere, hvordan en strukturel vigtig tone ikke kun er „virksom", mens den klinger, men over en længere periode, hvad enten det er før tonen (før 4̂ og 3̂ i eksemplet ovenfor), efter tonen (efter 2̂) eller begge dele (5̂). En sådan forlængelse af en tones (eller en akkords) „virkningsudstrækning" kaldes en *prolongation*. Tonen a i første takt kan således siges at være en prolongation af g'et.

---

[39] Her citeret fra Salzer 1952b: 9. Salzers analysegraf (eksempel 5a) afviger fra min, hvilket dels skyldes forskelle i notationstradition (jeg angiver for eksempel eksplicit, at a'et i første takt knytter sig til – er en prolongation af – g'et før, mens Salzer til gengæld angiver arten med et N for „nabotone"), dels at jeg i endnu højere grad har ønsket at rette opmærksomheden mod den faldende linie. Se i øvrigt diskussionen af melodien i Salzer 1952a: 42-43.

[40] Schenker selv anvendte kun tal med ^ over til melodiske trin i urlinien (se nedenfor), men det er blevet almindeligt også at anvende tallene i andre sammenhænge.

Et populærmusikalsk eksempel på en tilsvarende diminution af en trinvist faldende linie fra 5̂ til 1̂ kan findes i Mannfred Manns *Pretty Flamingo* (1966):



Igen ses det, hvordan linien er udsmykket rytmisk og her med drejetoner og desuden et faldende kvartspring i slutningen.

Det er vigtigt at understrege, at den faldende linie fra 5̂ til 1̂ *ikke* er melodien, som den „virkelig er" eller „essensen" af melodien. Det er jo netop udsmykningerne af den bagvedliggende struktur, der – med Felix Salzers ord (1952a, 42) »create the interest and color of a melody.«[41] Hvert tilfælde af en strukturel vigtig tone er således i eksemplerne ovenfor varieret på netop sin særlige måde. Salzer udtrykker det således (1952a: 14):

> It is wrong to assume … that finding the structural framework constitutes the sole purpose of this approach. On the contrary, structural hearing [lytten på baggrund af en bagvedliggende struktur] implies much more. It enables us to listen to a work musically, because by grasping the structural outline of a piece we feel the full impact of its prolongations which are the flesh and blood of a composition. … The whole interest and tension of a piece consists in the expansions, modifications, detours and elaborations of this basic direction.

Den faldende linie er således ikke det, der afgør melodiens „identitet", altså gør den til netop den melodi. De strukturelle toner er derfor heller ikke de *musikalsk vigtigste* toner, selv om de nok er de *strukturelt vigtigste*, men heri er en afgørende forskel. Som Jackendoff & Lerdahl (1996: 108) pointerer: »In assessing one's intuitions about reductions, it is important not to confuse structural importance with surface salience. These often coincide, but not always.« Den bagvedliggende struktur er derimod en struktur, der bestemmer, *hvordan* man hører de enkelte toner, en slags skelet for musikkens „kød og blod".[42]

---

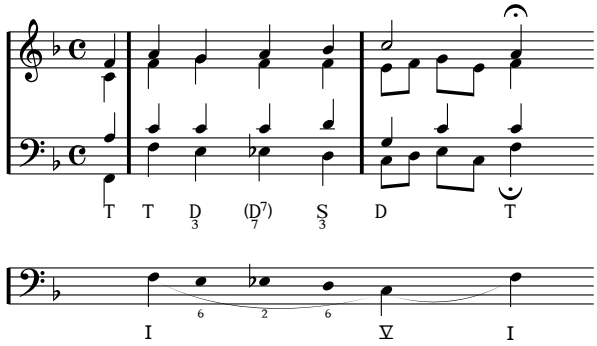
[41] Eller med et andet, lignende citat af Salzer (1952a: 45):

> The musical understanding of a melody requires a knowledge of its basic direction or structure, but it requires this knowledge only as a prerequisite for determining the course and characteristics of the prolongations. The structural tones are the spine of the melody; they establish its basic direction. What makes a structural line live, however, are the many different types of prolongation, since they provide the character, rhythmic interest and color of a melody.

[42] Cook (1987: 54): »… the important thing is to view them [surface configurations] in the context of the fundamental structure, which shows *how* they are heard…«

2.1b Bagvedliggende harmonisk struktur

Præcis ligesom en melodi opfattes som en „udkomponering" eller diminution af en bagvedliggende struktur, kan akkordfølger ikke overraskende på lignende måde opfattes på baggrund af en bagvedliggende (harmonisk) struktur.



I eksemplet ovenfor[43] ses det således, hvordan forløbet i en Schenker-analyse af harmonikken ikke opfattes som blot seks sideordnede funktioner (hvad en funktionsanalyse antyder), men som en overordnet bevægelse fra I til V og tilbage til I igen. Bevægelsen fra I til V er så udsmykket med den faldende linie. Akkorderne på tonerne fra f til c – dvs. e, es og d – er derfor ikke egentlige harmoniske funktioner, men i højere grad udslag af det stemmeføringsmæssige aspekt.[44]

2.2 Andre antagelser i Schenker-analyse

Forestillingen om strukturelle lag i musik er kun et af kendetegnene ved Schenker-analyse. Derudover bygger analysen på en række andre „aksiomer" eller grundlæggende antagelser, som det vil være hensigtsmæssigt at introducere nogle af. Selv om de ikke i sig selv har at gøre med selve forestillingen om strukturelle lag, påvirker antagelserne nemlig i høj grad, hvordan bagvedliggende lag konkret opfattes i denne analysemetode. Antagelserne bærer tydeligvis præg af, at Schenker-analyse er udviklet med den klassiske musik som genstand, og jeg vil derfor også kort antyde, hvilken betydning disse antagelser kan have for anvendelsen af populærmusik.

---

[43] Her citeret fra Salzer 1952b: 8 (eks. 1), hvor koralen »Christus, der ist mein Leben« omtales som „No. 6". Se i øvrigt *Johann Sebastian Bach: 389 Choralgesänge für vierstimmigen gemischten Chor*, s. 31, hvor koralen har nummer 46, og hvor der henvises til „B. A. 39, No. 28".

[44] Salzer (1952a, 12-15) skelner mellem *strukturelle akkorder* (»structural chords«) eller egentlige harmonier (»"harmonies" in the truest sense of the word«) på den ene side, og *forlængende* eller *kontrapunktiske* akkorder på den anden side (»*prolonging chords*«, »*contrapuntal chords*«).

2.2a Harmonik i Schenker-analyse

Notation

Med hensyn til notationen anvendes i Schenker-analyse „klassiske" trinbetegnelser, hvor akkordstrukturen er underforstået ud fra tonearten, og hvor omvendinger angives med tal som i generalbasnotation.[45] Der anvendes *ikke* funktionsbetegnelser som T, S og D. Til gengæld er akkordfunktionen som regel underforstået, og V betegner således ikke blot en treklang opbygget på skalaens femte trin, men en *dominant*. Tilsvarende betegner I tonika og ikke blot treklangen opbygget på Î. Bidominant kan angives [V] eller V/x, hvor x er målakkorden (V/V er således vekseldominant).

I→V→I

I Schenker-analyse anses I→V→I som den fundamentale harmoniske progression. IV spiller derimod en underordnet rolle – enten som forberedelse til dominanten (andre typiske forberedelser er II, III og VI) eller som en stemmeføringsmæssig „dobbelt nabotonefigur" til tonika (f.eks. som $I \rightarrow IV^{6}_{4} \rightarrow I$ eller $I^{6} \rightarrow IV \rightarrow I^{6}$). Der kan således næppe tales om en egentlig „subdominantfunktion" i Schenker-analyse.

Placeringen af I→V→I som den fundamentale harmoniske progression gælder efter min opfattelse store dele af populærmusikken, men i mange tilfælde er dette dog ret problematisk, da andre progressioner kan spille en langt mere fremtrædende rolle. Middleton (1990: 198) foreslår derfor, at V-I-modsætningen kan ses som et specialtilfælde af et dybere princip, nemlig en differentiering mellem *tonika* og *ikke-tonika*. I hvert fald kan man ikke uden videre tage for givet, at I→V→I er den fundamentale harmoniske progression i al populærmusik.

Melodisk/harmonisk sats

Harmonik og melodik anskues i Schenker-analyse som to tæt sammenvævede fænomener, således som det for eksempel sås i Bach-koralen ovenfor, og som det vil ses flere gange nedenfor.

Jeg vil senere vende tilbage til forholdet mellem melodik og harmonik i populærmusik, men her blot bemærke, at en tæt sammenhæng mellem melodik og harmonik ikke er entydigt kendetegnende for populærmusik. For eksempel beskriver Van der Merwe (1989: 225ff), hvordan de to parametre i 1800-tallets „lette" musik udviser temmelig stor uafhængighed. Et andet oplagt eksempel er bluesmelodik og -harmonik, hvilket jeg i detaljer vil diskutere sammen med et begreb som *sats* i forbindelse med 1960'ernes r&b.

---

[45] Trinbetegnelserne kaldes undertiden „figured Roman", der med et par undtagelser svarer til de „klassiske" trinbetegnelser, der som regel anvendes i Danmark.

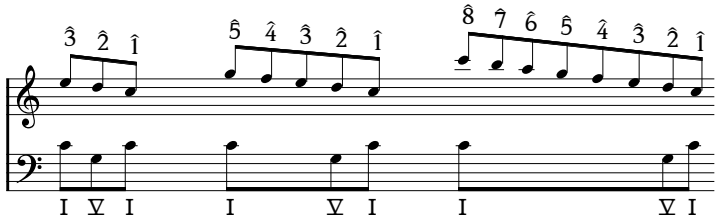
I hvert fald i England anvendes undertiden også andre trinbetegnelsessystemer, først og fremmest „extended Roman", hvor bogstaver angiver omvendingen: Første omvending angives med „b" efter romertallet, anden omvending med „c", og tredje omvending (ved firklange) med „d". Desuden bruges små bogstaver til at angive molakkord, og septimakkord angives altid med 7 (uanset omvendingen).

Se http://cyrk.dk/musik/engelsk/ for en nærmere forklaring.

2.2b Bevægelse med retning mod et mål

Mens den grundlæggende harmoniske progression i Schenker-analyse er I→V→I, er trinvis *bevægelse med retning mod et mål* den grundlæggende melodiske.[46] Typiske spørgsmål, som en Schenker-analyse forsøger at besvare er derfor: Hvor starter en bevægelse? Hvad er dens mål? Og hvordan når komponisten dette mål?[47] I Schumann- og Mannfred Mann-eksemplerne ovenfor anskuedes hele frasen således som en melodisk faldende bevægelse med Î som mål, og alle andre toner sås i lyset af denne bevægelse.

Da den vigtigste måltone er Î, er de vigtigste melodiske bevægelser trinvist faldende bevægelser mod Î, og sættes det sammen med den centrale harmoniske progression, fås de vigtigste kadencemodeller:



Det er generelt kendetegnende for bagvedliggende melodiske strukturer, at de er *harmonisk understøttede*. Det betyder, at toner i den bagvedliggende melodiske struktur skal være understøttet af en akkord i den bagvedliggende harmoniske struktur.

Det er åbenlyst, at melodikken i populærmusik ikke udelukkende eller fortrinsvis er karakteriseret ved bevægelse med retning mod et mål. Middleton (1990: 203-211) præsenterer og diskuterer således en række andre kategorier for „dybe strukturer" for melodik i populærmusik, hvoraf to kan nævnes (Middleton 1990: 203): *Messe-kategorien* („chant") omfatter melodier, der stort set udelukkende anvender en enkelt tone, mens *aksiale* melodier er bygget omkring en enkelt kernetone, om hvilken hele melodien cirkler. De to kategorier er således *ikke* kendetegnet ved en bevægelse mod et mål, men tværtimod ved *stilstand* (Middleton 1990: 207 bruger betegnelsen „stasis").

2.2c Stemmeføring

Principper for *stemmeføring* spiller en central rolle i Schenker-analyse. Med Allan Forte og Steven Gilberts ord (1982: 41):

> A clear understanding of the essentials of voice leading, as well as its ramifications, in the core repertoire of tonal music is absolutely basic to the study of Schenkerian analysis, since Schenkerian analytic procedures always give primary consideration to the horizontal dimension of the musical composition. …

---

[46] Se for eksempel Cook (1987: 34-35):

> Schenkerian analysis is … designed to show the special importance that large-scale linear formations have in creation of directed motion towards harmonic goals.

Jeg har her valgt at oversætte det centrale begreb „directed motion" med „bevægelse med retning mod et mål ", selv om det er knap så fyndigt som den engelske betegnelse…

[47] Salzer 1952a: 11: »Where does the motion begin? What is its goal? And how does the composer reach that goal?«

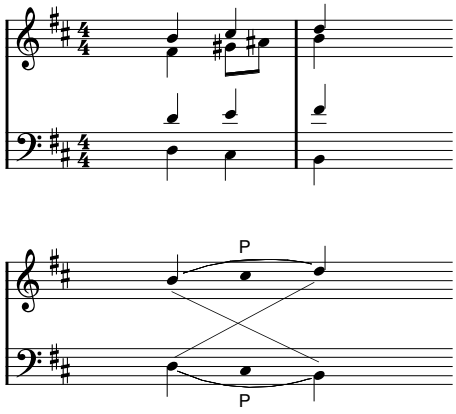
> In the Schenkerian tradition, this study begins with strict species counterpoint, a pedagogical system devised by Johann Joseph Fux (1660-1741) and diligently studied by Haydn, Mozart, and Beethoven, among others.

Der er ingen grund til her at gennemgå Fux-kontrapunkt,[48] men det er værd at bemærke, at stemmeføringsreglerne ifølge Schenker-analysen *også gælder den bagvedliggende struktur*.

Igen er det klart, at stemmeføring spiller en anden rolle i populærmusik, ligesom der kan være en tendens til, at stemmer – for eksempel bas og melodi – fungerer mere uafhængigt.

2.2d Typiske melodiske diminutioner i Schenker-analyse

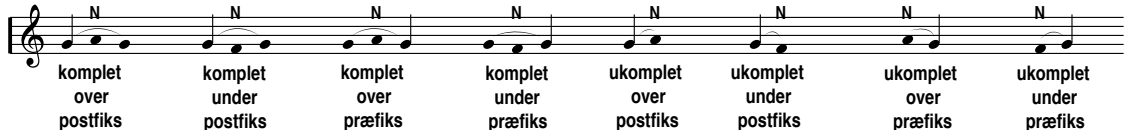
I Schenker-analyse kan melodiske diminutioner som regel anses for en af fire hovedtyper: gennemgangstone, nabotone, konsonerende spring og akkordbrydning.[49] Jeg vil her kort introducere de fire former:



Gennemgangstone (passing note) er ret ligetil og betegner simpelthen en tone, der med en trinvis bevægelse forbinder to toner af større strukturel betydning. I Schenker-analyser angives en gennemgangstone undertiden med bogstavet P. Det er vigtigt at være opmærksom på, at en gennemgangstone ikke er det, vi normalt forstår ved betegnelsen, dvs. en tone, der ikke er akkordegen. I eksemplet til højre fra en Bach-koral,[50] er cis således en gennemgangstone, selv om den er en del af akkorden, fordi cis forbinder to strukturelt mere vigtige toner med en trinvis bevægelse.

I øvrigt ses også her et eksempel på stemmebytte (eng. „voice exchange", tysk „Stimmtausch"), der i en Schenker-analyse kan angives med krydsende linier eller pile (Forte & Gilbert 1982: 110-119).

Nabotone (eng. „neighbour note") er en tone, der står i naboforhold til en tone af større strukturel betydning. Der skelnes mellem komplette og ukomplette figurer, mellem over- og underformer samt mellem postfiks- og præfikstyper:



Som gennemgangstoner kan nabotoner i øvrigt både være akkordegne eller være disso-

---

[48] For en kortfattet gennemgang af Fux-kontrapunkt, se Forte & Gilbert 1982: 41-49, Cadwallader & Gagné 1998: 25-43 eller Salzer 1952: 56-79.

[49] Forte & Gilbert 1982: 7-40, „Melodic Diminutions".

[50] Her citeret fra Salzer 1952b: 2 (eks. II), hvor koralen »Herr Jesu Christ, du höchtes Gut« omtales som „No. 294". Se i øvrigt *Johann Sebastian Bach: 389 Choralgesänge für vierstimmigen gemischten Chor*, s. 96, hvor koralen har nummer 142, og hvor der henvises til „B. A. 24, No. 80").

nerende i forhold til akkorden. I analyser angives nabotoner undertiden med et N.[51]

Konsonerende spring (eng. „consonant skip") angiver en tone før eller efter en strukturelt vigtig tone, der står en terts, kvint eller oktav fra tonen. Schumann-eksemplet ovenfor starter således med et konsonerende spring (udfyldt med en gennemgangstone). Som regel, men ikke altid, vil et konsonerende spring være del af den samme akkord. I analyser angives konsonerende spring som regel CS.

Akkordbrydning (eng. „arpeggiation") er – modsat konsonerende spring – altid del af den samme akkord og kan forbinde to strukturelt vigtige toner, eller stå før eller efter en strukturelt vigtig tone (præfiks- eller postfikstype). I analyser angives akkordbrydning som regel Arp.

Alle disse former kendes også fra populærmusik, men måske kunne man tilføje endnu et par typiske melodiske diminutioner, hvilket jeg vil vende tilbage til, blandt andet i forbindelse med bluesmelodik.[52]

2.3 Dybere strukturelle lag

Hidtil har der kun været omtalt melodiske og harmoniske fænomener tæt på musikkens overflade. De strukturer, der i den forbindelse har været omtalt, kaldes i Schenker-analyse for *forgrunden*. Men forgrunden kan ifølge Schenker-analysen selv ses som en „udkomponering" af et dybere lag, der igen kan ses i lyset af et dybere lag osv. Ifølge Schenker-analysen er der derfor ikke kun to strukturelle lag – noderne, som de fremgår af et partitur, og en strukturel baggrund – men flere lag, hvoraf det dybeste lag kaldes *baggrunden*, mens lag mellem forgrunden og baggrunden kaldes *middelgrunden* (tysk „Mittelgrund", eng. „middleground").[53] En Schenker-analyse kan for eksempel anskue baggrunden for en hel sats som en $\hat{3}\rightarrow\hat{2}\rightarrow\hat{1}$-bevægelse harmoniseret med $I\rightarrow\underline{V}\rightarrow I$. Et stykke musik forstås således som en *organisk helhed*, hvor de enkelte dele kun kan forstås på baggrund af den dybeste bagvedliggende struktur, der på den anden side er dannet af forgrunden.[54]

---

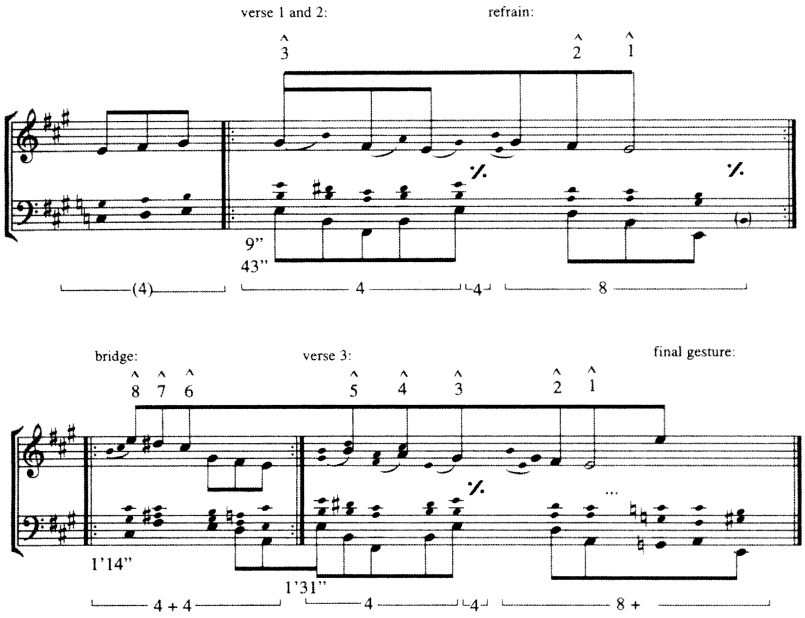
[51] Undertiden angives ukomplette nabotonefigurer med IN.

[52] Figurer med „underterts" (hanging third, Van der Merwe 1989: 122) kan således ofte anskues som en diminution i stil med nabotonefigurer, men med en terts i stedet for en sekund. Også brugen af pentatone skalaer kan give anledning til nabotonefigurer med en terts i stedet for en sekund (med „trinvise" bevægelser, bare ikke i en dur- eller en mol-skala, men i en pentaton skala).

[53] Jeg har her valgt betegnelsen „middelgrund" frem for for eksempel „mellemgrund", da ligheden med de engelske og tyske betegnelser så fremgår tydeligere.

[54] Forestillingen om bagvedliggende strukturer for meget lange forløb gælder i øvrigt ikke kun Schenker-analyse, men genfindes også i for eksempel anskuelsen af sonateformen som karakteriseret ved en kontrast mellem hovedtonearten og et andet tonalt plan, der efter modulationsdelen udjævnes med afslutning i hovedtonearten. Igen ses således forestillingen om en bagvedliggende struktur for et meget langt forløb (her ikke en melodisk-harmonisk struktur som i Schenker-analysen, men en tonal struktur).

En analyse af strukturen i forgrunden kan derfor ikke blot forstås som en reduktion, da forgrunden jo må anskues *i forhold til baggrunden*. Dette medfører blandt andet, at det samme musikalske forløb kan tolkes forskelligt, hvis det optræder på forskellige steder i baggrundsstrukturen. Allan Moores (1997: 31) analyse af The Beatles' *With A Little Help From My Friends* (1967) er et udmærket eksempel:



Ifølge Moore er den overordnede melodiske struktur i 1. og 2. vers gentagelsen af den trinvist faldende bevægelse $\hat{3}$→$\hat{2}$→$\hat{1}$ (den nederste bjælke), hver på 4 takter. På et lidt dybere strukturelt plan opfattes verset dog som en prolongation af $\hat{3}$ (den øverste bjælke), der først i refrænet føres ned til $\hat{1}$ via $\hat{2}$. Men i tredje vers opfattes den *samme* melodi som den trinvist faldende bevægelse $\hat{5}$→$\hat{4}$→$\hat{3}$! Dette skyldes, at der i kontraststykket inden tredje vers har været en faldende linie fra $\hat{8}$ til $\hat{6}$ med teksten »do you need anybody?« og »could it be anybody?«, der kræver videreførelse nedad til $\hat{5}$. Som Allan Moore bemærker (1997: 31):

> This process is subtle for, in the first verse and after the 'Billy Shears' introduction which rises to G♯, we are encouraged to hear the G♯→E motion as primary. In the third verse, however, after the intervening upper E→C♯ motion, we are encouraged to hear B→G♯ as primary, with the refrain finally sinking to E.

Ifølge Moores analyse høres den samme melodi (verset) altså forskelligt alt efter dens placering i et dybere strukturelt lag.[55]

---

[55] Moore (1997: 31) bemærker i øvrigt, hvordan denne forskel har en parallel i teksten:

> This third verse, of course, features a reversal of position, with Ringo responding to his colleagues' queries, and seeming to achieve security through gaining a measure of control.

Jeg har her undladt at kommentere Moores analyse, men blot præsenteret den som et eksempel på, hvordan det samme forløb kan analyseres forskelligt alt efter dets placering i den bagvedliggende struktur. Det forekommer mig dog tvivlsomt, om den strukturelle baggrund i andet og tredje vers i *With A Little Help From My Friends* med en afstand på næsten et minut virkelig høres forskelligt. Jeg kan godt *tvinge* mig selv til at høre den strukturelle baggrund, som Moore foreslår, men jeg kan sådan set også tvinge mig selv til at høre det

Den enkelte del, ja den enkelte node, skal således forstås i forhold til baggrundsstrukturen. Dette medfører, at et stykke musik i princippet kun er oplevet, når *hele stykket* er oplevet – det kan jo i princippet lige så godt være strukturer *efter* en given node, der bestemmer dens placering i baggrundsstrukturen. På denne måde anskues musikken altså som form „uden for tid", som en organisk helhed, som en samlet „skulptur", der vel egentlig først er til stede for lytteren, når musikken ér forbi.

Spørgsmålet er selvfølgelig, om det virkelig er almindeligt at opleve dybe strukturer over et helt stykke musik. I Schenker-analyse stilles dette spørgsmål dog næppe, da en manglende opfattelse af dybe strukturelle lag formodes at skyldes en *mangel hos lytteren*, ikke en fejl ved analysen. Som Nicholas Cook bemærker (1987: 57):

> Now Schenker was an out-and-out elitist and would probably have retorted that this was because his account of musical masterpieces … is apprehended by those few listeners capable of appreciating them: if most people don't hear the music like that, then so much the worse for them.

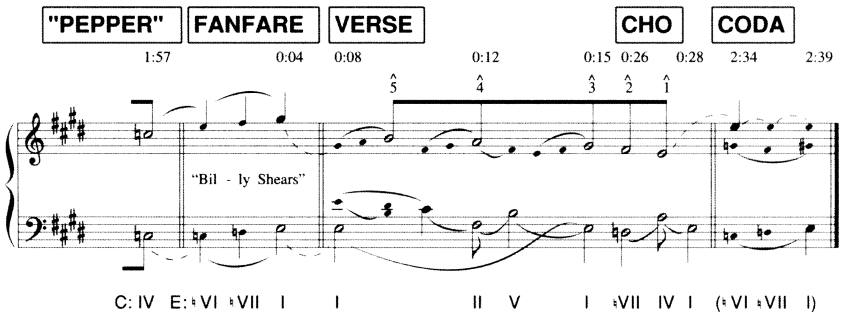
Det er da også kendetegnende, at en stor del af undervisningen i Schenker-analyse som regel handler om at *lære at lytte på en bestemt måde*, at „lytte strukturelt" (med en henvisning til Felix Salzers introduktion til Schenker-analyse, *Structural Hearing*[56]). Dette peger på et vigtigt træk ved Schenker-analysen: Den er ikke først og fremmest et forsøg på at belyse, hvordan lyttere i almindelighed opfatter musik; den er snarere et demonstration af, hvordan lyttere *bør* høre musik. Dette betyder ikke, at en analyse, der har som mål at tage udgangspunkt i, hvordan musik sædvanligvis opfattes, fuldstændigt må forkaste ideen om bagvedliggende strukturelle lag eller for den sags skyld Schenker-analysen eller – blot at den må tage højde for denne forskel.

Jeg mener desuden sådan set godt, at der kan argumenteres for, at lyttere faktisk i en vis udstrækning opfatter et stykke populærmusik som et samlet hele. For eksempel er visse former – for eksempel (intro)-vers-omkvæd-vers-omkvæd-kontraststykke-(vers)-omkvæd-(outro) – så stærke normer, at lyttere sandsynligvis har en nogenlunde fornem-

---

lige modsat. Umiddelbart hører jeg dog den strukturelle baggrund for de to vers ens.

Se i øvrigt Walter Everett (1999: 102-103), der også præsenterer en Schenker-analyse af The Beatles' *With A Little Help From My Friends*. I hans analyse skelnes ikke mellem de enkelte vers, der her alle har $\hat{5}\rightarrow\hat{4}\rightarrow\hat{3}$ som den melodiske baggrundsstruktur:



[56] Salzer (1952a: xvi):

> Understanding of tonal organisms is a problem of hearing; the ear has to be systematically trained to hear not only the succesion of tones, melodic lines and chord progressions but also their structural significance and coherence. This approach I call "Structural Hearing."

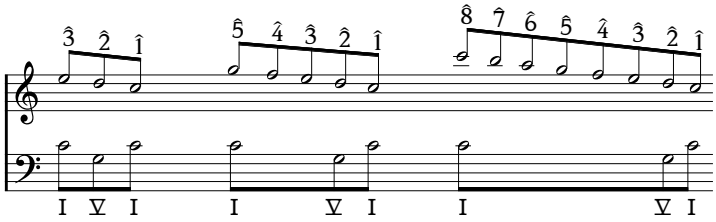
melse af, hvor de er i formen.[57] Der kan desuden være stærke normer for længden af sange,[58] hvilket også kan spille ind i oplevelsen af formen. Endelig høres en sang ofte mange gange og ofte inden for en ret kort periode, hvor sangen er populær, således at der kan argumenteres for, at der i en vis udstrækning virkelig dannes et mentalt „billede" af hele sangen. Forskellige forhold – ikke kun melodisk/harmoniske – kan således spille ind i dannelsen af oplevelsen af en strukturel baggrund for en hel sang, og jeg har antydet nogle ovenfor. Jeg vil nu vende blikket specifikt mod dybe strukturelle lag i *Schenker-analyse*.

2.4 Dybere strukturelle lag i Schenker-analyse

I Schenker-analysen er alle de strukturelle lag *melodisk/harmoniske*. Jeg vil nedenfor beskrive og diskutere forholdet mellem strukturelle lag i Schenker-analysen og se på nogle af de typiske konstruktioner.

2.4a Baggrund

Den dybeste bagvedliggende struktur, baggrunden, har ifølge Schenker-analysen *altid* form af en af de kadencemodeller, der vistes ovenfor:



Melodien i baggrunden starter altså på en tone i tonika-treklangen, på *hovedtonen* (eng. „primary tone", „primary melodic tone" eller „head note", tysk „Kopfton"), og bevæger sig med en trinvist faldende bevægelse mod det melodiske mål, grundtonen. Denne baggrundsbevægelse kaldes en *urlinie* (eng. „fundamental line", tysk „Urlinie") og understøttes, som det ses, af den primære harmoniske bevægelse, I→V→I. Kombinationen af den harmoniske bevægelse og urlinien kaldes *ursatsen* (eng. „fundamental structure", tysk „Ursatz"). Tonerne i ursatsen skrives med uudfyldte noder med halse („halvnoder"), der forbindes med bjælker. En af disse tre strukturer ligger altså ifølge Schenker-analysen bag et helt stykke musik, men genfindes også på de andre strukturelle lag og er således samtidig de vigtigste kadenceformer i forgrunden.

---

[57] Et udmærket eksempel er The Beatles' *Hey Jude* (1968), der kan anskues som to dele, hvor første del er godt tre minutter, og anden del er cirka fire minutter. Alligevel høres formen tydeligvis som en standardform, AABA BA U. Anden del, U, opfattes således som en *forlænget outro* og ikke som en anden del i en overordnet todeling. Eksemplet illustrerer ganske fint, hvor stærk fornemmelsen for standardformer virker i ens opfattelse af nummerets forløb.

[58] For eksempel varer et nummer i den norm, som jeg har kaldt „amerikansk pop o. 1960" typisk 2'10"-2'20", og længder udenfor intervallet 2'00"-2'30" er ret usædvanligt. Se også for eksempel Björnberg 1987: 66.

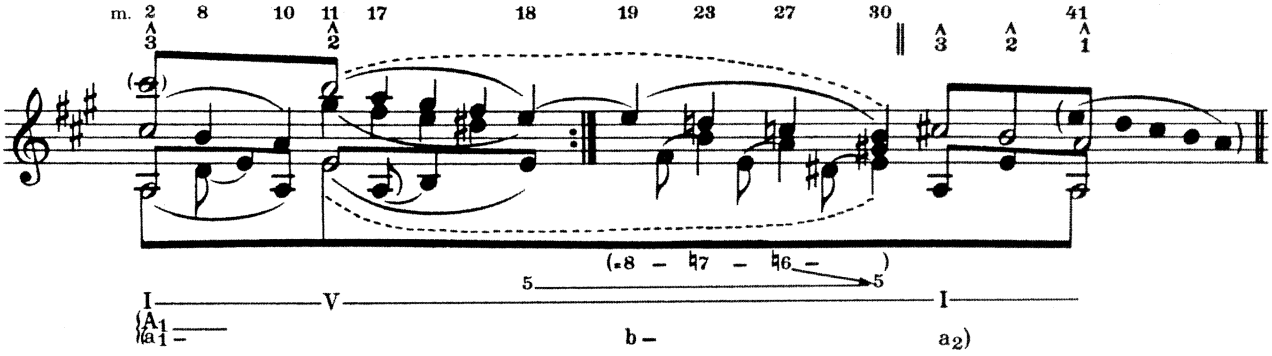
Ifølge Schenker-analysen er ursatsen på sin vis et udtryk for „essensen" af dur/mol-tonaliteten og en naturlig konsekvens af denne. Som Lerdahl og Jackendoff (1996: 139-140) bemærker:

> From our perspective, the *Ursatz* constitutes the most stable "background" structure expressible within the tonal system, in that it embodies many of the basic harmonic and melodic principles of tonality (prolongation of the tonic, the circle of fifths, stepwise linear motion, and so forth). As a consequence, a piece structures on those principles will tend to reveal an *Ursatz* at the most global reductional level; it is not necessary to posit such a structure in advance. The *Ursatz* is an effect, not a cause, of tonal principles.

Det er i det hele taget kendetegnende for Schenker-analysen, at *alle* de strukturelle lag – fra forgrunden over middelgrunden til baggrunden – deler de *samme karakteristika* vedrørende melodik og harmonik (melodiske strukturer som bevægelser rettet mod et mål, bestemt stemmeføring/kontrapunkt, I→V→I-forbindelsen osv.), der simpelthen ses som grundlæggende for dur/mol-tonaliteten selv. En kompositions organiske enhed beror ifølge Schenker-analysen på denne tætte sammenvæven af de strukturelle lag.

En komposition anskues altså overordnet ud fra ursatsen og derved én toneart, og alle toner ses derfor i et dybt strukturelt lag ud fra denne toneart, hvilket blandt andet medfører, at *modulation* i betydningen „(vilkårligt) toneartsskift" er fraværende i Schenker-analysen. Visse toner kan dog lokalt fungere tonikalt, hvilket kaldes *tonikalisering* (eng. „tonicization", tysk „Tonikalisierung"). En tonikalisering har dog ikke nødvendigvis større strukturel betydning end en prolongation af en akkord uden tonikalisering.[59]

Nedenfor ses et eksempel på en konkret Schenker-analyse af et længere forløb, menuetten fra Mozarts sonate i A-dur, K331:



Man genfinder her ursatsen i form af den melodiske bevægelse $\hat{3}\rightarrow\hat{2}\rightarrow\hat{1}$ (i en almindelig „afbrudt" form: $\hat{3}\rightarrow\hat{2} \parallel \hat{3}\rightarrow\hat{2}\rightarrow\hat{1}$) understøttet af I→V→I. Man kan også aflæse, hvordan $\hat{2}$ i midten af satsen – fra takt 11 til 30 – er prolongeret i kraft af den trinvist faldende bevægelse fra $\hat{2}$ i tostr. oktav via $\hat{5}$ til $\hat{2}$ i enstr. oktav, alt sammen understøttet af V i baggrundslaget. I øvrigt ses også endnu et symbol, *node med fane*, der betegner en tone, der spiller en særlig rolle, og som man ønsker at henlede opmærksomheden på.

Det er dog langtfra uproblematisk uden videre at overføre Schenker-analysens forestil-

---

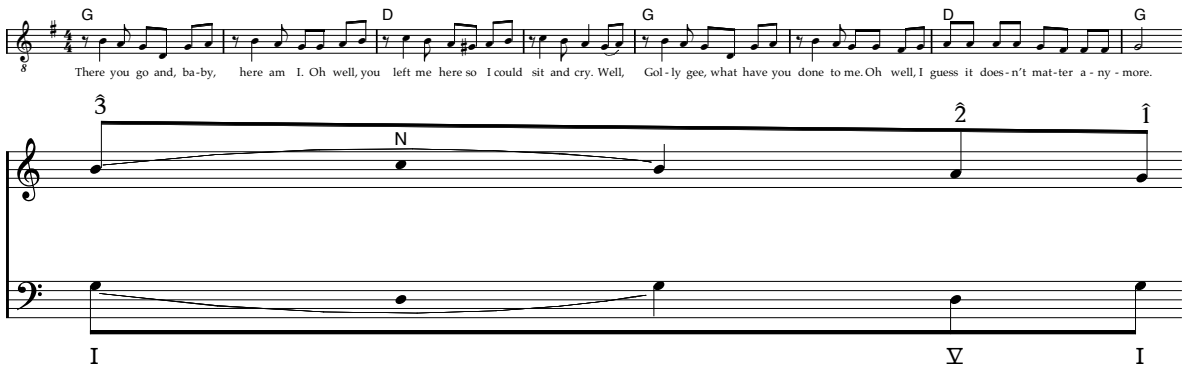
[59] Se for eksempel analysen af Bachs C-dur-præludium fra *Das wohltemperirte Clavier* i Cook 1987 (28ff), Forte & Gilbert 1982 (202) og Cadwallader & Gagné 1998 (201ff). Man kan i øvrigt bemærke, at en anskuelse af ekspositionen i en sonateform som en modstilling af to tonearter følgelig er Schenker-analyse fremmed.

linger om dybere lag, der som nævnt bygger på en opfattelse af, hvordan musik *bør* høres, på populærmusik:

For det første bygger hovedparten af populærmusikken ikke på dur/mol-tonalitet, således som dette forstås i Schenker-analyse.[60] Det vil være for omfattende at komme ind på her, men forfølges blandt andet nærmere i næste kapitel om tonehøjde generelt, herunder modalitet.

For det andet kan det ikke tages for givet, at alle strukturelle lag er karakteriseret ved de samme strukturer. For eksempel spiller bluestoner en stor rolle i forgrunden i bluesbaseret rock'n'roll, mens andre figurer – først og fremmest med Î og $\hat{5}$ – spiller større rolle i dybere lag.

Man bør derfor ikke som udgangspunkt forvente, at ursatsen – i en af de tre former – er den strukturelle baggrund for populærmusik.[61] På den anden side kan for eksempel $\hat{5}$→$\hat{4}$→$\hat{3}$→$\hat{2}$→Î-linien naturligvis udmærket spille en rolle i strukturelle lag tættere på musikkens overflade, sådan som det sås i Mannfred Manns *Pretty Flamingo*. Et andet eksempel er verset i Buddy Hollys *It Doesn't Matter Anymore* (1959), hvor middelgrunden kan ses som en $\hat{3}$→$\hat{2}$→Î-linie (med en understemme) harmoniseret med I→V→I:



Ifølge denne analyse starter melodien i det bagvedliggende strukturelle lag, middelgrunden, på $\hat{3}$ harmoniseret af I. Her bliver den i de næste seks takter, hvor takt 3-4 blot opfattes som en nabotonefigur, der ikke afgørende bringer melodien ud af stedet ($\hat{3}$/I). Tilsvarende opfattes akkorden D i disse takter ikke som en vigtig akkord på dette dybe strukturelle lag, men snarere som en „stemmeføringsmæssig nabotoneakkord", der ledsager nabotonebevægelsen. Først i takt syv bevæger melodien sig således afgørende videre: nedad mod $\hat{2}$ harmoniseret med V. Man kan i øvrigt se, hvordan denne bevægelse også afspejles i forgrunden med den ændrede melodiske figur i takt syv (også med ny rytme). Endelig bevæger melodien sig så ned på Î harmoniseret med I i sidste takt. Der er således her tale om en forholdsvis lang $\hat{3}$→$\hat{2}$→Î-sats, selv om den ikke omfatter hele nummeret, men kun et enkelt vers.

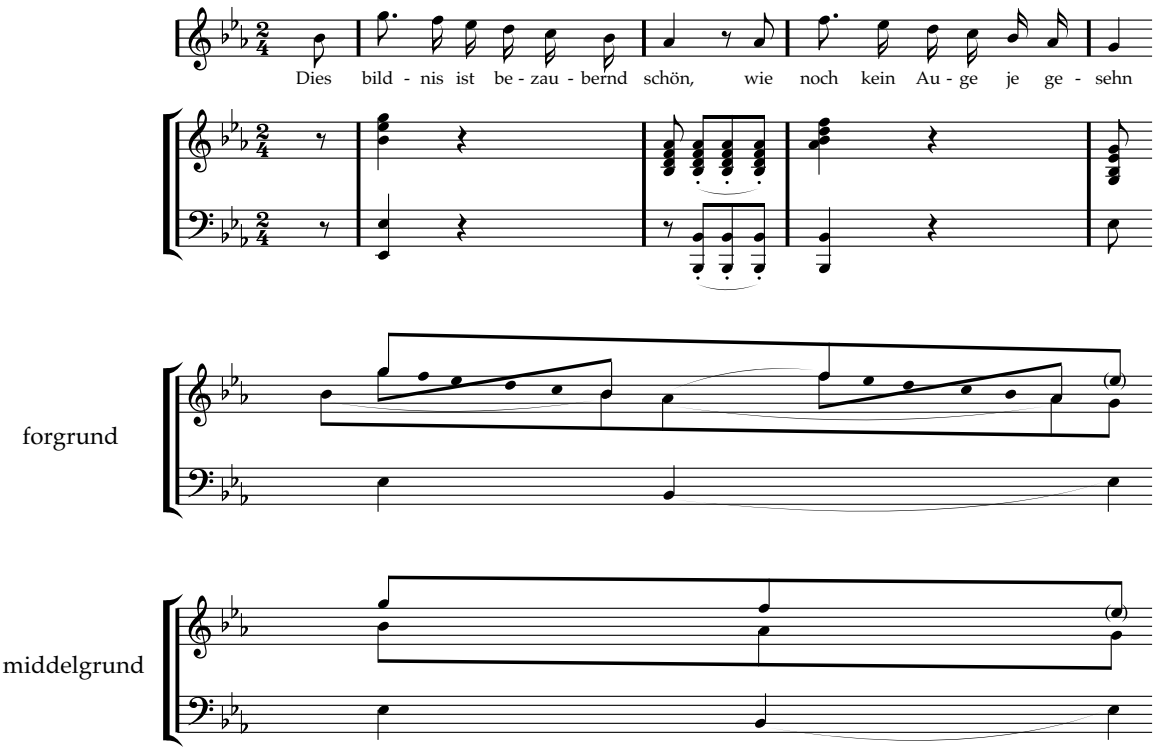
---

[60] Middleton (1990: 195): »Thus, Schenkerian 'tonalism' could not be satisfactorily applied to much Afro-American and rock music, in which pentatonic and modal structures are important, and where harmonic structure in any case plays a comparatively small role (for example, songs with a drone chord, but with richly inflected melodic structure, such as Sly and the Family Stone's 'Thank you (Falettinme Be Mice Elf Agin)').«

[61] Middleton (1990: 196) foreslår, at »… we forget the rigid *Urlinie* forms …«.

2.4b Udfoldelse

Undertiden kan en melodisk bevægelse anskues som en lineær *udfoldelse* (eng. „unfolding", tysk „Ausfaltung") af et interval, som i et dybere strukturelt lag kan „vertikaliseres", altså forstås som et samtidigt interval i den samme harmoniske region. Dette angives i Schenker-analysen ved at den øverste tone har en hals opad, der er forbundet med en bjælke til den nederste tones nedadgående hals. Et eksempel kan findes i takt 3-5 af Mozarts *Dies Bildnis ist bezaubernd schön* fra Tryllefløjten:[62]



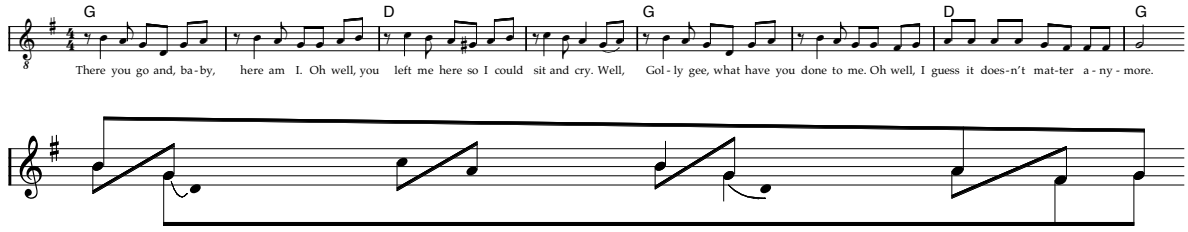
Analysen viser således, hvordan den enstemmige melodi i et dybere strukturelt lag kan forstås som en tostemmig melodi i sekstafstand, der bevæger sig trinvist nedad. Den øverste, detaljerede analyse viser endvidere, *hvordan* denne tostemmighed er dannet, nemlig ved „udfoldelse" af intervallerne, dvs. ved en trinvis bevægelse fra den ene stemme til den anden.

I øvrigt introduceres med analysen af *Dies Bildnis ist bezaubernd schön* endnu et symbol i Schenker-analyse: en *underforstået tone*, der angives som en node med parentes omkring. Den strukturelle baggrund for den øverste stemme må nemlig være $\hat{3}\rightarrow\hat{2}\rightarrow\hat{1}$, selv om $\hat{1}$ ikke optræder i den faktiske nodetekst. Brugen af underforståede toner er et udslag af, at Schenker-analyse ikke er en reduktion af forgrunden, men derimod et signalement af den bagvedliggende struktur, som forgrunden må ses i lyset af – hvilket er en afgørende forskel.

---

62 Eksemplet er hentet fra Forte & Gilbert (1982: 252).

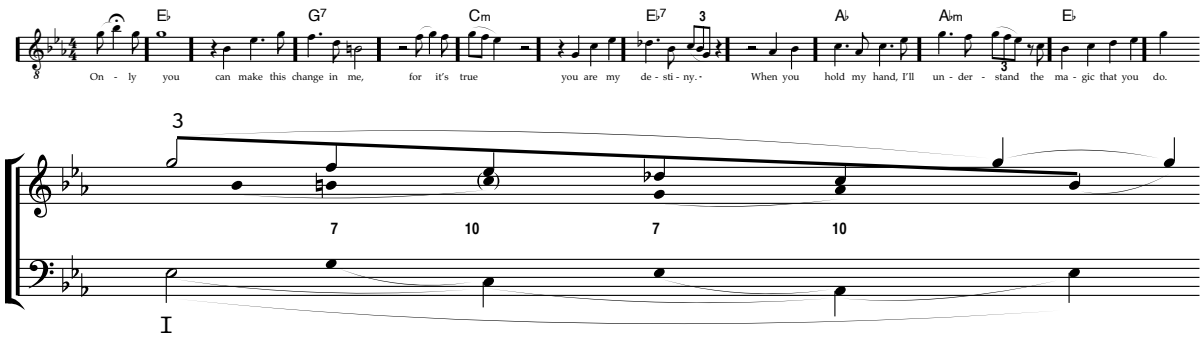
Et eksempel på udfoldelse i populærmusik kunne være melodien i verset af Buddy Hollys *It Doesn't Matter Anymore* ovenfor. Den indledende trinvise bevægelse fra h til g kan således forstås som en udfoldelse af intervallet h-g, der efterfølges af en dobbelt nabotonefigur i takt 3-6, hvorefter intervallet føres trinvist nedad til a-fis for til sidst at slutte på g:



2.4c Lineær progression

En anden meget almindelig bevægelse i Schenker-analyse er den *lineære progression* (eng. „linear progression", tysk „Zug"), der kort omtaltes ovenfor, men som nu kan forklares mere præcist: En lineær progression er en trinvis melodisk bevægelse mod en måltone, hvor hver tone i progressionen er harmonisk understøttet, og hvor yderintervallet passer med det overordnede harmoniske mål. Progressionen kan melodisk ses som en prolongation af den øverste tone. I Schenker-analyser angives den lineære progression med en *bjælke*.

Et populærmusikalsk eksempel kan ses i starten af andet vers af The Platters' *Only You* (1955):



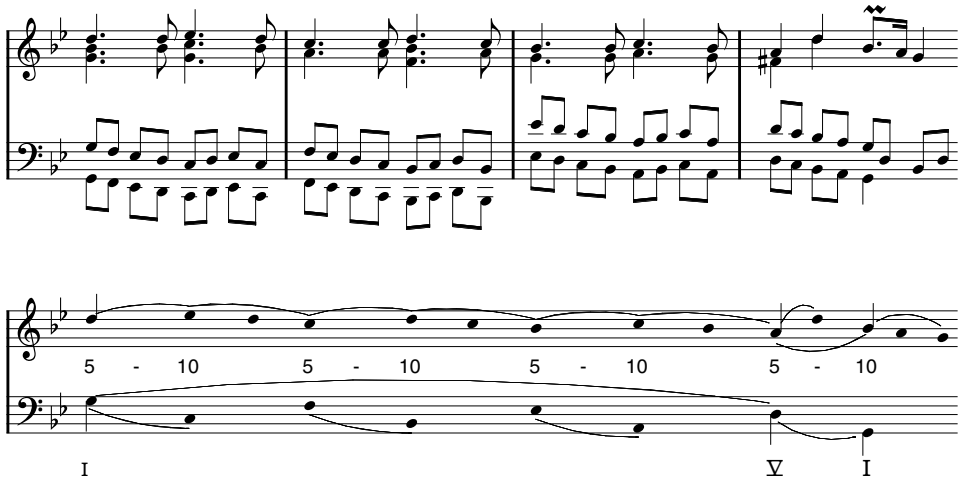
Den lineære progression går her fra g ned til b, og hver tone i progressionen er harmonisk understøttet. Intervallet for progressionen, g-b, passer endvidere med det overordnede harmoniske mål, som er E♭ i takt 11. Endelig kan den lineære progression ses som en prolongation af den øverste tone, g. Det ses da også, at melodien i slutningen af progressionen vender tilbage til netop g (der i øvrigt i det følgende afsnit føres via $\hat{2}$ til $\hat{1}$, harmoniseret med V og I).

Det er klart, at den lineære progression er en *bevægelse med retning mod et mål*, således som det omtaltes ovenfor. Der er derfor tale om en vending, der er karakteristisk for en bestemt musik, men som ikke genfindes i al populærmusik.

2.4d Lineært intervallisk mønster

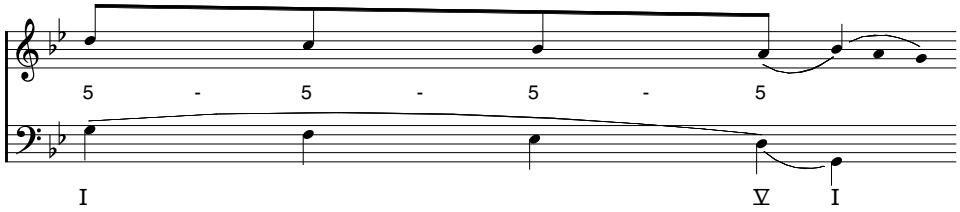
Den lineære progression i *Only You* ovenfor er desuden kendetegnet ved et særligt stemmeføringsprincip, der kaldes et *lineært intervallisk mønster* (eng. „linear intervallic pattern"). Et sådant mønster er kendetegnet ved gentagelsen af et par af intervaller mellem melodi og bas. I *Only You* ovenfor er der tale om mønsteret septim→undecim, eller 7-10, og dette er angivet i noderne med almindelige tal i mellemrummet mellem de to systemer. Andre almindelige intervalliske mønstre er 10-10, 6-6, 10-6, 8-5, 5-6, 6-5, 5-10, 10-5, 10-7, 7-6 og 8-10 (Forte & Gilbert 1982: 83-102, Cadwallader & Gagné 1998: 87-98).

Da et lineært intervallisk mønster er et stemmeføringsprincip, skal akkorder, der indgår i mønsteret, som regel ikke anses for selvstændige, strukturelle akkorder. I stedet kan de for eksempel – som i *Only You* – forbinde to forekomster af den samme akkord, eller de kan lede fra en akkord til en anden. Et eksempel på sidstnævnte fænomen kan ses i takt 5-9 af Händels *Passacaille* i g-mol (her citeret fra Cadwallader & Gagné 1998: 88), hvor man også kan se et eksempel på, at lineære intervalliske mønstre ofte – men langtfra altid – optræder sammen med en *melodisk sekvens*:



Grunden til, at det lineære intervalliske mønster her ikke forbinder de to I-akkorder i starten og slutningen, men leder fra I til V, skal blandt andet findes i den primære melodiske bevægelse i bassen, dvs. den trinvist faldende linie fra g til d (mens bevægelsen fra c til g er sekundær).

I øvrigt kan eksemplet anvendes til at illustrere, hvordan alle strukturelle lag i Schenker-analysen skal være af samme beskaffenhed – følge de samme „regler". Dette umuliggør følgende overordnede analyse:



Herved er der nemlig parallelle kvinter mellem bas og melodi…

Lineære intervalliske mønstre mellem bas og melodi beror naturligvis på, at der er en stærk melodisk forbindelse mellem bas og melodi, hvilket jo som nævnt ikke generelt kan siges at gælde populærmusik.

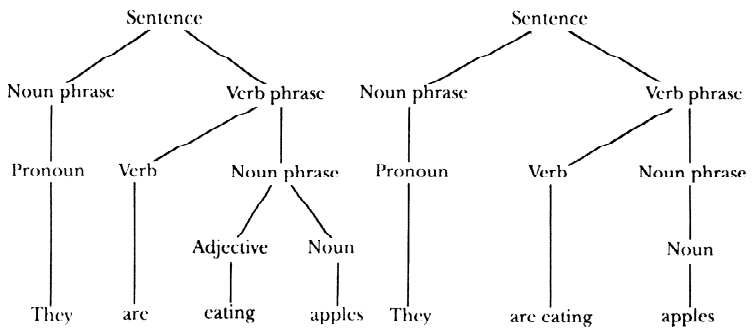
2.4e Sammenfatning

Jeg har ovenfor beskrevet nogle karakteristiske forhold mellem strukturelle lag i Schenker-analysen – ursats, udfoldelse, lineær progression og lineært intervallisk mønster.[63] Sammen med de typiske melodiske diminutioner tegner de et billede af, hvordan forholdet mellem strukturelle lag anskues i Schenker-analysen. Som nævnt er forholdet mellem to „nabolag" i Schenker-analysen af samme karakter, uanset om det er mellem baggrunden (ursatsen) og den dybeste middelgrund eller i den strukturelle overflade, hvilket blandt andet følger af forestillingen om kompositionen som organisme, udsprunget af dur/mol-tonaliteten. Det er karakteristisk, at de strukturelle lag er *melodisk/harmoniske* i en bestemt konfiguration, for eksempel med bestemte regler for stemmeføring, forholdet mellem melodi og harmoni osv.

2.5 Hierarkiske repræsentationer, træer

Andre analyser af bagvedliggende strukturer har taget udgangspunkt i „generativ lingvistik" (i særlig grad ved Noam Chomsky) og dens repræsentationer af dybe strukturer i sproglige sætninger, for eksempel Fred Lerdahl og Ray Jackendoff i deres *A Generative Theory of Tonal Music* (1983).

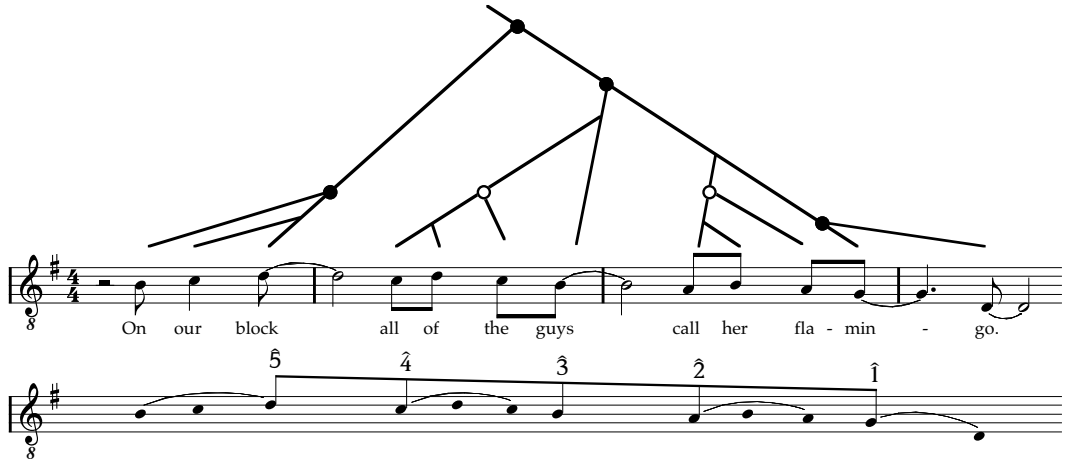
Evnen til at forstå og sammensætte et uendeligt antal velformede sproglige ytringer består ifølge Chomsky ikke blot i tilegnelsen af evnen til at sætte ord sammen i kæder, men i forståelsen af „dybere" strukturelle transformationsregler. Sprogkompetencen er således afhængig af abstraktionskraft og af forståelsen af *funktion*. En typisk velformet sætning kan således opdeles i grupper med en indbyrdes funktion, og disse kan igen opdeles, således at der opstår en *træstruktur*, der afspejler det *funktionelle hierarki*, der ligger bag en sætning. Middleton (1990: 192) giver som eksempel sætningen »they are eating apples« og viser, hvordan den kan analyseres på flere måder:



[63] Der er andre karakteristiske forhold, som jeg ikke har nævnt her, for eksempel *opstigning* (eng. „initial ascent", tysk „Anstieg"), *overgriben* (eng. „overlapping", „reaching over" eller „superposition", tysk „Übergreifung"), *kobling* (eng. „coupling", tysk „Koppelung") og *tomgang* (eng. „initial descent" eller „unsupported stretch", tysk „Leerlauf").

I en trærepræsentation udtrykker en samling af to grene, at grenene kan opfattes som ét element i et dybere strukturelt lag. I eksemplet ovenfor kan en „noun phrase“ og en „verb phrase“ således i et dybere strukturelt lag opfattes som en „sentence“. Der kan altså opstilles en række „regler“ for de enkelte led. For eksempel kan „noun phrase“ tilsyneladende være enten „pronoun“, „noun“ eller „adjective + noun“. Ud fra disse regler kan man så omvendt danne velformede sætninger eller i hvert fald vise, hvordan disse sætninger kan tænkes dannet (heraf „generativ lingvistik“).

Ligheden med Schenker-analysens bagvedliggende strukturer er ganske slående,[64] og Schenker-analysen kan til en vis grad umiddelbart overføres til en repræsentation i træer. Lerdahl og Jackendoffs (1983: 179ff) „prolongational reduction“ har således mange ligheder med Schenker-analyse på trods af den ret anderledes repræsentation af bagvedliggende strukturer. Nedenfor ses et forslag til en „prolongational reduction“ af Mannfred Manns *Pretty Flamingo* med den tidligere omtalte Schenker-analyse til sammenligning:



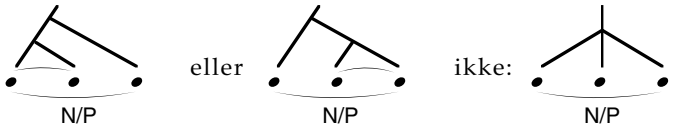
Nogle bemærkninger:

- Én af de grenene i en forgrening anses i Lerdahl og Jackendoffs trærepræsentationer for at være den *dominerende*, mens den anden gren kan ses som en *prolongation* af den dominerende gren. Dette angives ved, at dominerende gren fortsætter i en lige linie, mens den prolongerende gren ender. I forgreningerne ovenfor til melodien c-d-c med teksten »all of the« anses d'et således som en prolongation af c'et med teksten »all« i den nederste forgrening, ligesom det andet c med teksten »the« anskues som en prolongation af c'et i gruppen med teksten »all of«.

---

[64] Se for eksempel Middleton (1990: 192-193): »The family resemblance between the concepts of generative grammar and those of the German analyst Heinrich Schenker have often been noticed.«

- Lerdahl og Jackendoffs trærepræsentationer består udelukkende af spaltninger i *to* grene, hvilket for eksempel betyder at en komplet nabotonefigur og en gennemgangsfigur må opdeles i to forgreninger. Det må således afgøres, hvilken af de to ydertoner, som midtertonen knytter sig mest til:



  I eksemplet ovenfor anses d'et til teksten »of« i anden takt således først og fremmest at knytte sig til det foregående c til teksten »all«. De to toner knytter så an til det efterfølgende c med teksten »the«, og herved er hele nabotonefiguren samlet i én gren.

  Tilsvarende må en lineær progression opdeles i mindre dele. Den lineære progression $\hat{5}\rightarrow\hat{4}\rightarrow\hat{3}\rightarrow\hat{2}\rightarrow\hat{1}$ er således opdelt i $\hat{5}\rightarrow\hat{1}$. Anden del, $\hat{1}$, er så opdelt i $\hat{3}\rightarrow\hat{1}$, hvor hver del så igen er opdelt i henholdsvis $\hat{4}\rightarrow\hat{3}$ og $\hat{2}\rightarrow\hat{1}$.

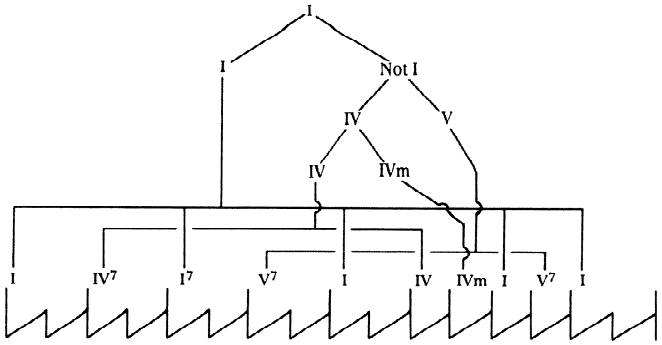
- Prikkerne angiver forskellige typer af forgreninger, hvilket jeg dog ikke vil komme nærmere ind på her (Lerdahl og Jackendoff 1983: 182).

I det store og hele er Schenker-analysen og dens notationssymboler dog temmelig meget mere nuancerede end den simple reduktion i træstrukturer – også selv om disse som i Lerdahl og Jackendoffs tilfælde kvalificeres med symboler til at sondre mellem forskellige typer af forgreninger. Desuden har Schenker-graferne den fordel, at de anvender symboler, der har tæt tilknytning til sædvanlig notation af musik, hvilket blandt andet gør dem lette af aflæse.

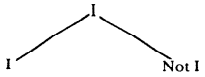
På den anden side kan denne tætte tilknytning til sædvanlig notation i andre tilfælde ses som en hæmsko, og det er da også for eksempel Lerdahl og Jackendoffs ønske at forstå musikanalyserne i forbindelse med andre områder som lingvistik og specielt kognitiv psykologi. Tilsvarende kan Philip Taggs analyse af bagvedliggende struktur ikke rummes af Schenker-analysen, hvor alle lag er „musikalske" og kan noteres med noder, da baggrunden for Tagg snarere er en gestisk bevægelse end en musikalsk struktur som ursatsen. Den mere formelle opbygning i træstrukturer kan også være mere hensigtsmæssig, hvis man ønsker at *formalisere* normer for bagvedliggende struktur – noget, jeg vil vende tilbage til i kapitel 5 om formelle modeller. Endelig kan træerne være en måde at undgå en for stærk tilknytning til Schenker-analysen med alle dens mere eller mindre underforståede antagelser om bagvedliggende strukturer.

2.5a Krydsende grene

Middleton (1990, 1998) præsenterer en modificeret form, hvor grene i træet tillades at *krydse* hinanden. Se f.eks. analysen af akkorderne i The Beatles' *I Saw Her Standing There* (1963):[65]



Kryds er selvfølgelig sædvanligvis *ikke* tilladt, da træet jo netop angiver en *rækkefølge*, som man ikke kan bryde uden at ændre strukturen.[66] Det er jo faktisk hele ideen i analysen, at *placeringen* i den bagvedliggende struktur er afgørende. Sammenlign for eksempel »han maler et grønt hus« med »han maler et hus grønt«. I træet ovenfor, hvor kryds tillades, fortæller opdelingen af I i „I" og „not-I" således ikke noget om *rækkefølgen* af de to.



Hvis man tillader kryds i træet, falder hele metoden derfor til jorden.

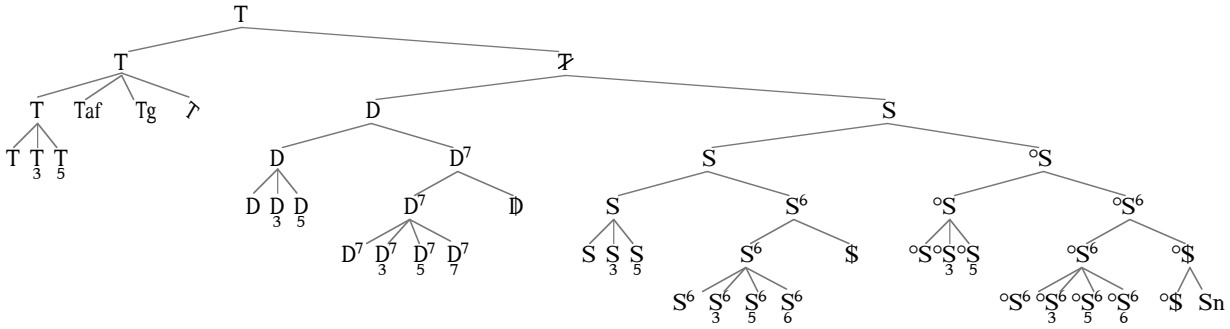
Men det betyder jo ikke, at vi uden videre behøver forkaste kryds i træerne – hvis nu træerne med kryds kan anvendes til at belyse andre forhold i musikken. I eksemplet ovenfor (*I Saw Her Standing There*) fortæller træet først og fremmest om akkordernes *indbyrdes hierarki*. Overordnet kan akkorderne altså opdeles i „tonikale" og „ikke-tonikale" akkorder. De ikke-tonikale kan så igen opdeles i subdominantiske og dominantiske, og til slut kan subdominanterne opdeles i almindelige subdominanter og molsubdominanter.

---

[65] Faktisk præsenterer Middleton ikke eksplicit kryds i træer – han gør det bare uden at nævne det. Senere (201) skelner har dog mellem to typer af træer: „tree of elaboration", der er de egentlige hierarkiske træer, og „tree of abstraction", der er den type generelle træer, der omtales i det følgende.

[66] Jackendoff & Lerdahl (1996: 114): »The principle of adjacency means that events are heard in the context of their surrunding events at any given level of analysis. Hence, not only can branches not cross, …«

Opdelingen kan opfattes som en *del* af et mere omfattende hierarki, nemlig hele den harmoniske norm. For eksempel kunne nogle af de mest almindelige funktioner i dur i funktionsharmonikken opstilles således:



Et sådan træ afspejler således ganske præcist akkordernes indbyrdes hierarki (men selvfølgelig ikke noget om en given rækkefølge i et konkret nummer). Det kan derfor være ganske nyttigt til en karakteristik af en *overordnet harmonisk norm*.

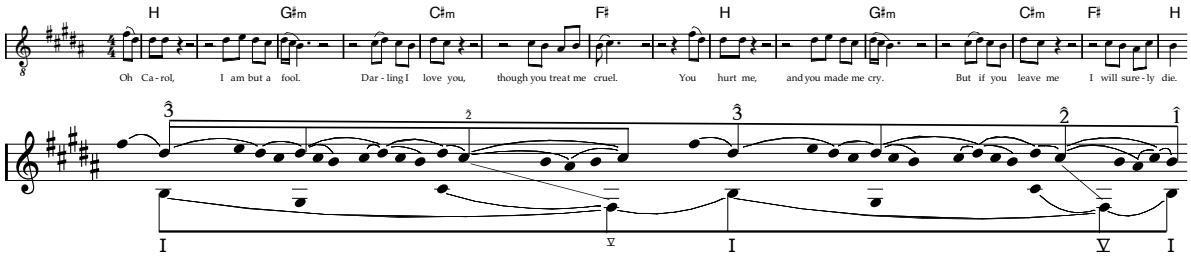
Træet for *I Saw Her Standing There* kan så opfattes som et *udsnit* af det overordnede træ for dets harmoniske norm. Man kan altså af træet for *I Saw Her Standing There* aflæse, hvilket udsnit netop den melodi gør brug af (men ikke på hvilken måde).

2.6 Andre dybe strukturelle lag

Jeg vil i dette afsnit vende blikket mod muligheden for andre dybe strukturelle lag end dem, Schenker-analysen (og Lerdahl og Jackendoffs „prolongational reduction“) opererer med.

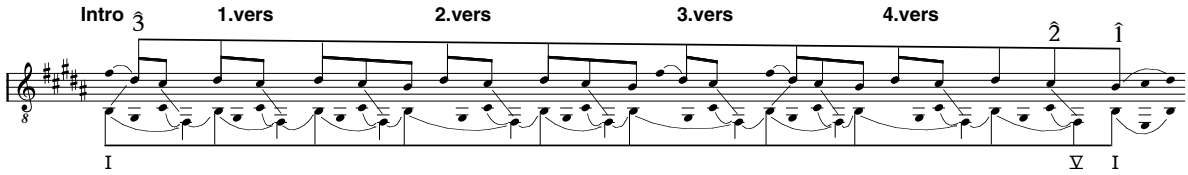
2.6a Et eksempel: *Oh! Carol*

Jeg vil tage udgangspunkt i en Schenker-analyse af en simpel strofisk sang, Neil Sedakas *Oh! Carol* (1959), der er en simpel strofisk sang med fire vers, der indledes med en intro, der er en variation af første halvdel af et vers. Jeg vil først foreslå en Schenker-analyse af første vers:



Schenker-analysen udtrykker således, hvordan verset overordnet kan anskues som en $\hat{3}$→$\hat{2}$→$\hat{1}$-bevægelse, traditionelt harmoniseret med I-V-I. Heraf kan de otte første takter ses som en $\hat{3}$→$\hat{2}$-bevægelse, der først videreføres til $\hat{1}$ efter en tilbagevenden til $\hat{3}$ i de følgende otte takter. Der er således her tale om den ret almindelige „afbrudte $\hat{3}$→$\hat{2}$→$\hat{1}$“, der som regel

skrives: 3̂→2̂ ‖ 3̂→2̂→Î.[67] Rundgangen H→G♯m→C♯m→F♯→H opfattes overordnet som en bevægelse fra I til V og tilbage igen. Dette betyder også, at stederne med 2̂ i det dybe strukturelle lag anses for at „høre til" V og ikke IIm, hvilket er angivet med en *streg* mellem de to, således som det sædvanligvis gøres i Schenker-analyser. Jeg vil nu fortsætte med en Schenker-analyse af *hele* nummeret:



Som det fremgår af analysen, er det kun den afsluttende 3̂→2̂→Î-bevægelse, der kan anses for at være den endelige videreførelse af 3̂ mod Î, mens de andre 3̂→2̂(→Î)-bevægelser på et dybere strukturelt lag må ses som prolongationer af 3̂. Umiddelbart forløber en Schenker-analyse af *Oh! Carol* således temmelig problemfrit: 3̂→2̂→Î-ursatsen kan vises at være baggrunden for nummeret, og der kan uden de store vanskeligheder redegøres for alle toners strukturelle placering inden for Schenker-analysens logik, hvilket langtfra altid er tilfældet med populærmusik. Selv i dette nøje udvalgte tilfælde er der dog nogle problemer, som jeg vil diskutere nedenfor:

Analysen af *Oh! Carol* er endnu et eksempel på, at den samme vending ifølge Schenker-analysen må opfattes strukturelt forskelligt alt efter dens placering i formen. I Allan Moores analyse af The Beatles' *With A Little Help From My Friends* ovenfor var det tilstedeværelsen af en særlig melodisk vending før sidste vers, der gjorde, at dette vers analyseredes anderledes. Men hvad er det i *Oh! Carol*, der medfører den afgørende forskel på den sidste kadence og de andre kadencer, der jo i forgrunden er fuldstændig ens? Den sidste kadence er selvfølgelig markeret ved den afsluttende I→IVm→I-figur, men først og fremmest er det vel simpelthen dens placering, der gør den speciel. Det er således først og fremmest, fordi kadencen er den *sidste*, at det er her 3̂→2̂→Î-linien når sit mål. Det betyder, at når man hører en 3̂→2̂→Î-figur i *Oh! Carol*, kan man ikke vide, om det i baggrundslaget er en prolongation af 3̂, eller om det er en videreførelse af 3̂ mod Î – det ved man først bagefter. Det hænger sådan set fint sammen med Schenker-analysens syn på et stykke musik som en organisk helhed: Forgrunden må ses i lyset af *hele* stykket.

Spørgsmålet er dog, om den afsluttede enhed i form af ursatsen virkelig er det mest kendetegnende for oplevelsen af baggrunden i et nummer som *Oh! Carol*. Van der Merwe (1989: 107):

> In European classical music from the Middle Ages to the twentieth century there is almost invaiably a pre-ordained end. The movement executes a design, and once the design is finished the piece comes to an end.
>
> Outside the European classical tradition this pattern is distinctly exceptional. The matrix of the pre-ordained end seems to be a fairly recent and sophisticated development.

---

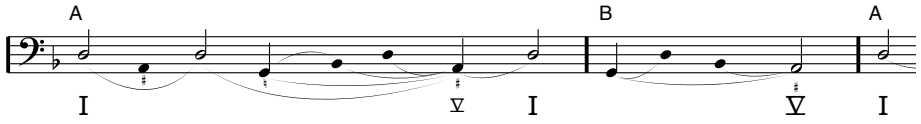
[67] Forte & Gilbert 1982: 201, Cadwallader & Gagné 1998: 167-168. Den afsluttende V i første del kaldes i øvrigt undertiden en „opdeler" eller en „opdelende dominant" (eng. „divider" eller „dividing dominant", tysk „Teiler").

Schenker-analyse, der netop tager sigte på at afdække det bagvedliggende målrettede „design", nedtoner således den åbenlyse *gentagelse* i nummerets form, der jo kan ses som fire ensartede vers efter hinanden. Det kunne således tyde på, at gentagelse eller stilstand også i dybe strukturelle lag har en afgørende betydning i populærmusik, ligesom de tilsyneladende har i forgrunden (se ovenfor). Jeg vil vende tilbage til gentagelse over for målrettet bevægelse nedenfor.

Man kunne også pege på andre faktorer, der spiller ind ved oplevelsen af den overordnede struktur. Således synges tredje vers uden tekst, men med talt tekst i baggrunden, således at dette vers skiller sig ud. Der opstår således på sin vis en AABA-form, der er en typisk form i amerikansk pop fra denne periode. Set fra Schenker-analysens synsvinkel er en karakteristik af en form som en rækkefølge af segmenter – for eksempel AABA i *Oh! Carol* eller eksposition-gennemføringsdel-reprise i en sonateform – en „mekanisk" opdeling, der blot opfatter en komposition som en række sidestillede, uafhængige afsnit og ikke som en dyb, overgribende, organisk struktur som ursatsen. Det er klart, at denne kritik af form udelukkende som en rækkefølge af segmenter undertiden kan være berettiget. På den anden side mener jeg, at oplevelsen af former som AABA i populærmusik spiller en større rolle end for eksempel oplevelsen af lange melodisk/harmoniske strukturer.[68] I det hele tager er numre ofte netop opbygget af formdele eller „stykker", der ret tydeligt opfattes adskilt. Det betyder selvfølgelig ikke, at for eksempel B-delen i en AABA-form ikke (også) kan indebære for eksempel en harmonisk kontrast. Dette kan for eksempel ses i Robben Fords *Help The Poor* (1988), der er en dobbelt AABA-form med følgende akkorder (ret forsimplet):

A ‖ Dm | 𝄎 | 𝄎 | 𝄎 | A^7 | 𝄎 | Dm | 𝄎 | G | B♭ | Dm | A^7 | Dm | 𝄎 ‖

B ‖ Gm | 𝄎 | Dm | 𝄎 | B♭ | 𝄎 | A^7 | 𝄎 ‖



Som den modificerede Schenker-analyse viser, kan B-delen her opfattes som en afvigelse i form af V fra A-delens I. Men i andre numre, som for eksempel *Oh! Carol*, er der ingen harmonisk kontrast, den er alene melodisk og tekstlig; alligevel opfattes begge numre som AABA-former.

Også i Schenker-analysen af *versets harmonik* kan andre forhold spille ind i en opfattelse af den bagvedliggende struktur: ‖ I | 𝄎 | VIm | 𝄎 | IV | 𝄎 | V | 𝄎 | (I) …opfattes på det dybeste strukturelle lag i verset som blot en prolongation af I, hvilket er ganske alminde-

---

[68] Noget tilsvarende synes i øvrigt at gælde den faktiske oplevelse af klassisk musik, således som det nævntes i indledningen, hvor Nicholas Cooks konklusion var (1990: 55): »… 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.«

ligt for rundgange.[69] I et lidt mere detaljeret strukturelt plan ses rundgangen som en I→V→I-progression, hvor VIm og IV blot opfattes som overledende akkorder på vej fra I til V. Selv om denne synsvinkel uden tvivl har en vis berettigelse, når akkorderne anskues funktionelt, nedtones herved den betydning, det har, at akkorderne skifter med en *jævn rytme*. Igen underbetoner Schenker-analysen således et tidsligt forhold, og igen er der tale om en form for gentagelse (i form af handlingen „akkordskift"). Dette forhold peger i øvrigt på en *nivellering* af betydningen af de fire akkorder.[70]

Rytmiske forhold er naturligvis forsvundet i Schenker-analysen. Dette betyder også at den åbenlyse gentagelse af den optaktiske figur, som hver frase starter med forsvinder. Verset kan således også anskues som en gentagen optaktisk eller jambisk figur. På den anden side betyder det ikke, at Schenker-analyse overhovedet ikke tager højde for rytmiske og metriske forhold: de indarbejdes blot i den melodisk/harmoniske struktur. En tones rytmiske placering kan således påvirke, hvordan den opfattes melodisk.[71] Men trods alt anses den melodisk/harmonisk struktur som den dominerende, da det er i denne, der kan udtrykkes bevægelser mod et mål.

---

[69] Se for eksempel note 109 i Jensen 1995: 128, hvor det interessante er, at en rundgang i Madonnas *Where's The Party* (1987) af visse instrumenter behandles som fire selvstændige akkorder, mens korstemmerne tydeligvis behandler rundgangen som én akkord. Eksempler på dette fænomen kan også høres i for eksempel U2's *With or Without You* (1987).

[70] Se også Jensen 1993: 50-52, hvor det hævdes, at VIm i standardrundgangen ‖: I VIm | IV V :‖ og i vendinger, der har rod i denne rundgang, ofte kan siges at få en mere selvstændig rolle på linie med hovedfunktionerne og ikke blot som tonikaafledning.

[71] Cook (1987: 61):

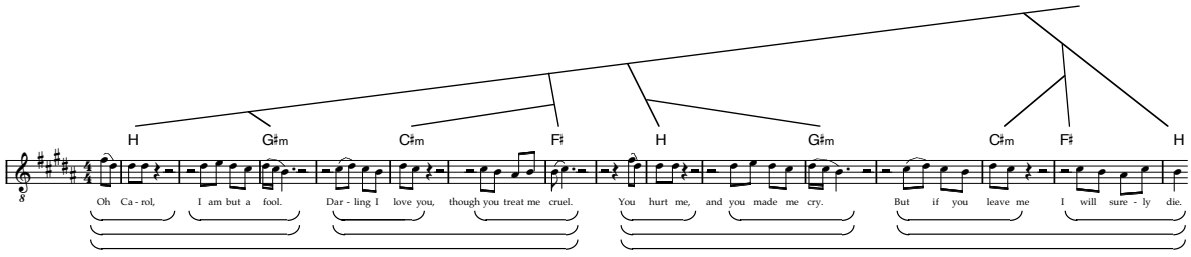
> … register, rhythm and the other surface features have a decisive influence over how patterns of notes are experienced. Therefore no good Schenkerian analysis ignores such things (though this is often claimed, especially in respect to rhythm); instead it presents the *results* of a careful consideration of these features, though it does so silently.

Jackendoff & Lerdahl (1996: 119):

> The solution, then, [for problemet om at opdele i mere eller mindre strukturelt vigtige elementer] lies in the proper integration of criteria of pitch stability with rhythmic criteria based on the grouping and metrical components. Schenkerian reductions rely heavily on a tacit knowledge of these areas. Indeed, Schenkerian analysis is workable at all only because the analyst himself supplies (consciously or unconsciously) the requisite rhythmic intuitions.

I Grosvenor Cooper og Leonard B. Meyers *The Rhythmic Structure of Music* (1960) er rollerne mellem det rytmiske og det melodisk/harmoniske i øvrigt vendt om, således at analysen af de bagvedliggende rytmiske strukturer påvirkes af de harmoniske og melodiske strukturer, men fremstår som rent rytmiske. (I øvrigt bruges betegnelsen „rytme" på en lidt usædvanlig måde i bogen).

Indvendingerne ovenfor mod Schenker-analysen har alle taget udgangspunkt i tidslige forhold og har alle understreget gentagelse som et organiserende princip. Der kan dog også foretages en baggrundsanalyse af for eksempel verset, der godt nok tager udgangspunkt i tidslige (rytmisk/metriske) forhold, mens som i modsætning til gentagelse anskuer verset i en almindelig *hierarkisk*, metrisk træstruktur. Jeg har her valgt at notere denne struktur med klammer under noderne og har samtidig angivet en omskrivning af Schenker-analysen i form af et træ, således at de to analyser lettere kan sammenlignes:[72]



Det ses her tydeligt, at klammerne nok angiver en hierarkisk træstruktur, og at denne visse steder er sammenfaldende med den modificerede Schenker-analyse af verset, men ikke overalt. Det er min opfattelse, at *både* den klare hierarkiske, multiplikative opbygning i fraser *og* bevægelsen $\hat{3}\rightarrow\hat{2} \parallel \hat{3}\rightarrow\hat{2}\rightarrow\hat{1}$ med dertil hørende harmoniske understøttelse medvirker til versets karakter af et lukket, afsluttet hele. Begge analyser af baggrunden afspejler således bagvedliggende strukturer, men af forskellig art. Ved at sammenholde de to kan man i øvrigt læse, hvordan første del er baseret på en nogenlunde jævn bevægelse fra $\hat{3}$ til $\hat{2}$, mens der i slutningen af anden del opleves en form for *acceleration* af bevægelsen ved overgangen fra $\hat{2}$ til $\hat{1}$. Dette forhold afspejles ikke i nogen af de to træstrukturer, men netop ved at sammenholde de to.

Jeg vil således argumentere for, at en Schenker-analyse (eller en tilsvarende analyse) med fordel lader sig supplere af en analyse af tidslige eller rytmisk/metriske forhold. I forskellige lag kan harmoniske, melodiske, rytmiske og metriske forhold således spille forskellig rolle – afhængig af det enkelte nummer. Hver af disse forhold kan endvidere bidrage til forskellige bevægelser fra meget hierarkiske og målrettede til større eller mindre grad af stilstand eller gentagelse. Disse bevægelser kan enten være sammenfaldende, eller der kan være en større eller mindre grad af spænding mellem disse (således som det sås i *Oh! Carol*).

---

[72] Notationen med klammer i en overvejende eller eventuelt helt gennemført hierarkisk (træ-)struktur genfindes for eksempel hos Lerdahl og Jackendoff (1983: 13ff), Cooper og Meyer (1960) og ikke mindst Hugo Riemann (Bent 1987: 90ff).

2.7 Afslutning

Også for populærmusik synes Schenker-analyse at kunne bidrage til en formulering af bagvedliggende strukturer. En direkte applikation af Schenker-analysen på poulærmusik er dog sjældent hensigtsmæssig, da en række af analysens grundantagelser ikke gælder al populærmusik. I særlig grad gælder dette forestillingen om bevægelser rettet mod et mål som den altdominerende egenskab ved bagvedliggende strukturer, hvor stilstand – ofte i form af gentagelse – synes at spille en større rolle i populærmusik. Dette betyder også, at for eksempel baggrunden ikke kan forudsættes at have en af Schenker-analysens tre urstasformer. Endelig bør en analyse af bagvedliggende strukturer suppleres med en analyse af rytmisk/metriske forhold, da Schenker-analysen først og fremmest tager udgangspunkt i melodiske og harmoniske forhold.

3. Tonehøjde

Jeg vil i dette kapitel diskutere *tonehøjde* og de teoretiske begreber, som almindeligvis anvendes i forbindelse med analyse af tonehøjde.

I første omgang vil jeg rette blikket mod den *enkelte tone* og dennes tonehøjde. Jeg vil således her diskutere, hvordan toner generelt kan anskues som en realisation af en bagvedliggende tonehøjdeide, og hvilke konsekvenser det har for notation og transskription. Derefter vil tonehøjdestrukturer af *flere toner* blive behandlet, mere præcist *modus*, hvor jeg dels vil beskrive almindelige synsvinkler på modusbegrebet, dels mere specifikt se på brugen af modusbegreber i populærmusikteori. Jeg vil dog ikke beskrive konkrete modi i rock og pop, men udskyde dette til behandlingen af de specifikke musikalske normer i slutningen af afhandlingen.

3.1 Toneide

3.1a Tonehøjde som toneide og realisation

Sædvanligvis anskues en skala som en række bestemte tonehøjder. Det er dog næppe i sig selv en bestemt tonehøjde, der karakteriserer f.eks. tredje trin i C-dur-skalaen, men snarere en langt mere kompleks ide, en slags „tredjetrinhed", der i konkrete udførelser og i forskellige stemningssystemer kan realiseres forskelligt. For eksempel er afstanden fra c til e i C-dur 400 cent i den temperede stemning, 408 cent i den pythagoræiske stemning og 386 cent i den rene stemning, men alle tre e'er er en realisation af „ideen e". Tilsvarende vil en tone, der høres som e, i en konkret udførelse måske ligge for lavt eller for højt i forhold til for eksempel den temperede stemning, eller tonen vil måske slet ikke have en fast tonehøjde, men bevæge sig inden for et *område* – vibrato, glissando osv. Alligevel synes der „bag" de faktiske tonehøjder – i form af et stemningssystem eller i form af konkrete udførelser – i dur/mol-tonal musik at være en række *toneideer*, der nok har forbindelse til tonehøjde, men som ikke blot kan reduceres til en række fikserede tonehøjder. Tonehøjderne kan snarere siges at være *realisationer* af ideen om hver enkelt tone i C-dur-skalaen. Heraf ses det også, at selve ordet „tone" har en dobbeltbetydning: det kan betyde dels en klingende lyd („den anden tone i sangen"), dels en toneide („tonen e").

En C-dur-skala kan således anskues som, ikke en række bestemte tonehøjder, men en række *toneideer*.

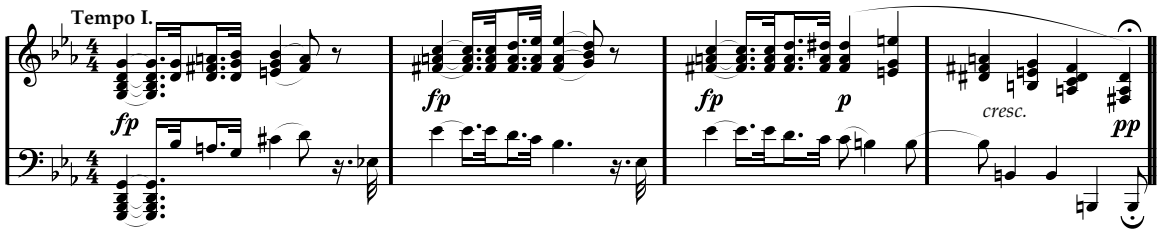
3.1b Dur/mol-toneidekomplekset, tonenavne

Dur/mol-tonalitetens i sin helhed bygger på en række toneideer, der i noder repræsenteres ved de sædvanlige tonenavne – c, d, dis, feses osv. At der er tale om benævnelser af toneideer og ikke tonehøjder ses tydeligt ved de enharmoniske toner, der kan anskues som to *forskellige* toneideer, selv om de *klinger ens* i den tempererede stemning.

Det er dog på den anden side vigtigt at bibeholde en skelnen mellem det samlede dur/-mol-toneidekompleks, således som det virker i opfattelsen af dur/mol-tonal musik, og dets *repræsentation* i form af de sædvanlige tonenavne. Tonenavnene synes således ikke

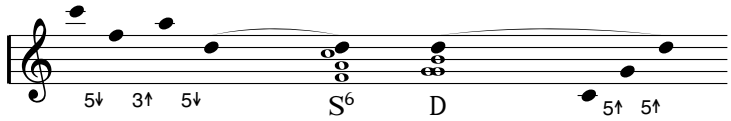
altid at stemme fuldstændig overens med vores opfattelse af dur/mol-toneidekomplekset, hvilket jeg vil give nogle eksempler på:

For eksempel kan det undertiden være typisk for en tone, at den opfattes *tvetydigt* i forhold til repræsentationen. En tone kan således høres som „både-es-og-dis", og notationen som enten es eller dis kan da synes som en uheldig forenkling og fastlåsning af den mere sammensatte toneide, der høres. Et eksempel på dette almindelige fænomen kan ses i førstesatsen af Beethovens Sonate opus 13 („Pathétique", takt 136-149):



I den anden takt opleves toptonen naturligvis ret utvetydigt som et es. I tredje takt høres tonen på 3-slaget med optakt naturligvis i første omgang som *endnu et es*, selv om der er noteret et dis, men i videreførelsen høres den derimod som et *dis*. Den samme tone høres altså „bagud" som et es, „fremad" som et dis.

På den anden side kan toner, der noteres ens, undertiden opfattes som *forskellige* toneideer. For eksempel skelner Kramarz (1983) mellem det andettrin, der ligger to kvinter over grundtonen – „dominant-andettrinet", der er dominantens kvint – og det andettrin, der ligger en kvint og en lille terts under grundtonen – „subdominant-andettrinet", der er seksten i S6.



Med de sædvanlige tonenavne kan man ikke skelne mellem disse to toneideer, selv om de måske kan hævdes at findes i opfattelsen af dur/mol-tonal musik. Der er derfor udviklet andre notationssystemer, hvor en sådan skelnen er mulig („tonenet", se f.eks. Kramarz 1983, Vogel 1984, Jensen 1993: 133 og http://cyrk.dk/musik/tonenet).

Eksemplerne peger på, at grænsen mellem, hvornår der opfattes to forskellige toneideer, og hvornår der opfattes én toneide (men to forskellige tonefunktioner), kan være flydende og afhænge af synsvinklen, af hvilken præcision, man ønsker, og naturligvis af bestemte traditioner. Når $\hat{2}$ traditionelt opfattes som én toneide og ikke to forskellige, hænger det således sandsynligvis sammen med, at $\hat{2}$ trods alt så ofte anvendes i situationer, hvor det er tvetydigt, om der er tale om „subdominant-andettrinet" eller „dominant-andettrinet", eller hvor funktionen skifter undervejs. Derimod er det for eksempel langt mere almindeligt, at man kan skelne klart mellem $\flat\hat{6}$ og $\sharp\hat{5}$ – på trods af tvetydigheden i Beethoven-eksemplet ovenfor – og det er derfor her mere på sin plads generelt at skelne mellem to toneideer i repræsentationen af toneideer (tonenavnene).

De sædvanlige tonenavne er således udtryk for et kompromis med hensyn til toneideer i dur/mol-tonal musik, men ikke desto mindre en ganske udmærket repræsentation af de toneideer, der opfattes. Dette hænger naturligvis også sammen med, at denne musik er udviklet i en musikkultur, hvor notationen i form af netop tonenavnene har spillet en af-

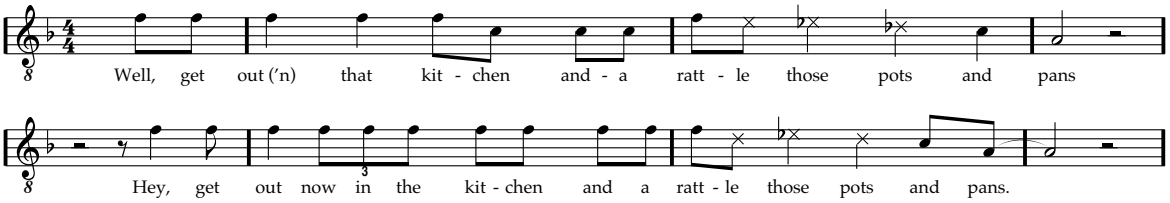
gørende rolle.

3.1c Andre toneideer

I populærmusik synes der at være langt flere situationer, hvor der optræder toner, der ikke fuldstændigt lader sig høre som en toneide, der lader sig benævne med de sædvanlige tonenavne, hvilket jeg vil give nogle eksempler på.

Det kan blandt andet være „falsetskrig", som ofte høres hos sangere som Jerry Lee Lewis og Little Richard. Her synes toneideen blot at være „en høj tone", eventuelt i et bestemt toneområde.

Et andet eksempel er starten af Bill Haleys *Shake, Rattle and Roll* (1954):



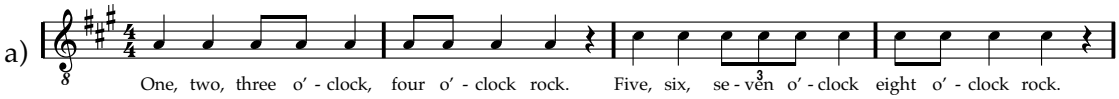
Selv om der i sangen glides fra tone til tone, og tonehøjden i det hele taget varieres temmelig meget, er toneideerne generelt nogenlunde klare, hvilket jeg har angivet med almindelige noder ovenfor. Dette gælder dog ikke de krydsmarkerede toner i takt 2 og 6. Her det som om, at hovedideen blot er en „faldende bevægelse fra f til c". For eksempel er toneideen for tonerne med stavelsen »pots« hverken d eller des eller nogen anden tone, der kan benævnes med et sædvanligt tonenavn. I stedet synes toneideen at være „den sidste tone i den faldende bevægelse fra f til c".

Endelig kan man nævne en række fænomener i forbindelse med *bluestoner*. En bluesterts kan således ofte opfattes som en særlig toneide, der ikke er identisk med en durskalas sænkede tredjetrin eller med molterts, selv om de i konkrete udførelser kan klinge ens. På den anden side kan der undertiden forekomme toner, der er *tvetydige* over for en tolkning som enten bluesterts eller molterts (Jensen 1995: 112-113).

Eksemplerne på andre toneideer demonstrerer for det første tydeligt, at de sædvanlige tonenavne ikke omfatter alle toneideer i populærmusik. For det andet understreges vigtigheden af at være opmærksom på flertydige og mere svævende eller uklare toneideer.

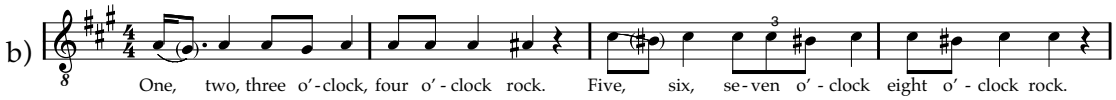
3.1d Transskription af tonehøjde

Problemet vedrørende forholdet mellem tonehøjde og toneide viser sig naturligvis tydeligt ved transskription, hvilket et eksempel kan vise. Sangen i de første fire takter af Bill Haleys *Rock Around the Clock* (1954) kan efter min opfattelse høres som:



Det er da også sådan, at melodien er noteret i *Sangbogen* (1988), dog transponeret til D-dur. Der er altså tale om blot to toneideer: a og cis.

Men forsøger man at foretage en transskription, der registrerer klingende tonehøjde, vil man opnå et ganske anderledes resultat, for eksempel (i ret forsimplet form):



Begge nodereksempler kan siges at være „transskriptioner" af sangen i de fire takter, men af to forskellige fænomener: det første eksempel er en transskription af sangens *toneideer*, mens det andet eksempel er en transskription af sangens *tonehøjder*.

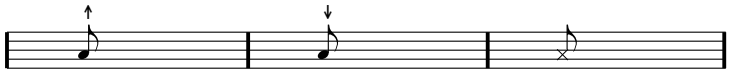
Når man transskriberer, er det således afgørende, at man er bevidst om, *hvad* man ønsker at transskribere: tonehøjder eller toneideer. Som eksemplet ovenfor viser, kan det give ret forskellige resultater. Det er også klart, at der i transskription af toneideer er en større grad af fortolkning involveret.

Eksemplet viser endvidere tydeligt, hvordan den sædvanlige notation ikke er særligt velegnet til at notere de klingende tonehøjder, mens den er ganske velegnet til at notere toneideer i dur/mol-tonal musik. Det ville således i dette eksempel være forkert generelt at anklage notationssystemet for at være unøjagtigt eller alt for grovkornet: toneideerne kan jo noteres endog meget præcist. Det er snarere et spørgsmål om, hvad notationssystemet er velegnet til: at notere *toneideer i dur/mol-tonal musik*.

3.1e Transskriptioner i denne afhandling

I mine transskriptioner har jeg som hovedregel angivet de *toneideer*, jeg mener, der opfattes. Ved toneideer, der ikke lader sig notere med den sædvanlige notation, angiver jeg som hovedregel blot den nærmeste tone i den tempererede stemning. Toner uden tonehøjde eller toner med en så uklar tonehøjde, at det end ikke lader sig gøre at angive en omtrentlig tonehøjde, angiver jeg ved at udelade nodehovedet.

Ved toner med en klar toneide har jeg som regel også skitseret *realisation* af denne ved hjælp af følgende symboler:



Tonen klinger højere end i den tempererede stemning

Tonen klinger lavere end i den tempererede stemning

Uklar tonehøjde
Der kan være flere årsager (tonen er svær at høre, der glides, vokalen er meget kort eller andet).

Jeg anvender altså normalt ikke ×-nodehoved til „toner" uden tonehøjde, for eksempel konsonanter uden tone, men til „uklar tonehøjde".

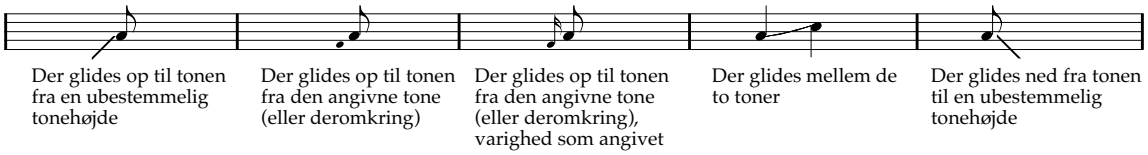
Undertiden synges eller spilles en tone, der i den tempererede stemning ligger en *halv tone*, fra den toneide, der opfattes. Jeg har da angivet den klingende tone, men med nodehovedet ⌀ for at markere den toneide, der opfattes. Nogle eksempler:

Tonen klinger som noteret, men opfattes som en tone en halv tone ved siden af (her e).

Tonen klinger som e, men opfattes som es.

Valget af ⌀ er ret vilkårligt og skyldes først og fremmest de muligheder, mit nodeprogram stiller til rådighed.

For at angive glissando anvender jeg følgende symboler:



Grunden til, at jeg som hovedregel anvender et lille nodehoved uden hals til at angive, at der glides op til en tone, i stedet for en lille „ottendedelsnode" med gennemstreget hals og fane, er, at versionen med hals og fane ofte gør nodebilledet temmelig uoverskueligt. De to versioner anvendes således i præcis samme betydning.

Endelig anvender jeg *parentes* om et nodehoved for at angive en tone, der nok fornemmes, men som ikke eller kun uklart kan høres. Undertiden kaldes sådanne toner i øvrigt for „ghost notes", men som regel kun hvis toneideen er ret klar.

3.1f Forholdet mellem toneide og tonehøjde – „hvad der egentlig menes"

Forestillingen om toneideer må naturligvis ikke forlede en til at slutte, at et konkret stykke musiks „tonehøjdemening" udelukkende eller bare fortrinsvis dannes i opfattelsen af toneideerne. I for eksempel Bill Haleys *Rock Around The Clock* spiller den konkrete *realisation* af toneideerne således en afgørende rolle for oplevelsen af sangen.

Udgave a er derfor ikke „det, Haley burde have sunget," eller „det, Haley ville have sunget". Bortset fra at vi selvfølgelig ikke kan vide, hvad Haley ville have sunget, repræsenterer udgave a jo netop ikke tonehøjder, men *toneideer*, og det ér faktisk derfor „det, Haley synger" – forstået som de toneideer, vi opfatter i Haleys sang. Hvis Haley på den anden side havde sunget udgave a, som om det var en forskrift for tonehøjder og ikke toneideer, ville det i høj grad have ændret „tonehøjdemeningen". Denne mening dannes jo *både* af toneideerne *og* af deres realisationer.

Udgave a er heller ikke melodien, som den „i virkeligheden" er, eller „det, der egentlig menes". Den mening, der dannes af tonehøjderne i Bill Haleys *Rock Around The Clock*, er ikke kun toneideerne, men også deres realisation.

Det ændrer dog naturligvis ikke ved, at tonehøjde som hovedregel lader til at høres „på baggrund af" eller „i lyset af" toneideer. Man kan derfor opdele tonehøjdeparameteren i to niveauer: dels en bagvedliggende struktur i form af en række toneideer, dels realisationen af denne struktur. Det er værd at bemærke, at tonehøjde „i sig selv" eller akustisk frekvens i denne opdeling på sin vis forsvinder, da den klingende tonehøjde i en dur/mol-tonal melodi opfattes *på baggrund af de toneideer, der opfattes*, men derimod ikke isoleret som akustisk frekvens.[73] Allerede i den tilsyneladende umiddelbare perception sker der således en fortolkning, der indvirker på, hvordan vi opfatter tonehøjde.

---

[73] Personer uden særlig musikalsk træning kan som regel sagtens synge en sang, måske ikke specielt rent, men dog så toneideerne tydeligt formidles. De lader altså til at have en klar fornemmelse af toneideer. Men beder man de samme personer med hånden markere, om tonehøjden (frekvensen) går op eller ned, vil det ofte være meget svært. Forestillingen om tonehøjde „i sig selv" synes altså langt mindre udviklet end forestillingen om toneideer.

3.1g Schenker-analyse og toneideer

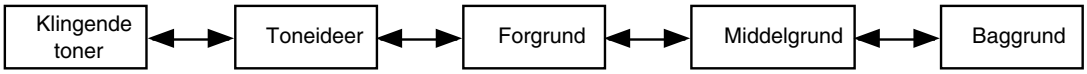
Forestillingen om niveauer i tonehøjdeopfattelsen leder umiddelbart tanken hen på *Schenker-analyse*, der jo også arbejder med niveauer eller lag (forgrund, middelgrund og baggrund) med hensyn til tonehøjde. Man genfinder her forestillingen om, at et lag høres på baggrund af dybere liggende lag. Således skriver Cook (1987: 54) om overfladekonfigurationer i Schenker-analyse:

> … the important thing is to view them in the context of the fundamental structure, which shows *how* they are heard … In other words, Schenker saw form as psychological …, in the sense that it has to with how things are experienced in particular musical contexts, and not with the physical or formal properties of those things considered in isolation. In fact this applies to Schenkerian analysis at all levels from the smallest to the largest.

Enhver tone i forgrunden opleves altså – ifølge Schenker-analysen – i en større musikalsk kontekst, hvilket kan jævnføres med forestillingen om, at en klingende tone høres i konteksten af en toneide. Der synes altså at være en sammenhæng mellem forestillingen om toneideer og centrale aspekter af Schenker-analysen, hvorfor det kan være interessant at sammenligne de to. Jeg vil basere sammenligningen på musik, hvor Schenker-analysen er nogenlunde anvendelig, da formålet ikke er en kritik af Schenker-analysen, men en belysning af forestillingen om toneideer.

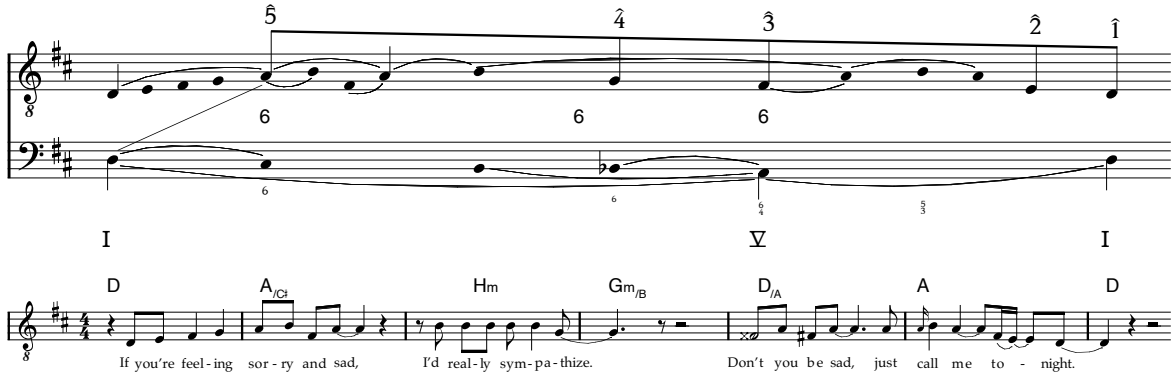
Toneideer i et større kompleks

Man kan først bemærke, at man tilsyneladende ret uproblematisk kan sammenfatte forholdet mellem klingende tone og toneide med Schenker-analysen, således at det ses som den første relation i et større kompleks:



I en sådan synsvinkel høres de klingende toner ikke blot på baggrund af toneideer, men i sidste instans på baggrund af den dybeste musikalske baggrund, ursatsen.

At toneideer anskues på baggrund af en dybere struktur kan være med til at forklare, *hvordan* de dannes i perceptionen. Et eksempel kunne være nedenstående uddrag af The Beatles' *Any Time At All* (1964) med et forslag til en Schenker-analyse:



I femte takt er den første tone et klingende g eller fisis, men høres utvetydigt som et fis. Som det kan ses af analysen, er tonen det sidste led i et lille lineært intervallisk mønster (Forte & Gilbert 1982: 83ff) af typen 6-6 mellem bas og melodi takt 2-5. I et lidt større perspektiv er tonen endvidere placeret i en lineær progression (Forte & Gilbert 1982: 133ff) fra

$\hat{5}$ til $\hat{1}$ i takt (1)2-7. Tonen på første slag i takt 5 er altså fast forankret i nogle melodiske og harmoniske strukturer *som et fis* og ikke som et g eller fisis. De særlige omgivelser synes således at influere på, hvordan tonen perciperes, hvordan den tolkes som toneide.

Forskelle mellem Schenker-analyse og toneideer

Der er dog også afgørende begrebslig forskel mellem forholdet mellem klingende lyd og toneide på den ene side og lagene i Schenker-analysen på den anden side: I Schenker-analysen er lagene fra forgrund til baggrund nemlig i princippet af *samme beskaffenhed*. Der gælder for eksempel de samme regler for stemmeføring, akkordprogressioner osv. for hvert lag, og det er da også karakteristisk, at ursatsen (baggrunden) er baseret på det mest karakteristiske træk ved forgrunden i den relevante musik, nemlig V→I-kadencen med en melodisk $\hat{5}$→$\hat{1}$-bevægelse. På tilsvarende måde er forholdene mellem to „nabolag" i Schenker-analysen principielt ens. Det er klart, at forholdet mellem klingende tone og toneide her er af en anden art, selv om grafen ovenfor giver indtryk af, at der er tale om ens forhold. Selv om det kan være frugtbart at sammenligne Schenker-analysen med forholdet mellem klingende lyd og toneide, er det altså vigtigt at være opmærksom på, at der er afgørende forskelle.

Ifølge Schenker-analysen høres selv den enkelte tone i forhold til den dybeste baggrund, ursatsen. Men spørgsmålet er, om dette afspejler en sædvanlig lyttemåde – om man ikke snarere må se lag mere „lokalt". I eksemplet ovenfor vil jeg således mene, at hovedårsagen til at første tone i takt 5 høres som et fis er akkordskiftet Gm/B♭→D/A ($^{\circ}\frac{S}{3}$→D^{6}_{4}) og ikke den overordnede lineære progression.

3.1h Afslutning - toneide

Opfattelsen af tonehøjde synes som regel at kunne opdeles i en *toneide* og en *realisation* af denne toneide. Almindelig nodenotation er ret velegnet til at angive disse toneideer, men mindre velegnet til at angive deres realisationer. Man bør dog være opmærksom på, at nodenotationen trods alt kun er en *repræsentation* af toneideer, og der kan tilsyneladende forekomme toneideer, der kun vanskeligt eller slet ikke lader sig notere med almindelig nodenotation.

3.2 Modus

Jeg vil nu vende mig mod lidt mere komplekse tonehøjdestrukturer, nemlig mod *modus*. I første omgang vil jeg blot se på selve begrebet modus, hvorefter jeg i de følgende afsnit vil inddrage først almindelige synsvinkler på modus i musikteori og derefter specielt i populærmusikteori. Jeg vil derimod ikke her beskrive konkrete modi i rock og pop.

Modus kan kort beskrives som en *tonehøjdestruktur*, der ligger til grund for musik – det være sig et repertoire, et enkelt stykke musik eller dele heraf.[74] Jeg vil her som udgangs-

---

[74] Denne definition ligger blandt andet i forlængelse af definitionen i *New Grove* (Powers 1980: 376): »The term 'mode' has always been used to designate classes of melodies, and in this century to designate certain kinds of norm or model for composition or improvisation as well.«

punkt anvende en ret bred definition af modus, og modus forstås altså her som en *musikalsk norm*, der ligger bag konkrete melodiske og harmoniske udformninger.

Som regel forstås tonehøjdestrukturen mere specifikt som baseret på en *skala*, for eksempel en durskala eller en kirketonal skala. Den blotte skala er dog sjældent tilstrækkelig til at karakterisere en modus, og en yderligere karakteristik vil typisk omfatte en beskrivelse af skalatonernes indbyrdes forhold, af de enkelte toners „funktion". En modus kan altså forstås som en „*udspecificeret skala*".

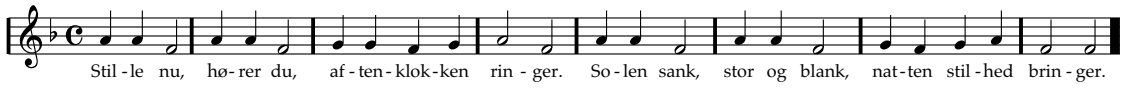
Det er dog langtfra altid, at en skala er det mest velegnede begreb til beskrivelse af tonehøjdestrukturen. Undertiden anlægges således i stedet en anden synsvinkel, nemlig modus som „*generaliseret melodi*". Der tages her udgangspunkt i *melodiske vendinger*, snarere end i et bestemt tonemateriale. En modus kan således også forstås som en samling typiske melodiske standardvendinger og fremgangsmåder.

Det er klart, at de to anskuelser griber ind i hinanden. På den ene side gør melodiske vendinger brug af et tonemateriale på en bestemt måde, og på den anden side lægger et bestemt indbyrdes forhold af en række skalatoner op til bestemte melodiske vendinger. Man kan således anskue beskrivelsen af en modus som en *blanding* af de to indfaldsvinkler, hvor „skala" og „melodi" opfattes som yderpunkter i et kontinuum (Powers 1980: 377):

> Taking the term [mode] in the modern, twofold sense, mode can be defined as either a 'particularized scale' or a 'generalized tune', or both, depending on the particular musical and cultural context. If one thinks of scale and tune as representing the poles of a continuum of melodic predetermination, then most of the area betweeen can be designated one way or the other as being in the domain of mode.

Hvor vægten lægges, bør naturligvis afhænge af den konkrete musik, men andre forhold kan endvidere spille ind, for eksempel beskrivelsens formål og teoretiske traditioner.

Når man taler om et konkret stykke musiks „modus", kan dette forstås i mere eller mindre specifik eller generel forstand. Som eksempel kan nævnes Joh. og Oluf Rings *Stille nu*:[75]



Selv om sangen kun gør brug af tre af F-dur-skalaens toner, fornemmes tonearten ret utvetydigt som F-dur, der derfor kan forstås som melodiens modus. På den anden side er begrænsningen til de tre toner en vigtig del af den tonehøjdestruktur, der ligger til grund for netop *Stille nu*, eller med andre ord for melodiens mere specifikke modus. En modus kan således være en meget generel model for melodik eller en mere specifik model, der gælder et mindre repertoire eller eventuelt blot et enkelt nummer.

Dette henleder i øvrigt opmærksomheden på, at modus sjældent kan beskrives præcist og udtømmende. Med Van der Merwe (1989: 104) ord:

> The idea that modes are sharply distinguished, clear-cut things is a heritage from the Classical tradition. In fact, the sharp and unmistakable contrast between the two modes of

---

[75] Citeret fra *Lystige Viser For Børn*, side 214.

> Classical music is something rather exceptional, the product of an age that liked sharp distinctions in everything. Elsewhere, it is much more usual for the modes to shade into one another subtly and ambiguously, whether from piece to pice or from section to section in an individual piece.

Undertiden bruges også betegnelsen *tonalitet*[76] om en musikalsk norm for tonehøjdestrukturer. Det er dog vigtigt at være opmærksom på, at såvel modalitet som tonalitet også har andre betydninger, hvilket jeg vil vende tilbage til nedenfor. Jeg vil her som hovedregel anvende betegnelsen *modus* for bagvedliggende tonehøjdestrukturer.

Jeg vil nedenfor give en karakteristik af de væsentligste forestillinger om modus, der synes at ligge til grund for anvendelsen af begrebet i pop- og rockteori. Det drejer sig naturligvis først og fremmest om musikteoriens vigtigste ide om tonehøjdestrukturer, *dur/-mol-tonalitet*. Herefter vil jeg vende blikket mod *andre betydninger* af modusbetegnelsen og andre modi, specielt kirketonaliteterne og modal jazz. Først i det efterfølgende afsnit vil jeg se mere konkret på, hvordan modusbegrebet kan anvendes og bliver anvendt i forbindelse med pop og rock.

3.2a Dur/mol-tonalitet

> One reads a great deal about something called the major-minor system of tonality, born c. 1600, died c. 1900, RIP. As regards popular music, at least, this obituary seems a little suspect. On the one hand, you could say that the major-minor system is still going strong; on the other that it never really existed at all. It all depends on what that impressive term means. (Van der Merwe 1989: 101)

Det er ikke overraskende, at en musikalsk norm for tonehøjdestrukturer som *dur/mol-tonalitet*, der formodes at omfatte vidt forskellige repertoirer og enkeltværker, vidt forskellige grader af kompleksitet og vidt forskellige specifikke konfigurationer fra barokfugaer over romantiske symfonier og simple børnesange til jazz og pop, er beskrevet på forskellige måder og med vægten lagt forskelligt i forskellige teoretiske traditioner – næsten i en sådan grad, at man kan blive i tvivl om, hvorvidt det faktisk er meningsfuldt at tale om én musikalsk norm. I hvert fald er det vigtigt at være opmærksom på, at „dur/mol-tonalitet" er en teoretisk konstruktion, hvis relevans må vurderes i mødet med det enkelte musikstykke. Ikke desto mindre er det naturligvis en konstruktion, der har vist sig frugtbar over for et stort repertoire, og som spiller en stor rolle i musikteorien, også i forbindelse med populærmusik. Jeg vil derfor nedenfor i skitseform forsøge at fremdrage nogle få træk ved dette „imponerende begreb", dur/mol-tonalitet, således som det sædvanligvis anvendes (og som jeg vil anvende det her). Selve betegnelsen bruges i øvrigt både om specifikke tonaliteter som for eksempel „C-dur-tonaliteten" og om det samlede system af tonaliteter, „dur/mol-tonaliteten".

1) Først og fremmest forstås en specifik dur/mol-tonalitet som for eksempel C-dur som *skalabaseret*. En bestemt skala danner således udgangspunkt for melodikken, der er kende-

---

[76] I *New Grove* skriver Carl Dahlhaus (1980: 52) således om tonalitet: »In common usage the term denotes, in the broadest sense, relationships between pitches…« Og videre: »Tonality is sometimes a generic term for the modes as well as the major-minor system.«

tegnet ved en forholdsvis stor bevægelsesfrihed inden for skalaen.

Dur/mol-tonalitet omfatter dog mere end den blotte brug af dur/mol-skalaerne. Undertiden skelnes således mellem *toneart*, der blot er baseret på en dur- eller molskala, og *tonalitet*, der ud over skalaen indbefatter en række andre træk – herunder dens placering i forhold til andre dur/mol-tonaliteter.[77] Da disse træk ofte er underforståede og typisk så indgroede, at de opfattes som selvindlysende, og da dur/mol-tonalitet i så høj grad er skalabaseret, bruges de to udtryk dog i praksis ikke sjældent synomynt – og endvidere også ofte synonymt med skala. For at gøre den terminologiske forvirring komplet anvender man almindeligvis »ordet *tonekøn* for at markere de strukturelle forskelle på dur og mol, og benytter *toneart* til at angive forskellige transpositioner af de to tonekøn« (Brincker & Kirkegaard 1993: 82). Man må simpelthen i det konkrete tilfælde vurdere ud fra sammenhængen, hvordan de enkelte betegnelser anvendes.

2) De forskellige toner har forskellig „funktion" i skalaen. Tydeligst ses det i forbindelse med grundtonen, dominanten og ledetonen, men også de andre toner står hver i et særligt forhold til den samlede tonehøjdestruktur. For eksempel spiller $\hat{3}$ i en durtonalitet en særlig rolle a) som tertsen i tonikatreklangen, b) som den vigtigste tone, der adskiller dur fra mol, c) som en midlertidig hviletone – i kraft af placeringen i tonikatreklangen – der dog dels kan have en vis melodisk ledetonespænding mod $\hat{4}$, dels har en primær melodisk spænding mod $\hat{1}$ via $\hat{2}$. Nogle af de vigtigste funktioner i durtonalitet afspejles i øvrigt af de sædvanlige håndtegn i forbindelse med *solmisation*

3) Melodik og harmonik er tæt sammenvævet i dur/mol-tonaliteten. Samklange, der altovervejende er tertsopbyggede tre- eller firklange, er således som hovedregel opbygget af i princippet individuelle stemmer, mens melodikken tilsvarende opfattes i forhold til den givne harmoni. Harmonikken er funktionsharmonisk, og dur/mol-tonalitet kaldes da også undertiden funktionstonalitet.

4) En given dur- eller moltonalitet opfattes som en del af et større kompleks af dur/-mol-tonaliteter. I forlængelse heraf opfattes almindelige udvidelser af tonematerialet ud over den givne skala som regel som *lån* fra en anden dur- eller moltoneart, og en given tonalitet står således i særlige relationer til andre tonearter, for eksempel parallel-, variant- og dominanttonearten. Det betyder blandt andet, at de enkelte skalatoners funktion påvirkes af deres funktion i „nærtbeslægtede" tonearter. For eksempel nævnte jeg ovenfor, hvordan $\hat{3}$'s funktion var påvirket af varianttonearten, ligesom dens rolle som ledetone til $\hat{4}$ kan ses som et potentielt lån fra subdominanttonearten. En specifik dur- eller moltonalitet anskues således ikke isoleret, men ses som en del af et større kompleks, dur/mol-tonaliteten.

5) I visse traditioner – først og fremmest Schenker-analyse – regnes bevægelser med retning mod et mål („directed motion"), ultimativt grundtonen, som en af dur/mol-tonalitetens konstituerende elementer.

---

[77] Dahlhaus 1980: 52: »… 'tonality' is not just a synonym for 'key'. While the word 'key' is linked with the idea of a diatonic scale in which the notes, intervals and chords are contained, a tonality reaches further than the note content of a major or minor scale … A tonality is thus an expanded key.«

Det er klart at beskrivelsen af de udvalgte træk ved dur/mol-tonalitet er ret overfladisk og generaliserende. Formålet med beskrivelsen er dog først og fremmest at henlede opmærksomheden på, at selv om dur/mol-tonalitet er åbenlyst skalabaseret, omfatter begrebet en række andre faktorer.

3.2b Modalitet som modsætning til dur/mol-tonalitet

En given dur/mol-tonalitet kan forstås som en norm for tonehøjdestrukturer og derfor netop som en *modus*, således som dette blev defineret ovenfor. Ofte anvendes begrebet „modalitet" dog som noget, der står *over for* dur/mol-tonalitet eller eventuelt blot „tonalitet" (Dahlhaus 1980: 52):

> If the word [tonality] is restricted to the major-minor system of the 17th to 19th century, it is the counterpart to the term 'modality' (in its 19th-century as well as in its medieval and Renaissance phases of development) rather than a generic term embracing both.

I denne modstilling betegner „tonalitet" således en bestemt tonehøjdestruktur, nemlig *dur/mol-tonalitet*, mens „modalitet" betegner en *anden* tonehøjdestruktur.[78] Der er her tale om en langt snævrere betydning af betegnelsen modalitet end i den meget brede definition af begrebet, jeg opstillede i starten.

Modalitet i denne snævre brug af ordet kan ofte forstås som *defineret negativt*, som noget „andet" end dur/mol-tonalitet. Dette fremtræder for eksempel tydeligt, når Larsen & Maegaard (1981: 116) om et afsnit fra 1. sats af Ravels strygekvartet konkluderer: »Det modale præg fremkommer således ved fraværet af harmoniske funktioner …« Et andet eksempel er kommentaren vedrørende brug af andre skalaer end dur/mol-skalaerne (Larsen & Maegaard 1981: 117): »Modalt præg opstår, hvor den tone, der afviger fra den pågældende dur- eller mollskala, sættes ind på steder, hvor man ud fra en dur-moll-tonal høremåde netop ikke ville vente den.« Da Larsen & Maegaard behandler et repertoire, europæisk kunstmusik fra tiden ca. 1815-1915, der overvejende er dur/mol-tonalt, er det forståeligt, at „modalitet" betragtes i forhold til dur/mol-tonalitet. Men når negative definitioner af modalitet bringes i anvendelse over for musik, der *ikke* kan siges at være (overvejende) dur/mol-tonal, er det naturligvis langt mere problematisk, da dur/mol-tonalitet herved placeres som den „naturlige" lyttemåde, som også anden musik høres på baggrund af.[79]

I forbindelse med konkrete repertoirer har „modalitet" som modsætning til dur/mol-tonalitet dog undertiden også en mere specifik betydning. Således forbindes denne „modalitet" undertiden med et mindre stramt forhold til det harmoniske og en større vægt på det melodiske. For eksempel bemærker Larsen og Maegaard (1981: 114):

> Mens dur-moll tonaliteten i det væsentlige udspringer af en fornemmelse for harmonik og harmoniske funktioner, har modaliteten sin rod i en mere melodisk fornemmelse.

---

[78] Se også Larsen og Maegaard 1981: 114ff og Kramarz 1983: 173.

[79] Powers (1980: 418):

> By 1800 it had come to be believed that the major and minor modes were the result of historical reduction of a primitive welter of scales to their purified essences.

Hvad der præcis menes med for eksempel „en mere melodisk fornemmelse", er ofte uklart, men generelt henvises ofte til en underordnet stilling af det harmoniske, og måske kunne man tilføje det *funktionsharmoniske*. Igen er der altså tale om en delvist negativ definition i forhold til det dur/mol-tonale, men dog en vis præcisering.[80]

3.2c Kirketonale skalaer

Ofte forbindes modalitet som modsætning til dur/mol-tonalitet med anvendelsen af et *andet skalamateriale* end dur- og molskalaerne, som regel de *kirketonale skalaer* – dorisk, frygisk, lydisk, mixolydisk og undertiden også æolisk, jonisk og eventuelt lokrisk.[81]

Her er det igen vigtigt at skelne mellem på den ene side skala og på den anden side modus forstået som tonehøjdestruktur, der ligger til grund for en musik: Den *kirketonale modus* „dorisk" indebærer således langt mere end blot brugen af den *doriske skala* – nemlig bestemte „funktioner" for skalaens toner (selvfølgelig specielt grundtonen og recitationstonen), et bestemt forhold mellem det harmoniske og melodiske, typiske kadencevendinger osv. Når der tages udgangspunkt i de kirketonale skalaer uden for middelalder/renæissance-repertoiret, er det dog som regel *udelukkende* selve skalaerne, ikke de kirketonale modi, der henvises til. Denne brug af de kirketonale skalaer har sandsynligvis rod i interessen for folkemusik i anden halvdel af det 19. århundrede (sammen med en øget interesse for ældre musik). Powers (1980: 419) bemærker således:

> … the modal theories of the Folk Song Society were at first based entirely on the conception of a set of pre-existing 'old scales … known [amongst secular musicians] by the pseudo-Greek names'. This of course accorded well with the Romantic idea of a living survival of some older and purer pre-Raphaelite music in what was left of the as yet uncorrupted rural country-side, and this flavour of quantly antique peasant modalism is still very much a part of the folk music cult.

---

[80] Grainger opdelte i sin udgivelse fra 1908-9 folkesange optaget i Lincolnshire i henholdvis dursange og modale sange. Hertil bemærker Powers (1980: 419):

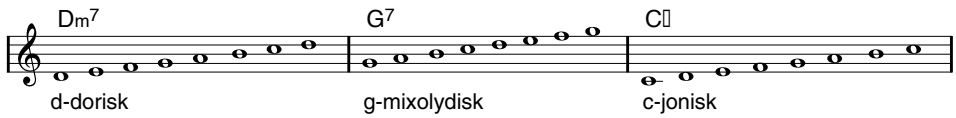
> Grainger's grouping of his repertoire into two basic classes, major against modal, accords well with the fact that rural American singers even in much more recent times used to sing major tunes with instrumental accompaniment – 'chording' – and other tunes without.

Igen forbindes dur/mol-tonalt således med en fornemmelse for det harmoniske (sange *med* instrumentalt akkompagnemet), mens det modale forbindes med det mere rent melodiske (sange *uden* akkompagnement).

[81] Toneindholdet af jonisk og æolisk er naturligvis det samme som dur og (ren) mol. Når for eksempel jonisk anvendes som betegnelse for en „modalitet", der ikke er dur/mol-tonal, er det ofte for at beskrive en melodik, der nok tager udgangspunkt i skalaen jonisk/dur, men som ikke udviser de andre træk, der forbindes med dur/mol-tonalitet, således som det skitseredes ovenfor.

Det er klart, at et sådan *rent skalabaseret* modusbegreb er en langt fattigere og overfladisk teoretisk abstraktion end for eksempel den almindelige forståelse af dur/mol-tonaliteten.[82]

De kirketonale skalaer – dorisk, frygisk osv. – anvendes endvidere ofte i forbindelse med *improvisationsteori*. Men her betegner skalaerne sjældent egentlige modi, men blot et udgangspunkt for improvisation. For eksempel kan der til improvisation over et forløb af akkorderne Dm7→G7→C△ foreslås følgende skalaer:



Når skalaen „g-mixolydisk" her foreslås som grundlag for improvisation på G7, er det således blot en angivelse af en skala *i forhold til akkordgrundtonen* og indikerer ikke, at der på dette sted sker et skift til en g-tonalitet. Den overordnede toneart er i hele forløbet *C-dur*. De kirketonale skalaer kan således udmærket ses anvendt i en klart funktionstonal sammenhæng, og der er da tale om en ganske anden brug af de kirketonale skalaer end modusangivelser.

De kirketonale skalaer anvendes således i en række forskellige sammenhænge – som skalagrundlag for modi i i middelalder/renæissance-repertoiret og i folkemusik samt som rene skalabetegnelser i forbindelse med improvisationsteori.

3.2d Modal jazz

I populærmusik har begrebet modalitet blandt andet været anvendt i forbindelse med *modal jazz*. Modalitet henviser her som regel til en særlig måde at forholde sig til det melodiske på, der blev udviklet i et bestemt repertoire fra slutningen af 1950erne. Således skriver Madsen (1987: 166): »Man kan med en vis ret anskue den modale improvisationsmåde som en konsekvens af Davis' generelt stærkt lineære improvisationsmåde.« Karakteristisk er det, at det melodiske i højere grad forholder sig til en *skala* – ofte en af de kirketonale skalaer – i stedet for til *akkorder*. Som regel er den harmoniske aktivitet da også ganske ringe med lange afsnit med kun en enkelt „akkord" eller eventuelt oscilleren mellem to akkorder, hvortil den samme skala kan være udgangspunkt for improvisation. Modalitet som improvisatorisk praksis bliver således i forbindelse med dette repertoire blandt andet forstået som en accentuering af det horisontale aspekt frem for det verti-

---

[82] Siden er der i øvrigt for anglo-amerikansk folkemusik foreslået andre og langt mere detaljerede modale beskrivelsesmodeller, der *ikke* bygger på de kirketonale skalaer. Ikke desto mindre spiller forestillingen om brugen af kirketonale skalaer i folkemusik stadig en stor rolle – således som også Powers bemærker.

Forestillinger om de kirketonale skalaer i folkemusik som et ældre, overleveret træk kan i populærmusiklitteraturen for eksempel genfindes i Lars Lilliestams *Svensk Rock* (Lilliestam 1998: 281):

> Redan Johann Christian Friedrich Haeffner slår i sin artikel "Anmärkninger öfver gamla nordiska sången" från 1818 fast, at skalan d-e-f-g-a-h-c är typisk för svensk folkmusik. Han kallar den för "den stora nordiska skalan" … Haffners iakttagelser har i stort bekräftats av senare generationers forskare. … Under 1700- och 1800-tallet påverkats även svensk folkmusik av tonal musik och ett dur-moll-tänkande trängde gradvis undan äldre modala skalstrukturer.

kale.[83]

I forbindelse med modal jazz genfinder man således to udbredte forestillinger om „modalitet" i snæver forstand, som modstilling til dur/mol-tonalitet: dels udgangspunktet i de kirketonale skalaer, dels accentueringen af det melodiske frem for det (funktions-)harmoniske. Men betegnelsen „modal jazz" er i lige så høj grad en stilartsbetegnelse, en betegnelse for et bestemt repertoire. Modalitet i jazz betegner derfor ikke blot jazz, der er baseret på en kirketonal skala med betoning af det melodiske frem for det harmoniske; det betegner tonehøjdestrukturer, således som de kommer til udtryk i et *specifikt* repertoire. For eksempel kan nævnes den karakteristiske brug af klange opbygget helt eller overvejende af rene kvarter (Madsen 1987: 179).

Hvis man anvender den indledende brede definition af modus som en tonehøjdestruktur, der ligger til grund for et stykke musik eller dele heraf, så er modal jazz selvfølgelig hverken mere eller mindre „modal" end for eksempel bebop. Begge er modale i den forstand, at der ligger bestemte tonehøjdestrukturer bag den melodiske udfoldelse. Men man kan altså konstatere, at begrebet „modalitet" i forbindelse med jazz anvendes som betegnelse for *en bestemt modus* (eller snarere en bestemt gruppe af modi) i den brede definition, og at modalitet i jazz ikke udelukkende forstås som en modsætning til dur/mol-tonalitet, men også mere specifikt.

3.2e Afslutning

Jeg har nu skitseret de mest almindelige begreber om modus, der ligger til grund for pop- og rockteori: Dur/mol-tonalitet, modalitet som modsætning til (dur/mol-)tonalitet, kirketonearter og kirketonale skalaer, samt den mere specifikke anvendelse af begrebet modalitet i forbindelse med jazz. Jeg vil derfor nu vende blikket mod anvendelsen af modusbegrebet i pop- og rockteori.

---

[83] Madsen (1987: 169) omtaler således »spændingsfeltet mellem modal og akkordisk improvisation, mellem horisontalt og vertikalt.« Her ses det tydeligt, hvordan modalitet forbindes med det horisontale.

3.3 Modus i pop- og rockteori

Overordnet benyttes begrebet modus i pop- og rockteori som regel på to måder: Som betegnelse for en rent skalabaseret tonehøjdestruktur eller som modsætning til dur/mol-tonalitet. Undertiden griber de to anskuelser endvidere ind i hinanden. Van der Merwes brug af modusbegrebet afviger dog fra disse, og jeg vil til sidst diskutere Van der Merwes modusbegreber.

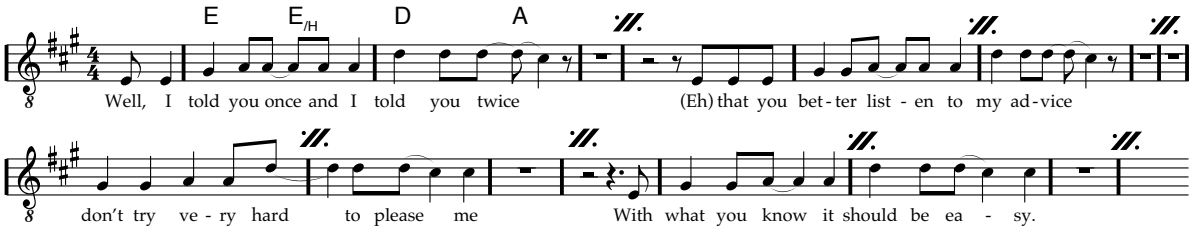
3.3a Skalabaseret modalitet

I populærmusikteori, specielt i forbindelse med „rock", er der ofte henvisninger til begrebet modalitet og specielt til kirketonaliteterne. En udbredt synsvinkel synes at være, at rock bygger på modi, der er *skalabaserede*, og at disse skalaer er de kirketonale skalaer.[84] I sin simpleste form er der således tale om en modusopfattelse, der *udelukkende* tager udgangspunkt i en skala uden nærmere kvalificering af modusen. Det ses for eksempel i Allan Moores *Rock: The Primary Text* (1993: 49):

> … we have seven modes, each of which disposes five tones ('T') and two semitones ('S') in a cyclical order, thus lydian TTTSTTS, ionian (effectively the same as major) TTSTTTS, mixolydian TTSTTST, dorian TSTTTST, aeolian ('natural minor') TSTTSTT, phrygian STTTSTT and locrian STTSTTT.

Der er her tale om et simpelt, *rent skalabaseret* modusbegreb.

For eksempel kunne verset i Rolling Stones' *(This Could Be) The Last Time* (1965) kaldes „mixolydisk" efter en sådan modusopfattelse.



Grundtonen er her tydeligvis e, og tonerne i melodien og akkorderne kan således sammenfattes til skalaen *E-mixolydisk*.

Som regel skelnes der ikke eller kun svagt og uklart mellem begreberne skala, modus, toneart og tonalitet, når en sådan – ret almindelig – rent skalabaseret modusopfattelse anvendes. For eksempel forklarer Ian MacDonald (1994: 422) i sin bog om The Beatles „kirketonearter" således:

> **Kirketonearter.** (Modes) Skalasystem af naturlige toner der anvendes i den gregorianske kirkesang, folkemusikken og en del af jazzen. Der er syv: den joniske (grundtone C, C-dur), den doriske (grundtone D), den frygiske (grundtone E), den lydiske (grundtone F), den mixolydiske (grundtone G), den æoliske (grundtone A, ren molskala) og den sjældne lokriske (grundtone H).

---

[84] Se for eksempel Lilliestam 1998 (256 og 335), Björnberg 1987 (57), Moore 1997 (28) og 1993 (49), MacDonald 1994, Baumann 1987 (79), Everett 2000 (305 og 326), Grønager, Rønnefelt & Arre 2000 (56) og Walser 1993 (46-47).

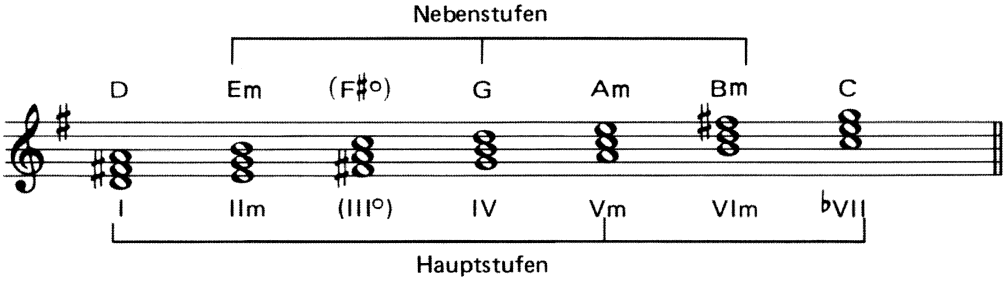
Kirketonearter, der også kaldes modi, forklares således som et *skala*-system, og der sættes lighedstegn mellem jonisk og dur – de består jo af det samme skalamateriale. Et andet eksempel er Björnberg (1984: 372), hvor „æolisk harmonik" dels omtales som *modal* harmonik, dels som harmonik, hvor akkorderne udelukkende anvender toner af en ren *molskala*. Igen ses sammenblandingen af modus og skala, hvilket sådan set er ganske forståeligt: da modus tilsyneladende opfattes som rent skalabaseret, er der jo ingen grund til at være omhyggelig med at skelne.

Kvalificering af det skalabaserede modusbegreb

Det er klart, at modus forstået udelukkende som skala er en temmelig nødtørftig karakteristik af et komplekst tonehøjdefænomen. Selv om for eksempel durtonalitet også er baseret på en skala, er der jo tale om et langt mere nuanceret begreb, således som det skitseredes ovenfor. Når *(This Could Be) The Last Time* opfattes som „mixolydisk", udelukkende fordi den anvender toner i en mixolydisk skala, er det således en meget summarisk beskrivelse af modusen. Undertiden ses dog også ansatser til *mere kvalificerede beskrivelser af modi baseret på de kirketonale skalaer*.

Det kan for eksempel ske ved at visse karakteristiske vendinger tilskrives de forskellige skalaer, hvilket ses hos Björnberg (1987). I første omgang henvises blot til brugen af mixolydiske, æoliske og doriske skalaer (Björnberg 1987: 57), men i forbindelse med harmonik beskriver Björnberg karakteristiske kadencer for de forskellige skalaer: »Termen *eolisk kadens* används här för kadensbildningar med ackord uteslutande innehållande toner ur en eolisk skala på centraltonen. De två huvudtyperna är (iv-)v-i och (♭VI-)♭VII-i. På motsvarende sätt definieras begreppen *dorisk kadens* (IV-V / v-i) och *mixolydisk kadens* ((IV-)♭VII-I).«[85] Harmoniske vendinger tilskrives her tilsyneladende ikke blot en bestemt modus, fordi vendingen kan dannes af den pågældende modus' skala, men fordi vendingen er *karakteristisk* for modusen. For eksempel kan ♭VII-Im (i Björnbergs notation: ♭VII-i) dannes af såvel den æoliske som den doriske skala, men alligevel kaldes denne vending en æolisk kadence og ikke en dorisk.

I Baumann 1987 opdeles treklangene på de syv trin i hver af kirketonearterne i *hovedtrin* og *bitrin* („Hauptstufen" og „Nebenstufen"). For eksempel opdeles den mixolydiske tonearт således:



[85] Björnberg anvender her et trinbetegnelsessystem, hvor små bogstaver betegner mol, mens store bogstaver betegner dur. For eksempel (iv-)v-i kan med de becifringstrinbetegnelser, jeg normalt anvender, angives (IVm-)Vm-Im, mens (♭VI-)♭VII-i kan angives (♭VI-)♭VII-Im. Med c som grundtone er de tilsvarende bcifringer henholdsvis (Fm-)Gm-Cm og (A♭-)B♭-Cm.

Björnbergs mixolydiske kadence, ♭VII-I, dannes således af de to hovedtrin ♭VII og I.[86] Også Baumanns inddelinger af akkorderne er altså et forsøg på en vis kvalificering af beskrivelserne af modi baseret på de kirketonale skalaer. Desværre er sådanne forsøg ret sjældne, temmelig summariske og ofte indbyrdes uenige.

Problemer ved skalabaseret modalitet

Som nævnt ovenfor kan modus som begreb ikke blot anskues som skalabaseret, men også som *generaliseret melodi*, og de to opfattelser – skala og generaliseret melodi kan opfattes som yderpunkter i et kontinuum. Hvor vægten lægges, afhænger af den konkrete musik (og af beskrivelsens formål). I forbindelse med populærmusikteori tages der som nævnt – med Van der Merwe (1989) som en markant undtagelse – som regel *udelukkende* udgangspunkt i skala. Men spørgsmålet er, om skalaudgangspunktet virkelig er bedst til at beskrive populærmusikalske modi?

Problemet kommer tydeligt til udtryk i Robert Walsers (Walser 1993) beskrivelser af modus og harmonik i Van Halens *Runnin' With The Devil* (1978), som jeg derfor vil anvende som eksempel. I afsnittet om „mode and harmony" starter Walser (1993: 46) med at fastslå, at modi baseret på de kirketonale skalaer som begreb anvendes af heavy metalmusikere.[87] Han hævder endvidere, at disse modi har forskellige følelsesmæssige potentialer, for eksempel skriver han om den frygiske skala (Walser 1993: 47):

> Affectively, the Phrygian mode is distinctive: only this mode has a second degree only a half step away from the tonic instead of a whole step. Phenomenologically, this closeness means that the second degree hangs precariously over the tonic, making the mode seem clastrophobic and unstable. Hedged in by its upper neighbor, even the tonic, normally the point of rest, acquires an uncomfortable inflection in this mode.

---

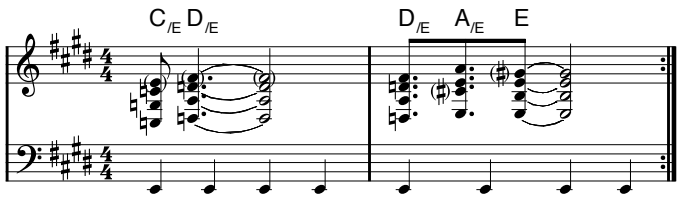
[86] Man kan dog bemærke, at IV, som kan indgå i Björnbergs „mixolydiske kadence", IV-♭VII-I, ikke er et hovedtrin i Baumanns opdeling. Tilsvarende er hverken V eller v, som indgår i Björnbergs „doriske kadence", IV-V/v-i, et hovedtrin i Baumanns opdeling af den doriske toneart. Baumann og Björnberg synes således at være uenige om hvilke akkorder, der er kendetegnende for henholdsvis dorisk og mixolydisk. De er i øvrigt begge uenige med Everett (2000: 305), der omtaler en „dorisk ♭VII" og således åbenbart opfatter akkorden på det lave syvende trin som „dorisk" – hvilket hverken ses hos Baumann (hvor ♭VII er en bitreklang i dorisk) eller hos Björnberg (hvor ♭VII optræder i en *æolisk* eller *mixolydisk* kadence).

[87] Walser 1993: 46:

> The terminology for these modes is borrowed from medieval and Renaissance music theory, which had already borrowed from an ancient Greek theoretical system, where scales were named after the musical practices of various ethnic groups: the Dorians, the Aeolians, the Phrygians, and others. While the particular associations that were once attached to each mode vanished long ago, modes continue to produce powerful and specific constituents of genre in popular music. In fact, mode is one of the primary constituents of genre in popular music. Most heavy metal is either Aeolian or Dorian, for example, although speed metal is usually Phrygian or Locrian; most pop songs are either major (Ionian) or Mixolydian.

Walser tager altså *udgangspunkt i de kirketonale skalaer*. Specielt den sidste parentes er naturligvis sigende: jonisk og dur opfattes som samme modus, da de har samme skala.

Dette skalabaserede modusbegreb anvender Walser nu i detaljer i analysen af *Runnin' With The Devil*, hvis guitarriff er omtrentlig:



Walser (1993: 48 og 52) analyserer riff'et således:

> "Runnin' with the Devil" makes its Aeolian basis clear immidiately. Over a pulsing pedal E in the bass, guitar chords move from C to a suspended D, then finally resolve to the tonic E. … But the modal basis of this song is unusually active; it is transformed at the end of every two-measure rhythmic phrase. … the minor implication of the E chord is established by the G in the C power chord. But the resolution from the suspended D to the tonic E is accomplished through a passing full A chord, which resolves to a full E chord with a G♯. I will return to this modal shift (from Aeolian to Mixolydian) …
>
> In particular, the chords move from a typically metallic Aeolian ♭VI-♭VII motion through a surprise transformation to the tonic major. The main gesture is a syncopated suspension of a power chord on ♭VII (D) over the pulsing bass tonic (E); … the resolution is simoultaneous with a modal shift that occurs every two measures and constructs an affective transcendence. Every two bar we are lifted out of the familiar negative Aeolian terrain into the perfect resolution of the major mode's tonic. Immediately thereafter, we are plunged again into Aeolian gloom and then carried up out of it once more.

Ifølge Walsers analyse sker der altså et modusskift i hver gruppe af to takter – fra e-æolisk til e-mixolydisk. Men spørgsmålet er, om det virkelig høres sådan – om vi virkelig hører to modi og ikke blot to dominerende akkorder, D$_e$ og E. Det forekommer mig, at det først og fremmest er et *skalabaseret modusbegreb*, der får Walser til at analysere forløbet som et skift i modalitet. Efter min opfattelse støtter Walser sig her i alt for høj grad på en „klassisk" opfattelse af modalitet som skalabaseret og overser, at kombinationen af akkorder som I, IV, ♭VII og ♭VI er helt almindelig i de sidste tredive års populærmusik.[88] Der er således næppe tale om et modusskift i de to takter, hvilket understreges af, at solisten i

---

[88] Nogle få eksempler med I og ♭VI:

Stevie Wonders *I Was Made To Love Her* (1967):
‖: I | IVm^7 ♭VII | ♭VI ♭VII | I :‖

The Beatles' *Lady Madonna* (1968):
‖: I IV | 𝄎 | I / IV $\frac{I}{5}$ | ♭VI ♭VII I / :‖

The Beatles' *Polythene Pam* (1969):
‖ ♭VII IV | I | 𝄎 | ♭III | V | ♭VI ♭VII | I ‖

J J Cales *Cocaine* (1976) (der er en tendens til at akkorderne spilles uden terts):
| I ♭VII | ♭VI V | I ♭VII I / | ♭VII | 𝄎 | …

Jimi Hendrix' *Hey Joe* (1970):
‖: ♭VI ♭III | ♭VII IV | I | 𝄎 :‖

Se i øvrigt Jensen 1995: 112-113.

sine improvisationer undertiden synger *gis* i første takt (der angiveligt skulle være æolisk, for eksempel cirka 1'05") og undertiden synger *g* i anden takt (der ellers skulle være mixolydisk, for eksempel cirka 1'48"). Også sangeren opfatter således tydeligvis de to takter som én modus, hvor såvel g som gis i specifikke melodiske vendinger kan anvendes!

Anvendelsen af det skalabaserede modusbegreb tvinger endvidere Walser til at se opløsning af spændingen i form af ♭VII til en durakkord som en *overraskende* opløsning. Men denne overraskelse er efter min opfattelse kun en *teoretisk* overraskelse, der udspringer af anvendelsen af et alt for snævert modusbegreb. Faktisk tror jeg, at man var blevet mere overrasket, hvis opløsningen skete til en molakkord…

Et af Walsers argumenter for at gribe til et skalabaseret modusbegreb er, at dette blandt andet anvendes af heavy metal-*musikere*. Han skriver således (Walser 1993: 46-47):

> Mode is, in fact, widely acknowledged by heavy metal musicians as a crucial part of the musical production of meaning; they know their audiences respond differently to each mode, and they find it useful to think and teach in terms of modal theory. On my first of heavy metal guitar lessons, my teacher, Jeff Loven, gave me a mimeographed handout he had devised called "those Crazy Modes." It spelled out the seven medieval modes ….

Det er dog her vigtigt at skelne mellem to formål med at anvende modusteori (og teori i det hele taget): I den musikalske analyse anvendes teori til beskrivelse, tolkning og klassifikation af musik, mens teori for musikeren skal fungere som et hjælpemiddel til musikalsk udtryk, f.eks. improvisation. Selv om de kirketonale skalaer kan være et nyttigt redskab for *musikeren*, er det jo ikke givet, at de er velegnede til en teoretisk beskrivelse af den anvendte modus eller tonehøjdestruktur, således som denne fremstår for *lytteren*.[89]

Eksemplet, der langtfra er enestående, belyser således tydeligt nogle af problemerne ved et modusbegreb udelukkende baseret på (de kirketonale) skalaer. I stedet bør man efter min opfattelse inddrage andre synsvinkler, hvilket jeg vil vende tilbage til nedenfor.

---

[89] Jeg kan her ikke lade være med at tænke på Al Wilsons vidunderlige beskrivelse af „delta-terminologi" (her citeret fra Titon 1977: 41):

> Unlike most bluesmen, Son calls each of the standard tuning keys by their right name, save for C, which he calls F. (Booker White calls E G, G cross-G, and A A♭ or D♭; Robert Pete Williams, Rubin Lacy and Skip James all refer to E as C natural.) However, in other matters Son approaches the delta blues norm. For instance "minor" means any note or chord on or above the fifth fret, and "major" means any note or chord belove it. … Skip also refers to triplets, 16th, 32nd, and 64th notes, tonics, subdominant, and $\frac{2}{4}$ and $\frac{4}{4}$ time, all incorectly.

Pointen er selvfølgelig, at selv om musikerne ikke anvendte traditionelle musikteoretiske udtryk „korrekt", så kan de alligevel udmærket have være nyttige for musikerne – på deres egen måde.

I øvrigt bør man være opmærksom på, at en række andre faktorer kan gøre sig gældende, når heavy metal-musikere og -undervisere vælger at anvende de kirketonale skalaer, for eksempel et ønske om at tilskrive heavy metal prestige ved at fremhæve en teoretisk forbindelse til musik med større prestige.

3.3b Modalitet som afvigelse fra dur/mol-tonalitet

Undertiden anskues populærmusik som i hovedtræk dur/mol-tonal, men med „modale træk". Modalitet ses her som en *modifikation af den dominerende dur/mol-tonalitet*. Ikke overraskende genfindes nogle af de sædvanlige forestillinger om modalitet i den forbindelse, men nu i et nyt lys.

Modalitet som modsætning til (dur/mol-)tonalitet

Når modalitet opfattes som en modifikation af den dominerende dur/mol-tonalitet, tages der som regel udgangspunkt i forestillingen om modalitet som en modsætning til dur/mol-tonalitet, således som det blev beskrevet ovenfor. Eksplicit ses det hos Lilliestam (1998: 333) i sammenfatningen om svensk rock:[90]

> Musiken kan dock betraktas med olika linser och från olika synvinklar. Förändringarna berör olika musikaliska parametrar, och man kan se exempelvis hur:
> • modalitet möter dur/moll,
> • funktionsharmonik möter modalharmonik

Om harmonik i svensk rock hedder det endvidere (Lilliestam 1998: 335):

> Rockens modala mönster är nya i jämförelse med den äldre svenska schlagerns och folkvisans funktionsharmoniska uppbyggnad. Det finns en tydlig tendens till att harmoniken reduceras och ackorden blir färre och ledtonsverkan försvinner i nya versioner av äldre schlagerlåtar eller visor, som hos Peps Persson och Rolf Wikström.

Her forbindes „modalitet" således med en reducering af dominantens ledetonevirkning, en af de centrale melodiske forbindelser i dur/mol-tonalitet. En tilsvarende opfattelse ses hos Björnberg (1984: 372), der beskriver, hvordan modalt præg i harmonikken »innebär att ackordprogressionerna uppbygds på eller anpassas till melodiska formler, på ett sådant sätt att funktionaliteten upphävs eller försvagas.« I samme tråd kan nævnes Kramarz (1983: 173), der citerer M. Vogel:

> Es empfiehlt sich folgende Unterscheidung: "Modal" ist die vornehmlich einstimmige, an eine Tonleiter (Modus, Kirchenton) genbundene Musik. "Tonal" ist die vornehmlich harmonische, den Zusammenklang ausnützende, auf eine Hauptbezugston (Zentralton) bezogene Musik.

Modalitet forbindes altså hos disse tre forfattere med en svækkelse af et af dur/mol-tonalitetens centrale træk, funktionsharmonikken, eventuelt forbundet med en øget opmærksomhed på det melodiske. Desværre er der fortrinsvis tale om, at modifikationen af dur/-mol-tonaliteten beskrives som et *fravær*. Når for eksempel Björnberg skriver, at funktionaliteten svækkes, er det naturlige spørgsmål: Er der blot tale om en hvilken som helst svækkelse, eller er der tale om mere specifikke vendinger? Er der tale om en mindre stram musikalsk norm eller en *anden* musikalsk norm? Desuden kommer det igen til at fremstå, som om dur/mol-tonalitet er den dominerende – måske ligefrem „naturlige" – musikalske norm for tonehøjdestrukturer også for populærmusik.

---

[90] Andetsteds hedder det dog (Lilliestam 1998: 335): »De vanligaste modusen/tonarterna som används är mixolydisk, eolisk, dur, moll och pentatonik, främst bluespentatonik« Her sættes modus tilsyneladende lig med toneart og sættes således ikke over for dur/mol-tonalitet.

Brug af kirketonale skalaer

I andre tilfælde opfattes modifikationen af den dominerende dur/mol-tonalitet mere specifikt som anvendelsen af kirketonale skalaer. Det kan for eksempel komme til udtryk ved, at disse skalaer opfattes som „modificerede" dur- eller molskalaer, hvilket ses hos Baumann (1987: 80), der netop opdeler kirketoneartene alt efter deres slægtskab med dur eller mol:

> Die Kirchtonarten lassen sich in zwei Kategorien aufteilen. So hat die *Dorische, Phrygische und Äolische* Tonart eine *Mollcharakter*, während die *Ionische, Lydische und Mixolydische* Tonart *Dur-Charakter* hat.

Et andet eksempel er Björnberg (1987: 57):

> Termerna *mixolydisk*, *eolisk* och *dorisk skala* används här för att beteckna vissa permanenta avvikelser från en normal dur- resp mollskala och implicerar alltså inget direkt samband med kyrkotonarternas melodiformler. … Sålunda är en mixolydisk skala en durskala med liten septim, en eolisk skala det samma som en ren mollskala (använd i både uppåt- och nedåtgående rörelse) och en dorisk skala en mollskala med stor sext och liten septim. … Med termen *kvasimodalt inslag* avses tillfälliga avvikelser i riktning mot någon modal skala (i den ovan anförda betydelsen) från en i övrigt dur/moll-tonal melodik.

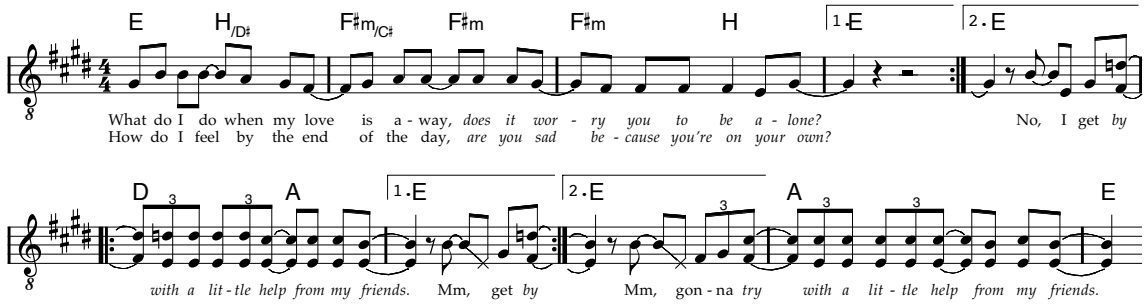
Også Everett anskuer først og fremmest modalitet i rock og pop som en modifikation af dur/mol-tonalitet (Everett 2000: 305 og 326):

> It should also be stated at this time that although musicologists often think of "modal" and "tonal" processes as distinct, owing to the historically late (roughly post-1600) codification of harmonic principles in the face of already (pre-1600) sophisticated voice-leading constructs, I follow Schenkerian principles of mode mixture (e.g. allowing for not only minor, but also Phrygian, inflections of the major mode). Thus—except in the case of a purely modal practice, as with the Knack's Mixolydian "My Sharona" (1979), whereby one can discuss tonality in terms of voice leading but not of harmony—I will recognize the much more common rock techniques that mix modal elements into a tonal framework or vice versa.
>
> A good manner of pop/rock music is in a pure major mode, but probably the majority of these major-mode songs are inflected by elements from competing modes.

Normen for tonehøjdestrukturer – altså „modalitet" i den brede definition – i pop/rock opfattes altså som dur/mol-tonalitet, men med mere eller mindre hyppige afvigelser i form af brug af en kirketonal skala (eller eventuelt pentatonik eller bluestoner).

Beskrivelsen af afvigelser i form af en anden skalastruktur fremstår umiddelbart som en pendant til omtalen af sædvanlige farvninger af andre dur- eller moltonaliteter. Hvis der for eksempel i en durtonal sammenhæng optræder tonen ♯$\hat{5}$, vil den jo som regel tolkes som en ledetone til $\hat{6}$ og dermed som en antydning af den parallelle mol. Men denne antydning indebærer langt mere end blot den simple konstatering af, at denne tone indgår i tonikaparalleltoneartens skala (melodisk mol), nemlig hele *paralleltonaliteten* med alle dens kendetegn. Det betyder blandt andet, at ♯$\hat{5}$ høres som en ledetone mod $\hat{6}$, og at ♯$\hat{5}$ forventes harmoniseret med en dominantakkord, der har retning mod tonikaparallelakkorden. Modifikationen med de kirketonale skalaer forstås derimod udelukkende som en *skalamodifikation*. Hvis der for eksempel i en ellers durtonal sammenhæng optræder et lavt syvende trin, ♭$\hat{7}$, betegnes dette ofte som en „mixolydisk farvning". Men herved henvises kun

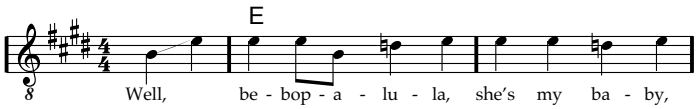
til en anden skala, og det er derfor som regel fuldstændig uklart, hvordan denne tone fungerer. I nogle tilfælde kan den således fungere som en nedadgående ledetone til $\hat{6}$, hvilket for eksempel ses i The Beatles *With A Little Help From My Friends* (1967). Nedenfor ses min (forsimplede) transskription af takt 21-34:



Bortset fra d'et i melodien og D-akkorden i anden linie, ser det umiddelbart ud til at være „almindelig" E-dur-tonalitet. Moore beskriver nu denne afvigelse som en mixolydisk farvning (Moore 1997: 30):

> … the refrain uses the 'more relaxed', mixolydian flat-side D-A-E, with a melody slipping down to E.

Man kan i øvrigt her bemærke, at $\flat\hat{7}$ harmoniseres med $\flat$VII, og at der således opretholdes en stærk forbindelse mellem det harmoniske og det melodiske. Men i andre tilfælde synes $\flat\hat{7}$ at fungere ganske anderledes, for eksempel i Gene Vincents *Be-bop-a-lula* (1956):[91]



Her fungerer $\flat\hat{7}$ som en spænding mod $\hat{8}$, og tonen giver sig ikke udslag i harmonikken. Det er derfor yderst tvivlsomt, om det giver mening at opfatte de to ret forskelligartede tonehøjdefænomener som den samme modus – „mixolydisk modificeret E-dur-tonalitet". Problemet er selvfølgelig, at den „mixolydiske farvning" udelukkende betegner anvendelsen af en tone, der ikke er i durskalaen, men intet om, hvordan denne tone fungerer. Dette hænger sammen med, at de kirketonale skalaer anvendes i en simpel, rent skalabaseret modusforståelse, hvorved „mixolydisk farvning" udelukkende kommer til at betegne „brugen af $\flat\hat{7}$" – ikke hvordan denne tone fungerer i den konkrete sammenhæng.

Modus beskrevet som dur/mol-tonalitet med farvning af kirketonale skalaer kommer således – naturligvis – til at overtage problemerne ved den rent skalabaserede modusopfattelse.

Dur/mol-tonalitet som den dominerende norm?

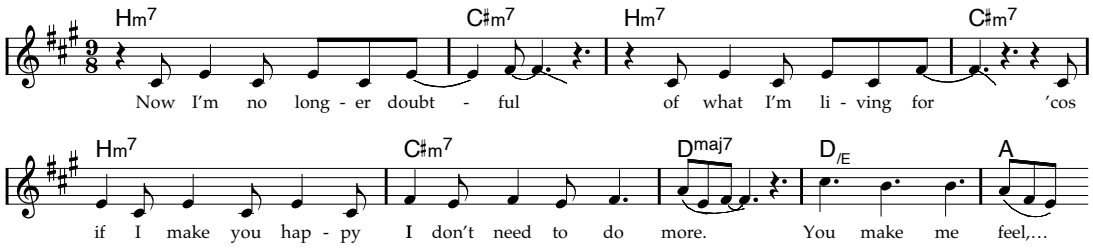
Ved at anskue modus i populærmusik som modifikation af dur/mol-tonalitet placeres denne som den dominerende modalitetsnorm for populærmusik. Spørgsmålet er dog, om dette er en rimelig antagelse. For eksempel omtaler Björnberg (1984) i artiklen „There's Something Going On – om eolisk harmonik i nutida rockmusik" en type rockharmonik, *æolisk harmonik*, der faktisk slet ikke anvender akkordforbindelser, der kendes fra dur/-

---

[91] Der kan her også henvises til Björnbergs *mixolydiske kadence*, $\flat$VII-I (Björnberg 1987: 57).

mol-tonaliteten. Ja, ifølge Van der Merwe (1989: 223-266) kan man i populærmusik allerede fra starten af det 19. århundrede tale om *parlour modes*, der adskiller sig afgørende fra dur/mol-tonalitet. Man kunne også nævne *bluesmodalitet*, der næppe høres som en „modifikation" af dur/mol-tonalitet, men snarere som en ganske anden tonehøjdestruktur. Det må således anses for højst tvivlsomt – for nu at udtrykke det mildt – om dur/mol-tonalitet virkelig er den altdominerende modalitetsnorm i pop og rock. Det er derfor problematisk at beskrive modi i pop og rock som modificeret dur/mol-tonalitet, da det så netop kommer til at fremstå, som om dur/mol-tonalitet er den „naturlige" norm også for denne musik.

I den forbindelse bør man i øvrigt være særligt opmærksom på, at selv hvis der rent faktisk udelukkende anvendes akkorder og toner i for eksempel en durskala, er det langtfra givet, at der er tale om durtonalitet, således som den blev beskrevet ovenfor. Et eksempel er følgende afsnit fra Carole Kings *(You Make Me Feel Like) A Natural Woman* (1967):



Det er her tydeligt, at forholdet mellem melodi og akkorder ikke er sædvanligt for dur/-mol-tonaliteten, da melodiens toner ikke i særlig grad lader til at have forbindelse med harmonikken, men i stedet synes underlagt en anden (pentaton) logik. Selv om alle toner og akkorder er opbygget af en A-durskala, er det altså langtfra nok til, at man kan tale om dur/mol-tonalitet, således som dette begreb blev skitseret ovenfor.

På den anden side kan det selvfølgelig være nærliggende at beskrive en tonehøjdestruktur med udgangspunkt i modi, der er teoretisk velbeskrevne. Modusteori er jo som skitseret ovenfor allerede fuld af „lån" af betegnelser fra en tradition eller teoridannelse til en anden – man behøver blot at tænke på de kirketonale skalanavne, der stammer fra græsk teori, men i middelalder/renæissance-teori får nye betydninger, som igen anvendes og omdefineres af for eksempel jazzteori. Da størstedelen af populærmusikken trods alt har en del dur/mol-tonale træk, og da dur/mol-tonaliteten er et så teoretisk velbeskrevet fænomen, kan det derfor have sine fordele at tage udgangspunkt i dur/mol-tonaliet i beskrivelser af mere specifikke populærmusikalsk modi – også selv om de på afgørende punkter afviger fra dur/mol-tonaliteten. Et sofistikeret eksempel på denne fremgangsmåde findes hos Van der Merwe (1989: 223-266) i hans beskrivelse af „parlour modes", hvor der som regel tages udgangspunkt i durtonalitet, men hvor det beskrives, hvordan disse modi på en række punkter adskiller sig fra dur/mol-tonalitet (også selv om durskalaen kan siges at ligge til grund).

3.3c Andre modusbegreber

Hidtil er udelukkende omtalt fortrinsvis skalabaserede modi, herunder dur/mol-tonalitet. Jeg vil nu kaste blikket mod andre typer af modi og modusbeskrivelser. Inden for populærmusikteori har især Peter Van der Merwe (1989) udviklet og benyttet andre begreber i forbindelse med modus. Det vil føre for vidt at beskrive disse i detaljer her, men de vigtigste overordnede begreber vil kort blive inddraget og diskuteret.

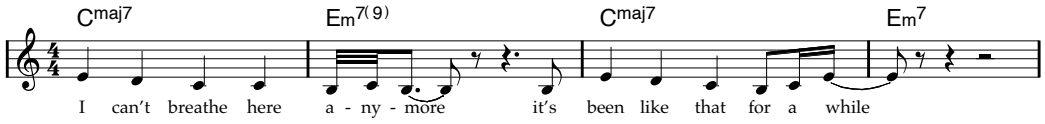
Modi uden grundtone

Det er langtfra altid, at en modus har en grundtone i den forstand, det kendes fra dur/mol-tonal musik. (Van der Merwe 1989: 104):

> The tonic … is not always the fixed thing described by textbooks. There are tunes with perfectly unambiguous tonics, there are tunes with no tonic at all, and there is a wide spectrum between these two extremes. Many African, American, and British tunes fall into this ambiguous category.

Modi uden fast grundtone kalder Van der Merwe i øvrigt *atonikale* („atonic" – ikke at forveksle med „atonale").

Et eksempel kan høres i Marie Franks *Drowning (Under The Water)* (1999):



Er c eller e nu grundtonen? Tjah, der kan være gode argumenter for begge: Da C$^{\Delta}$ er første akkord, peger det i retning mod c som grundtone. Desuden fortsættes der i det efterfølgende afsnit med F og G, hvorefter der igen vendes tilbage til rundgangen med C$^{\Delta}$ og Em^{7} – uden at der fornemmes et egentligt modusskift, da F indtræder. Disse træk peger således på c som grundtone i en C-dur-tonalitet. På den anden side er I-III*m* ikke nogen særlig almindelig forbindelse, hvorimod ♭VII-I*m* er langt mere gængs, hvilket peger på e som grundtone.[92] Desuden fornemmes – blandt andet i kraft af melodien – en spænding i første og tredje takt, der opløses i den efterfølgende takt med Em^{7} (blandt andet en spænding fra c til h). Endelig anvendes fis og ikke f, hvilket kunne antyde e-mol som tonalitet (frem for C-dur). Der er altså også en række træk, der peger på e som grundtone. Men måske er spørgsmålet om, hvorvidt c eller e er grundtonen, simpelthen forkert stillet; efter min opfattelse udspringer spørgsmålet mere af et teoriapparat, der opererer med en grundtone, end af sædvanlige lyttemåder. Jeg vil således hævde, at man faktisk ikke i ovenstående forløb hører en klar og utvetydig grundtone.

Det er vigtigt at understrege, at der ikke fornemmes en „modal tvetydighed" i ovenstående forløb af *Drowning* – der er simpelthen tale om en modus uden én fast grundtone. Tvetydigheden opstår først, når forløbet anskues under indfaldsvinklen af en teori, der søger en nagelfast grundtone. Der er således tale om en ganske anden situation, end når der i dur/mol-tonal musik er usikkerhed mellem to grundtoner, for eksempel i et afsnit med flygtige modulationer. Da fornemmes det jo netop som en „modal tvetydighed" eller

---

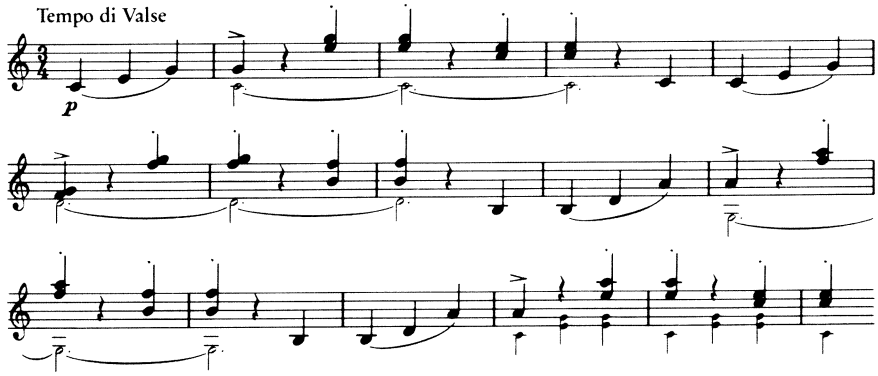
92 Et eksempel på ♭VII-I*m* kan findes i The Beatles' *Eleanor Rigby* (1966).

en tonalitetstvetydighed. Man må således skelne mellem to typer af tvetydighed: Tvetydighed kan være et *fænomen i lytteoplevelsen*, som i sidstnævnte tilfælde, eller tvetydighed kan opstå ved *applikationen af en teori*, som når spørgsmålet om grundtone stilles over for ovennævnte forløb af *Drowning*.

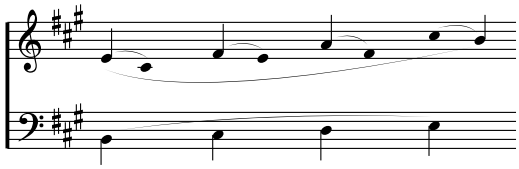
Melodik og harmonik

Som nævnt er melodik og harmonik tæt sammenvævet i dur/mol-tonaliteten, således at samklange som hovedregel er opbygget af i princippet individuelle stemmer, mens melodikken tilsvarende opfattes i forhold til den givne harmoni. I andre modi kan der være et langt løsere forhold mellem melodik og harmonik.

For eksempel beskriver Van Der Merwe (1989: 225ff), hvordan $\hat{3}$ og $\hat{6}$ allerede fra omkring 1820 blandt andet i den lettere musik fra Wien havde en særlig position som centrale toner, ret uafhængigt af harmonikken. Van Der Merwe nævner blandt andet Johan Strauss' *An der schönen, blauen Donau* (her citeret fra Van Der Merwe 1989: 231):



I visse modi kan melodikken således ikke (udelukkende) forstås på baggrund af harmonikken. For eksempel er den overordnede melodiske bevægelse i eksemplet fra Carole Kings *(You Make Me Feel Like) A Natural Woman* ovenfor en trinvis stigende bevægelse i en *pentaton skala*, mens akkorderne er kendetegnet ved en trinvis stigende bevægelse i en *durskala*:



Der er på den ene side en tydelig forbindelse mellem den harmoniske bevægelse og melodiens bevægelse – den stigende, trinvise bevægelse – men på den anden side lader de til at foregå i to „rum", i to modi.

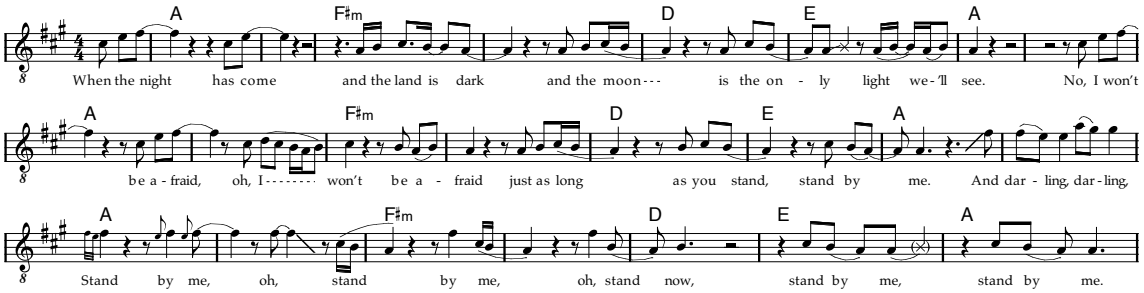
Et andet oplagt eksempel er selvfølgelig simpel blues, hvor melodikken for eksempel kan være kendetegnet af brug af bluestonemønstre, der optræder ret uafhængigt af harmonikken, der på sin side er kendetegnet af mønstre af de tre durtreklange I, IV og V, eventuelt med små septimer. Der er således helt forskellige normer for melodikken og harmonikken, der desuden kun hænger ret svagt sammen. Igen kan man opdele i en „bluesmelodikmodus" og en „bluesharmonikmodus", der nok hænger sammen, men som også fungerer forskelligt og til dels uafhængigt af hinanden.

Det er ofte tilfældet, at en beskrivelse af den overordnede modus i populærmusik med held kan deles op i to dele: en modusbeskrivelse af melodikken, en anden af harmonikken.

Kernetoner, gulv- og lofttoner

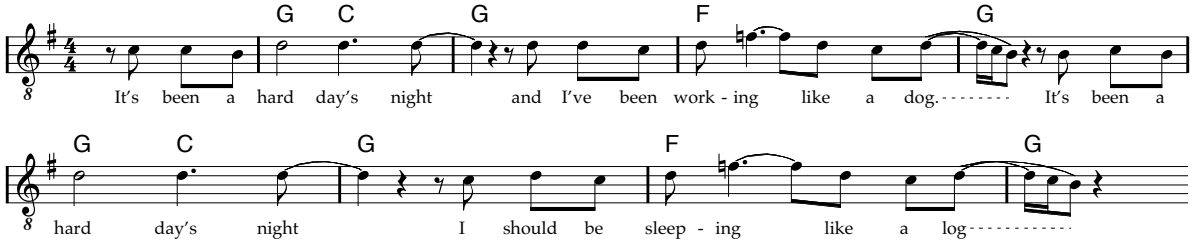
Ifølge Van der Merwe (1989: 104) kan en – mere specifik – (melodisk) modus undertiden have en „gulvtone" (*floor note*) og en „lofttone" (*ceiling note*). Det er ikke nødvendigvis melodiens dybeste og højeste tone, og de kaldes derfor ikke for eksempel bund- og toptone, men snarere to vigtige toner i bunden og i toppen af melodien.

Desværre viser Van der Merwe ikke eksempler fra nyere populærmusik, men et eksempel kunne måske være Ben E. Kings *Stand By Me* (1961) – her første vers og omkvæd i en forsimplet transskription:



$\hat{6}$ spiller tydeligvis en særlig rolle, selv når den ikke er akkordtone, som en tone i toppen af melodien. Den kan derfor med Van der Merwes betegnelse kaldes en lofttone. Ganske vist bevæger melodien sig et enkelt sted over $\hat{6}$, men det fornemmes da tydeligvis som en „overskridelse" og markerer da også et vigtigt sted i formen: overgangen fra vers til omkvæd. Tilsvarende kan $\hat{1}$ betragtes som gulvtone for den lille melodiske modus for *Stand By Me*. Denne tone har selvfølgelig også en særlig rolle som grundtone.

Men også en tredje tone spiller en særlig rolle i *Stand By Me*, nemlig $\hat{3}$, igen forholdsvis uafhængigt af akkorderne. Man kunne derfor sige, at melodien har tre *kernetoner*, $\hat{1}$, $\hat{3}$ og $\hat{6}$, hvoraf den første og sidste endvidere har specielle funktioner, nemlig som henholdsvis gulvtone og lofttone. Gulv- og lofttoner kan altså anskues som et specialtilfælde af et mere generelt fænomen, nemlig *melodiske kernetoner*. Et eksempel på et afsnit, hvor en tone spiller en særlig rolle – igen ret uafhægigt af akkorderne – uden at være gulv- eller lofttone, kan findes i The Beatles' *A Hard Day's Night* (1964):



Dette forløb udspiller sig tydeligvis omkring kernetonen $\hat{5}$.

En *kernetone* er således en tone, der spiller en særlig melodisk rolle som en tone, som de andre toner „forholder sig til" eller „høres i lyset af", og hvis virkning ikke i noget særligt omfang beror på harmonikken.

Melodisk dissonans

En konsekvens af et løsere forhold mellem melodik og harmonik er – som i forbindelse med kernetoner – at visse toner kan fornemmes mere eller mindre spændingsfyldte *uafhængigt* af de underliggende akkorder. For eksempel vedbliver en tone (5̂) i *A Hard Day's Night* ovenfor med at være en melodisk afspændt tone, selv hvor den ikke er akkordtone, mens andre toner (for eksempel ♭7̂ i tredje og syvende takt) virker forholdsvis spændingsfyldte, selv om de er akkordtoner. At en tone fornemmes spændingsfyldt alene ud fra dens forhold til en mere afspændt tone, kalder Van der Merwe en *melodisk dissonans* (Van der Merwe 1989: 120). Han fortsætter:

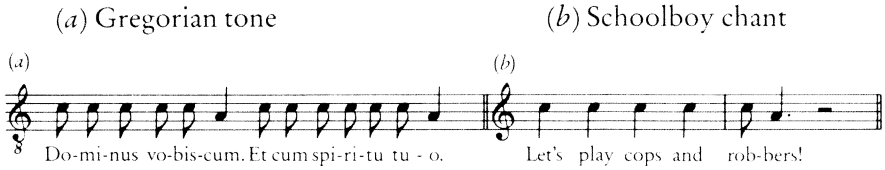
> It should be emphasized that melodic dissonance is completely independent of harmonic dissonance. Melodic dissonance may occur against a background of pure triads, or in a single melodic line with no accompanying harnony at all; while conversely melodic consonance may go with a dissonant harmony.

Melodisk konsonans og dissonans er naturligvis udtryk for tendensen i visse modi til, at det melodiske fungerer forholdsvis uafhængigt af akkorderne, således som det også sås i Ben E. Kings *Stand By Me*. En *kernetone* kan således forstås som netop en *melodisk konsonans*, eventuelt en melodisk konsonans med en særlig vigtig betydning for melodikken.

Tertsen som melodisk interval

I en række modi udspiller melodiske vendinger sig omkring *en lille terts* eller eventuelt et interval i dets nærhed (for eksempel et sted mellem den store og den lille terts). Van der Merve (1989: 120-121) bemærker, hvordan den faldende lille terts optræder så forskellige steder som i den katolske liturgi og i skolegården:[93]

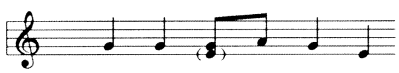
Ex. 9



> What we have here is a two-note, atonic mode. It is not, as it may appear at first glance, a skeletal version of A minor. Both the Gregorian and schoolboy versions of this chant, different as they are, agree in dwelling on but not accenting the last note; it is the higher note that carries the accent. The result is a finely balanced ambiguity. The top note cannot be the

---

[93] Bjørkvold (1992: 81-83) opstiller efter en undersøgelse blandt norske børn i fire- til syvårsalderen en række formler, der tager udgangspunkt i den lille eller undertiden den store terts. Tilsvarende figurer finder han under observationer i Sydcalifornien (Bjørkvold 1992: 119-125). Derimod kunne han under undersøgelser i Sovjetunionen ikke en eneste gang genfinde den figur, han ellers betegner som „urformlen" (Bjørkvold 1992: 87):

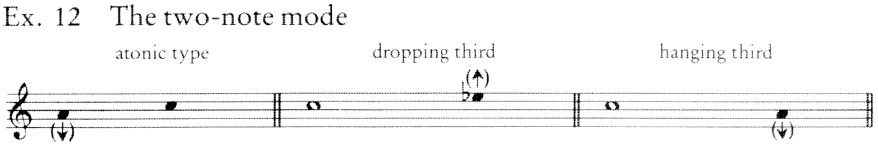


Bjørkvold foreslår, at formlen måske er »et musikalsk fodaftryk fra *good old England*'s kulturstøvle, som den trampede sig vej gennem kulturer over hele kloden og skabte imperiet, hvor solen aldrig nåede at gå ned. Urformlen kan simpelt hen være et stykke britisk arvegods med en efterhånden næsten verdensomspændende udbredelse«. Han finder dog også i Sovjetunionen andre figurer, der er bygget op omkring en terts.

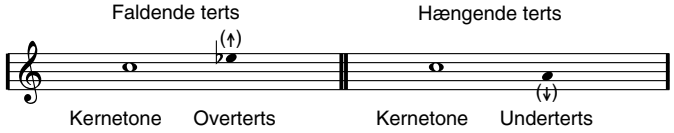
> tonic, because it is not the final; while the bottom note cannot be the tonic either, because it is not accented.

I andre tilfælde anvendes en *stor terts* eller en *„neutral terts"*, der ligger mellem den lille og den store terts.[94]

Ved at fremhæve den ene af de to toner kan den atonale variant ifølge Van der Merve omformes til to forskellige former: „faldende terts" (dropping third), hvor den nederste tone er fremhævet, og „hængende terts" (hanging third), hvor den øverste tone er fremhævet (Van der Merve 1989: 122):



Den fremhævede tone vil da optræde mere *melodisk afspændt* end den anden tone i tertsen, og jeg vil derfor kalde denne tone for *kernetonen*. Den anden tone, der så optræder som melodisk dissonans med spænding mod kernetonen, vil jeg kalde for henholdsvis *overterts* (faldende terts) og *underterts* (hængende terts):[95]

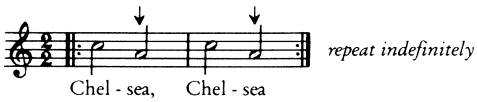


Det er her vigtigt at understrege, at for eksempel overtertsen i den faldende terts ikke betegner en bestemt melodisk figur, men derimod en tone med en bestemt *melodisk spænding* (rettet mod kernetonen i den faldende terts). På tilsvarende vis betegner undertertsen i den hængende terts en bestemt, opadrettet melodisk spænding mod kernetonen i den hængende terts.

Hvis nu både faldende og hængende terts anvendes i samme frase, opstår en lille „mo-

---

[94] Van der Merwe nævner (1989: 205) simple råb på sportsstadioner:

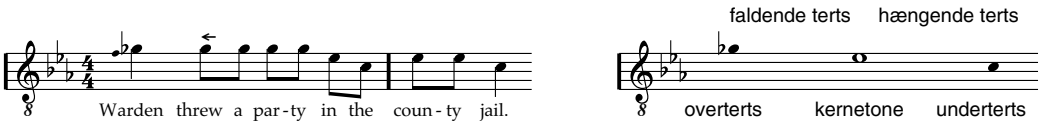


Når der ovenfor omtales for eksempel en terts, der ligger mellem den store og den lille terts, menes naturligvis frekvensforholdet for den store og den lille terts i almindelige stemningssystemer, for eksempel den tempererede stemtning (og ikke de to toneideer).

[95] Mens udtrykket „hængende terts" udmærket betegner den virkning, som tertsen har som en toner, der „hænger" under kernetonen og har en melodisk spænding op mod denne, er udtrykket „faldende terts" mindre heldigt, da det tilsyneladende henviser til en *bevægelse* (fra den faldende terts ned til kernetonen). Selv om denne bevægelse naturligvis er ganske almindelig i kraft af den faldende terts' melodiske spænding mod kernetonen, er det langtfra altid at den faldende terts indgår i en sådan bevægelse, og det er da heller ikke en bevægelse, der karakteriserer tertsen; det er dens *melodiske spænding* ned mod kernetonen – uanset hvordan den videreføres (eller indføres). Jeg har dog valgt at fastholde Van der Merves betegnelse, dels fordi det nu en gang er den betegnelse, han anvender, dels fordi jeg ikke kan finde et tilfredsstillende alternativ. Forslag kunne være „flyvende terts" (der lyder lidt for pudsigt) eller „svævende terts" (der er uheldigt, fordi svævende også bruges i en anden musikalsk betydning).

Som regel vil jeg dog slet ikke anvende udtrykkene hængende terts og faldende terts, men i stedet *overterts* og *underterts*.

dus“ af *tre* centrale toner. Det kan for eksempel ses i Elvis Presleys *Jailhouse Rock* (1957):

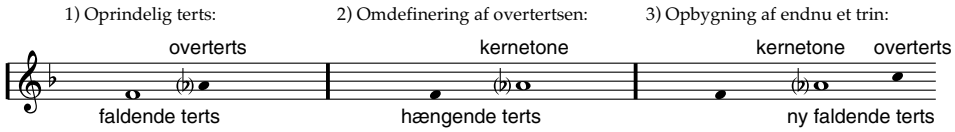


Jeg vil kalde en sådan struktur for en *delmodus*, der således nok beskriver en tonehøjdestruktur, men en mere afgrænset, specifik struktur, der normalt vil indgå som en del af en større modus (i dette tilfælde hvad jeg senere vil kalde „rock'n'roll-bluesmodus“).

Tertsstige

Van der Merwe hævder nu, at vægten i en delmodus af tre toner – en kernetone med en overterts og en underterts – kan lægges forskelligt, således at også den nederste tone kan fornemmes som kernetone – eller i hvert fald at den midterste tone ikke nødvendigvis opfattes som nagelfast kernetone. I disse tilfælde vil der være en tendens til, at kvinten mellem overtertsen og undertertsen vil være en ren kvint, mens tertserne vil være „neutrale tertser“ (mellem den store og den lille terts). Man kan endvidere se opstablingen af tertser fortsat, således at delmodusen for eksempel udvides med en faldende terts under den nederste tone eller med en hængende terts over den øverste tone. Ja, tertser kan faktisk sættes oven på eller under hinanden efter forgodtbefindende i en *tertsstige*[96] (Van der Merwe 1989: 125): »In short, the blues mode takes the form of a ladder of thirds, but it is a flexible ladder that can be extended up or down at will.« (Det skal her bemærkes, at Van der Merwes „blues mode“ omfatter et større repertoire end traditionel blues, men også for eksempel dele af britisk folkemusik. Desuden kan tertsstigen ifølge Van der Merwe også genfindes i andre sammenhænge).

En forudsætning for tertsstigen er, at tonerne kan skifte „funktion“, hvilket man hurtigt kan lade sig overbevise om: Lad os for eksempel tage udgangspunkt i en faldende terts fra as(/a) til f. Her er f altså kernetone. Hvis man nu vil udbygge opad, må as(/a) optræde som kernetone i en ny faldende terts: c - as(/a):



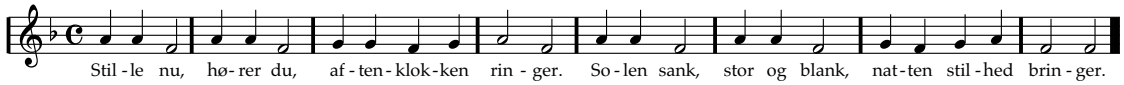
En forudsætning for, at en tertsstige kan vokse ud over tre toner med kernetonen i midten er altså, at tonerne kan skifte funktion. Dette skift af funktion lader sig tilsyneladende bedst finde sted i modale sammenhænge, hvor der ikke er en fast grundtone.

---

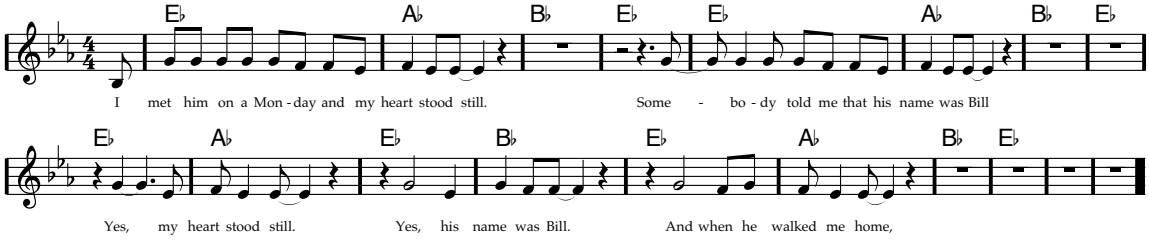
[96] Udtrykket „tertsstabel“ undgås, da det bruges, når tertser som *harmoniske* intervaller stables til akkorder. Van der Merwe 1989: 124-125: »In all but the simplest forms, the basis of the mode is the tonic triad, but we must be careful to distinguish this *melodic* triad from the familiar harmonic variety.« For at understrege forskellen bruger jeg derfor „tertsstabel“ om tertser, der former en akkord, og „tertsstige“ om tertser, der udgør kernetoner i en (melodisk) modus.

[0,2,5]-stuktur som delmodus

En *delmodus* består som nævnt af en struktur med nogle få (centrale) toner med en eller anden sammenhæng. Ovenfor nævntes en delmodus af overterts, kernetone og underterts, men i andre tilfælde kan der være tale om *andre strukturer*, som for eksempel i *Stille nu*, hvor der er tale om en delmodus af tonerne Î, 2̂ og 3̂:



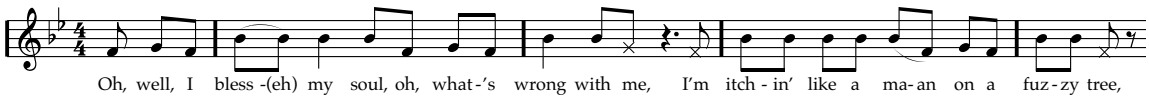
En sådan delmodus genfindes i for eksempel solistens stemme i verset i The Crystals' *Da Doo Ron Ron* (1963):



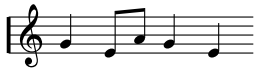
Jeg vil her nævne en særlig struktur, som undertiden kan optræde som delmodus, nemlig en [0,2,5]-struktur,[97] der som bekendt er en struktur af en kvart, der er opdelt i en stor sekund og en lille terts:

For eksempel har den tidligere omtalte frase fra The Beatles' *A Day In The Life* tydeligvis en [0,2,5]-kerne (her fra 1. vers):

Et andet eksempel er starten af Elvis Presleys *All Shook Up* (1957):



Endelig kommer man vel i denne forbindelse ikke uden om den lille „drilleformel" (som Bjørkvold 1992: 87 kalder „urformlen"):



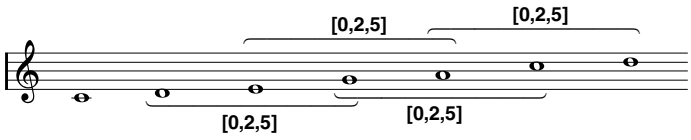
Sådanne [0,2,5]-strukturer har åbenlyse ligheder med de *pentatone* skalaer, hvor [0,2,5]-

---

[97] Betegnelsen [0,2,5] er naturligvis lånt fra *set-theory analysis*. Jeg vil ikke komme nærmere ind på denne analyseteori her, da en række af dens forudsætninger gør, at den generelt kun vanskeligt lader sig overføre til populærmusik. For en introduktion til *set-theory analysis*, se for eksempel Bent 1987: 100ff eller Cook 1987: 116ff. Hovedkilden er selvfølgelig Allan Fortes *The Structure of Atonal Music* (1973).

Formen [0,2,5] er naturligvis en såkaldt „prime form" af et „pitch class set" – hvor jeg dog desuden underforstår, at tonerne forekommer i tættest muligt.

mønsteret netop kendetegner strukturen omkring de „manglende“ halvtonetrin (i forhold til de diatone skalaer). Bortset fra et enkelt sted består udsnit af tre nabotoner fra en pentaton skala således af en [0,2,5]-struktur:[98]



Netop [0,2,5]-strukturen er således i høj grad kendetegnende for den pentatone skala og er efter min opfattelse en vigtig faktor i det, man kunne kalde en „pentaton klang“, og brugen af [0,2,5]-strukturen kan derfor ofte ses som en tilnærmelse til pentatonik.

Afslutning – andre modusbegreber

Jeg har nu beskrevet de vigtigste begreber og antagelser i forbindelse med Van der Merwes „modal frames“ – atonikale modi, opsplitningen af melodik og harmonik, gulv- og lofttoner, kernetoner, melodisk dissonans, faldende og hængende terts samt tertsstige – ligesom jeg har nævnt [0,2,5]-strukturen som delmodus. Jeg har dog kun i ganske begrænset omfang diskuteret deres anvendelighed over for de sidste 50 års populærmusik, hvor det efter min opfattelse er ret forskelligt i hvor høj grad de enkelte begreber kan finde anvendelse. Jeg vil vende tilbage til dette spørgsmål i forbindelse med diskussionen af konkrete musikalske normer, for eksempel bluesmelodik.

3.3d Afslutning – modus i pop- og rockteori

Som det er demonstreret ovenfor, kommer den rent skalabaserede modusopfattelse ofte til kort over for populærmusik. Dette skyldes, dels at en skala er en meget nødtørftig karakteristik, dels at den skalabaserede modusopfattelse undertiden kan være mindre velegnet til at belyse modus i populærmusik. I det omfang man ønsker at beskrive modus bør andre begreber således tages i anvendelse, og her kan blandt andet Van der Merwes modusbegreber uden tvivl spille en vigtig rolle.

---

[98] Der er selvfølgelig mange femtonige, „pentatone“ skalaer – også for eksempel skalaer, der indholder halvtonetrin. Men udtrykket *pentaton* bruges ofte mere specifikt om en opdeling af oktaven i fem intervaller – 3 heltoner og 2 små tertser – hvor de to tertser ligger længst muligt fra hinanden. Specielt anvendes udtrykket *durpentaton* om en skala med strukturen 1-1-$1\frac{1}{2}$-1-$1\frac{1}{2}$ og udtrykket *molpentaton* om en skala med strukturen $1\frac{1}{2}$-1-1-$1\frac{1}{2}$-1.

3.4 Notation og navngivning

Jeg vil i dette afsnit diskutere, hvilke konsekvenser det har for notation og navngivning af toner og akkorder, at modi i populærmusik ikke altid er udelukkende eller fortrinsvis baseret på en diatonisk skala.

3.4a Navngivning med diatonisk udgangspunkt

Notation og navngivning af toner og akkorder tager som regel udgangspunkt i en *diatonisk skala*, dvs. en opdeling af oktaven i syv intervaller – fem heltoner og to halvtoner – hvor de to halvtoner ligger længst muligt fra hinanden. Dur- og molskalaerne er diatoniske, ligesom også de kirketonale skalaer.

Grundlaget i en diatonisk skala af syv toner ses for eksempel ved konkrete toner, der har et navn baseret på en af syv *stamtoner* (c, d, e, f, g, a, h), således at der til hver tone i en diatonisk skala altid hører hver sin stamtone. For eksempel er femte tone i As-dur-skalaen et es og ikke et dis, da stamtonen d allerede er brugt til fjerde tone.

Det diatoniske grundlag afspejles også i nodenotation, hvor faste fortegn altid angiver en diatonisk skala.

Når en melodi for eksempel noteres med ♯ for f og c som faste fortegn, betyder dette, at skalagrundlaget er tonerne cis, d, e, fis, g, a og h med udgangspunkt i en af tonerne – for eksempel D-dur, h-mol, e-dorisk eller a-mixolydisk.

Grundlaget i en diatonisk skala ses endvidere i forbindelse med mere generel navngivning, der blot henviser til bestemte skalatrin, for eksempel når man taler om den melodiske vending $\hat{3}\rightarrow\hat{2}\rightarrow\hat{1}$ eller den harmoniske progression I→IV. Dette er selvfølgelig ganske praktisk, da der så anvendes de samme betegnelser uanset den konkrete grundtone – for eksempel kaldes såvel C→F i C-dur som D→G i D-dur for I→IV.

Men derudover antyder denne navngivning faktisk endnu en sammenhæng, nemlig mellem *variantskalaer*. Der er således ofte en forestilling om, at det vigtigste ved bestemte vendinger er tonernes placering i skalaen og ikke for eksempel de præcise intervaller. Det betyder, at $\hat{3}\rightarrow\hat{2}\rightarrow\hat{1}$ med udgangspunkt i for eksempel c=$\hat{1}$ kan betyde både e→d→c (jonisk/-dur, mixolydisk, lydisk), es→d→c (æolisk/mol, dorisk) og es→des→c (frygisk, lokrisk), ligesom I→IV med c som grundtone kan betyde både C→F (jonisk/dur, mixolydisk, lydisk), Cm→F (dorisk), Cm→Fm (mol/æolisk, frygisk) og $\mathrm{Cm}^{\flat5}$→Fm (lokrisk).

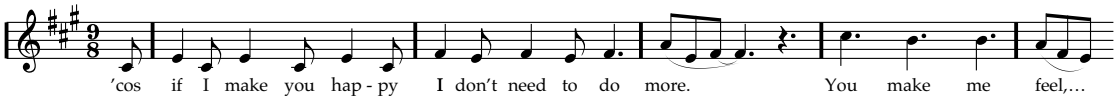
Også ved navngivningen af *intervaller* ses det diatoniske udgangspunkt: For eksempel er en *sekst* seks toner i en diatonisk skala. Den konkrete diatoniske skala afgører så i anden række sekstens præcise størrelse – dens primære egenskab er (i hvert fald ifølge navnet), at den er seks toner i en diatonisk skala. På tilsvarende måde beror forskellen på en forstørret kvart og en formindsket kvint på den diatoniske skala, der ligger til grund.

Baggrunden for sædvanlig notation og navngivning er altså i alle tilfælde en *diatonisk skala*, hvilket jo er ganske velegnet til modi, der er baseret på en diatonisk skala. Men hvordan bør man notere modi, der ikke har entydigt udgangspunkt i en diatonisk skala? Og hvordan kan man på en mere generel måde henvise til vendinger uafhængigt af den konkrete grundtone? Det vil jeg diskutere nedenfor.

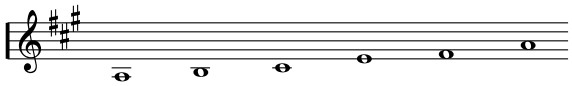
3.4b Navngivning med ikke-diatonisk udgangspunkt

Hidtil har jeg så vidt muligt taget udgangspunkt i de sædvanlige tonenavne, hvilket da som regel også giver god mening, da populærmusik trods alt står i et nært slægtskab med dur/mol-tonalitet.

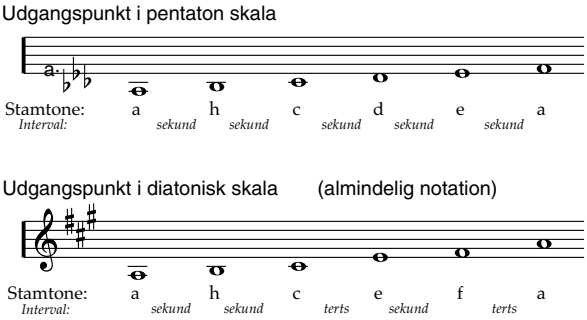
Et eksempel på en situation, hvor den diantonisk baserede navngivning kommer til kort, er eksemplet fra Carole Kings *(You Make Me Feel Like) A Natural Woman*:



Grundlaget er her ikke en diatonisk, men en *pentaton* skala:



Hvis man nu skulle følge navngivningsmetoden fra de diatoniske skalaer, så skulle man vel kalde intervallet mellem to vilkårlige nabotoner for en sekund, navngive de fem toner ud fra stamtonerne a, h, c, d og e[99] og notere dem skiftevis på og mellem to nodelinier:



---

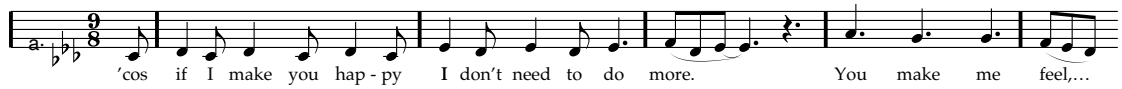
[99] Jeg har ovenfor blot henvist til, at de fem toners navne skulle tage udgangspunkt i stamtonerne a, h, c, d og e, men ikke præcis hvilke navne, de skulle have. Lad os for eksempel sige, at vi ønsker at navngive tonerne ud fra følgende forudsætninger:

- Toner i det pentatone tonesystem noteres med kantede parenteser, f.eks. [a], mens toner i det almindelige, diatoniske nodesystem angives i krøllede parenteser, f.eks. {a}
- Tonen [a] i det pentatone system skal svare til {a} i det almindelige tonesystem.
- Tonerne i den pentatone skala, der har grundtone på den tone, der svarer til {c} i det almindelige tonesystem, har ikke fortegn, men består af de fem stamtoner [a], [h], [c], [d] og [e].
- Hævning og sænking af toner i det pentatone tonesystem benævnes på samme måde som i det diatoniske nodesystem med ♭ og ♯.

Herved kommer den pentatone skala med {c} som grundtone til at være [h]≈{c}, [c]≈{d}, [d]≈{e}, [e]≈{g} og [a]≈{a}.

Hvis nu [a] skal være grundtone, skal man sænke andet trin, [b]≈{h}, tredje trin, [ces]≈{cis} og femte trin, [es]≈{fis}, og den pentatone skala med [a] som grundtone kommer til at bestå af tonerne [a], [b], [ces], [d] og [es] i det pentatone system…

Herved kunne uddraget fra fra *A Natural Woman* noteres for eksempel noget i stil med:



Herved ville den *trinvise* bevægelse i den tilgrundliggende pentatone skala således tydeligt fremgå.

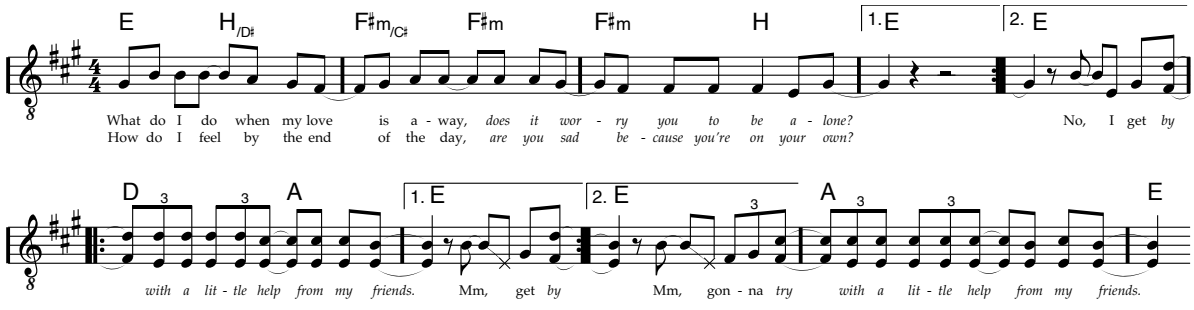
Men det er naturligvis klart, at en sådan notation og navngivning ikke vil vinde indpas, da den afviger alt for meget fra den sædvanlige notation/navngivning og således er særdeles besværlig at anvende. Desuden er det ret sjældent, at der optræder pentatone forløb, uden at der er en forbindelse til dur/mol-tonale elementer. I forløbet i *A Natural Woman* er akkorderne for eksempel Hm^7→C♯m^7→D$^{\Delta}$→D/e→A, dvs. tydeligt baseret på A-dur-skalaen. Det er derfor trods alt mere hensigtsmæssigt at notere hele forløbet med udgangspunkt i A-dur-skalaen. Som regel opfattes pentatone skalaer således med reference til en diatonisk skala med samme grundtone, og man skelner ofte mellem *durpentaton* (reference til en durskala med samme grundtone) og *molpentaton* (reference til en molskala med samme grundtone).

Jeg kunne her give andre eksempler på modi, der ikke er baseret på en diatonisk skala, men det turde være klart, at konklusionen under alle omstændigheder vil blive, at man som hovedregel vil *notere og navngive toner og intervaller med reference til en diatonisk skala* – også selv om det modale udgangspunkt ikke er en diatonisk skala.

3.4c Valg af diatonisk skala

Vi har nu slået fast, at notation sker med udgangspunkt i en diatonisk skala. Det næste problem er nu, *hvilken* diatonisk skala man skal vælge for modi, der ikke entydigt bygger på en bestemt diatonisk skala.

Umiddelbart kunne man simpelthen bare tage udgangspunktet i den *kirketonale skala, der giver færrest løse fortegn* (eventuelt slet ingen). Man kunne således for eksempel notere takt 21-34 fra The Beatles *With A Little Help From My Friends* (1967) ud fra en E-mixolydisk skala:



Problemet med denne strategi er, at faste fortegn normalt *ikke* angiver den kirketonale skala, der giver færrest løse fortegn, men den skala, som den pågældende *modus bygger på*. Et eksempel er *Snart dages det, brødre* ovenfor i B-dur, der ville kunne noteres med færre løse fortegn med den B-lydiske skala som udgangspunkt (et ♭). Alligevel noteres den naturligvis med to ♭'er og dermed med B-dur-skalaen som udgangspunkt, da tonearten er B-dur. Når *With A Little Help From My Friends* ovenfor noteres ud fra den E-mixolydiske skala, vil det derfor umiddelbart blive læst som et udsagn om, at der er tale om en modus, der er ba-

seret på den mixolydiske skala.

Et andet problem ved at tage udgangspunkt i forskellige skalaer viser sig ved navngivning af skalatrin med tal – om det så er melodiske trin som $\hat{1}$, $\hat{2}$, $\hat{3}$ osv. eller harmoniske trin som I, II, III osv. For eksempel er der i *With A Little Help From My Friends* ovenfor en karakteristisk vending til sidst: D→A→E. Med udgangspunkt i den mixolydiske skala kan denne akkordfølge betegnes VII→IV→I. Men dette betyder ikke, at det centrale ved akkordfølgen er, at det er treklangen på syvende trin efterfulgt af treklangen på fjerde trin og afsluttet med treklangen på grundtonen. VII→IV→I med for eksempel en *durskala* som udgangspunkt (D♯°→A→E i A-dur) har en ganske andet virkning. Problemet findes faktisk allerede i forbindelse med dur/mol-tonalitet, hvor det som regel underforstås, at V er en durakkord (også i mol), og at $\hat{7}$ i opadgående bevægelser er en stor septim. Disse eksempler viser, hvordan bestemte vendinger kan være karakteriseret af helt *specifikke intervaller* og ikke blot af placeringen i en diatonisk skala. En navngivning, der blot tager udgangspunkt i placeringen i en uspecificeret diatonisk skala er derfor ikke altid hensigtsmæssig.

I eksemplerne fra mol ovenfor med V og $\hat{7}$ i opadgående retning klarer man sig ved at underforstå, at der for eksempel i mol i bestemte situationer skal anvendes et hævet syvendetrin. Men i forbindelse med populærmusik er det langt sværere at forudsætte sådanne modifikationer, således at det for eksempel i VII→IV→I underforstås, at grundtonen i VII skal være en lille septim uanset det konkrete skalagrundlag.[100] I stedet er der behov for en navngivning, der præcist kan angive *specifikke trin og akkorder* (som for eksempel D→A→E i en modus med e som grundtone) uden henvisning til en bestemt grundtone.

Jeg vil her slå til lyd for, at man som hovedregel vælger *durskalaen* som grundlag for navngivning af skalatrin. Dette skyldes først og fremmest, at langt hovedparten af populærmusik i eller andet omfang kan siges at have en vis forbindelse med durtonalitet. Som Van der Merwe (1989: 101) bemærker:

> … popular music has never accepted the major-minor system at all: major, yes; major-minor, no.

Ja, selv bluesmelodik med dens brug af bluestertser og bluesseptimer står på sin vis i et vist forhold til durskalaen, da bluesharmonik ofte gør brug af hovedtreklangene i en durskala. Selv i „ren" dur/mol-tonal sammenhæng har dur en vis forrang, hvilket dels kommer til udtryk ved, at der er en større hyppighed af dur end af mol i de fleste dur/mol-tonale repertoirer, og dels kommer til udtryk i den teoretiske konstruktion, hvor for eksempel dominanten i såvel dur som mol er en *dur*-akkord. Det er derfor næppe helt tilfældigt, at det kaldes dur/mol-tonalitet og ikke mol/dur-tonalitet. Endelig har dur den fordel frem for en af de andre kirketonale skalaer, at det for de fleste er lettere at læse og skrive noder med udgangspunkt i durskalaen.

Som tidligere nævnt vil jeg altså anvende akkordtrinbetegnelser med udgangspunkt i durskalaen, således at for eksempel E♭→B♭→Cm i c-mol vil blive angivet ♭III→♭VII→Im. Herved kan vendingen D→A→E med e som grundtone fra *With A Little Help From My Friends* ovenfor

---

[100] Et andet eksempel på underforståede skalamodifikationer i forbindelse med dur/mol-tonalitet er $\text{D}^{\text{alt.}}$, hvor det undertiden underforstås, at nonen er lille.

således angives helt entydigt: ♭VII→♭IV→I. Tilsvarende vil jeg i transskriptioner osv. som hovedregel anvende de faste fortegn for durskalaen med samme grundtone – undtagen hvor der er tale om klar og entydelig *mol*. Selv melodier, der for eksempel konsekvent anvender lavt tredjetrin vil jeg altså notere ud fra durskalaen, hvis der ikke er tale om tydelig mol.

Som dette og det foregående kapitel har vist, er udgangspunktet i durskalaen dog et udtryk for et vist kompromis af hensyn til, hvad der praktisk lader sig notere og formidle, og det betyder altså ikke, at det uden videre forudsættes, at den behandlede musiks modi tager udgangspunkt i durskalaen eller er dur/mol-tonal.

3.5 Afslutning – tonehøjde

Jeg har i dette kapitel diskuteret nogle af musikteoriens mest grundlæggende begreber om *tonehøjde* og forhåbentlig kastet et vist lys over deres forudsætninger, muligheder og begrænsninger.

Først opdeltes tonehøjde for en enkelt tone kan i en *toneide* og en *realisation* af denne toneide. Det blev her klart, at almindelig nodenotation først og fremmest er velegnet til notation af toneideer og endda i særlig grad toneideer i en bestemt form for musik („klassisk musik"). Specielt i forbindelse med transskription er det således vigtigt, at det klart fremgår, hvorvidt man ønsker at angive toneideer, akustisk tonehøjde eller en kombination af disse.

Herefter præsenteredes *modus* som overordnet begreb for tonehøjdestrukturer, der ligger til grund for musik, og to forskellige syn på modus introduceredes: modus baseret på skala og modus som generaliseret melodi. Som det fremgik, kan *dur/mol-tonalitet* som udgangspunkt bedst forstås som *skalabaseret*, selv om dur/mol-tonalitet i høj grad også karakteriseres af en række andre træk – bestemte „funktioner" for skalaens toner, sammenvævningen af melodik og sammenvævet osv. En række almindelige anvendelser af modusbegrebet, både i musikteori generelt og mere specifikt i populærmusikteori, blev herefter præsenteret, og et typisk træk var, at modus som regel bliver anskuet i relation til dur/mol-tonalitet – enten ved at have fællestræk med dur/mol-tonalitet (for eksempel ved at være skalabaseret) eller ved at afvige fra dur/mol-tonalitet (for eksempel ved et andet forhold mellem melodi og harmonik eller ved et andet tonemateriale). Selv om der kan være gode grunde hertil, al den stund at der er et stærkt slægtskab mellem det meste populærmusik og dur/mol-tonal musik, argumenterede jeg for, at sådanne synsvinkler også kan indebære nogle farer, eksemplificeret ved blandt andet Walsers analyse af riff'et i *Runnin' With The Devil*.

Til slut præsenteredes kort nogle alternative modusbegreber, ikke mindst forestillingen om *melodisk dissonans og konsonans* – at visse toner kan fornemmes mere eller mindre spændingsfyldte *uafhængigt* af de underliggende akkorder.

4. Tidslige forhold

Jeg vil i dette kapitel diskutere en række generelle aspekter af *tidslige forhold* i populærmusik, herunder rytme, metrik, periodestruktur og form. Der er således tale om tidslige forhold på meget forskellige niveauer, som jeg her har valgt at behandle i sammenhæng, da der forskelligheden til trods kan siges at være en glidende overgang helt fra mikrorytme til sammensætningen af et helt nummer i stykker.

Først beskrives *metriske forhold*, hvor udgangspunktet ikke er konkrete rytmer, men derimod de baggrundsstrukturer, som rytme som regel høres i forhold til – hvilket blandt andet omfatter begreber som puls, takt, taktart, metrum, periode og polyrytme.

Dernæst beskrives *rytmiske forhold*, der i første omgang blot omhandler toner og stavelsers indbyrdes forhold, herunder først og fremmest teksttryk og rytmisk betoning. I anden omgang inddrages metrikken, og der fokuseres på toners placering i et metrum, herunder begreber som synkope og lift.

Endelig diskuteres længere forløb, der anskues i en *grupperingsstruktur*, hvor en „gruppe" for eksempel kan være en frase eller et stykke. Det beskrives her blandt andet, hvordan grupper kan være sat sammen til længere grupper, og hvordan grupper kan fornemmes som åbne eller lukkede i forhold til omkringliggende grupper.

Kapitlet afsluttes med to konkrete analyser af tidslige forhold i Tammy Wynettes *He Loves Me All The Way* og i Buddy Hollys *It Doesn't Matter Anymore*.

4.1 Metrik

I en artikel om „The Poetics and Politics of Transcription" (Winkler 1997: 169ff) diskuterer Peter Winkler blandt andet forskellige problemer ved transskription af trommerne i Aretha Franklins *I Never Loved A Man* (1967). Han forsøger her ved hjælp af en computer at måle de præcise tidsintervaller mellem trommeslagene i takt 4-12 og kommer ret hurtigt til en opdagelse (Winkler 1997: 183):

> Although Roger Hawkins's beat sounds rock-steady, my measurements reveal slight deviations from mechanical exactness.

Det interessante i denne sammenhæng er, at Winkler – *på trods af*, at Roger Hawkins ikke spiller mekanisk præcise tonelængder – tilsyneladende fuldstændig uproblematisk oplever nogle bestemte rytmiske placeringer eller *positioner*. Et trommeslag kan for eksempel opleves som at falde på „3-slaget" eller på „2og". Det lader altså til, at Winkler – og lyttere i almindelighed – oplever trommeslagenes tidslige position som en bestemt musikalsk „tidside", en *positionside*, og en *realisation* af denne. En positionside kan for eksempel i $\frac{4}{4}$ være „3-slaget" eller „2og", mens realisationen snarere kan siges at handle om, „hvordan det svinger". Oplevelsen af tidslig placering svarer således tilsyneladende ret nøje til oplevelsen af tonehøjde, hvor man jo som regel også oplever en ide – en *toneide*, for eksempel tonen gis – og en *realisation* af denne.

En positionside kan som regel forstås som en placering i en bagvedliggende, mental tidslig struktur, som jeg her vil betegne den *metriske struktur*. Jeg vil således grundlæg-

gende skelne mellem *rytme*, der omhandler konkrete toner eller slag og deres indbyrdes forhold, og *metrik*, der omhandler tidslige strukturer, som rytme høres på baggrund af.

Det er dog nødvendigt at være opmærksom på, at betegnelserne rytme og metrik undertiden anvendes i lidt andre betydninger. Som Walther Dürr og Walter Gerstenberg bemærker i *The New Grove* (1980-15: 806):

> The meaning of the terms 'rhythm' and 'metre' – and the relationship of the one to the other – are extremely controversial issues. This is true of their use in general, and of their more specialized use in music and music theory.

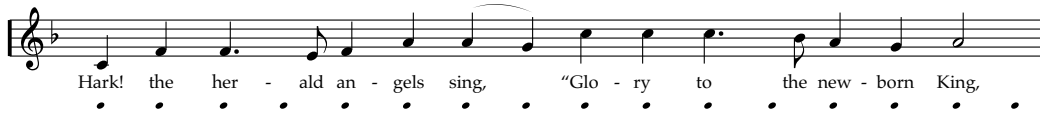
Først og fremmest anvendes betegnelserne „rytme" og „rytmik" undertiden om *alle* forhold, der har med tidslige forhold at gøre, og omfatter i så fald metrik og metrum. Jeg vil dog her som hovedregel anvende rytme i en mere specifik betydning om konkrete toner eller slag, grupperinger af slag (fraser osv.) og deres indbyrdes forhold, mens metrik anvendes om baggrundsstrukturen. Jeg vil løbende vende tilbage til andre almindelige betydninger.

Det er klart, at rytme og metrik – rytmiske positionsideer og metrisk baggrundsstruktur – er indbyrdes afhængige og gensidigt påvirker hinanden: Den metriske baggrundsstruktur er på den ene side en abstraktion, der dannes ved lytningen af konkrete rytmer, mens konkrete rytmiske positioner på den anden side ikke høres „i sig selv", men derimod som positionsideer i den metriske baggrundsstruktur. Hverken rytmiske positioner eller metrisk baggrundsstruktur er således blot akustiske realiteter, men er derimod begge fortolkninger, som foretages i perceptionen af musikken. Jeg vil nedenfor beskrive de to begreber i detaljer hver for sig, startende med den metriske baggrundsstruktur, men beskrivelsen af det ene begreb vil dog hele tiden forholde sig til det andet.

4.1a Metriske lag

En metrisk baggrundsstruktur beskrives ofte som en række tidslige *lag* i en hierarkisk struktur. Et lag består af en række *slag* efter hinanden:

Det er vigtigt at understrege, at disse slag ikke er konkrete toner eller trommeslag, men derimod abstrakte slag. Hvis man for eksempel hører Felix Mendelssohn-Bartoldys *Hark! The Herald Angels Sing*[101] i en enstemmig, uakkompagneret udgave, vil man således blandt andet fornemme nedenstående metriske lag af slag, også selv om der ikke er toner på alle slagene:



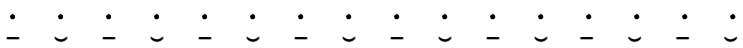
I den anvendte notation er afstanden mellem to slag i det angivne metriske lag altså en fjerdedel.

---

[101] Her citeret fra Sangbogen I: 206.

Jeg har her overtaget Jackendoff & Lerdahls (1996) „priknotation“ af metriske lag. Notationen afspejler, at metriske slag ikke har udstrækning, men er (tids-)punkter. Sædvanligvis vil afstanden mellem to slag i et lag være nogenlunde konstant, men det synes ikke i sig selv at være „matematisk“, præcis inddeling, der karakteriserer et metrisk lag, hvilket ritardando og accelerando er udmærkede eksempler på: Selv om afstanden mellem slag forøges eller formindskes, er de netop stadig slag i det *samme* lag i den metriske baggrundsstruktur. Et slag i et metrisk lag er således ikke så meget et matematisk præcist (tids-)punkt, men snarere en abstraktion, en „fornemmelse“.

I et metrisk lag kan der som regel opfattes en forskel mellem *betonede* (-) og *ubetonede* (˘) slag, for eksempel således:

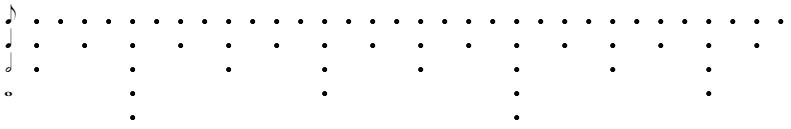


Dette betyder, at der fornemmes et „højere“ lag af de *betonede slag*:

I eksemplet fra *Hark! The Herald Angels Sing* ville det altså svare til et lag af halvnoder. Jeg har i øvrigt valgt at følge Jackendoff & Lerdahls placering af *højere* lag længere *nede* på papiret, hvilket naturligvis kan synes en anelse forvirrende, når disse omtales.

På modsat vis kan et lag også opdeles i et *lavere* lag:

Den metriske baggrundsstruktur kan således forstås som en række tidslige lag i en hierarkisk struktur.[102]

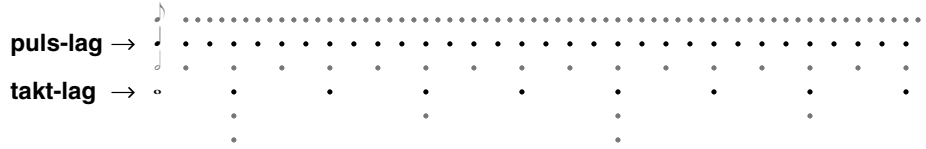


[102] Jeg henviser til Jackendoff & Lerdahl (1996: 13) for en mere præcis definition af en *hierarkisk struktur*, men vil kort nævne, at det blandt andet indebærer, at:

- Et højere lag består (udelukkende) af udvalgte slag fra det umiddelbart lavere lag.
- Slag i et lag forholder sig i samme lag *kun* til sine nabo-slag, ikke til slag længere væk i samme lag.

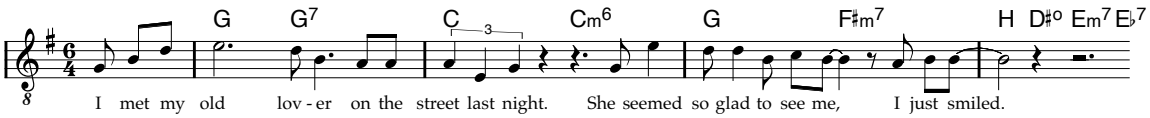
4.1b Puls og takt

I langt størstedelen af populærmusikken er der to lag, der spiller en særlig rolle i den metriske baggrundsstruktur: *puls*-laget og *takt*-laget.

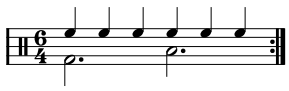


I megen populærmusik kan man ret uproblematisk identificere puls og takt, og fire pulsslag pr. takt er selvfølgelig altdominerende. Da pulsen sædvanligvis noteres som fjerdedele, er den almindeligste taktart således $\frac{4}{4}$. Man kan i øvrigt bemærke, at jeg anvender betegnelsen „slag" i alle lag, ikke kun i puls-laget – plus-slag er således blot et specialtilfælde af det mere generelle metriske begreb „slag".[103]

Det er dog langtfra altid, at puls og takt er entydige, hvilket jeg vil give nogle eksempler på, først Paul Simons *Still Crazy After All These Years* (1975):

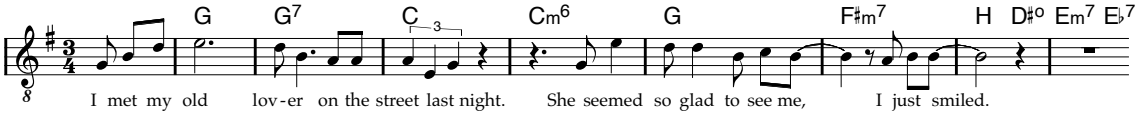


Notationen i $\frac{6}{4}$ afspejler to konkurrerende pulsopfattelser: Pulsen kan først og fremmest opfattes som ♩. (♩.≈110), og der er da *seks* pulsslag i hver takt – med hensyn til sangen er dette vel den mest nærliggende puls. Men pulsen kan også opfattes som 𝅗𝅥. (𝅗𝅥.≈37), hvorved der er *to* pulsslag i hver takt – hvilket blandt andet understøttes af den gennemgående trommefigur:



Der er således tilsyneladende *to* puls-lag i nummeret, der hver kan have større eller mindre vægt i forskellige stemmer.

I øvrigt er det værd at bemærke, at der ved ♩.-pulsopfattelsen kan gøre sig to opfattelser af *takt* gældende: dels en takt som seks pulsslag, dels en takt som *tre* pulsslag:[104]



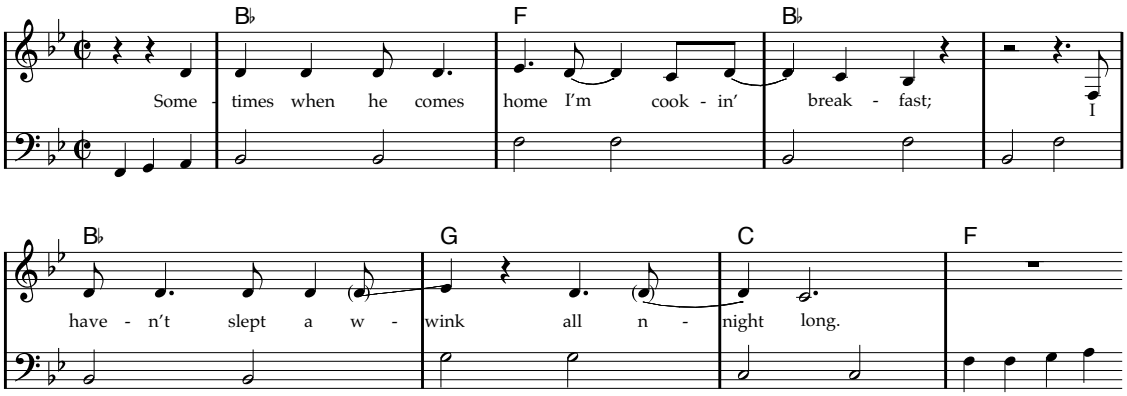
Både med hensyn til puls og takt er der således forskellige opfattelser, der lader til at virke på samme tid.

---

[103] Ordet „slag" kan naturligvis også anvendes i forbindelse med for eksempel slag på en tromme. Man må således skelne mellem *metrisk slag*, der er en bestemt ide om en position i et metrisk lag, og *akustisk slag*, der er en lyd med akustisk realitet.

[104] I *Sangbogen 3* (Marstal & Nørholm 1999: 360) er *Still Crazy After All These Years* således noteret i $\frac{3}{4}$. Laget af punkterede halvnoder kan altså dels opfattes som et puls-lag (hvor en hel takt er 𝅝), dels som et taktlag (hvor puls-laget er ♩).

Et andet eksempel er Tammy Wynettes *He Loves Me All The Way* (1970):



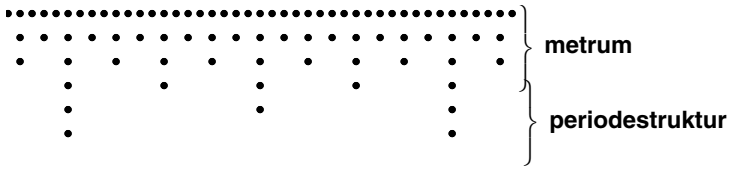
Mens sangen nærmest opfattes i $\frac{4}{4}$, opfattes bassen tydeligvis i $\frac{2}{2}$ – med antydninger af $\frac{4}{4}$. Netop denne flertydighed mellem $\frac{2}{2}$ og $\frac{4}{4}$ er forholdsvis almindelig i visse stilarter og ikke mindst som her i country.

Det er vigtigt at være opmærksom på, at tvetydig puls eller takt ikke nødvendigvis høres som et element af usikkerhed, uro eller uorden. Den metriske baggrundsstruktur opleves således ikke nødvendigvis som mindre entydig, selv om der er flertydig puls eller takt. Dette skyldes simpelthen, at den metriske baggrundsstruktur ikke nødvendigvis er karakteriseret ved entydig puls eller takt – disse to begreber er blot praktiske simplifikationer til beskrivelse af et ret komplekst fænomen. I konkrete tilfælde kan der være stor forskel på, hvor velegnede disse begreber er til at karakterisere den metriske baggrundsstruktur. Når der for eksempel er tvetydig puls, kan det derfor udmærket være en tvetydighed, der først opstår ved applikationen af en bestemt teoretisk synsvinkel på metrisk struktur, nemlig at der skal være ét og netop ét metrisk lag, der kan fungere som puls-lag. Det udelukker selvfølgelig på den anden side ikke, at situationer, hvor der rent faktisk *opleves* flertydig metrisk baggrundsstruktur, kan give sig udslag i flertydig puls.

De to eksempler peger på, at puls og takt langtfra er entydige fænomener i populærmusik, men at flere puls- og taktopfattelser kan spille ind på samme tid i en metrisk baggrundsstruktur. Selv om en enkelt puls- og taktopfattelse som regel er om ikke enerådende, så dog i hvert fald dominerende, er det således tilsyneladende vigtigt at være opmærksom på, at andre puls- og taktopfattelser i større eller mindre grad kan gøre sig gældende.

4.1c Metrum og periodestruktur

Jeg har her anvendt betegnelsen metrik om *alle* metriske lag. Undertiden kan det dog være praktisk at skelne mellem den nederste og den øverste del af den metriske struktur, og jeg vil her anvende betegnelsen *metrum* for den nederste del og betegnelsen *periodestruktur* for den øverste del.



Metrum

Jeg anvender *metrum* for den del af den metriske struktur, som toners *rytme* fortrinsvis opfattes på baggrund af.[105] Som regel er der tale om lag fra taktlaget og nedefter.

For eksempel kan man se på hvilke metriske lag, som rytmen ♩ ♫ i $\frac{4}{4}$ fortrinsvis høres på baggrund af:

♪-laget: Umiddelbart høres alle tonerne i ♩ ♫ i forhold til dette lag, der således åbenlyst spiller en stor rolle.

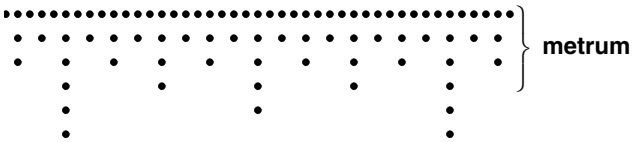
♩-laget: Der er stor forskel på, om rytmen starter på en betonet eller ubetonet ottendedel (f.eks. ♩ ♫ eller ♪♫♪), og da det er ♩-laget, der afgør hvilke slag i ♪-laget, der er betonede og ubetonede, kan man fastslå ♩-lagets betydning.

𝅗𝅥-laget: Der er også stor forskel på, om rytmen starter på en betonet eller ubetonet fjerdedel (f.eks. | ♩ ♫ - | eller | 𝄽 ♩ ♫ 𝄽 |), og 𝅗𝅥-laget er således også vigtigt (da dette lag bestemmer hvilke slag i ♩-laget, der er betonede og ubetonede).

𝅝-laget: Selv taktlaget har en forholdsvis vigtig rolle at spille, da der også er forskel i opfattelsen af rytmen, alt efter om den starter på en betonet eller ubetonet halvnode (f.eks. | ♩ ♫ - | eller | - ♩ ♫ |).

Derimod opfattes rytmen kun i meget ringe grad forskelligt, alt efter om den starter på første, betonede takt eller anden, ubetonede takt i en periode af to takter. Højere lag synes altså ikke at spille den store rolle for opfattelsen af rytmen.

Generelt opfattes rytme således på baggrund af de *nederste lag* i den metriske struktur, mere præcist den del, der befinder sig fra taktlaget og nedefter, og jeg vil altså betegne denne del for *metrummet*.



Jeg vil i næste hovedafsnit se på, hvordan metrum kan karakteriseres nærmere, men

---

[105] Det er selvfølgelig betænkeligt at anvende betegnelser, i dette tilfælde „metrum", i en betydning , der ikke er gængs praksis. På den anden side er betegnelsen metrum i det hele taget ikke særlig almindelig i musikteoretisk sammenhæng, hvor „taktart" oftere anvendes. Desuden ses også definitioner på metrum, der netop synes at pege i retning af den udvidede betydning, som jeg anvender, for eksempel i Brincker & Kirkegaard 1993 (51):

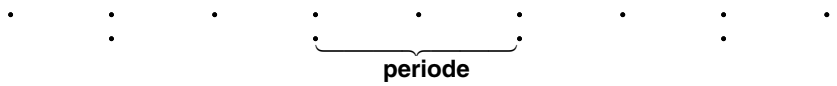
> I forbindelse med europæisk musik mellem ca. 1700 og 1900 er metrum blevet anvendt i en ganske anden betydning: Nemlig som det *ordningsprincip*, der ligger *til grund for den rytmiske udfoldelse*. … Et sådant system af ordningsprincipper – på en gang en abstraktion af rytmen og en norm for forløbet – kaldes et metrum, og en analyse af disse ordningsprincipper … kaldes en metrisk analyse.

Ofte ses metrum dog anvendt som synonym for taktart. Det engelske „meter" kan således ofte bedst oversættes med „taktart"; se for eksempel Aldwell & Schachter (1989: 39): »A repetitive pattern that combines accented and unaccented beats is called *meter*.« Eller Cooper & Meyer (1960: 4): »Meter is the measurement of the number of pulses between more or less regurlarly recurring accents.« Jeg vil derfor fortrinsvis anvende metrum om metriske forhold i og under, men ikke over taktlaget.

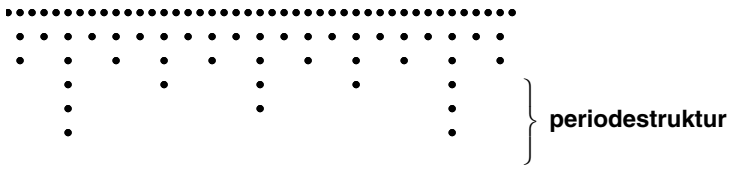
forinden vil jeg kort vende blikket mod de højeste lag i den metriske struktur:

Periodestruktur

For metriske forhold på og over taktlaget vil jeg som nævnt anvende betegnelsen *periodestruktur*. En *periode* betegner afstanden fra et slag til det næste i den bagvedliggende metriske struktur (for lag på og over taktlaget):[106]



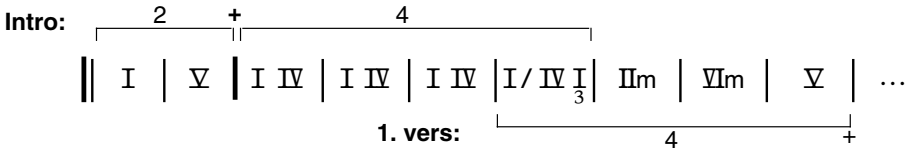
Man kalder da også ofte evnen til at opfatte sådanne høje metriske lag af for eksempel 4 og 8 takter for *periodefornemmelse*. Betegnelsen periodestruktur omfatter altså alle metriske forhold på og over taktlaget, for eksempel opfattelsen af takter som betonede og ubetonede, perioder af 4, 8, 16 takter osv.



Jeg vil uddybe periodestruktur i forbindelse med længere grupperinger af rytmer og fraser.

Almindelige betegnelser for metrik, metrum og periodestruktur

Undertiden anvendes betegnelsen *metrik* udelukkende om periodestrukturen, og ikke som her om hele den metriske struktur. For eksempel betegner „metrisk elision" som regel udelukkende sammentrækninger i periodestrukturen, som for eksempel i starten af The Beatles' *I'm Looking Through You* (1965):



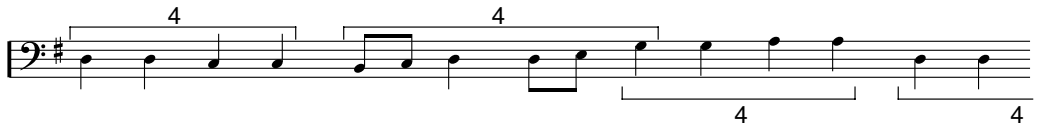
---

[106] Selv om periode ofte bruges således som omtalt ovenfor, er det nødvendigt at være opmærksom på, at periode ofte bruges i andre betydninger. Bent (1987: 126):

> **Period.** In phrase-structure and formal analysis …, a term used to describe a section of a musical work … that makes a complete thematic and harmonic statement. Neither German theorists of the Classical era nor modern analysts agree on a definition or set of definitions for 'period' (Ger. *Periode*) …; even individual authors are sometimes inconsitent.

Betegnelsen periode bruges således ofte om det, jeg vil kalde *gruppe* i en grupperingsstruktur (se nedenfor). Men da grupper i grupperingsstrukturen (for eksempel fraser og frasesammensætninger) ofte er sammenfaldende med perioder i den metriske struktur, vil det undertiden være naturligt ikke at opretholde en så skarp skelnen, da det så ikke er afgørende i den aktuelle kontekst. Eventuelt kan man præcisere og tale om *metrisk periode*.

Derimod bruges udtrykket „metrisk elision“ ikke om sammentrækninger i pulslaget, som for eksempel i The Beatles' *All You Need Is Love* (1967), hvor der ellers er tale om et fænomen, der minder meget om den metriske elision i *I'm Looking Through You*, bare i et andet metrisk lag. Her vises basgangen med to taktinddelinger:



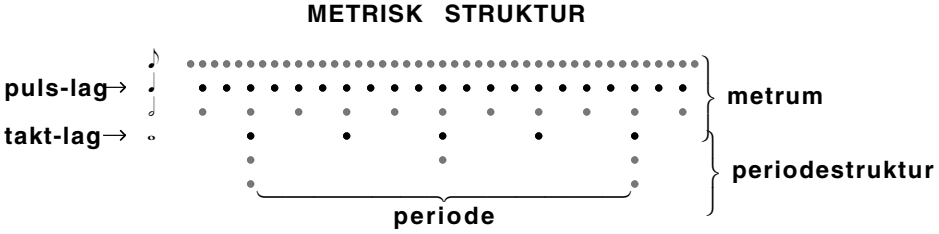
Det er således ikke ualmindeligt, at udtrykkene „metrik“ og „metrisk“ først og fremmest anvendes om periodestrukturen, mens der så for den nederste del af den metriske struktur anvendes betegnelser som for eksempel metrum eller taktart.

På engelsk anvendes betegnelser som „meter“ og „the metric level“ derimod som regel om de *nederste* lag i den metriske struktur (de lag, som jeg altså kalder metrum), mens de højere lag (periodestrukturen) undertiden kaldes „the hypermetric level“.[107]

Det er – som sædvanligt – nødvendigt i hvert konkret tilfælde at være opmærksom på, hvordan begreberne anvendes. Jeg vil dog her konsekvent anvende betegnelsen „metrisk struktur“ om hele strukturen, mens „metrum“ og „periodestruktur“ vil anvendes for hhv. de nederste og de øverste lag.

4.1d Afslutning – metrisk struktur

De vigtigste begreber i en almindelig metrisk struktur kan sammenfattende illustreres grafisk:



Som det er fremgået ovenfor, er situationen dog langtfra altid så simpel, og for eksempel er puls og takt er kun enkelte – men dog vigtige – aspekter af den metriske baggrundsstruktur.

I princippet kan den metriske struktur udvides såvel opad som nedad, men der er dog en vis grænse for hvilke lag, der opfattes i en given, konkret musikalsk sammenhæng. En underdeling af pulsen i mere end 6 slag er således meget usædvanligt. I den anden ende af den metriske struktur kan det være svært præcist at fastslå, hvad det højeste lag er: Mister man fornemmelsen af metriske perioder ved 4 takter? 8? 16? 32? Det afhænger selvfølgelig dels af den konkrete musik, dels af lytterens evner. På et vist tidspunkt synes andre struk-

---

[107] Se for eksempel Moore 1993: 39. „Meter“ bruges da om strukturen indenfor den enkelte takt, mens „hypermeter“ bruges om længere strukturer. Jeg vil dog ikke anvende betegnelsen *hypermetrik* på dansk, da metrik jo ofte bruges netop om forhold over taktlaget (i modsætning til rytme, der så – i en anden betydning end jeg anvender – handler om forhold indenfor takter). Jeg vil derfor fastholde betegnelsen periodestruktur for metriske forhold på og over taktlaget.

tureringsprincipper dog at spille en større rolle end de rent metriske.

Jeg vil nu vende blikket mod den nederste del af af den metriske struktur, mod *metrum*, mens de højere metriske lag, *periodestruktur*, først vil blive diskuteret noget senere.

4.2 Metrum

Hidtil er et metrum blot blevet fremstillet som en række metriske lag, hvoraf to – puls og takt – har en særlig betydning. Dette er dog en ret kraftig forsimpling af langt mere sammensat fænomen, hvilket også Middleton (1990: 212) bemærker:

> Within this basic system [lag med betonede og ubetonede slag], we find a variety of 'kinetic ideas' …, which are often designated by such terms as 'slow waltz', 'medium rock', 'ballad tempo' or 'fast boogie', each with its own 'feel', and which in turn generate the metrical deep structures.

En metrisk struktur er således langt mere end blot nogle metriske lag i en simpel hierarkisk struktur. For eksempel kan $\frac{4}{4}$ dække over vidt forskellige metriske ideer, over forskellige metriske „fornemmelser". Nogle af disse har forskellige betegnelser, således som Middleton nævner, og andre eksempler kunne være „sarabande" og „menuet", der kan opfattes som navne, der (også) betegner bestemte metriske ideer.

Med navne som vals og menuet mere end antydes i øvrigt sammenhængen mellem metriske strukturer og kropslige bevægelser, som også Middleton antyder med henvisningen til kinetiske ideer. Et metrum kan således også forstås som en bestemt kropslig bevægelseside.

Jeg vil i det følgende forsøge at indkredse nogle af de vigtigste træk ved forskellige metriske ideer i pop og rock, ligesom jeg vil se på forskellige betegnelser for disse træk.

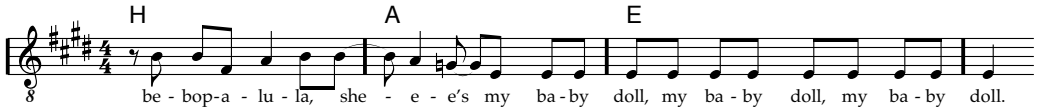
4.2a Ujævn todeling af puls

I en stor del af populærmusikken opfattes pulsen som underdelt i to lige lange dele; i andre numre opleves pulsen som tredelt. Men hertil kommer en stor mængde numre, hvor pulsen ikke uden videre kan opfattes som jævnt to- eller tredelt, men hvor der er tale om en „ujævn todeling", der ofte betegnes „swing" eller „shuffle". Undertiden kan der være tale om en ret fast opdeling i $\frac{2}{3} + \frac{1}{3}$ pulsslag, mens opdelingen i andre tilfælde ligger et sted mellem $\frac{1}{2} + \frac{1}{2}$ og $\frac{3}{4} + \frac{1}{4}$.[108] Ofte er opdelingen ret flydende og kan veksle fra frase til frase, ja fra pulsslag til pulsslag. Et tydeligt eksempel er The Everly Brothers' *Wake Up Little Susie* (1958), hvor der i guitarintroen i de første fire takter er en „lige", todelt underdeling af pulsen, men hvor underdelingen derefter ligger tættere på $\frac{2}{3} + \frac{1}{3}$.

---

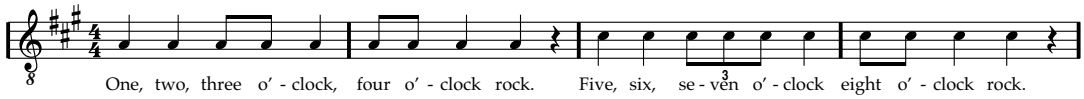
[108] Se Knakkergaard 1996 for en interessant diskussion af forskellige opdelinger af pulslaget.

Uanset den præcise realisation er det kendetegnende, at opdelingen i mange numre opfattes som netop en *todeling* af pulsen, selv om der ikke er tale om en lige todeling. Dette afspejles da også i den almindelige praksis med at notere sådanne „ujævne todelinger" med ottendedele, selv om der i praksis ikke er tale om en lige underdeling af pulsen – som for eksempel takt 9-12 af Gene Vincents *Be-bop-a-lula* (1956):



Undertiden underforstås det blot, at fjerdedelsunderdelingen ikke er lige, mens der i andre tilfælde skrives for eksempel ♫ = $\overset{3}{\overline{\text{♫♫}}}$, „swing" eller „shuffle" over noden. Med en lille modifikation er den almindelige rytmenotation altså udmærket til også at notere positionsideerne for denne type af rytmer.

Selv om en swing-underdeling af pulsen som regel kan opfattes som en *todeling*, optræder der undertiden rytmiske figurer, der også tager udgangspunkt i en opfattelse af swing-underdelingen som en *tredeling*. På denne måde bliver swingrytmen en *tvetydig* opdeling af pulsen, der dels kan tendere mod at opfattes som en todeling afspejlet i notationen ♫, dels kan tendere mod at opfattes som en tredeling afspejlet i notationen $\overset{3}{\overline{\text{♪♪}}}$. Som eksempel kan nævnes starten af *Rock Around The Clock* (1954):



I de første to takter opfattes swing-underdelingen tydeligvis som en todeling, mens der så i tredje takt udnyttes, at swing-underdeling også kan opfattes som en tredeling. Det er et således et generelt træk ved swing-underdelingen, at den kan opfattes på to forskellige måder, og konkrete numre, fraser og rytmer kan fremhæve opfattelsen af pulsen som todelt eller tredelt i større eller mindre grad.

Ofte omtales swing- eller shuffle-underdelingen faktisk som simpelthen en *tre*-deling, for eksempel Moore (1993: 39):

> Beats will appear either *straight*, in which case each beat will in practice be divisible in half, or *shuffle*, in which case it will be divisible into three.

En sådant syn på shuffle som først og fremmest eller ligefrem udelukkende en tredeling bunder – så vidt jeg kan se – i en opfattelse af underdeling af pulsen som en *matematisk approksimation*. Jeg vil i stedet argumentere for, at man i højere grad bør inddrage, hvordan metrummet *fungerer musikalsk*. Betegnelserne shuffle og swing angiver således først og fremmest en metrisk fornemmelse eller ide, et „feel", og karakteristisk for denne metriske ide er netop tvetydigheden mellem todeling og tredeling, der kan være mere eller mindre udtalt. Hvorvidt en todeling konkret udføres som for eksempel $\frac{2}{3} + \frac{1}{3}$ eller $\frac{5}{8} + \frac{3}{8}$ er naturligvis et vigtigt aspekt ved *realisationen* af den metriske ide, men det er efter min mening ikke det afgørende for den metriske ide, som man kalder swing eller shuffle. Jeg vil således også i dette tilfælde insistere på, at man skelner mellem den metriske ide og den konkrete realisation.

Selv om man opretholder et skarpt skel mellem metrisk ide og realisation, betyder dette ikke, at udførelsen er uden betydning for den metriske ide, der opfattes. Tværtimod dan-

nes opfattelsen af den metriske ide naturligvis af den konkrete udførelse – hvad skulle den også ellers dannes på baggrund af? Men opfattelsen af „swing" dannes ikke blot af det præcise forhold mellem delene i underdelingen af pulsen, men af en *række* forskellige musikalske faktorer, der først og fremmest resulterer i fornemmelsen af en ujævn todeling med en mere eller mindre latent tredeling. Det er her klart, at fornemmelsen af en tredeling kan fremmes af en ret præcis opdeling i $\frac{2}{3}+\frac{1}{3}$, specielt hvis der samtidig konkret anvendes en tredeling som i *Rock Around The Clock* ovenfor. På den anden side vil jeg fastholde, at det er kendetegnende for den metriske ide, „swing", at der overordnet er tale om en musikalsk todeling af pulsen – også selv om denne todeling udføres $\frac{2}{3}+\frac{1}{3}$.

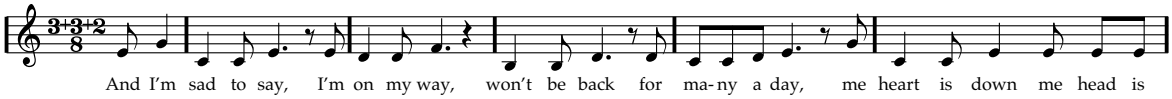
Til slut er det værd at bemærke, at man undertiden kan opleve ret store forskelle mellem *forskellige stemmer* i realisationen af fjerdedelsunderdelingen i samme nummer. Nogle eksempler er Chuck Berrys *Johnny B. Goode* (1957) og Elvis Presleys *Jailhouse Rock* (1957). I sidstnævnte nummer spiller guitaren således nærmest en $\frac{1}{2}+\frac{1}{2}$ -underdeling af pulsen, mens sangen samtidig tenderer mod en opdeling i $\frac{2}{3}+\frac{1}{3}$. I begge stemmer er der således en *todeling* af pulsen, som dog udføres ret forskelligt. Denne kontrast er en vigtig del af musikkens metrum, af den måde hvorpå nummeret „svinger". På den anden side ændrer det dog ikke ved, at der såvel i guitaren som i sangen opleves en *todeling* af pulsen.

4.2b Ujævn puls

Undertiden optræder musik, hvor selve pulsen er uregelmæssig eller *ujævn*. For eksempel kan $\frac{7}{8}$ undertiden (i et forholdsvis hurtigt tempo) forstås som en tre-delt takt, hvor første pulsslag er lidt længere end de to følgende:

Et metrum med ujævn puls kaldes som regel for en „skæv taktart".

Et andet eksempel er en tredelt takt, hvor det sidste pulsslag er lidt kortere end de to første, således som det kan opleves i latinamerikansk musik, for eksempel i dette udsnit af *Jamaica Farewell*:



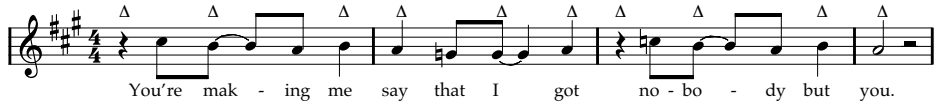
Gennemført ujævn puls forekommer dog ret sjældent i pop og rock.[109]

---

[109] Nogle eksempler er Stings *Straight To My Heart* (1987), *Love Is Stronger Than Justice* (1993), *Seven Days* (1993) og *Saint Augustine in Hell* (1993), Seals *Dreaming In Metaphors* (1994) og Skys *FIFO* (1979).

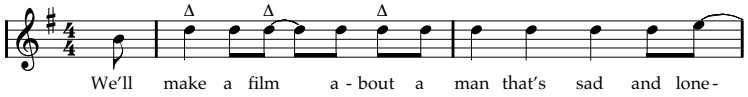
4.2c Polyrytme

Undertiden optræder rytmer, der tilsyneladende opfattes i en anden metrisk struktur end det dominerende metrum. En typisk situation er rytmer i $\frac{4}{4}$, der tydeligvis opfattes i forhold til en opdeling af en takt i 3+3+2 ottendedele – i stedet for i 2+2 + 2+2.[110] Et godt eksempel på ♩.♩.♩-opdelingen kan ses i The Beatles' *Another Girl* (1965) (markeret med trekanter):[111]



Umiddelbart svarer denne opdeling til metrummet i *Jamaica Farewell*, men der er en afgørende forskel: I *Another Girl* optræder ♩.♩.♩-opdelingen udelukkende som et *konkurrerende* eller alternativt metrum til det gennemgående metrum med fjerdedelspuls ($\frac{4}{4}$). Der er altså tale om en *samtidighed af to forskellige metriske strukturer* ($\frac{3+3+2}{8}$ og $\frac{4}{4}$).

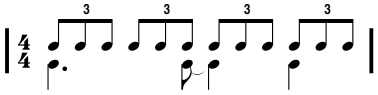
Fænomenet kan på mange måde anskues i forlængelse af *tvetydig puls*. I første takt af nedenstående eksempel fra The Beatles' *Act Naturally* (1965) er der således – som i *Another Girl* – to lag, der kan opfattes som pulsen:



På den ene side kan pulsen opfattes som ♩.♩.♩.♩-laget, og tonen med stavelsen »film« kan så opfattes et „lift" (hvilket jeg vil vende tilbage til i et senere afsnit). På den anden side kan pulsen opfattes som et ujævnt ♩.♩.♩-lag (markeret med trekanter). Man kan således tale om „tvetydigt metrum". Præcis som med tvetydig puls er det dog vigtigt at være opmærksom på, at tvetydigheden udmærket kan være en tvetydighed, der først opstår ved *beskrivelsen* af fænomenet, og at oplevelsen af den sammensatte metriske struktur ikke nødvendigvis

---

[110] Hvis grundpulsen er trioliseret, *forbliver* den i øvrigt trioliseret ved brug af ♩.♩.♩-opdelingen. Der er da selvfølgelig ikke tale om forholdet 3 : 3 : 2 mellem de tre dele i ♩.♩.♩-opdelingen, men om forholdet 5 : 4 : 3 . Van der Merwe 1989: 159: »It may be noticed that these rhythmic values are in the mathematically pleasing ration of 5 : 4 : 3.«

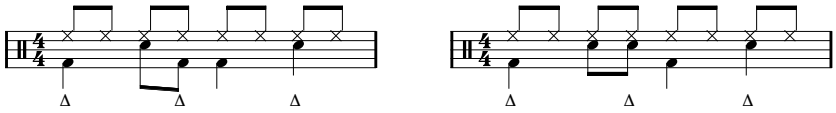


Der er dog ingen forskel i den musikalske brug af ♩.♩.♩-opdelingen alt efter underdelingen af fjerdedelene, hvilket kan hænge sammen med, at triolisering ofte optræder i forbindelse med „swing"- eller „shuffle"-underdeling, der jo musikalsk netop fungerer som en (godt nok ujævn) todeling, ligesom „lige" todeling.

[111] Man kan her se, at trykket i ordet *nobody* bliver placeret „forkert", altså anderledes end i den sædvanlige udtale, hvor trykket er på første stavelse, 'nobody. I melodien bliver trykket derimod lagt på anden stavelse, no'body, således at der er uoverensstemmelse mellem rytmisk betoning og teksttryk. Ved et hurtigt blik i noderne kunne denne detalje dog let overses, da 2-slaget (»no«) jo normalt i $\frac{4}{4}$ er mere betonet end „2og" (»bo«). Der er dog her tale om en tydelig ♩.♩.♩-fornemmelse i takten, og stavelsen »bo« fremhæves da også i kraft af dens længde. Her har den rytmiske ide altså været vigtigere end forholdet mellem tekstrytme og melodirytme.

er præget af uklarhed eller uorden. Det udelukker selvfølgelig på den anden side ikke, at samtidighed af to forskellige metriske strukturer i andre tilfælde *kan* opleves som usikkerhed.

Det er endvidere vigtigt at være opmærksom på, at samtidigheden af to metriske strukturer kan finde sted *i den samme stemme*, således som det for eksempel sås i *Act Naturally* ovenfor. Det er altså ikke nødvendigvis således, at en enkelt stemme har én metrisk struktur (♩.♩.♩.-opdelingen), mens de andre stemmer har en anden (𝅝); som regel er der i rock og pop snarere tale om, at alternative opdelinger antydes i større eller mindre omfang i den enkelte stemme, uden at fornemmelsen af den dominerende metriske opdeling forsvinder. Dette kan også ses i et par typiske trommerytmer, der umiddelbart er ganske klare 𝅝:



Men alligevel antydes ♩.♩.♩.-opdelingen af takten (markeret med trekanter).[112]

Samtidigheden af to metriske strukturer kaldes som regel *polyrytme* eller *polymetrik* (på engelsk anvendes også „cross-rhythm"). Det er dog nødvendigt at være opmærksom på, at betydningen af de to begreber kan veksle og ikke altid er ganske klar. Undertiden bruges polyrytme således om samtidigheden af forskellige rytmemønstre, uden at der nødvendigvis er tale om forskellige *metriske* strukturer.[113] I andre tilfælde skelnes mellem forskellige tidslige lag, således at polyrytme anvendes, hvis forskellen mellem de to metriske strukturer udelukkende befinder sig i lave tidslige lag (metrum), mens polymetrik anvendes ved forskellighed i periodestrukturen.[114] Igen i andre tilfælde bruges polyrytme om situationer, hvor der er en *dominerende* metrisk struktur, mens polymetrik anvendes om situationer med flere *ligeværdige* metriske strukturer. Endelig kan man bemærke, at der tilsyneladende skal en vis kompleksitet til, før man anvender begreberne polyrytme eller polymetrik, der således sjældent synes at omfatte samtidighed af for eksempel 𝅝 og 𝅗𝅥. Som i så mange andre tilfælde må man altså i de konkrete tilfælde vurdere, hvordan begreberne anvendes. Jeg selv vil her anvende *polyrytme* som generel betegnelse for flere samtidige metriske strukturer, da det lader til at være den mest almindelige betegnelse.

♩.♩.♩.-opdeling

Opdelingen af en takt i 𝅝 i ♩.♩.♩. (eller af en halv takt i ♫♫) er en af de mest almindelige polyrytmer. Jeg vil derfor kort behandle dette mønster nærmere.

I den sædvanlige ♩♩♩♩-opdeling af en takt i 𝅝 er der naturligvis en vis rangorden af de

---

112 Van der Merwe (1989: 159) bemærker, at rytmen ♩ ♪ ♩ ♩ i afrikansk musik oftere skal opfattes som en rytme i en ♩.♩.♩.-opdeling af en takt end i en sædvanlig ♩♩♩♩-opdeling. Det er dog klart, at antydningen af ♩.♩.♩.-opdelingen i trommeeksemplerne fra rock og pop er ret svag.

113 Se for eksempel interviewet med Ron Carter i Vuusts *Polyrytmik og -metrik i moderne jazz* (2000: 169), hvor Carter forklarer polyrytme som: »A rhythm that is played against another rhythm that is clearly different.«

114 Se for eksempel Brincker & Kirkegaard (1993: 51). Denne skelnen mellem polyrytme og polymetrik svarer naturligvis til den almindelige skelnen mellem rytme som begreb for tidslige forhold på og under taktniveau og metrik som betegnelse for længere tidslige forhold.

fire slag: 1. og 3. slag er mere betonede end de to øvrige, og der er således implicit en 𝅗𝅥𝅗𝅥-opdeling. Tilsvarende kan ♩.♩.♩-opdelingen undertiden opfattes som en opdeling af takten i forholdet 3:5, dvs. at den sidste fjerdedel i ♩.♩.♩-opdelingen kan opfattes som mindre betonet end de to første.[115] Dette hænger naturligvis også sammen med dens kortere længde.

♩.♩.♩-rytmen og nogle af dens sædvanlige varianter har en række forskellige navne. I cubansk musik kaldes rytmen således *tresillo* (egtl. „triol", svarende til tredelingen af taktten), ligesom *claves-rytme* er et almindeligt navn for en rytme, der omfatter ♩.♩.♩-rytmen. Van der Merwe (1989: 159) kalder derimod ♩.♩.♩-rytmen for *rumbarytmen*. Det er dog problematisk at anvende disse betegnelser som et generelt navn for ♩.♩.♩-opdelingen i rock og pop, da de antyder en bestemt genealogi, som er yderst tvivlsom: det er langtfra ubestrideligt – for nu at formulere det mildt – at brugen af ♩.♩.♩-opdelingen i rock og pop har fortrinsvis latinamerikanske rødder. Mere sandsynligt er det, at forklaringen skal søges i fælles afrikanske rødder – ja, Van der Merwe (1989: 272) viser endda, hvordan europæiske rødder kan have banet vejen for brugen af polyrytmer i populærmusik.[116] Da rødderne til ♩.♩.♩-opdelingen i rock og pop tilsyneladende er så mangfoldige og så spegede, er det efter min opfattelse uheldigt at anvende et navn, der sammenkæder den med én bestemt musikform.[117] Det nærmeste, man kommer på en navngivning, *inden for* pop/rock, er i øvrigt *Bo Diddley-rytmen*, der nodemæssigt er identisk med 3-2-claves-rytmen (eller noget tilsvarende), men efter min opfattelse dog opleves anderledes, som et andet metrum med andre accentueringer og anden mikrorytmisk frasering.

Andre opdelinger

♩.♩.♩-opdelingen af en takt i $\frac{4}{4}$ er naturligvis kun én polyrytme ud af mange mulige, selv om det er langt den mest almindelige.

For eksempel kan ♩.♩.♩-opdelingen undertiden starte på *3-slaget* som i akkompagnementet i The Everly Brothers' *Wake Up, Little Susie* (1958):

---

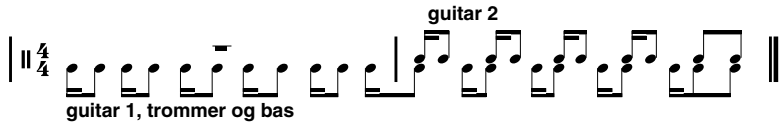
115 Van der Merwe (1989: 159) om ♩.♩.♩-opdelingen i afrikansk musik: »The essence of the standard pattern is that it divides the $\frac{12}{8}$ bar into 5 + 7 (or sometimes 7 + 5) while the rumba rhythm divides the $\frac{6}{8}$ bar into 3 + 5. It occurs in many forms all over black Africa, and has been the subject of a great deal of discussion.«

116 Van der Merwe (1989: 272):

> The rumba rhythm appeared in the fourteenth century, and remained popular through the late medieval and Renaissance periods. With the later Baroque its popularity waned, though vestiges can be found in Bach: for instance, the subject of the fugue in D minor from *The Well Tempered Clavier*, Book II, or the musette from *The Little Music Book of Anna Magdalena Bach* (Ex. 145) – significantly, an imitaion of a folk style. Thereafter it went thoroughly out of fashion for more than a century. …
>
> From about the middle of the nineteenth century unmistakably rumba-like effects begin to appear (see Ex. 146) [Liszts 1. klaverkoncert, 2. sats, Mussorgskijs Boris Gudinov, 3. akt og Francks Symfoni i d-mol, sidste sats], usually under East European influence.

117 Det kunne være interessant at skrive historien om „kampen om navngivningen af ♩.♩.♩-opdelingen", men det ligger naturligvis uden for denne fremstillings rammer.

I ♩.♩.♩-opdelingen gentages en enhed bestående af tre ottendedele, altså den punkterede fjerdedel. I andre tilfælde gentages en sådan enhed bestående af for eksempel tre ottendedele eller tre sekstendedele *flere* gange. Det kan for eksempel ses i Jimi Hendrix' *Crosstown Traffic* (1967):



I den øverste stemme er der således fire enheder af tre sekstendedele, således at der opstår den forholdsvis almindelige 3+3+3+3+2+2-opdeling, der i øvrigt som regel forekommer som |𝄎 ♩. ♩. ♩|♪ ♩. ♩ ♩ |. I den nederste stemme er der hele *ti* enheder af tre sekstendedele, hvilket er en usædvanlig lang polyrytmisk struktur. Eksemplet fra *Crosstown Traffic* illustrerer i øvrigt også fint, hvordan en polyrytme netop er et fænomen, der er lokalt for den enkelte stemme (eller gruppe af stemmer). I anden takt af eksemplet er der således hele *to* forskellige metriske strukturer, der fungerer i kontrast til det overordnede 𝄎-metrum.

Afslutning – polyrytme

Polyrytmerne er et godt eksempel på, hvordan rytme i rock og pop kan være ret „fri" i forhold til de overordnede metriske betoningsforhold. Det er som om, at der fraseres „oven på" den grundlæggende puls – ofte på en måde, så frasens rytme har sin egen „logik", i dette tilfælde i form af en egen metrisk struktur, en polyrytme. Rene polyrytmer som i eksemplerne ovenfor er dog forholdsvis sjældne, og mange rock- og popmelodier har kun svag eller ingen antydning af polyrytmiske virkninger. Det er her også nødvendigt at være opmærksom på, at en rytmisk struktur som ♩.♫♩ ikke i sig selv medfører en polyrytmisk virkning. Der kan også være tale om en synkope eller et „lift" (mere herom senere).

4.2d Taktartsbenævnelser

I princippet er definitionen på taktartsbenævnelser ganske simpel: det øverste tal angiver antallet af pulsslag i hver takt, mens det nederste tal angiver notationen af et pulsslag. For eksempel angiver 𝄒, at der er tre pulsslag i hver takt, og at varigheden mellem to pulsslag noteres med en fjerdedelsnode. I praksis er sagen noget mere kompliceret, da der er tradition for at benytte visse taktartsbenævnelser til at *karakterisere metrummet nærmere*.

Et eksempel er 𝄕, der som regel benævner en *to-delt* taktart, hvor hvert pulsslag underdeles i tre, og ikke en taktart med seks pulsslag i hver takt. Tilsvarende sås det ovenfor, at 𝄖 og 𝄕 anvendes til *tre-delte* taktarter. En taktartsbenævnelse kan således også angive *underdelingen af pulsen*.

Et andet eksempel er 𝄍, der ofte bruges om todelte taktarter, hvor der samtidig er en antydning af en firedeling (𝄎), mens 𝄒 som regel bruges om mere entydigt todelte taktarter. Tilsvarende benyttes 𝄘 som regel om taktarter, hvor der i højere grad end ved 𝄕 kan siges at være seks pulsslag i hver takt. Taktartsbenævnelsen kan altså undertiden ikke blot angive den dominerende pulsopfattelse, men kan også antyde *andre pulsopfattelser*.

Taktartsbenævnelserne anvendes således i visse tilfælde også til at karakterisere metrummet nærmere, for eksempel ved at angive underdeling af pulsen og ved at antyde

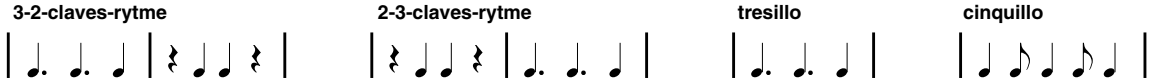
andre pulsopfattelser. Endelig bør det bemærkes, at forskellige taktartsbenævnelser traditionelt kan antyde forskellige tempi og „karakterer" – for eksempel antyder halvnoder som tælleværdi ofte en langsom puls – og igen er der altså tale om en nærmere karakteristik af metrummet end blot antallet af pulsslag i hvert takt.

Det er vigtigt at være opmærksom på, at taktartsbenævnelserne som repræsentationer af forskellige metrummer fortrinsvis er opstået i forbindelse med europæisk kunstmusik og således først og fremmest omfatter de mest almindelige sammensatte metrumfænomener i denne tradition. Man kan således for eksempel ikke angive en ujævn todeling af pulsen („swing"/„shuffle"-underdeling) med almindelige taktartsbenævnelser.

4.2e Grundrytme

Ved en grundrytme forstås som regel et rytmisk ostinat, der er særlig karakteristisk for opfattelsen af et bestemt metrum. En grundrytme kan således forstås som endnu et eksempel på en yderligere karakteristik af et metrum.

Som eksempel kan nævnes de latinamerikanske *claves-grundrytmer*, *tresillo* og *cinquillo*:



Her genfinder vi således den almindelige ♩.♩.♩-opdeling, der anvendes ved polyrytmer i pop og rock. Andre eksempler kunne være en „rock-grundrytme" og den velkendte „på-tirsdag-rytme" (swing):

Det er vigtigt at være opmærksom på, at grundrytmer som regel skal spilles på en ganske bestemt måde med hensyn til slagenes styrke og mikrorytmiske placeringer. En nodegengivelse er således kun en slags omrids af grundrytmen, der forudsætter, at man kender til den pågældende musikalske norm.

Grundrytmerne er altså ostinater, der er særligt velegnede til at karakterisere et metrum. Det betyder også, at en grundrytme ikke nødvendigvis eksplicit *spilles* i den musik, der har det pågældende metrum – blot at den fungerer som en underforstået fornemmelse af metrummet. I et nummer med swing-rytme vil der således næppe være en stemme, der konkret siger »på tirsdag, på tirsdag«, selv om den metriske ide i musikken kan karakteriseres af denne rytme.

Selv om en grundrytme kan give et mere præcist billede af et metrum end for eksempel en taktartsbenævnelse, er en grundrytme dog også blot en generel karakteristik, der i konkret musik præciseres og varieres til et specifikt metrum. Det er også værd at bemærke, at grundrytmer i sig selv kan være mere eller mindre specifikke. For eksempel kan cinquillo opfattes som en præcisering af tresillo, der således er mere generel.

Ofte bruges betegnelsen *groove* om en grundrytme, – altså om et rytmisk ostinat, der i særlig grad karakteriserer et metrum.[118] Som regel anvendes groove dog kun i forbindelse med visse typer af metrummer – metrummer med „groovy" rytmer. For eksempel vil man næppe bruge betegnelsen groove i forbindelse med ballader som Scott Walkers *Joanna* (1968). I stedet anvendes groove fortrinsvis i forbindelse med musik, hvor rytmiske ostinater spiller en fremtrædende rolle. Desuden bruges betegnelsen groove også om konkrete ostinater spillet af konkrete instrumenter (man kan således for eksempel tale om at „skrue ned for groove'et i miksningen") og altså ikke blot som betegnelse for en grundrytme, der karakteriserer metrummet.

4.2f Afslutning – metrum

Den enkle model af et metrum som en række jævne metriske lag i et simpel hierarki, hvoraf to lag kunne karakteriseres som puls og takt er nu på flere måder blevet nuanceret: Det er beskrevet, hvordan såvel puls som takt kan være *ujævnt opdelt*, og hvordan et metrum kan være sammensat af *flere konkurrerende metriske strukturer*: En puls kan således være karakteriseret af en todeling med en latent tredeling (swing-opdeling), ligesom en takt på samme tid kan være karakteriseret af forskellige opdelinger (polyrytme). Det er desuden beskrevet, hvordan forskellige *taktartsbenævnelser* samt *grundrytmer* kan ses som forsøg på at karakterisere metrummet ud over blot entydig puls og takt. Hermed afsluttes nuanceringen af metrumbegrebet i denne omgang.

4.3 Rytme

Jeg har hidtil i princippet udelukkende beskrevet *baggrunden* for rytmiske udfoldelser, dvs. den metriske baggrundsstruktur, mens jeg endnu ikke har berørt konkrete rytmer. Jeg vil derfor nu behandle rytme, hvilket vil ske i to omgange: Nedenfor vil jeg se isoleret på *rytmer* som tidslige strukturer eller enheder. I det følgende hovedafsnit vil jeg så inddrage metrikken og diskutere forholdet mellem rytme og metrum.

Begrebet *rytme* anvendes i en række forskellige sammenhænge – musik, dans, drama, lyrik osv. Man taler om døgnrytme, årets rytme, livsrytme, hjerterytme (for eksempel „multifokal supraventrikulær rytme"!), biorytme, talerytme, en håndskrifts rytme, et billedes rytme, gangartsrytme (for eksempel galop), et golfslags rytme, åndedrætsrytme, træningsrytme osv. osv. Fælles synes at være en *organisering af tiden*.[119] Jeg vil nedenfor se på, hvordan en sådan organisering kan karakteriseres.

---

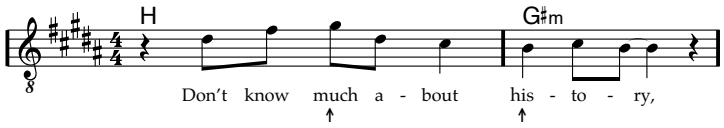
[118] I musikprogrammet Cubase er et „groove" en angivelse af, hvordan rytmer skal udføres med hensyn til mikrorytmiske forskydninger („timing") og styrken af de enkelte slag. I et bestemt groove i Cubase kan 2-slaget for eksempel blive udført 10ms senere end en jævn inddeling af en takt.

[119] Et „billedes rytme":
http://www.kulturnet.dk/homes/skivekunst/kunstnere/andersen53.htm
Et „golfslags rytme":
http://www.golfsiden.com/golftips35.html

Når man taler om for eksempel et billedes rytme, er der selvfølgelig ikke tale om organisering af tiden i bogstavelig forstand, men nok i overført betydning i forbindelse med „bevægelse" i billedet.

4.3a Rytmisk betoning

En rytme kan anskues som en række begivenheder – for eksempel toner eller akkorder – der opleves som en sammenhængende struktur eller gestalt. Som regel opleves visse toner eller akkorder i en musikalsk rytme som mere fremtrædende end andre. Et eksempel kunne være nedenstående frase fra Sam Cookes *What A Wonderful World* (1960), hvor i hvert fald to toner synes at spille en mere fremtrædende rolle end de andre:

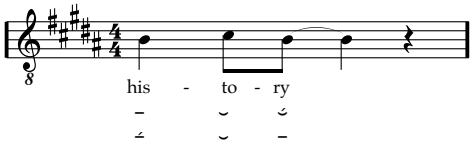


Jeg vil anvende betegnelsen *rytmisk betoning* eller *rytmisk tryk* om denne differentiering af toner i en rytmisk struktur. Tonerne på stavelserne »much« og »his« siges således at være rytmisk betonede eller at have stort rytmisk tryk. Det er klart, at der her er tale om en relativ angivelse, og at der derfor i udsagn som »gis er rytmisk betonet« er underforstået »i forhold til de omkringliggende toner.«

Ovenstående skelnen mellem mere eller mindre rytmisk betonede toner svarer stort set til Grosvenor Cooper & Leonard B. Meyers (1960), hvor „rytme" simpelthen defineres som forholdet mellem mere eller mindre rytmisk betonede toner – »as the way in which one or more unaccented beats are grouped in relation to an accented one« (1960: 6).

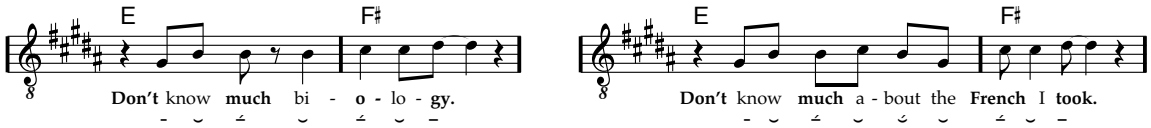
Jeg vil i overensstemmelse med Cooper & Meyer (og med almindelig praksis i øvrigt) anvende notation af rytmisk betoning med symbolerne ‑ (rytmisk betonet tone) og ˘ (rytmisk ubetonet tone). Undertiden kan to styrkegrader dog være en for grov inddeling, og man må differentiere yderligere. Accent aigu (´) kan da betegne forøget tryk, ligesom accent grave (`) – der dog sjældnere anvendes – kan betegne formindsket tryk.

I tilfælde af for eksempel tre styrkegrader kan dette således noteres på *flere* måder. For eksempel kan anden takt i eksemplet ovenfor blandt andet analyseres på følgende to måder:

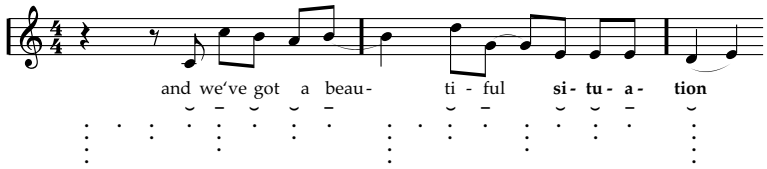


Der synes at være forskellige traditioner for brugen af symbolerne i sådanne tilfælde. Jeg vil simpelthen foreslå, at man udvælger symbolerne alt efter, hvad man i det konkrete tilfælde ønsker at demonstrere. Hvis man ønsker at omtale strukturen som en betonet stavelse på 1- slaget efterfulgt af en mindre betonet hale, vil det således være mest nærliggende at anvende den øverste notation af de rytmiske betoningsforhold (‑ ˘ ˘́). Hvis man derimod ønsker at fokusere på stavelsen »-to-« mellem to mere betonede stavelser, er den nederste notation af betoningsforholdene mere nærliggende (˘́ ˘ ‑). De to notationer henleder således nok opmærksomheden på forskellige forhold, men afspejler ikke – således som jeg anvender symbolerne – forskellige opfattelser af rytmens betoningsforhold.

En rytmisk struktur synes først og fremmest at være karakteriseret af de *trykstærke* toner. I melodier med tekst ses det således ofte, at antallet og placeringen af de trykstærke toner er konstant fra vers til vers, mens antallet og placeringen af de tryksvage toner er mere fri. Sammenlign for eksempel følgende to fraser fra første vers af *What A Wonderful World*:



I eksemplerne ovenfor er det åbenlyst, at *metriske forhold* spiller ind i fornemmelsen for rytmisk betoning. Det er dog vigtigt at understrege, at rytmisk betonede toner ikke blot er toner med stor metrisk betoning, hvilket et eksempel fra Vanessa Paradis' *Your Love Has Got A Handle On My Mind* (1992) med al ønskelig tydelighed viser:



Selv om for eksempel det sidste e i anden takt med stavelsen »a-« falder på en metrisk ubetonet position, har tonen i den interne rytmestruktur således større betoning end e'et før og d'et efter. Det er således afgørende at skelne mellem *metrisk betoning*, der vedrører den tidslige baggrundsstruktur, og *rytmisk betoning* eller tryk, der vedrører konkrete toner og deres indbyrdes rytmiske forhold. I eksemplet fra *Your Love Has Got A Handle On My Mind* ovenfor står sidste stavelse således på en mere betonet *metrisk* position end stavelsen før: 1-slaget er en mere betonet position end „4og". Ikke desto mindre er næstsidste tone mere *rytmisk* betonet end tonen efter. Netop i stærkt synkoperet musik er det således essentielt at skelne mellem metrisk og rytmisk betoning. Jeg vil vende tilbage til forholdet mellem rytmisk og metrisk struktur nedenfor. Først vil jeg dog se nærmere på flere aspekter af rytme i sig selv.

4.3b Faktorer i dannelsen af rytmisk betoning

Fornemmelsen af rytmisk betoning kan være sammensat af flere forskellige faktorer, og forskellige forhold mellem tonelængder, harmoniske og melodiske vendinger osv. synes at have en rytmisk betoningstendens i sig selv. Jeg vil her vil henlede opmærksomheden på nogle af de væsentligste faktorer i dannelsen af rytmisk betoning.[120]

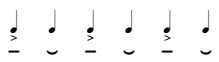
Generelt synes en placering med *harmonisk spænding* at blive opfattet som rytmisk ubetonet, som en tilstand, der leder mod en hviletilstand med rytmisk betoning. Det betyder for eksempel, at vendingen D→T, dominant til tonika, i sig selv vil have en tendens mod at ville høres som en jambe, ˘ –, da D har større musikalsk spænding end T. Generelt har D således en tendens til at blive opfattet som rytmisk ubetonet, mens T har en tendens til at

[120] Se Jackendoff & Lerdahl 1996: 74-104 for et forsøg på en opstilling af en række mere formelle regler for dannelsen af opfattelsen af betoning.

blive opfattet som rytmisk betonet. For S's vedkommende er sagen mindre klar: Sammen med T vil S have en tendens til at optræde ubetonet, da T er mindre spændingsfyldt, men sammen med D vil S oftere optræde forholdsvis betonet, da den da fungerer som forberedelse til D, der optræder ubetonet, men stadig som en del af en samlet figur, der leder frem mod T og derfor mindre betonet end T. De indre rytmiske tendenser i den tonale kadence kan således angives således:

S D T

Dynamisk accentuering vil medføre en tendens til øget rytmisk betoning.[121] Høres en række toner, hvor hver anden er accentueret, vil disse toner høres som rytmisk betonede (hvis ikke andre træk peger i en anden retning):



Tilsvarende vil *længere toner* medføre en tendens til øget rytmisk betoning. I en række af toner med vekslen mellem to forskellige længder – 𝅗𝅥𝅗𝅥𝅗𝅥𝅗𝅥𝅗𝅥𝅗𝅥 – vil de længste toner således høres som de mest betonede.[122]

Selv om det er vigtigt at skelne mellem rytmisk og *metrisk betoning*, influerer de to naturligvis på hinanden: Der er en tendens til at opfatte rytmisk betoning på metrisk betonede slag.

En af de vigtigste faktorer i dannelsen af rytmisk betoning i rytmer med tekst synes at være *teksttryk*. I en sætning kan man således differentiere mellem forskellige grader af tryk, for eksempel blot mellem *trykstærke* (betonede) og *tryksvage* (ubetonede) stavelser, der som rytmisk betoning angives med symbolerne ‑ og ˘. I ordbøger angives trykstærke stavelse dog ofte med ', for eksempel »mo'torisk«. Det er klart, at man i den samme sætning kan lægge trykket forskelligt, og derved få forskellige betydninger frem: »'jeg elsker dig«, »jeg 'elsker dig«, »jeg elsker 'dig«. En sætning har således sjældent „i sig selv" én bestemt tekstrytme, men en række potentielle, mere eller mindre oplagte tekstrytmer. I forbindelse med en sangtekst vil den konkrete melodi som regel så manifestere en bestemt

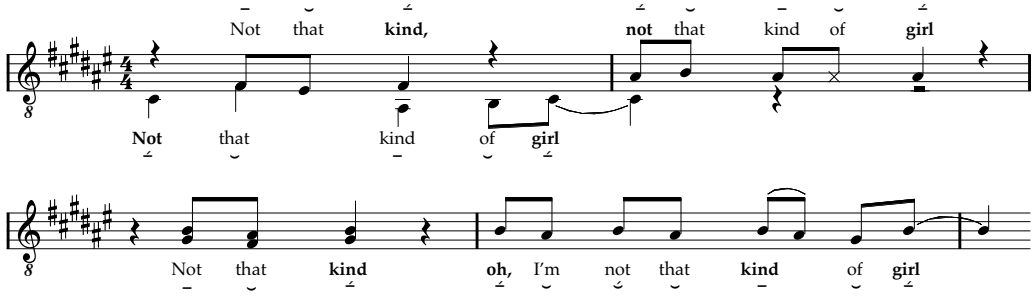
---

[121] Dette svarer til „Metrical Preference Rule 4" i Jackendoff & Lerdahl 1996 (79):

MPR 4 (Stress) Prefer a metrical structure in which beats of level L_i that are stressed are strong beats of L_i.

[122] Se „Metrical Preference Rule 5" i Jackendoff & Lerdahl 1996 (84).

tekstrytme af de potentielle. Et eksempel på et nummer, hvor dette tydeligt illustreres er Anastacias *Not That Kind* (2000), hvor der veksles mellem hovedtryk på „not", „kind" og/eller „girl":



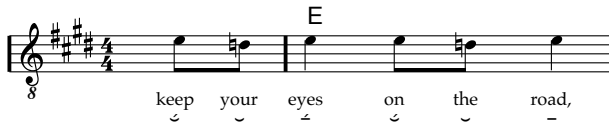
Når en teksts betoningsmønster omtales, hentydes derfor oftest til netop den tekstrytme, som den givne melodi manifesterer.

Med hensyn til *tonehøjde* er det fysiologisk naturligt, at et stærkere tryk resulterer i en højere tone i det talte sprog. Man vil således naturligt have en opadgående melodi i ordet kla'ver og en nedadgående i ordet 'guitar.[123] I musikalsk sammenhæng vil man dog undertiden snarere forbinde stærkere tryk med en lavere tonehøjde. Høres en vekslen mellem meget dybe og meget lyse toner (med ens styrke, længde og klang), vil man således være tilbøjelig til at høre de dybe toner som rytmisk betonede og de lyse som ubetonede.

Det er klart, at jeg her kun har nævnt nogle af de faktorer, der spiller ind ved dannelsen af rytmisk betoning. Hvilke faktorer, der spiller ind, og deres indbyrdes vægt synes desuden at være *afhængig af den konkrete musikalske norm*.

4.3c Tvetydig rytme

Som regel vil en række faktorer med hensyn til dannelsen af fornemmelsen for rytmisk betoning pege på det samme rytmiske betoningsmønster (eller i hvert fald ikke pege i forskellige retninger), således at der ret utvetydigt dannes en klar fornemmelse for de rytmiske betoningsforhold i en rytme. Det gælder for eksempel nedenstående uddrag af The Doors *Roadhouse Blues* (1970):



Med hensyn til de rytmiske betoningsforhold og de faktorer, der omtaltes ovenfor, kan man her bemærke:

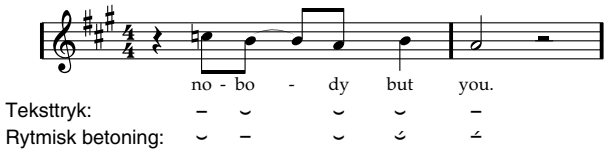
- *Tonelængde*: De to betonede toner er de to længste, og der er således overenstemmelse mellem tonelængde og rytmisk betoning.

[123] Dette gælder dog ikke alle ord. For eksempel er det almindeligt at have stigende tonehøjde i »'skole«.

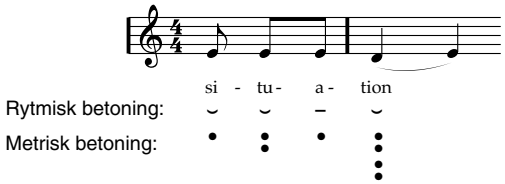
- *Metrisk betoning*: Der er fuldstændig overensstemmelse mellem rytmisk og metrisk betoning, således at de rytmisk mest betonede stavelser står på de metrisk mest betonede steder.
- *Teksttryk*: Der er fuldstændig overensstemmelse mellem rytmisk betoning og teksttryk. Selvfølgelig kunne sætningen have andre teksttryk, for eksempel med tryk på første stavelse: »'keep your eyes on the 'road«, men det er jo ikke denne tekstrytme, som melodien konkret manifesterer.
- *Tonehøjde*: De to mindst betonede toner har lavere tonehøjde end de andre toner, og der er således også overensstemmelse mellem tonehøjde og rytmisk betoning.

Der er således fuldstændig overensstemmelse (eller i hvert fald ikke modstrid) mellem indflydelsen fra alle de faktorer, der spiller ind ved dannelsen af rytmisk betoning i frasen.

Men i visse tilfælde kan indflydelsen fra en eller flere faktorer være i modstrid med den dominerende betoningsstruktur. For eksempel kan der være uoverensstemmelse mellem en tones rytmiske betoning og dens teksttryk som i eksemplet fra The Beatles' *Another Girl*:



Et andet eksempel er uoverensstemmelse mellem den rytmiske og den metriske betoningsstruktur, således som i Vanessa Paradis' *Your Love Has Got A Handle On My Mind*:



Det er således vigtigt at være opmærksom på alternative rytmiske betoningsforhold, der kan svække opfattelsen af overordnet rytmisk betoning.

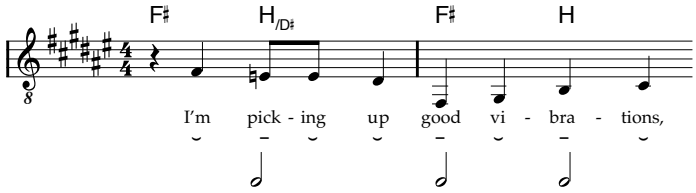
Undertiden kan der ikke eller kun vanskeligt differentieres mellem to toners overordnede rytmiske betoning. Dette kan forekomme, hvis ingen faktorer differentierer mellem de to toners betoning, eller hvis forskellige faktorer peger på hver sin tone som den mest betonede, uden at en af disse klart fornemmes som den vigtigste. I sådanne tilfælde vil jeg simpelthen blot undlade at differentiere mellem de to toner med hensyn til overordnet rytmisk betoning. Jeg anvender således et ret „forsigtigt" begreb om rytmisk betoning og vil kun tale om egentlig rytmisk betoning, når der ret entydigt fornemmes en overordnet betoningsstruktur.

Man bør dog være opmærksom på, at andre teoretikere i tvivlstilfælde gerne tillægger den ene eller anden faktor – for eksempel metrisk betoning, melodisk/harmoniske faktorer eller teksttryk – den afgørende betydning i forhold til dannelsen af rytmisk betoning. Herved forsimples de teoretiske forhold betragteligt, da man så i mindre grad må skelne mellem forskellige typer af betoning eller tendenser til betoning. En sådan forsimpling kan for eksempel hænge sammen med, at der inden for en bestemt musikalsk norm er én faktor, der synes altdominerende for rytmisk betoning, og i forbindelse med populærmusik

kan det være nærliggende at sidestille rytmisk betoning og *tekstbetoning*, da de to i meget høj grad er sammenfaldende.[124] Men dels er der trods alt undertiden forskelle (som i *Another Girl* ovenfor), dels er der jo ikke tekst til alle toner. Jeg vil derfor også fremover bibeholde to separate begreber for rytmisk betoning og tekstbetoning. Der kan dog også være andre grunde til at tillægge en eller flere faktorer større betydning for dannelsen af rytmisk betoning, for eksempel at der simpelthen opereres med et *andet (rytme-)begreb*. Jeg vil i et senere afsnit give et eksempel på et sådant, nemlig *time-span analysis*.

4.3d Højere rytmiske betoningslag

Hvis man betragter en rytmes interne struktur, er denne som nævnt først og fremmest karakteriseret af de rytmisk betonede toner. Man kan derfor umiddelbart opfatte et *rytmisk lag af de betonede toner*. Det kan for eksempel være et lag af lige halvnoder som i The Beach Boys' *Good Vibrations* (1966):



Jeg vil betegne dette lag som et *højere* rytmisk lag.

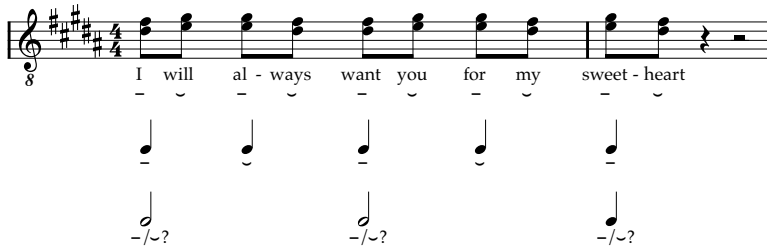
I det omfang, der kan opfattes en forskel i rytmisk betoning inden for tonerne i det højere rytmiske lag, kan man nu igen indføre et nyt lag. I eksemplet ovenfor har tonen med stavelsen »good« således større rytmisk betoning end de to andre toner, således at rytmen i „halvnode-laget" er en amfibrak (⏑ – ⏑). Der kan således opstilles et *rytmisk betoningshierarki* af tonerne i frasen.

Rytmen fra *Good Vibrations* kan ret utvetydigt reduceres i rytmiske lag, således at der opstår et rytmisk betoningshierarki, hvor der i det øverste lag er blot én enkelt tone (tonen med stavelsen »good«). Jeg vil kalde en sådan tones placering for rytmens *hovedtryk* eller *hovedbetoning*.

---

[124] At rytmisk betoning og tekstbetoning som regel er sammenhængende skyldes naturligvis ikke mindst, at de konkrete tekstbetoninger delvist er bestemt af den overordnede rytmiske betoningsstruktur. Det er således i lige så høj grad tekstbetoningerne, der er bestemt af de rytmiske betoninger, som omvendt. Men netop derfor er tekstbetoningerne, således som de manifesteres af den konkrete rytme, en god indikator for de rytmiske betoninger.

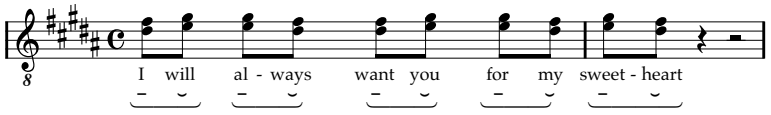
Det er dog langtfra altid, at man så uproblematisk kan skelne mellem rytmisk betonede og ubetonede toner i højere rytmiske lag, hvilket et eksempel fra Neil Sedakas *Oh! Carol* (1959) kan illustrere:



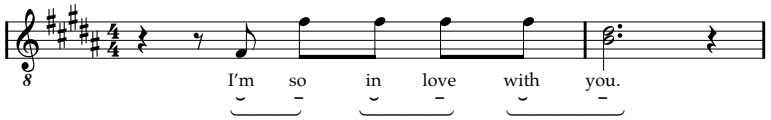
Som antydet i illustrationen vil jeg hævde, at det er forholdsvis uproblematisk, at der fornemmes større rytmisk betoning på stavelserne »I«, »want« og »sweet« i fjerdedelslaget. Men nu begynder det til gengæld at blive mere usikkert: Har nogle af de tre toner i halvnodelaget virkelig større rytmisk betoning end de andre? Til nød kunne man måske hævde, at »want« har en anelse mindre betoning, men i hvert fald vil jeg mene, at det kun vanskeligt lader sig gøre at skelne mellem den rytmiske betoning af tonerne med »I« og »sweet«. Det betyder selvfølgelig ikke, at der ikke er forskel på de to 1-slag i den *metriske* baggrundsstruktur: Den første takt er fuldstændig utvetydigt optakt til den anden, der således er den metrisk mest betonede takt. Men dette afspejles efter min opfattelse ikke umiddelbart i de *rytmiske* betoningsforhold. Man kunne således udmærket forestille sig, at takterne indgik i en sammenhæng, hvor første takt var metrisk mere betonet end anden takt – *uden* at det derved ville ændre på de indre rytmiske betoningsforhold. Der synes således at være en grænse for, hvor højt man kan opfatte et rent rytmisk betoningshierarki.

4.3e Jambiske og trokæiske rytmer

Undertiden kan der i et rytmisk lag være en klar tendens i forholdet mellem de rytmisk ubetonede og betonede toner. For eksempel kan frasen fra *Oh! Carol* siges at bestå af trokæer:



Afslutningsfrasen for dette vers består derimod af jamber:

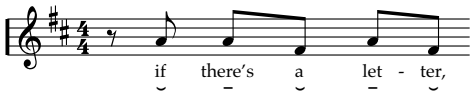


I forbindelse med tekstrytmer siges en struktur at være *stigende*, hvis der er stigende tryk, for eksempel Born'holm (˘ –, jambe). Modsat har 'Hasle *faldende* tekstrytme (– ˘, trokæ). Dette hænger sandsynligvis sammen med, at et stærkere tryk i talt sprog som nævnt ofte resulterer i en højere tone. I musikalsk sammenhæng forbindes stærkt tryk dog ofte med „nedad“ eller „nede“, mens mindre tryk forbindes med „opad“ eller „op“. For eksem-

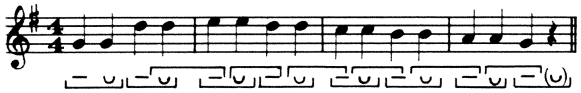
pel er nedslag på en guitar typiske mere betonede end opslag, ligesom nedstrøg på en violin typisk er mere betonede end opstrøg.[125] Jeg vil derfor i forbindelse med musikalske rytmer i stedet anvende de mere „neutrale" udtryk *trokæisk* og *jambisk*, hvor trokæisk betegner en gruppering med faldende tryk (for eksempel – ˘ eller – ˘ ˘), mens jambisk betegner en gruppering med stigende tryk (for eksempel ˘ – eller ˘ ˘ –).[126] Frasen »I will always want you for my sweetheart« har altså en *trokæisk rytme*, mens frasen »I'm so in love with you« har en *jambisk rytme*.

Specielt med hensyn til en frases afslutning kan det være nyttigt at skelne mellem to typer: *svag udgang*, hvor den sidste stavelse er tryksvag, og *stærk udgang*, hvor den sidste stavelse er trykstærk.[127] Som regel anses den stærke udgang for mere afsluttet.

Mens det er ret klart, at rytmisk ubetonede toner i starten af en frase relaterer sig til den *første* mere betonede tone, ligesom ubetonede toner i slutninger relaterer sig til den *sidste* mere betonede tone, er det ikke altid entydigt, hvordan en ubetonet tone *mellem* to mere betonede toner relaterer sig til disse. Et eksempel er følgende frase fra The Marvelettes' *Please Mr. Postman* (1961):



Det er her klart, at den ubetonede stavelse »if« i starten relaterer sig til »there's«, der er den første betonede stavelse, ligesom den ubetonede stavelse »ter« i slutningen relaterer sig til den sidste betonede stavelse »let«. Det er derimod mindre åbenlyst, hvordan den midterste, ubetonede stavelse »a« forholder sig til de to omkringliggende betonede stavelser. Ifølge Cooper & Meyer kan relationen mellem ubetonede og betonede toner være *flertydig*, og der kan være en „dominerende" og en „latent" organisation, for eksempel således (Cooper & Meyer 1960: 12):



Den dominerende relation er her angivet under betoningstegnene, mens den latente relation er angivet over betoningstegnene. Spørgsmålet er dog, om fornemmelsen af jambisk/-trokæisk rytmestruktur simpelthen ikke blot kan være fraværende eller i hvert fald af meget underordnet betydning i midten af fraser, mellem betonede toner. Det er således

---

[125] Det er dog ofte *metrisk betoning* som forbindes med opslag/nedslag og ikke rytmisk tryk. Men der er trods alt stor sammenhæng mellem de to, og ofte er de to fuldstændig sammenfaldende.

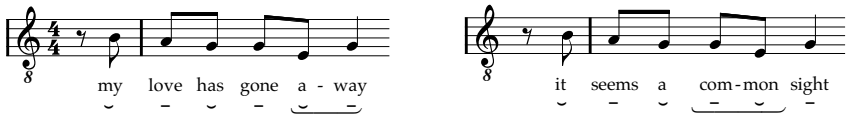
Andre eksempler på, at stærkt tryk forbindes med „nedad" eller „nede", mens mindre tryk forbindes med „opad" eller „op":

- Bevægelsen af en hånd eller finger, der slår på en tromme eller tangent eller for eksempel spil af ottendedele med en tamburin.
- Direktion, for eksempel et simpel skema for en todelt taktart som $\frac{2}{4}$.
- Dans, hvor kroppen typisk befinder sig længere nede på betonet tid.

[126] Som det ses af eksemplerne kalder jeg også en rytme, der består af daktyler, for *trokæisk*, ligesom en rytme af anapæster kaldes *jambisk*.

[127] Jeg har her brugt udtrykkene svag og stærk udgang i stedet for de gængse, men problematiske, betegnelser „kvindelig udgang" og „mandlig udgang".

helt almindeligt, at orddelinger for den samme frase kan være ret forskellige fra vers til vers, *uden* at den rytmiske karakter ændres afgørende, her en frase fra Herman's Hermits' *No Milk Today* (1966):



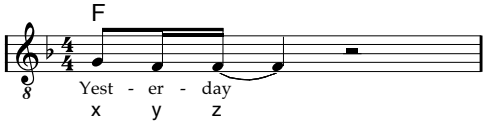
Ofte vil det således først og fremmest være frugtbart at se på relationerne mellem mere eller mindre rytmisk betonede toner i forbindelse med frasers *begyndelse og afslutning*.[128]

Da de ubetonede toner ikke som hovedregel kan siges forholdsvis utvetydigt at være domineret af en *bestemt* betonet tone, betyder det, at det rytmiske betoningshierarki ikke er opbygget af *grupper* af toner, men blot af de *mest betonede toner* i et lag. Dette er således en afgørende forskel på det rytmiske betoningshierarki, som jeg har omtalt ovenfor, og for eksempel de hierarkier, som anvendes af Cooper & Meyer (1960) og af Jackendoff & Lerdahl (1996).

4.3f Time-span analysis

Der er dog også andre forskelle mellem det rytmiske betoningshierarki, som jeg anvender, og den *time-span analysis*, der anvendes af Jackendoff & Lerdahl. Jeg vil her kort redegøre for disse forskelle, da det kan kaste yderligere lys over det rytmebegreb, jeg anvender, og da det kan forklare, hvorfor jeg ikke vil anvende time-span analysis.

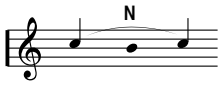
En vigtig forskel beror på, hvilke typer af „fremhævelse" eller „vigtighed", der bestemmer, om en tone i et lag er vigtigere end de omkringliggende. Dette kan på udmærket vis illustreres af forslag og forudhold, her fra The Beatles' *Yesterday* (1965):



Ordnes positionerne x-z her efter *metrisk* betoning, står x på den mest betonede position og z på den mindst betonede. Ordnes de derimod efter *rytmisk* betoning, er z mere betonet end y, hvilket også svarer overens med tekstrytmen i ordet »yesterday«: – ⌣ –.

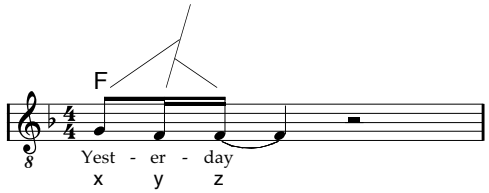
---

[128] Problematikken omkring ubetonede toner mellem to mere betonede toner svarer i øvrigt fuldstændig til problematikken omkring komplette nabotonefigurer, for eksempel:



I Schenker-analyse anses nabotonen blot at stå mellem de to strukturelt mere vigtige toner, mens for eksempel Jackendoff & Lerdahl (1996: 184) i forbindelse med „prolongational reduction" argumenterer for, at en strukturelt mindre vigtig tone altid kan siges at være mest relateret til netop én strukturelt mere vigtig tone.

En tredje form for ordning af tonerne kunne være i forhold til *den bagvedliggende melodiske struktur*, hvor det er åbenlyst, at Î (y og z) er vigtigere end 2̂ (x), der blot er en øvre nabotone. I Jackendoff & Lerdahls „time-span analysis" afspejles dette forhold således:



Tonen y siges her at *dominere* x, da den har en strukturelt vigtigere tone. Det hierarki mellem tonerne i en gruppe, som vises ved en „time-span analysis" er derfor *ikke* det rytmiske betoningshierarki, således som det er beskrevet ovenfor. Det skyldes, at „time-span analysis", så vidt jeg kan se, er en ikke altid lige klar sammenblanding af en *rytmisk* analyse – i min eller Cooper & Meyers forstand – og en *melodisk/harmonisk* analyse. Denne sammenblanding afspejles ret tydeligt i de to første „preference rules" for „time-span reduction" (forkortet TSRPR, Jackendoff & Lerdahl 1996: 160, 161, en „vigtigere" tone kaldes her et *hoved* for en gruppe eller et „time-span"):

> **TSRPR 1 (Metrical Position)** Of the possible choices for head of a time-span *T*, prefer a choice that is in a relatively strong metrical position.
>
> **TSRPR 2 (Local Harmony)** Of the possible choices for head of a time-span *T*, prefer a choice that is
> a. relatively intrinsically consonant,
> b. relatively closely related to the local tonic.

Mens den første regel således tillægger toner på (metrisk) *betonet tid* stor betydning, tillægger den anden regel *toner i akkorden* stor betydning. Hvordan der skal afvejes mellem de to hensyn, fremgår ikke eksplicit. På trods af at „time-span analysis" er en form for hybrid mellem rytmisk analyse og melodisk/harmonisk analyse, kan denne uden tvivl anvendes meningsfuldt i forbindelse med analyse af musik, men da dette kapitel fokuserer på fortrinsvis *tidslige* forhold (metrik, rytme osv.), vil „time-span analysis" ikke blive behandlet nærmere her.

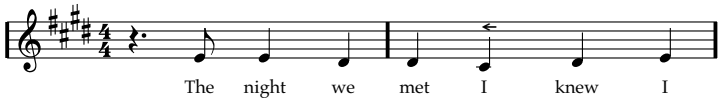
4.3g Afslutning – rytme

En rytme kan altså kort fortalt ses som en række toner, der opleves som en sammenhængende struktur, hvor visse toner er mere betonede end andre. Som regel kan der endvidere opfattes et eller flere højere rytmiske lag i et rytmisk hierarki.

4.4 Forholdet mellem rytme og metrum

Ovenfor har rytme været beskrevet uden eksplicit reference til den metriske baggrundsstruktur, og der findes da også en mangfoldighed af rytmer, der ikke høres på baggrund af et metrum – betragtelige dele af det 20. århundredes kompositionsmusik og almindelig tale.

Som regel opfattes toner dog på baggrund af et metrum, og man kan som nævnt i indledningen opdele oplevelse af en tidslig position i to dele: en placering i et metrum – en *rytmisk positionside* – og en realisation af denne. Herved forsvinder således selve forestillingen om tidslig position „i sig selv": En position opleves nemlig da *på baggrund af den positionside, der opfattes*, men derimod ikke isoleret som et „tidspunkt". Et eksempel kan findes i The Ronettes' *Be My Baby* (1963). I anden takt af første vers synges den anden tone – teksten »I« – tydeligt lidt før 2-slaget:



Alligevel fornemmes rytmen i takten ret utvetydigt som fire fjerdedele – positionsideen er altså „fire fjerdedele" – uanset den konkrete realisation. Afvigelser mellem positionen i metrummet og den konkrete realisation betegnes undertiden *mikrorytmiske forskydninger*.

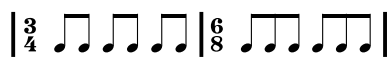
Jeg vil i dette afsnit diskutere forskellige aspekter af rytme *i et metrum*. Jeg vil koncentrere mig om de rytmiske positionsideer, og hvordan de opfattes, mens de konkrete realisationer kun i mere begrænset omfang vil blive inddraget. Jeg vil først se på *notationen* af rytme, da denne sædvanligvis sker i forhold til et metrum, mens resten af afsnittet vil omhandle forskellige typer af uoverensstemmelser mellem rytmisk og metrisk betoning (synkoper).

4.4a Rytmenotation

Den sædvanlige rytmenotation er som regel ganske velegnet til at notere almindelige positionsideer i populærmusik, hvorimod mikrorytmiske forskydninger ikke umiddelbart lader sig notere.

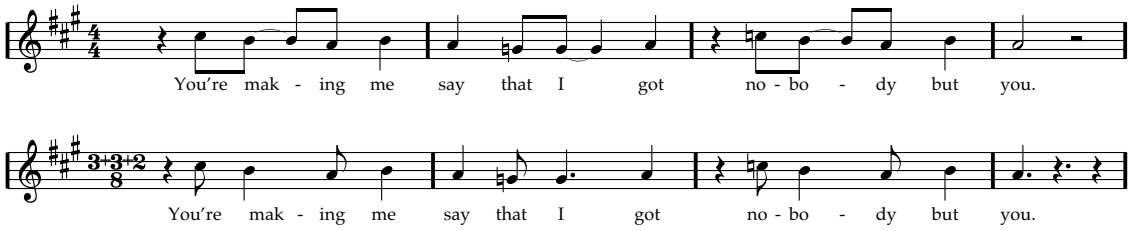
I transskriptioner har jeg – som i *Be My Baby* ovenfor – anvendt tegnet ← for at markere, at en tone i realisationen kommer en anelse før noteret, mens → tilsvarende angiver, at en tone kommer senere end noteret. Det er dog klart, at der er tale om en ret unuanceret angivelse af mikrorytmiske forskydninger.

Det er dog nødvendigt at være opmærksom på, at sædvanlig rytmenotation ikke blot angiver positionsideer i forhold til et enkelt lag i metrummet, men ved hjælp af overbindinger og bjælker også, hvordan positioner opfattes i forhold til *højere tidslige lag*. For eksempel noteres seks ottendedele i $\frac{3}{4}$ og $\frac{6}{8}$ forskelligt, selv om der er tale om de samme positionsideer i forhold til ottendedelslaget:



Hermed har vi bevæget os fra ét metrisk forhold – forholdet mellem mikrorytmer og ottendedelslaget – til et andet – forholdet mellem ottendedelslaget og det overliggende lag i metrummet.

I forbindelse med polyrytmiske strukturer bliver rytmenotationens fortolkning af betoningsmønsteret specielt tydelig. For eksempel kan nedenstående rytme i The Beatles' *Another Girl* (1965) opfattes i to taktopdelinger – $\frac{4}{4}$ og $\frac{3+3+2}{8}$:



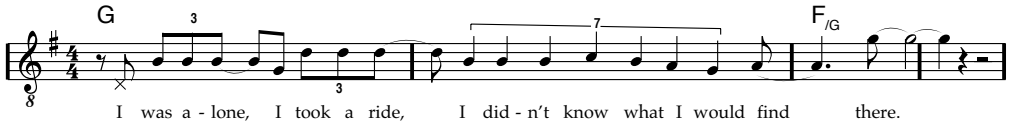
Efter min opfattelse høres rytmen i *begge* de to metriske baggrundsstrukturer, men rytmenotationen tvinger os altså til at foretage et valg mellem de to tolkninger. Almindelig rytmenotation er således ikke særlig velegnet til at notere rytmer, hvor taktopdelinger i metrummet er flertydige – selv om positionsideerne er helt entydige.

Jeg vil generelt – i overensstemmelse med gængs praksis – fortrinsvis notere rytmeideer ud fra det *overordnede* metrum.

4.4b Metrisk forankring

Selv i de tilfælde, hvor der faktisk ér etableret et klart metrum, er det ikke sikkert, at enhver tone alene opleves på baggrund af dette metrum. Undertiden synes en eller flere toner således at „slippe forankringen" i metrummet. Van der Merwe (1989: 164) omtaler i forbindelse med britisk folkemusik »…a battery of devices for reconciling a near-speaking rhythm with a regular beat—what one might call rubato-within-the-beat.«

Et ret klart eksempel på „rubato-inden-for-pulsen" kunne være anden og sjette takt i versene af The Beatles' *Got To Get You Into My Life* (1966), her starten af første vers:



Ideen er her, at det første »I« i anden takt skal falde på „1og" og »find« på „4og". Stavelserne imellem, »didn't know what I would«, placeres så på en sådan måde, at stavelserne er nogenlunde lige lange.[129] Disse stavelsers rytme opleves således ikke i forhold til metrummet, men i forhold til en „intern logik", der synes styret dels af start- og slutpositionerne, dels af tekststavelserne og deres (tale-)tekstrytme.[130]

Jeg vil bruge udtrykket *metrisk forankring* om tidslige positioners forhold til metrummet. Hvis en position opleves i forhold til metrummet, siges denne at være metrisk for-

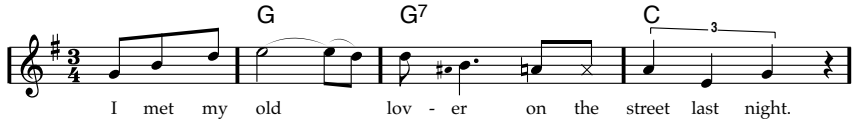
---

[129] Selv om transskriptionen ovenfor antyder, at stavelserne faktisk er lige lange, er det dog ikke helt tilfældet. Tilsyneladende afhænger de enkelte toners længde også af den konkrete tekst fra vers til vers.

[130] Sangen i Aretha Franklins *I Never Loved A Man*, som Peter Winkler bruger som eksempel (Winkler 1997) er i øvrigt fuld af rytmer, der kun vanskeligt lader sig høre på baggrund af en metrisk baggrundsstruktur.

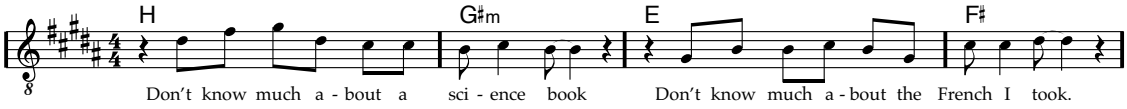
ankret, mens stavelserne »didn't know what I would« ovenfor kan siges at mangle metrisk forankring eller ikke at være metrisk forankrede.

Ofte ses manglende metrisk forankring eller „rubato-inden-for-pulsen" i forbindelse med fraseafslutninger, som for eksempel første frase i første vers af Paul Simons *Still Crazy After All These Years* (1975):



De to sidste stavelsers tidslige position opfattes næsten ikke i forhold til metrummet. I stedet synes fraseafslutningen at *slippe forankringen* i metrummet.

Grænsen mellem positionsideer i og uden for metrummet er undertiden ret flydende. Van der Merwe (1989: 165) bemærker således om rubato-inden-for-pulsen i hænderne på sorte musikere i Amerika: »The British rubato-within-the-beat was fitted to strict pulses, from being a free rubato, derived from speech rhythm, it became true syncopation.« En typisk affraseringssynkope som i Sam Cookes *What A Wonderful World* (1960) kan således måske opfattes som en fiksering af rubato-inden-for-pulsen:

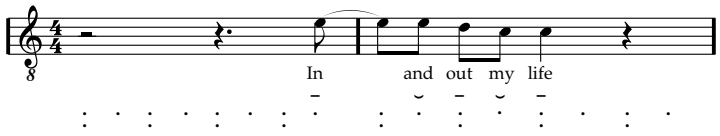


På den anden side er det mit indtryk, at de sidste toner trods alt opfattes som mindre forankrede i metrummet end de andre toner, selv om de er tilpasset den metriske baggrundsstruktur. Man kan således tale om et kontinuum fra fuldstændig forankring i metrummet til helt fri rubato-inden-for-pulsen. Jeg vil således tale om henholdsvis *stærk* og *svag* metrisk forankring.

Som nævnt tidligere er den interne rytmiske struktur af en rytme først og fremmest karakteriseret af de rytmisk betonede toner. Det er derfor ikke overraskende, at de ubetonede toner generelt er svagere metrisk forankrede.

4.4c Synkope

En *synkope* kan helt generelt forstås som en *uoverensstemmelse mellem metrisk og rytmisk betoning*:



Uoverensstemmelsen kan som i ovenstående eksempel fra The Four Tops' *I Can't Help Myself (Sugar Pie Honey Bunch)* (1965) ske ved *overbinding*, således at en tone forlænges ind over en mere betonet position end dens start, eller den kan for eksempel ske ved, at der er en *pause* på det efterfølgende mere betonede tidspunkt. Endelig kan der være tale om en anden form for *accentuering*, for eksempel dynamisk, tonehøjdemæssigt eller tekstligt.

Ofte anvendes dog en mere snæver definition af synkopering, hvor det for eksempel kræves, at der *skal* være tale om overbinding eller efterfølgende pause på en mere betonet

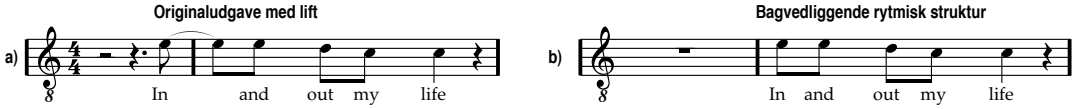
position, eller hvor synkopering skal omfatte mere end blot én tone. Undertiden kræves det endvidere, at uoverensstemmelsen mellem metrisk og rytmisk betoning skal forekomme på det metriske lag lige under pulsen. Er pulsen fjerdedele, skal en synkope altså så være en tone på en metrisk ubetonet ottendedel, et „og"-slag. Jeg selv vil her anvende synkope om *enhver* uoverensstemmelse mellem metrisk og rytmisk betoning for *metriske lag på og under taktlaget*, dvs. i metrummet. I den forbindelse er det dog vigtigt at huske, at metrummet undertiden kan være flertydigt og skiftende, således som det tidligere omtaltes.

I rock og pop anvendes ofte synkoper, således som det er defineret ovenfor. Ofte kaldes en synkope på dansk for et *lift* i populærmusik, men lift anvendes undertiden også i en mere specifik betydning. Desuden anvendes betegnelsen lift ikke på andre sprog. På engelsk anvendes således „off beat", „up beat", „anticipation" eller eventuelt „push" (men ikke med helt de samme betydninger). Jeg vil derfor anvende den mere generelle betegnelse synkope. Det er dog vigtigt at understrege, at synkopevirkningerne i rock og pop som regel er ganske anderledes end i „klassisk musik".[131]

Til slut bør det nævnes, at en synkope i sig selv langtfra behøver at betyde en svækkelse af fornemmelsen for metrummet eller for rytmestruktur.

4.4d Lift

Undertiden er en tone med en trykstærk stavelse „flyttet", således at den kommer for eksempel en ottendedel *før* en betonet taktposition. Det kan for eksempel ses i eksemplet fra The Four Tops' *I Can't Help Myself* ovenfor. Stavelsen »in« – frasens hovedtryk – falder her på „4og" i stedet for på det betonede 1-slag i takten efter. Tonen er ligesom „løftet" frem, heraf navnet *lift*. Betegnelsen hentyder således tilsyneladende til en *bagvedliggende rytmisk struktur*, hvor der ikke er lift:



Version b kan her opfattes som den bagvedliggende struktur for version a, hvor en af tonerne i version b er flyttet frem, „liftet", så den ikke falder på et taktslag, men derimod ottendedelen tidligere. Man omtaler da også ofte et lift på „4og" som et „lift til 1", hvor man altså henviser til den bagvedliggende rytmiske struktur.

Middleton (1990: 212) omtaler processen fra den bagvedliggende struktur til den „liftede" udgave som en *transformation*:

> Just as an active sentence can be transformed into its passive equivalent, so a simple writing of 4/4 can be transformed into its syncopated equivalent (Ex. 6.19a). The analogy is not complete, since the meaning of the two musical patterns would seem not to be identical; nevertheless, they do, so to speak, cover the same semantic topology – but from different

---

131 Aare, Grønager og Rønnenfelt (2000: 83) bruger betegnelsen *modrytme* om – så vidt jeg se – enhver uoverensstemmelse mellem metrisk og rytmisk betoning. De medtager dog også i hvert fald visse *polyrytmer* under betegnelsen modrytme, der således både betegner uoverensstemmelse mellem metrisk og rytmisk betoning og uoverensstemmelse mellem et dominerende og et alternativt metrum.

> angles – for the syncopated pattern is heard 'with reference to', 'in the light of', as a remapping of, its partner.

Version a af *I Can't Help Myself* opleves altså som en transformation af dens „partner", version b. Selv om betegnelsen *lift* ikke findes på engelsk, oplever Middleton altså det fænomen, som på dansk betegnes „lift", og Middleton (1990: 213) kalder „lift-transformationen" for *before-the-beat phrasing transformation*.

Men hvad kendetegner nu denne bagvedliggende rytmiske struktur? I hvert fald to forhold synes at gøre sig gældende:

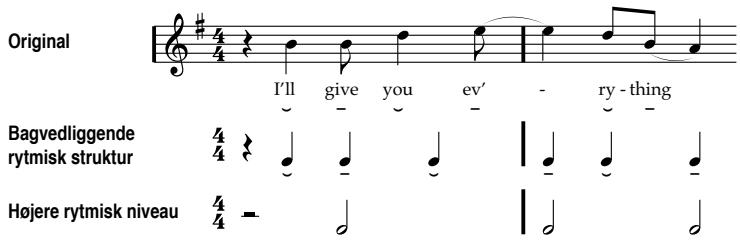
1) Den rytmiske betoningsstruktur er i hovedtræk ens i udgaven med lift og i den bagvedliggende rytmiske struktur.
2) I den bagvedliggende rytmiske struktur er der større overensstemmelse mellem metrisk og rytmisk betoning end i udgaven med lift.

Selv om der i den bagvedliggende rytmiske struktur er større overensstemmelse mellem metrisk og rytmisk betoning, er det vigtigt, at man ikke forveksler den bagvedliggende rytmiske struktur med den *metriske* struktur; den bagvedliggende rytmiske struktur er således en *konkret rytme*.

Det er endvidere vigtigt at understrege, at den bagvedliggende rytmiske struktur ikke er den „logiske" eller forventede frasering. Et lift kommer ikke nødvendigvis før *forventet* – tværtimod kan det inden for en bestemt musikalsk norm føles meget uventet, hvis en bestemt tone kommer „lige på", altså på slaget.[132] Om et lift er forventet eller ej, er naturligvis et spørgsmål om den givne musikalske norm. Oplevelsen af et lift som forventet og naturligt udelukker dog på den anden side ikke, at man kan fornemme, at der er en bagvedliggende rytmisk struktur.

Lift synes som hovedregel at finde sted på *det metriske lag lige under pulslaget*. Noteres pulsen som fjerdedele, er et lift således en forskydning med en ottendedel (eventuelt en trioliseret ottendedel). Lift finder desuden sted til et *metrisk betonet pulsslag*. I $\frac{4}{4}$ kan lifts således være placeret på ottendedelene før 1 og 3 („4og" og „2og"). Igen er det vigtigt at huske, at pulsen kan være flertydig, og at der for eksempel kan være en „lokal" puls på ottendedele for en given stemme, selv om den generelle puls for afsnittet er fjerdedele.

Lifts kan som fænomen anskues som hørende til det *laveste rytmiske lag*. Ved reduktionen af en rytme til de betonede toner vil jeg derfor anvende placeringen af tonerne i den *bagvedliggende rytmiske struktur*. Et eksempel kunne være starten af første vers af The Yardbirds *For Your Love* (1965):



Lifts i en rytme udelades således ved reduktion til et højere rytmisk lag.

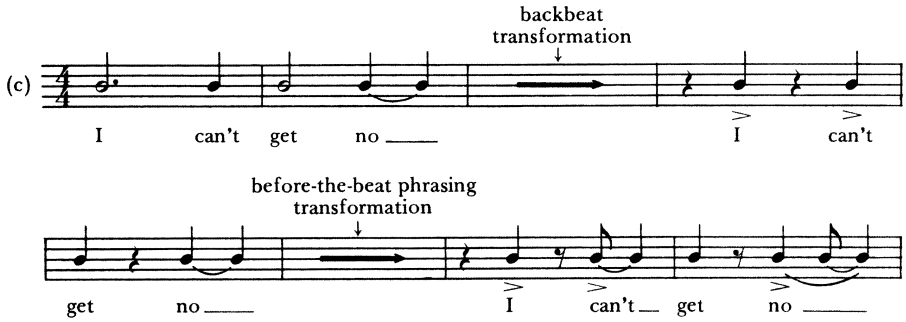
---

[132] Enhver, der har arbejdet med for eksempel rytmiske amatørkor, kender dette fænomen, hvor bestemte fraseringer med lifts føles så naturlige, at det kan være endog meget svært at få koret til *ikke* at „lifte".

4.4e Lift eller polyrytme?

Mens der bag lifts kan siges at ligge en bagvedliggende rytmisk struktur – en „partner" med større overensstemmelse mellem metrisk og rytmisk betoning – gælder dette ikke polyrytmer: de er jo netop karakteriseret ved „overlejringen" af to forskellige metriske strukturer. Problemet er nu, at det ikke altid er åbenlyst, hvorvidt det giver mest mening at anskue en rytme som en transformation af en bagvedliggende rytmisk struktur eller som resultatet af polyrytmisk struktur. Et eksempel kan være følgende rytme fra Rollings Stones' *(I can't get no) Satisfaction* (1965):

Middleton (1990: 213) anskuer denne rytme som en transformation af en bagvedliggende struktur:

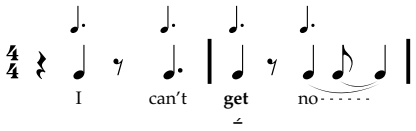


Ex. 6.19

> Analytically, the usefullness of this method is that the rhythm of the 'Satisfaction' phrase, for instance, is revealed as based on a simple and common gesture – a repeated trochee (– ⏑ – ⏑); …

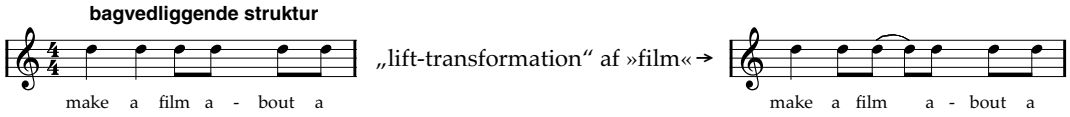
Spørgsmålet er dog, om de to udgaver virkelig afspejler den samme rytmiske betoningsstruktur. I den aktuelle rytme er hovedtrykket på stavelsen »get«: denne stavelse ligger på den mest betonede metriske position, er frasens tonehøjdemæssige højdepunkt og har frasens største melodiske spænding i kraft af bluesseptimen. Den rytmiske betoningsstruktur er altså ˃ ⏑ ˂ ⏑. I forslaget til dens bagvedliggende struktur er hovedtrykket derimod på »I«, dels i kraft af placeringen på det metrisk mest betonede sted, dels i kraft af tonens længde, og den rytmiske betoningsstruktur er således ˂ ⏑ ˃ ⏑. Begge tekstrytmer er naturligvis en

gentaget trokæ, men altså med hovedtrykket lagt to forskellige steder. En tolkning, der bedre afspejler hovedtrykket på »get«, kunne være anskuelsen af rytmen som en *polyrytmisk* struktur:[133]



Eksemplet illustrerer i øvrigt fint, hvordan opfattelsen af placeringen af hovedtryk ikke bare er et indre-musikalsk spørgsmål, men naturligvis også har betydning for tolkningen af tekstens betydningsindhold: Hovedtryk på »I« lægger vægten på, at det er netop *sangeren*, der ikke kan få tilfredsstillelse, men hovedtryk på »get« mere lægger vægten på *opnåelsen* (eller rettere den manglende opnåelse) af tilfredsstillelse.

Et andet eksempel er uddraget fra The Beatles' *Act Naturally* ovenfor, hvor rytmen i første takt blev anskuet som en polyrytme. En anden tolkning af denne rytme, nemlig som en transformation af en bagvedliggende struktur med større overensstemmelse mellem metrisk og rytmisk betoning, er umiddelbart ganske nærliggende:



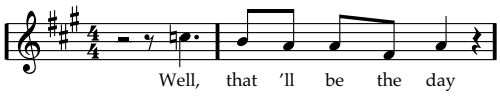
Hvilken tolkning, man vælger at lægge mest vægt på, afhænger af flere faktorer:

- Hvilken tolkning, der bedst afspejler den oplevede tekstrytme.
- Hvorvidt der opleves en bagvedliggende struktur.
- Hvorvidt der opleves en „overlejret" struktur, en polyrytme.

En rytme kan således undertiden høres som både polyrytme og liftstruktur, der hver kan spille større eller mindre rolle i konkrete fraser.

4.4f Optaktsynkope

Undertiden kan en punkteret fjerdedel[134] virke som en „forlænget optakt", der derved øger spændingen frem mod det betonede slag. Det ses for eksempel i følgende frase fra Buddy Hollys *That'll Be The Day* (1957):



---

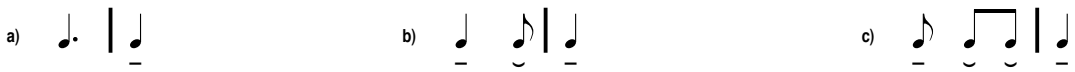
[133] I næste frase synges teksten »satisfaction« i øvrigt med præcis samme rytme. Dette ord kan dårligt have hovedtryk andre steder end på stavelsen »fac«, hvilket igen taler imod tolkningen af rytmen som en transformation af en bagvedliggende struktur med rytmisk betoningsstruktur ˊ ˘ ˊ ˘. Med Middletons ord (1990: 213):

> Of course, the validity of such a claim [at en rytme kan anskues som en transformation af en bagvedliggende struktur, en „deep structure"] depends ultimately on listening behaviour. It is unlikely that 'deep structural' understanding entirely destroys the importance of *surface* listening …

[134] Det kan i andre tilfælde eventuelt være en punkteret sekstendedel. Det afgørende synes at være, at det er en optakt af længden 1 1/2 af pulsen – mere præcist af den „lokale" puls, der gælder for den pågældende stemme på det pågældende sted.

Her virker »well«-synkopen som noget, jeg vil kalde en *optaktsynkope*. Den etablerer en spænding, der udløses ved »that« på 1-slaget, hvor frasen „for alvor" går i gang. Det kan nærmest fornemmes som noget, der kastes op i vejret, og som falder ned på 1-slaget. Tonen »well« intoneres da også som en gliden fra h til c, der så igen „falder ned" på h på 1-slaget. Faktisk ses det ofte, at en optaktsynkope består af en opadgående bevægelse.

Karakteristisk for optaktsynkope er altså ophobningen af energi i form af accentueringen af *„3og"* (frem mod 1). Det kan som ovenfor ske i form af en punkteret fjerdedel, men der er også andre muligheder (inklusive den før omtalte):



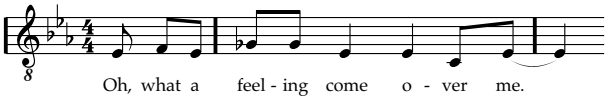
Umiddelbart fornemmes der ikke eller kun svagt en bagvedliggende rytmisk struktur bag optaktsynkopen, og der er således normalt ikke tale om en transformation af en rytme med større overensstemmelse mellem rytmisk og metrisk betoning, således som det var tilfældet med lifts. Undertiden kan en svag fornemmelse af lift (til 4) dog gøre sig gældende. En anden indfaldsvinkel kunne være polyrytme, hvor optaktsynkopen kunne ses som en 5:3-opdeling af takten,[135] og også denne indfaldsvinkel kan undertiden være frugtbar. Men vigtigst er under alle omstændigheder optaktsynkopens ophobning af energi, der netop opleves som en (rytmisk) igangsætter af frasen.

4.4g Affrasering

Det er karakteristisk, at det undertiden undgås, at sluttonen i en frase er placeret på betonet tid. Det kan ske på flere måder, hvoraf de mest almindelige skal omtales her.

Stærk affraseringssynkope

En synkope, der afværger afslutning på betonet tid, kalder jeg en *affraseringssynkope*. Et eksempel er følgende frase fra Elvis Presleys *I Got Stung* (1958):



Afslutning „lige på", på 1-slaget, føles „firkantet", og synkopen foretrækkes derfor.

Når det som i eksemplet ovenfor er en trykstærk tone, der er synkoperet (eventuelt i følgeskab med en eller flere tryksvage toner), kalder jeg det en *stærk* affraseringssynkope. Den stærke affraseringssynkope er som regel et *lift*. Det vil sige, at den i $\frac{4}{4}$ falder på „4og" (lift til 1) eller „2og" (lift til 3).

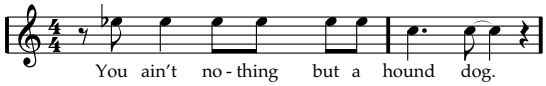
Jeg har valgt at medtage betegnelsen stærk affraseringssynkope, da netop denne form for lift er så almindelig. Et andet forslag til betegnelse for dette fænomen er *affraseringslift*, og jeg vil benytte begge betegnelser.

---

[135] Hvis fjerdedelene er trioliserede, bliver der naturligvis tale om en 8 : 4 - opdeling.

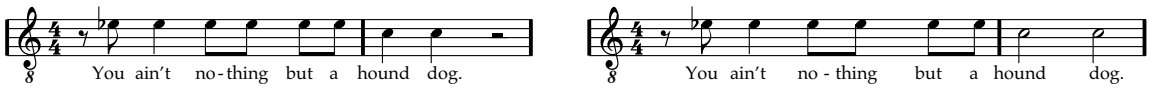
Svag affraseringssynkope

Hvis en frase har svag udgang, hvor den trykstærke stavelse er placeret på 1-slaget i takten i $\frac{4}{4}$, er det ret almindeligt, at den tryksvage stavelse placeres på „2og", hvorved der opstår en *svag affraseringssynkope*, da det udelukkende er den tryksvage stavelse, der er synkoperet. Dette kan for eksempel ses i Elvis Presleys *Hound Dog* (1956):



Først og fremmest er affraseringssynkopen karakteriseret ved en *mindre grad af metrisk forankring*. Det fornemmes således, som om den „rytmiske energi" svækkes – som om melodiens „greb" i pulsen aftager. Tilsyneladende spiller den præcise rytmiske placering af affraseringssynkopen da heller ikke den store rolle.[136]

Mens den stærke affraseringssynkope var et klart lift, er det ikke ubetinget tilfældet for den svage, da det er tvivlsomt, hvorvidt der fornemmes en bagvedliggende rytmisk struktur. Umiddelbart er der to muligheder for en bagvedliggende struktur:



Efter min opfattelse er ingen af to forslag tilfredsstillende, selv om de ikke helt kan afvises, og måske især det andet forslag er en mulighed. Problemet ved at karakterisere den svage affraseringssynkope som et lift er dog først og fremmest, at et lift er kendetegnet ved en høj grad af metrisk forankring – det er netop en virkning, der er afhængig af, at man utvetydigt opfatter en bestemt rytmisk positionside. I en svag affraseringssynkope er den metriske forankring derimod ret svag.

Der er næppe nogen tvivl om, at den svage affraseringssynkope hænger sammen med den udbredte brug af ♩♩♩-polyrytmen. Det er da også typisk, at den svage affraseringssynkope i $\frac{4}{4}$ ikke optræder på „4og" efter trykstærk stavelse på 3 (modsat lift og optaktsynkope, der kan optræde i begge halvdele af takten), men udelukkende på „2og" efter trykstærk stavelse på 1. Man kunne således anskue synkopen som en del af en ♩♩♩-polyrytme.[137] På den anden side er der generelt en tendens til, at toner, der falder på et metrisk betonet slag, fornemmes stærkere metrisk forankret end andre toner. Men den svage affraseringssynkope er jo netop karakteriseret ved en ret svag metrisk forankring. Endelig fornemmes ikke en underforstået betoning af 4-slaget, som ville være en konsekvens af, at man havde fornemmet en ♩♩♩-polyrytme. Selv om ♩♩♩-polyrytme spiller ind, er der altså tale om en selvstændig virkning, der først og fremmest er kendetegnet ved den svage metriske forankring.

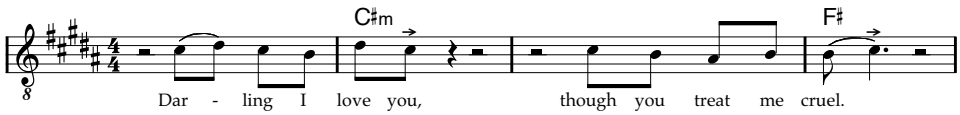
---

[136] Jeg har i et sequencer-program indspillet et eksempel med en svag affraseringssynkope og derefter forsøgt forskellige (mikro-)rytmiske placeringer. Tilsyneladende kunne et område på *mindst* en 16.-del anvendes uden problemer (områdets præcise størrelse afhænger naturligvis af tempoet). Under alle omstændigheder synes den svage affraseringssynkopes rytmiske placering langt mindre vigtig end andre toners.

[137] Netop i Elvis Presleys *Hound Dog* er ♩♩♩-polyrytmen ekstra nærliggende, da bassen har et tydeligt ostinat med netop den rytme. På den anden side er det jo kendetegnende, at ♩♩♩-opdelingen som regel er et „lokalt" fænomen, der kun gælder den enkelte stemme. For eksempel er der således ikke skyggen af denne opdeling i takten forinden i melodien (»You ain't nothing but a«).

Affraseringsforslag, svækket synkope

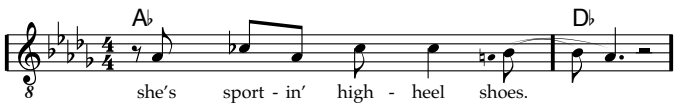
Undertiden afværges noget af den „hårde" virkning ved en afsluttende trykstærk stavelse på et betonet slag ikke ved en synkope, men ved *forslag*,[138] hvilket kan ses i Neil Sedakas *Oh! Carol* (1959):



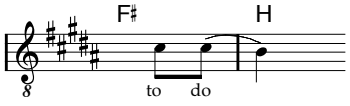
Som eksemplet ovenfor antyder, anvendes både opadgående og nedadgående forslag, og på en eller flere stavelser. Jeg kalder et sådant forslag for et *affraseringsforslag*.

Det er kendetegnende, at den anden tone i affraseringsforslaget er ret svagt metrisk forankret. Igen synes den præcise placering af tonen at spille mindre rolle, hvilket også kan høres i *Oh! Carol*, hvor anden tone i affraseringsforslaget kommer lidt senere end „1og", hvilket er angivet med pile, →.

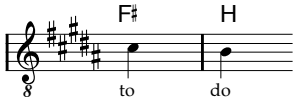
Undertiden kombineres affraseringsforslag og affraseringslift, som for eksempel i Chuck Berrys *Sweet Little Sixteen* (1957):



Ja, undertiden placeres den konsonerende tone i forslaget *på betonet tid*, hvorved der sker en svækkelse af affraseringssynkopevirkningen (Neil Sedakas *Breaking Up Is Hard To Do*, 1962):



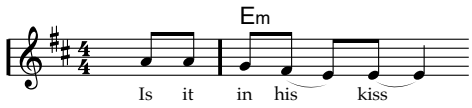
aktuel udførelse



bagvedliggende struktur

Da den konsonerende tone nu falder på det betonede slag, føles fremhævelsen af det ubetonede slag lige inden knap så stærk – heraf svækkelsen af synkopefunktionen.

Denne form for synkope, der er svækket ved brug af forslag, kalder jeg for en *svækket synkope* (eller eventuelt en „forslagssvækket synkope"). Den kan i øvrigt også ses anvendt i forbindelse med andre synkoper end netop stærk affraseringssynkope (lift), hvilket for eksempel kan ses i Betty Everetts *It's In His Kiss* (1963):



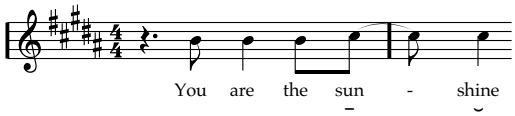
---

[138] Et *forslag* er jo en tone på betonet tid, der ikke er akkordtone. Undertiden anvendes dog også akkordtoner på betonet tid i en tilsvarende vending, men tonen kan alligevel fornemmes som en dissonans, der skal opløses – som en *melodisk dissonans* (modsat en harmonisk dissonans, der beror på et dissonerende interval).

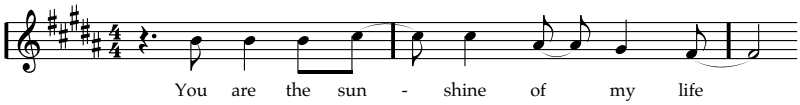
4.4h Følgesynkope

For ikke at bryde den generelle melodirytme betyder en synkope for én tone undertiden, at foregående eller efterfølgende tryksvage toner også synkoperes. Jeg kalder en sådan synkope for en *følgesynkope*.

Det kan for eksempel ses i Stevie Wonders *You Are The Sunshine Of My Life* (1972), hvor der er lift på »sun« på „4og" i første takt. Den efterfølgende tone på »shine« er da også liftet for ikke at bryde frasen op:



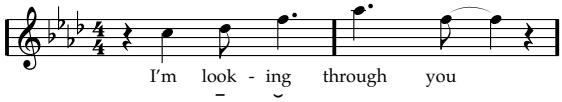
Undertiden kan et lift således give anledning til en *lift-kæde* med en hel række af liftede toner:



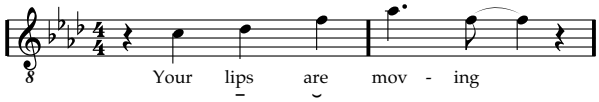
4.4i Tekstsynkope

Teksten kan udvirke en synkope, som jeg så vil betegne en *tekstsynkope*. Det kan være i form af en af de typer, som er beskrevet ovenfor, for eksempel et lift, men det kan også være andre typer.

Et godt eksempel er ved ord med en trykstærk, *kort vokal* (eventuelt med stød) efterfulgt af en tryksvag vokal. Den korte vokal udføres da ofte på betonet tid som en kort tone, hvorved næste tone med den tryksvage vokal „rykkes frem", således at der opstår en synkope. Det kan for eksempel ses i The Beatles' *I'm Looking Through You* (1965), hvor »looking« netop er en trykstærk, kort vokal efterfulgt af en tryksvag vokal:



I de andre vers udføres samme frase derimod som en fjerdedel, for eksempel i andet vers:

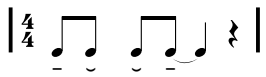


Jeg kalder – i mangel af et bedre udtryk – en sådan tekstsynkope for en *kortvokalsynkope*. Bemærk, at den korte vokal ikke selv er en synkope, men derimod den efterfølgende tryksvage vokal. Som regel falder den korte vokal i $\frac{4}{4}$ på 1- eller 3-slaget, og synkopen derfor på „1og" eller „3og".

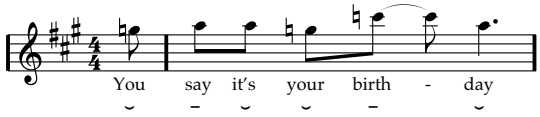
Et andet eksempel er frasedele med trykfordelingen – ˘ ˘ –. I en simpel form med overensstemmelse mellem rytmisk og metrisk betoning ville en typisk melodirytme være:

Dette betyder dog en ret kraftig betoning af den første trykstærke stavelse: Dels falder den på 1-slaget, taktens mest betonede placering, dels er den dobbelt så lang som de to efter-

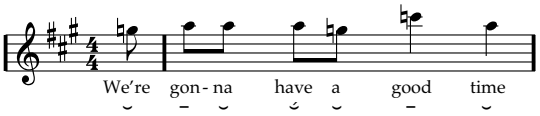
følgende tryksvage stavelser. Ofte ses – ⌣ ⌣ – derfor udført således:



Dette kan for eksempel ses i The Beatles' *Birthday* (1968):



Teksten »say it's your birth« har her netop trykfordelingen – ⌣ ⌣ –, og synkopen på »birth« skyldes således denne trykfordeling. Senere ses da også en tilsvarende melodisk vending, hvor der er *fire* stavelser fra 1-slaget til den trykstærke tone, dvs. tekstrytmen – ⌣ ⌣ ⌣ –, hvilket udføres således:



En bestemt tekstrytme – dvs. en bestemt tolkning af tekstens betoningsforhold og stavelsernes længder – kan altså afføde bestemte melodirytmer.

4.4j Afslutning

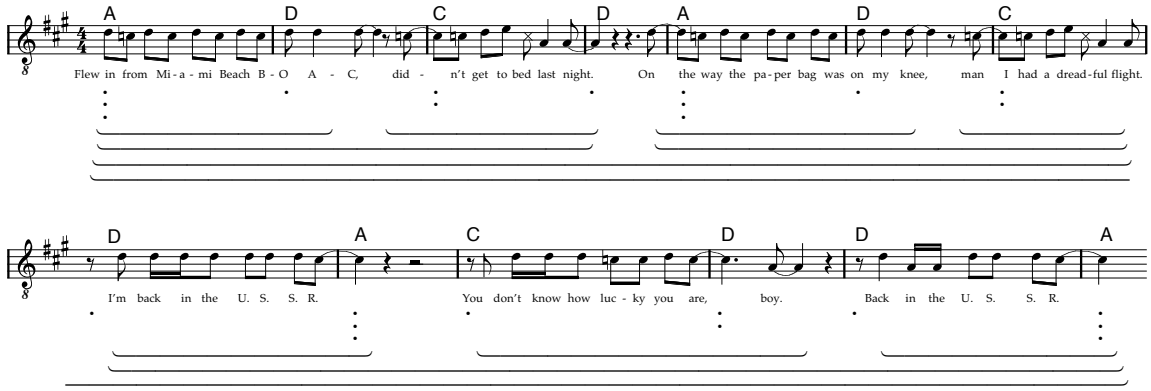
Jeg har nu beskrevet nogle typiske aspekter af forholdet mellem rytme og metrum – positionsideer, rytmenotation i et metrum, metrisk forankring, synkoper samt en række forskellige typer af synkoper (lift, optaktsynkope, affraseringssynkope, følgesynkope og tekstsynkope). Jeg vil i næste kapitel (5, Formelle modeller) forsøge at sammenfatte og præcisere de vigtigste fænomener i en *formel model* for rytme i pop og rock.

4.5 Grupperingsstruktur

Hidtil har fokus været på ret korte tidslige strukturer – metrum og korte rytmiske figurer. Jeg vil derfor nu vende blikket mod *længere tidslige sammenhænge*.

4.5a Grupper

En melodi kan som regel ret ubesværet opdeles i mindre dele, der kan sættes sammen i større *grupper*,[139] for eksempel som i følgende eksempel fra The Beatles' *Back In The U.S.S.R.* (1968):



En sådan *grupperingsstruktur* eller *gruppestruktur* kan som hovedregel anskues som en hierarkisk struktur af flere grupperingslag, hvor grupper i et lavere lag er underordnet grupper i højere lag, der på den anden side er opbygget af undergrupper.

Man kan i øvrigt bemærke, at jeg har overtaget Jackendoff & Lerdahls (1996: 12ff) notation af gruppestruktur, hvilket naturligvis ikke er tilfældigt: Den foreslåede opdeling af grupper svarer fuldstændig til deres opdelinger. Med hensyn til formaliseringen af gruppestruktur (36ff) skal man dog være opmærksom på, at specielt de foreslåede „grouping preference rules" (43ff) er forholdsvis normspecifikke og således ikke alle lige velegnede i forbindelse med populærmusik.[140]

Elementargruppe

Tonerne i en gruppe i det laveste lag i grupperingsstrukturen kan siges at udgøre en *rytme*, forstået som en sammenhængende struktur, således som det er beskrevet ovenfor. Hvis der var tale om to rytmer, ville man nemlig have kunnet opdele gruppen i to grupper og således have kunnet introducere et lavere lag. Jeg vil her benævne en sådan gruppe, der ikke umiddelbart kan opdeles, en *elementargruppe*.[141]

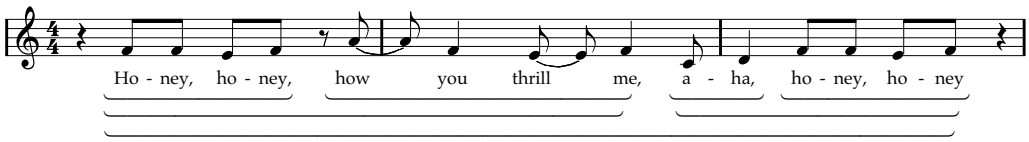
---

[139] Et andet almindeligt ord for det, jeg benævner grupper, er *segmenter*.

[140] Jeg har ikke her intentioner om at udarbejde en *formel* beskrivelse som i Jackendoff & Lerdahl 1996, og jeg vil derfor ikke uddybe problemerne i Jackendoff & Lerdahls regler i forhold til populærmusik, men lade forskellene komme til udtryk gennem eksempler osv. nedenfor.

[141] Betegnelsen er lånt fra „elementarpartikel", der i kernefysikken betegner en partikel, der ikke kan opdeles i mindre partikler. Man kan i øvrigt bemærke, at en „rytme" sådan set godt kan bestå af en sammensat gruppe.

I mange tilfælde er en elementargruppe det, der som regel benævnes en *frase*. Dette gælder blandt andet eksemplet fra The Beatles' *Back In The U.S.S.R.* I andre tilfælde kan en frase dog opdeles i mindre grupper, for eksempel nedenstående frase fra Abbas *Honey, Honey* (1974):[142]

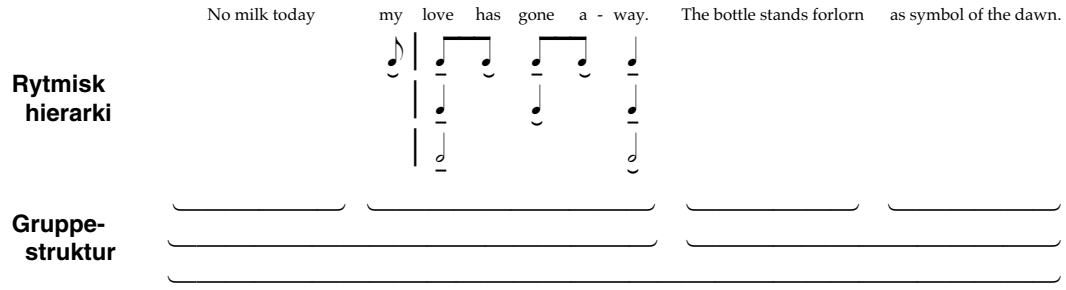


I andre tilfælde svarer en elementargruppe til *motiv*, der netop betegner en sammenhængende enhed, hvor en opdeling ikke er mulig (for eksempel hos Riemann). Som regel bruges motiv dog udelukkende om bestemte typer af elementargrupper med særlig præg-nante melodiske ideer med en særlig rolle i den samlede komposition (eller del heraf).[143] Som regel svarer elementargrupper i stemmer med tekst overens med *sætninger* (eller del-sætninger), men dette kan heller ikke siges at være en generel regel. Det samme gælder *musemer*, således som dette begreb anvendes af Philip Tagg.[144] Da en elementargruppe således hverken svarer til frase, motiv, sætning eller musem har jeg altså indført et nyt begreb.

Hvis det ikke er af afgørende betydning, om en given gruppe umiddelbart kan deles eller ej, og hvor der blot henvises til en sammenhængende samling toner, vil jeg dog undertiden også anvende betegnelsen *frase*, ligesom jeg ved fokus på den interne struktur ofte vil benytte betegnelsen *rytme*.

Rytmisk hierarki og gruppestruktur

Umiddelbart forekommer *rytmisk betoningshierarki* og *gruppestruktur* at ligne hinanden, men blot at optræde på to forskellige tidslige planer:[145]



Man kunne således forestille sig, at man kunne slå rytmisk betoningshierarki og gruppe-struktur sammen til én tidslig struktur.

---

142 Her citeret fra Aare, Grønager & Rønnenfelt 2000: 138.

143 Se for eksempel Brincker & Kirkegaard 1993: 95.

144 Problemet er, at musemer ikke nødvendigvis udgør en grupperingsstruktur. Et musem kan for eksempel være en *del* af en elementargruppe – den afgørende, betydningsbærende del – da en gruppes identitet ikke nødvendigvis beror på *alle* dens toner.

145 Teksten er fra Herman's Hermits' *No Milk Today* (1966).

Der er dog – som før omtalt – afgørende forskelle. Først og fremmest består en gruppe i en gruppestruktur af et *forløb*, en samling af flere toner, mens et rytmisk betoningshierarki består af rytmiske *positioner*. Det betyder blandt andet, at når en gruppe er sammensat af to undergrupper er begge disse indeholdt i gruppen, mens noget tilsvarende ikke gælder for toner i et rytmisk lag: En tone i en rytme i et rytmisk lag afspejler ikke entydigt bestemte toner i det lavere lag, men derimod blot en *position* i et lavere lag, og de ubetonede toner hører således ikke altid til en bestemt af de betonede, men kan blot stå mellem to betonede toner.

En anden forskel er, at et toner i et lag i et rytmisk hierarki kan opdeles i betonede og ubetonede toner, mens dette ikke gælder for grupper i gruppestrukturen. Hvis en gruppe er sammensat af to undergrupper, er der ikke – således som det har været beskrevet hidtil – nødvendigvis en af undergrupperne, der er mere „betonet" end den anden. Dette udelukker dog selvfølgelig ikke i sig selv, at man *kunne* operere med en form for betoning for grupper, hvilket for eksempel sker i Cooper & Meyers rytmeanalyser.[146] Problemet er blot, at denne form for betoning bliver en *anden* form for betoning end ren rytmisk betoning: Rytmisk betoning handler jo om betoning af *positioner* (tidslige placeringer), mens betoning for grupper jo i givet fald ville være betoning for et *forløb* (som hos Cooper & Meyer). Men herved er man sådan set lige vidt: Der er stadig tale om to forskellige fænomener.

Selv om jeg vil fastholde, at grupperingsstruktur og rytmisk betoningshierarki er forskellige på afgørende punkter, betyder det naturligvis ikke, at det ikke kan være interessant at *sammenholde* de to, hvilket jeg vil se nærmere på i de efterfølgende afsnit.

---

[146] Noget lignende sker hos Jackendoff & Lerdahl 1996 med *time-span analysis*. Jeg har ovenfor redegjort for forskellene mellem rytmisk betoning og dominans i „time-span analysis".

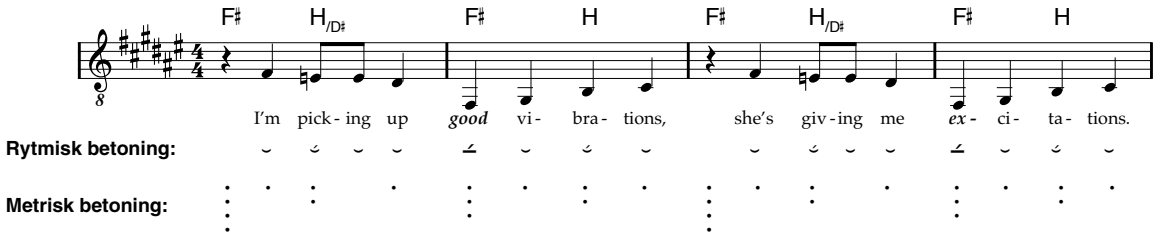
4.5b Indre gruppestruktur

Jeg vil i dette afsnit beskrive forhold vedrørende opbygningen af *den enkelte gruppe*. Det vil blandt andet ske ved at sammenholde gruppens interne rytmiske struktur med den metriske baggrund og derefter ved diskutere overordnede karakteristiska for gruppens rytmiske betoningshierarki. Til sidst vil jeg se på anden type fremhævelse end rent rytmisk betoning.

Mod- og medbetoning

Hvis der er overensstemmelse mellem metrisk og rytmisk betoning i højere rytmiske lag, vil jeg anvende udtrykket *medbetoning*, og hvis der omvendt ikke er overensstemmelse mellem metrisk og rytmisk betoning, vil jeg anvende udtrykket *modbetoning*.

Et eksempel på modbetoning er melodien i de første fire takter af omkvædet i The Beach Boys' *Good Vibrations* (1966):

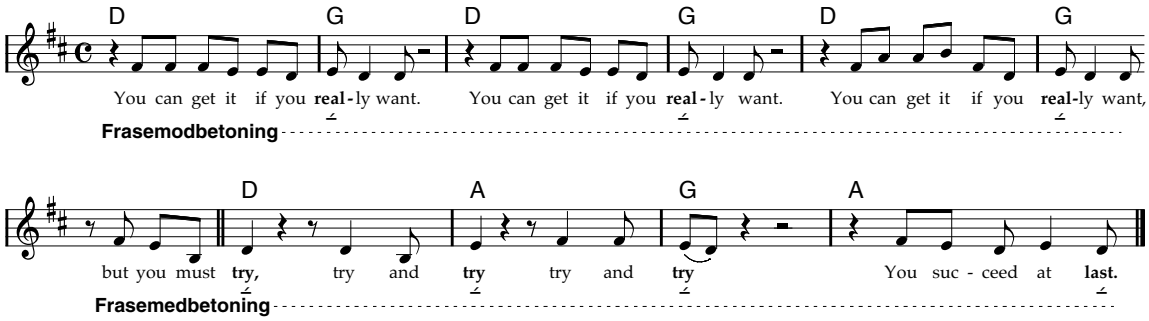


Eksemplet består af to fraser, der hver er opbygget af en metrisk betonet takt efterfulgt af en ubetonet takt. I hver af de to fraser ligger den største rytmiske betoning, hovedtrykket, på 1-slaget på det dybe fis, dvs. på den *ubetonede* takt. Der er således tale om modbetoning i taktlaget, hvilket jeg vil benævne *heltaktsmodbetoning*. Tilsvarende vil jeg benytte betegnelser som *fjerdedelsmodbetoning*, *halvtaktsmodbetoning* osv. Hvor det er en hel frases rytmiske hovedbetoning, der falder på et (relativt) metrisk ubetonet sted, vil jeg også anvende betegnelsen *frasemodbetoning*, ligesom man på tilsvarende vis kan anvende udtrykket *gruppemodbetoning*.

Det er klart, at der i en frase kan være såvel med- som modbetoning, da det dels kan skifte undervejs i en frase, dels er specifikt for de enkelte rytmiske lag. I eksemplet fra *Good Vibrations* ovenfor er det således udelukkende i taktlaget, der er modbetoning.

Man kan i øvrigt bemærke, at forskellen på *modbetoning* og *synkopering* udelukkende er et spørgsmål om, i hvilke rytmiske lag uoverensstemmelsen mellem metrisk og rytmisk betoning forekommer. Hvis det forekommer i det laveste rytmiske lag, kaldes det synkopering, mens jeg altså i højere lag vil anvende betegnelsen modbetoning, da der ikke er tradition for at anvende synkopering om højere rytmiske lag.

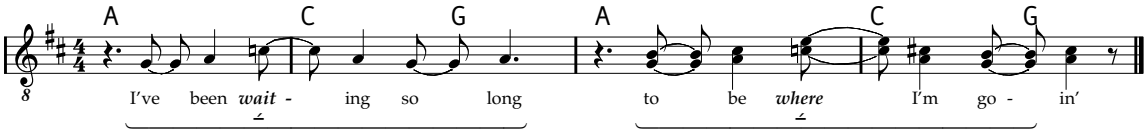
Med- og modbetoning kan undertiden være med til at markere forskellen på forskellige dele af en melodi, således som det for eksempel ses i Jimmy Cliffs *You Can Get It If You Really Want* (1971):[147]



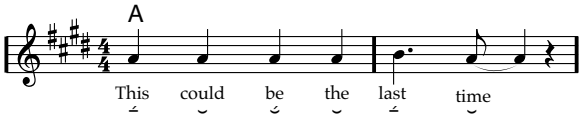
Mod- og medbetoning er således en væsentlig egenskab for den enkelte gruppe og en egenskab, der kan have betydning for formulering af form (sammensætningen af større grupper i længere forløb).

Hovedtryk

Ofte er der i en gruppe en rytmisk position, der har større rytmisk betoning end de andre, og en sådan tone kalder jeg – fuldstændigt som for rytmer – for gruppens *hovedtryk*. Se for eksempel følgende to (forsimplede) fraser fra Creams *Sunshine Of Your Love* (1967):



Undertiden optræder grupper, hvor der er *to* toner, der har klart større rytmisk betoning end de øvrige toner, men hvor det kan være svært at afgøre, hvilken af de to toner, der har den største rytmiske betoning, som for eksempel i første linie af omkvædet af The Rolling Stones' *(This Could Be) The Last Time* (1965):

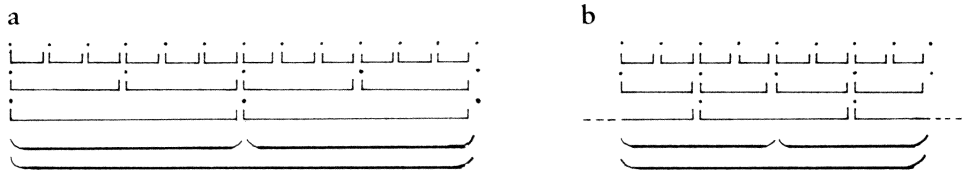


I den metriske baggrundsstruktur er første takt ret entydigt den mest betonede takt, hvilket medfører en tendens til at høre den første tone som mere betonet, også rytmisk. Men på den anden side er stavelsen »last« fremhævet i kraft af forslaget. Den rytmiske betoningsforskel mellem de to toner er således forsvindende lille, hvis der overhovedet er forskel. Til gengæld er der ingen tvivl om, at netop de to toner har markant større tryk end de øvrige toner. En sådan gruppe siges at have *dobbelt hovedtryk*, hvilket er forholdsvis almindeligt.

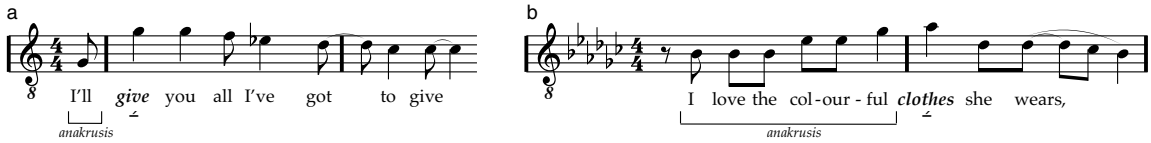
147 Her citeret fra Sangbogen (1988).

Placering af hovedtryk i gruppen

Jackendoff & Lerdahl (1996: 29-30) skelner mellem situationer, hvor grupper starter og slutter på metrisk betonede slag, og situationer, hvor der er et betonet slag i midten af en gruppe:



De definerer nu *anakrusis* som afstanden fra starten af gruppen til det metriske slag med den største betoning inden for gruppen.[148] De skelner dog ikke – som jeg gør det – mellem metrisk og rytmisk betoning, hvilket sandsynligvis skyldes, at de to stort set er sammenfaldenden i den musik, de behandler. Den følgende diskussion tager derfor udgangspunkt i situationer, hvor der er sammenfald mellem rytmisk og metrisk betoningsmønster (dvs. at der er medbetoning). Det metriske slag med den største betoning er under denne forudsætning gruppens *hovedtryk*. Jeg vil derfor her præcisere anakrusis som afstanden fra starten af gruppen til gruppens hovedtryk. Begrebet har således kun betydning, hvor en gruppe har enkelt hovedtryk. Nogle eksempler fra The Beatles' *Can't Buy Me Love* (1964) og The Beach Boys *Good Vibrations* (1966):



Ved hjælp af dette begreb definerer Jackendoff & Lerdahl nu *fasen* mellem grupperingsstruktur og rytmisk/metrisk struktur, således at hvis der er kort eller ingen anakrusis, er de to *i fase* (a), og hvis der er en lang anakrusis er de to strukturer *ude af fase* (b). Der er dog efter min opfattelse i hvert fald to problemer med denne definition:

1) Definitionen af fase tager kun hensyn til afstanden fra *starten* af gruppen til hovedtrykket, ikke afstanden fra hovedtrykket til *slutningen* af gruppen. Der skelnes med andre ord ikke mellem hovedtryk i midten og i slutningen af en gruppe, mellem jambe (˘ –) og amfibrak (˘ – ˘), bare anakrusis har samme længde. Det turde dog være oplagt, at også afstanden fra hovedtrykket til slutningen af gruppen har betydning for forholdet mellem grupperingsstruktur og rytmisk/metrisk struktur, og jeg vil derfor indføre betegnelsen *hale* for denne afstand.[149] Man kan således nu groft inddele grupper med ét hovedtryk i tre

---

[148] Jackendoff & Lerdahl anvender ordet „anacrusis", og jeg foretrækker i overensstemmelse hermed betegnelsen *anakrusis* frem for *optakt*, da anakrusis kan forekomme i alle metrisk lag. Jackendoff & Lerdahl (1996: 30) betoner i øvrigt, at betegnelsen „upbeat" ikke kan anvendes: »The term *upbeat* will not do here, since beats do not have duration; an anacrusis can include many upbeats at various levels.« De opfatter således optakt som et fænomen i den metriske baggrundsstruktur.

[149] En anden mulighed er „katakrusis".

situationer, som jeg har givet navnene sluttryk, midttryk og starttryk. Opdelingen kan i øvrigt genfindes hos Riemann, hvis betegnelser jeg har medtaget i parentes:[150]

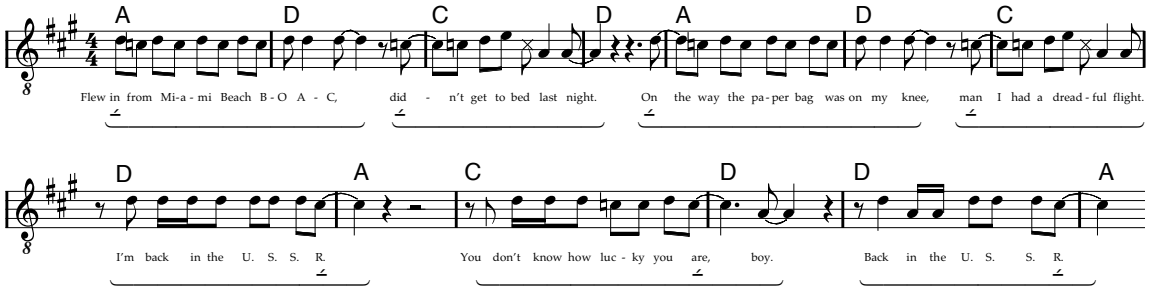
Sluttryk	⏑ –	lang anakrusis	kort/ingen hale	(abbetont)
Midttryk	⏑ – ⏑	lang anakrusis	lang hale	(inbetont)
Starttryk	– ⏑	kort/ingen anakrusis	lang hale	(aufbetont)

Opdelingen gælder naturligvis kun i de tilfælde, hvor der er tale om *enkelt hovedtryk*. Hertil kommer således dobbelt hovedtryk og mere komlicerede strukturer.

2) Det forudsættes, at det er mest „naturligt" eller „simpelt" med situationer *i fase* – hvilket vel sådan set ligger i deres valg af betegnelsen (Jackendoff & Lerdahl 1996: 30):

> … out-of-phase passages are more complicated for the listener to process because the recurrent patterns in the two components conflict rather than reinforce on another.

Men det er langtfra indlysende, at kort anakrusis – og altså grupper „i fase" – er det simpleste eller mest naturlige. For Riemann er strukturen med *sluttryk* således udgangspunktet for musikalsk komposition. Ofte anskues sluttryk da også som mere afsluttende og *mindre* spændings- eller energifyldt end starttryk. Et eksempel som *Back In The U.S.S.R.* ovenfor synes da også at støtte en sådan anskuelse: De første fire grupper har starttryk, mens konklusionen i form af de sidste tre grupper overordnet har sluttryk.



Uanset om kort eller lang anakrusis, starttryk eller sluttryk, anses for det simpleste, naturligste, mindst spændingsfyldte eller energifyldte forudsætter sådanne antagelser, at et ubetonet slag i den rytmisk eller metriske struktur mest naturligt (eller mindst energifyldt osv.) hører til et bestemt andet mere betonet slag. Jackendoff & Lerdahl forudsætter således, at et ubetonet slag mest naturligt hører til det *foregående* mere betonede slag og ikke det efterfølgende. Hvis et ubetonet slag havde hørt til det efterfølgende mere betonede slag, havde lang anakrusis jo været det simpleste og altså den situation med mindst faseforskydning mellem de to strukturer. Men Jackendoff & Lerdahl hævder faktisk selv, at slag i den metriske struktur i sig selv hverken hører til det foregående eller til det efterfølgende mere betonede slag (1996: 28):

> Now consider the proposiotion that beats do not posess inherent grouping. This means that a beat as such does not somehow belong more to the previous beat or more to the following

[150] Skelnen mellem forskellige længder af hale kan i øvrigt også findes hos Cooper & Meyer (1960), der dog endvidere skelner mellem jambe (⏑ –) og anapæst (⏑ ⏑ –) samt mellem trokæ (– ⏑) og daktyl (– ⏑ ⏑).

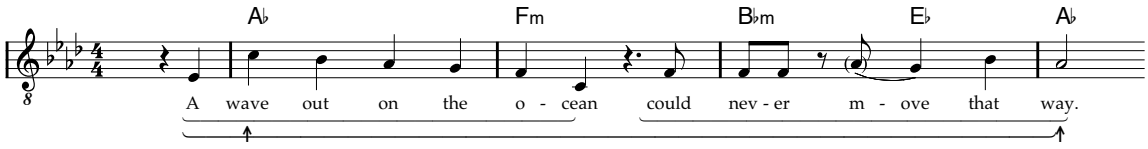
> beat … In metrical structure, purely considered, a beat does not "belong" at all—rather, it is part of a pattern. A metrical pattern can begin anywhere and end anywhere, like wallpaper.

Men forudsætningen for at tale om „fase" mellem grupperingsstruktur og rytmisk/metrisk struktur er netop, at man i begge strukturer kan tale om begyndelser og slutninger, hvilket naturligvis gælder for grupperingsstruktur, men altså ikke – ifølge Jackendoff & Lerdahl selv – for metrisk struktur.

Det forekommer således svært entydigt at afgøre, om rytmer i sig selv har en „indbygget" eller „naturlig" tendens til jambiske eller trokæiske grupperinger. Måske afhænger det af den konkrete musikalske norm, således at man i forskellig musik kan have forskellige tendenser? Eller der kan måske være forskellige tendenser i forskellige metriske lag? Jeg vil lade spørgsmålet stå åbent her og blot pege på problemet uden at forsøge mig med et generelt svar, da det i denne sammenhæng er mindre afgørende. Det vigtigste er derimod her, at uanset hvad der anses for at være det simpleste, mindst spændingsfyldte, naturligste osv., kan forholdet mellem grupperingsstruktur og rytmisk struktur – altså den positionen af hovedtrykket i grupper – med held anvendes i analysen af fraser/grupper i en melodi, hvilket *Back In The U.S.S.R.* jo er et udmærket eksempel på. Kontrasten mellem starttryk og sluttryk er her medvirkende til at understrege opfattelsen af eksemplet som overordnet opdelt i to dele.

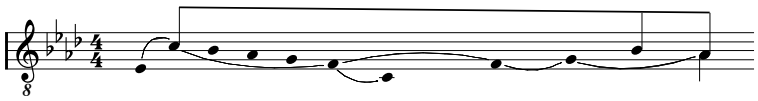
Strukturel accent

Undertiden kan en eller flere rytmiske positioner være fremhævet på *andre* måder end blot ved rytmisk betoning – måder, der inddrager det harmoniske og melodiske. Et eksempel kunne være slutningen af andet vers af Johnny Tillitsons *Poetry In Motion* (1960):



Ser man på de overordnede metriske forhold for den sidste delgruppe, er tredje takt ret entydigt mere betonet end sidste takt. Men ser man på de harmoniske og melodiske forhold, aftegner der sig en jambe, ⏑ –, hvor takt 3 fungerer som en forberedende, dominantisk takt med en spænding, der finder opløsning takten efter med grundtonen as, og tonika A♭. Samtidig falder denne opløsning sammen med et hovedtryk i frasen (der vel nærmest har dobbelt hovedtryk på »nev-« og »way«). Der sker således en betoningsfremhævelse af fjerde takt, der hverken er metrisk (hvor tredje takt er mere betonet) eller rent rytmisk (hvor der i frasen er dobbelttryk). Jeg vil – med en betegnelse lånt fra Jackendoff & Lerdahl (1996) – kalde en sådan fremhævelse af en position i en gruppe for en *strukturel accent*. Der er altså i den sidste delgruppe en strukturel accent på 1-slaget i fjerde takt.

Hvis vi nu vender blikket mod første delgruppe, er der harmonisk/melodisk tale om et udgangspunkt, $\hat{3}$ over T, som de efterfølgende toner er en bevægelse *væk fra*. Her er der altså tale om en modsat bevægelse end i de to sidste takter, der kunne ses som en bevægelse *hen mod* noget. Fornemmelsen af bevægelse er dog langtfra så stærk som i de sidste to takter, hvilket dels skyldes den funktionsharmonisk svagere forbindelse T→Taf i forhold til den stærkere D→T, dels at den anden delgruppe rent melodisk har langt stærkere melodiske forbindelser i form af $\hat{6}$→$\hat{7}$→$\hat{8}$ og videreførelsen af den indledende $\hat{3}$ med $\hat{2}$→$\hat{1}$.



Til gengæld er betoningen af første takt i første delgruppe her understøttet af den metriske struktur, og man kan derfor samlet her tale om en strukturel accent på 1-slaget i første takt.

I den første delgruppe er der således en strukturel accent i starten, og jeg siger, at gruppen har *startaccent*. I den anden delgruppe er der derimod en strukturel accent i slutningen, og delgruppen har derfor *slutaccent*. Den samlede gruppe kendetegnes således ved de to strukturelle accenter i starten og slutningen, og den har *dobbeltaccent*.

Afslutning

Jeg har nu beskrevet forskellige forhold for den indre struktur af en *enkelt gruppe*:

- Der kan – i forskellige rytmisk/metriske lag – være tale om *mod- eller medbetoning* alt efter, om der er overensstemmelse mellem metrisk og rytmisk betoning.
- En gruppe kan have et *hovedtryk* eller i visse tilfælde *dobbelt hovedtryk*.
- Ved enkelt hovedtryk kan der skelnes mellem *starttryk*, *midttryk* og *sluttryk* alt efter placeringen af gruppens hovedtryk.
- En gruppe kan desuden have en eller flere *strukturelle accenter*. En strukturel accent er en position, der ikke blot er rytmisk eller metrisk vigtig, men også på andre måder er fremhævet (for eksempel melodisk eller harmonisk).
- Alt efter placeringen af den eller de strukturelle accenter siges gruppen at have *startaccent*, *slutaccent* eller *dobbeltaccent*.

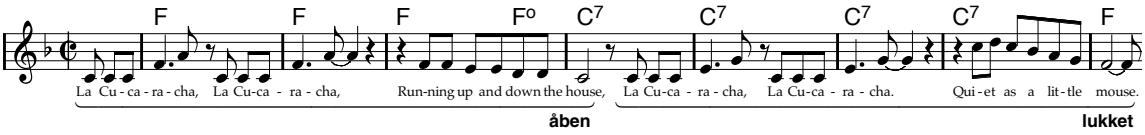
4.5c Sammensatte grupper

Jeg vil nu se på, hvordan grupper sammensættes til længere grupper i grupperingsstrukturen. I den forbindelse spiller fornemmelsen af en gruppes „åbenhed" eller „lukkethed" en vigtig rolle, hvorfor dette fænomen indledningsvist vil blive diskuteret. Derefter vil jeg kort se på længere strukturer – stykker og numre – hvorefter jeg vil slutte af med at se på, hvordan den samlede grupperingsstruktur kan opdeles i lag.

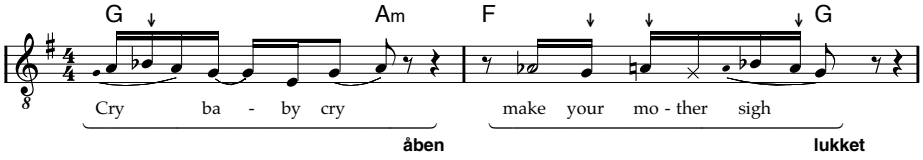
Åben/lukket

Man kan overordnet skelne mellem *åbne* og *lukkede* grupper, hvor en åben gruppe slutter uafsluttet og må videreføres, mens en lukket gruppe markerer en eller anden form for afslutning. Når en gruppe er sammensat af to delgrupper, er den første gruppe sædvanligvis åben, mens den sidste er lukket, således at der dannes en „spørgsmål-svar-struktur".[151] Som eksempel kan nævnes de to delgrupper fra *Poetry In Motion* ovenfor. Det er i øvrigt ganske almindeligt, at en gruppe med startaccent optræder åbent, mens en gruppe med slutaccent optræder lukket.

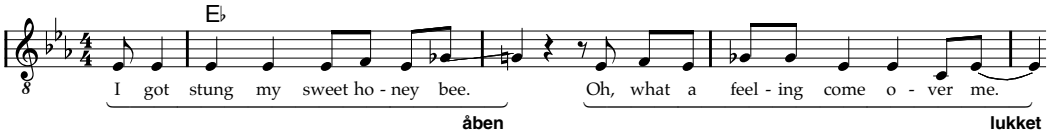
Ofte skabes fornemmelsen for åbenhed og lukkethed med *harmoniske midler*. En åben gruppe kan for eksempel ende på en spændingsakkord, mens en lukket gruppe kan ende på en hvileakkord – som her i *La Cucaracha* (*Sangbogen II*: 408):



Også selv om harmonikken ikke er funktionstonal, kan denne godt medvirke til skabelsen af åbenhed og lukkethed, blot der på en eller anden måde fornemmes akkorder med større eller mindre harmonisk spænding, som for eksempel i The Beatles *Cry Baby Cry* (1968):



I andre tilfælde dannes åbenhed og lukkethed med *melodiske midler* som i Elvis Presleys *I Got Stung* (1958):

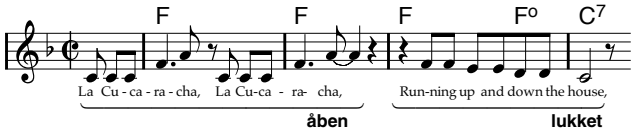


Her slutter første gruppe således med en melodisk dissonans – bluestertsen – mens anden gruppe slutter på grundtonen.

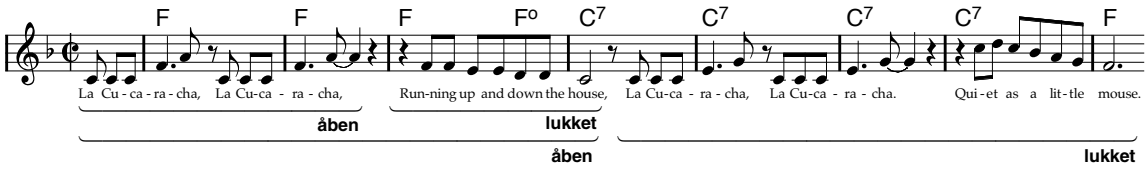
---

[151] En gruppe, der består af to delgrupper, hvoraf den første slutter åbent og den næste slutter lukket, således at der dannes en spørgsmål-svar-struktur, kaldes – som tidligere nævnt – undertiden en *periode* (se for eksempel Moore 1993: 52 og Bent 1987: 126). Jeg har jo dog her brugt denne betegnelse til noget andet, nemlig afstanden fra et slag til det næste i den metriske struktur (for lag på og over taktlaget).

Fornemmelsen af åbenhed og lukkethed kan også hænge sammen med, om gruppen har *svag udgang* (afslutning på ubetonet stavelse) eller *stærk udgang* (afslutning på betonet stavelse):



Eksemplet ovenfor peger på, at åbenhed og lukkethed hører til en *bestemt gruppering* i en grupperingsstruktur. I forhold til de to første takter er frasen i takt 3-4 således *lukket*. Men hele gruppen af de første fire takter fungerer samtidig *åbent* i forhold til de næste otte takter:



Hvis man spørger, om takt 4 er en åben eller lukket afslutning, må man altså samtidig spørge, *hvad* det er en afslutning på.

Styrke af åbenhed/lukkethed

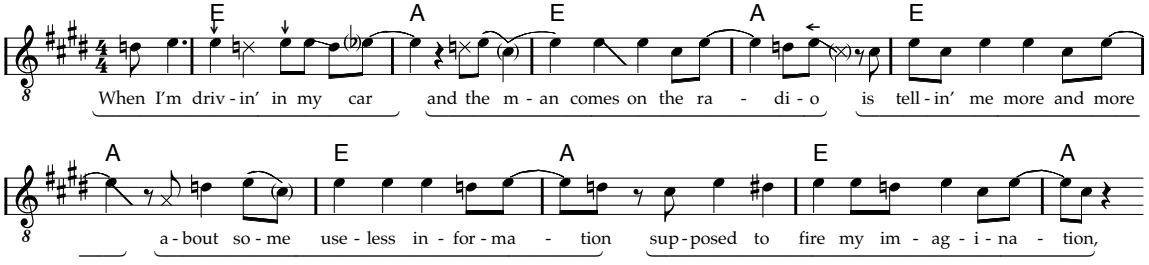
Fornemmelsen for åbenhed og lukkethed kan være mere eller mindre udtalt. Jeg vil i den forbindelse tale om *styrke* i åben/lukket-forholdet og om *stærk* og *svag* åbenhed og lukkethed.

En stærk åben/lukket-struktur vil ofte være kendetegnet ved, at flere faktorer – harmoniske, melodisk og/eller rytmiske – understøtter åben/lukket-strukturen. I eksemplet fra slutningen af andet vers af *Poetry In Motion* understreges den anden delgruppes lukkethed i forhold til den første delgruppe således af:

- Stærk udgang
- Opløsning af den melodiske spænding $\hat{3}$ til $\hat{1}$ via $\hat{2}$
- Den harmoniske bevægelse D→T

Der skabes således en stærk åben/lukket-struktur. Da grupper af to delgrupper i høj grad dannes på baggrund af åben/lukket-strukturer, har fornemmelsen af styrke i åben/lukket-forholdet mellem delgrupperne stor betydning for, hvor tydeligt en gruppe opleves. I eksemplet fra *Poetry In Motion* opleves således meget tydeligt en gruppe af de to delgrupper.

I andre tilfælde kan der være meget svage tendenser til gruppering, eller de kan helt mangle, hvilket følgende eksempel fra The Rolling Stones *(I Can't Get No) Satisfaction* (1965) illustrerer:

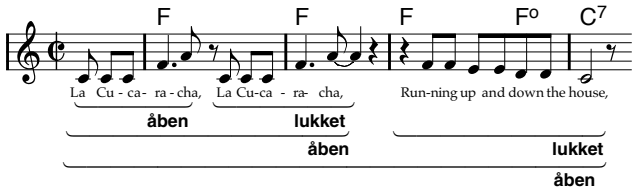


Der er her kun små forskelle mellem de fem grupper, og der dannes således ikke nogen sikker eller væsentlig fornemmelse for en bestemt overliggende gruppering af grupperne. I stedet føjer grupperne sig blot efter hinanden.

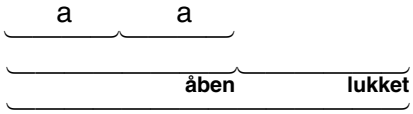
Jeg kalde en struktur, hvor grupperne blot føjer sig efter hinanden, uden at der dannes nogen sikker eller væsentlig fornemmelse for en bestemt overliggende gruppering af grupperne, for en *additiv* gruppestruktur. En additiv gruppestruktur er således kendetegnet ved svage eller manglende åben/lukket-strukturer og kan overordnet forstås som en *stilstand*. Heroverfor står *multiplikative* grupperinger, hvor grupper klart og utvetydigt føjer sig sammen i større enheder, i overliggende grupper i kraft af stærke åben/lukket-strukturer. Der er her tale om en klar *bevægelse* fra den første, åbne delgruppe til slutningen af den afsluttende, lukkede delgruppe.[152]

Gentagelse som lukkethed

Umiddelbart synes gentagelse i sig selv at være en indikation af en additiv gruppestruktur og altså af stilstand. Dette er dog langtfra tilfældet. Selv i en præcis gentagelse kan de to ens grupper fungere forskelligt, hvilket *La Cucaracha* igen kan illustrere.



Den første figur – de første fem toner – fungerer umiddelbart åbent; den indebærer en forventning om en videreførelse på en eller anden måde. Med gentagelsen sker der på den ene side en *intensivering* af spændingen, hvorved åbenheden altså fremhæves, hvilket afspejles i, at de to takter som samlet gruppe betragtes som åben. Men samtidig fungerer gentagelsen over for den første takt som en *afslutning*: Det skyldes, at man efter gentagelsen *ikke* forventer endnu en gentagelse, men noget andet. Herved kommer takt to altså til at fungere som en afslutning på gentagelsesstrukturen. En sådan forventning om, at der efter gentagelsen følger noget andet, er naturligvis afhængig af den konkrete musikalske norm på det givne lag i grupperingsstrukturen. Jeg vil i dette afsnit kort se på sædvanlige strukturer med gentagelse, hvor gentagelsen fungerer som en åben delgruppe, der sammen med en afsluttende, lukket delgruppe er en overordnet gruppe:



I sin simpleste form er der tale om et aab-mønster. Dette kendes blandt andet fra en typisk opbygning af vers over et bluesskema (Jensen 1995: 51). De tre dele er da lige lange, men i andre tilfælde er b forlænget, så den er lige så lang som de to a-dele tilsammen, som for eksempel i de første fire takter af *La Cucaracha* ovenfor. I sådanne tilfælde kan anden

---

[152] Definitionen på additiv og multiplikativ gruppestruktur er naturligvis en analogi til den sædvanlige skelnen mellem additiv og multiplikativ periodestruktur, og som regel – men ikke altid – er de to strukturer da også sammenfaldende.

delgruppe undertiden deles i to, således at der opstår en aabc-struktur (som i The Everly Brothers' *All I Have To Do Is Dream*, 1960), ligesom en almindelig variant naturligvis er aaba (som i The Everly Brothers' *Cathy's Clown*, 1960). Endelig ses strukturer, der ligger mellem aabc og aaba, hvor den sidste delgruppe er en varieret udgave af a (for eksempel verset i The Beatles' *I'm Looking Through You*, 1965).

Fælles for disse strukturer er altså den indledende gentagelse, der afsluttes af en gruppe, der afsluttes lukket, således at gentagelsen ikke kommer til at fungere som et element af stilstand, men tværtimod som en intensivering af en klart multiplikativ gruppestruktur.

Stykker

Som regel er der nogle grupper, der spiller en særlig rolle i grupperingsstrukturen, nemlig *stykker* – vers, omkvæd, kontrast osv. Jeg vil ikke gennemgå de forskellige typer her, men blot henvise til Jensen 1995: 20ff, hvor der også er en diskussion af almindelige formtyper i populærmusik (strofiske former, vers-omkvæd-form, AABA-form).

Stykker er ofte karakteriseret ved at være ret *stærke grupper*, altså med en tydelig opfattelse af begyndelse og slutning. Undertiden kan der dog være tale om ret svage grupper med en fortrinsvis additiv gruppestruktur som for eksempel i James Browns *Say It Loud – I'm Black And I'm Proud* (1968).

Stykker er i øvrigt som regel er det højeste tidslige lag, hvor den metriske baggrundsstruktur gør sig gældende. Det er således almindeligt, at det enkelte stykke kan opfattes som en *periode* i en metrisk struktur, mens dette sjældnere gælder grupper af *flere* stykker.

Form for et helt nummer

Et interessant spørgsmål er, i hvor høj grad grupperingsstrukturen kan føres helt op, således at hele nummeret opfattes som en *enkelt gruppe*, altså hvorvidt nummeret høres som en samlet struktur, som et afsluttet hele.

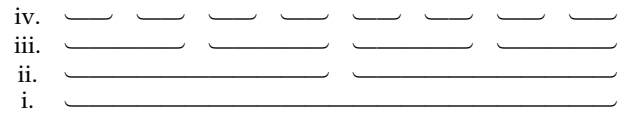
I det omfang et nummer for eksempel blot består af en række vers, der gentages med ny tekst grupperes disse vers kun i ringe grad. Man kunne således uden at ændre på opfattelsen af nummerets form uden videre have tilføjet et ekstra vers eller undladt et vers. I en sådan additiv grupperingsstruktur dannes jo kun svagt eller slet ikke en fornemmelse for en overliggende gruppe af hele nummeret. Noget tilsvarende kan i øvrigt siges om numre, der blot består af en vekslen mellem vers og omkvæd.

Som regel er der dog også kraftige tendenser mod at opfatte et nummer som en afsluttet helhed. Dette afspejles blandt andet i anvendelsen af bestemte, let genkendelige formtyper som for eksempel almindelige AABA-former. Selv i numre, der overordnet kan siges at bestå af en struktur (vers eller vers+omkvæd), der gentages, er der ofte træk, der henleder opmærksomheden på nummeret som en samlet form, for eksempel den almindelige praksis med en kontrasterende del, der starter omkring halvvejs i nummeret.

Samtidig kan der som nævnt i kapitlet om bagvedliggende strukturer være stærke normer for numres længde. Det forekommer derfor sandsynligt at antage, at der i lytningen af et nummer er en i hvert fald omtrentlig oplevelse af hvor – rent tidsligt – i nummeret, man befinder sig.

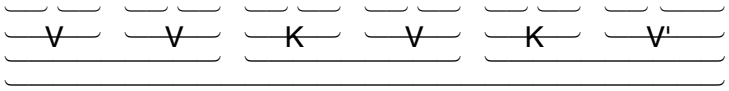
Lag

Som det fremgår af eksemplerne ovenfor, er det meget almindeligt, at to delgrupper af nogenlunde samme længde tilsammen danner en gruppe, således at der dannes en simpel hierarkisk struktur:

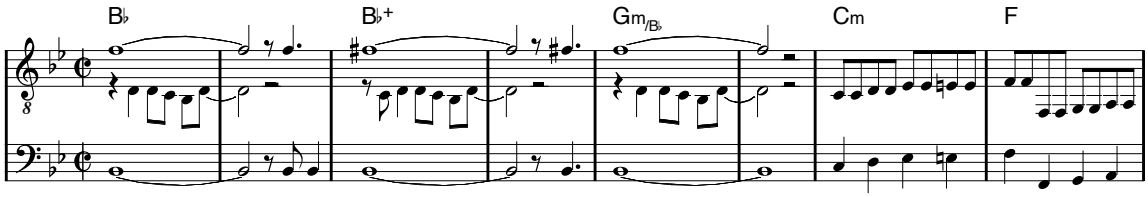


Herved er det ret oplagt at tale om *lag* i gruppestrukturen.

Det er dog ikke altid, at en gruppe er sammensat af to delgrupper af nogenlunde samme længde. Et typisk eksempel på gruppering af delgrupper med højst uens længde er numre med en kort intro, for eksempel Tammy Wynettes *He Loves Me All The Way* (1970), som i øvrigt vil blive diskuteret i sin helhed senere. De øverste lag i nummeret kan – hvis man ser bort fra introen – kort angives som angivet nedenfor, hvor V betegner vers og K kontrast, hver på 16 takter:

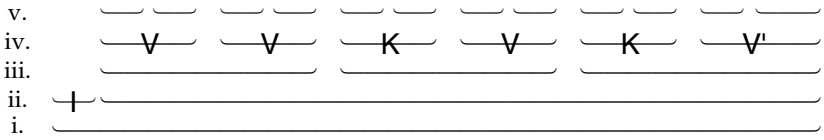


Men som sagt indledes nummeret med en intro:



Hvordan kan denne intro på 8 takter nu placeres i gruppestrukturen? Her må man vurdere, om introen blot fungerer som intro til for eksempel det første vers – og dermed kan inkluderes i dette – eller om den fungerer som intro til hele resten af nummeret:

I dette tilfælde – således om det er ret almindeligt – vil jeg mene, at introen ikke danner en gruppe med første vers (eller en anden del af resten af nummeret), men simpelthen fungerer som indledning til *hele resten af nummeret*, der på sin vis først rigtigt starter med det første vers i takt 9. Den gruppe, der omfatter hele nummeret, består således af to delgrupper med højst uens længde: introen (8 takter) og resten af nummeret (102 takter):



Der er sådan set i sig selv ikke noget forkert i, at grupper kan være sammensat af delgrupper med meget forskellig længde, men det giver nogle problemer med hensyn til placeringen af delene i lagene i gruppestrukturen:

For det første bliver *stykker* ikke placeret i ét lag i gruppestrukturen. I *He Loves Me All The Way* er introen således placeret i det ii. lag, mens de andre stykker er placeret i det iv.

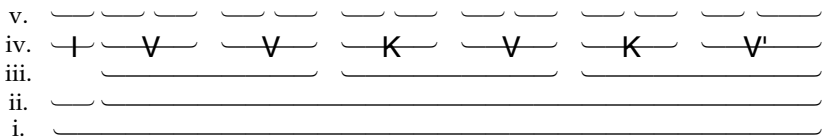
lag. I stedet kunne man ønske sig, at alle stykker var placeret i et enkelt lag i gruppestrukturen.

For det andet kan grupper siges at være i familie med hinanden, hvis de har *nogenlunde samme længde*. Det ville således være oplagt at opfatte grupper med samme længde som hørende til det samme lag i gruppestrukturen. Men i *He Loves Me All The Way* er introen på 8 takter placeret i det ii. lag, mens de andre grupper af nogenlunde samme længde findes i det v. lag.

Problemerne skyldes til dels, at „lag" tilsyneladende kan være karakteriseret af flere forhold:

- Grupper i et lag kan være karakteriseret af *afstanden til gruppen af hele nummeret*.
  – I så fald hører introen til det ii. lag.
- Grupper i et lag kan være karakteriseret af *en musikalsk funktion* – f.eks. „stykker".
  – I så fald hører introen til det iv. lag.
- Grupper i et lag kan være karakteriseret af *en omtrentlig længde*.
  – I så fald hører introen til det v. lag.

Problemet kan løses på to måder: Enten vælges én af definitionerne, eller også tillades en gruppe at tilhøre flere lag. Jeg vil her vælge den sidste mulighed, således at den *samme* gruppe altså kan tilhøre *flere* lag.[153] Gruppestrukturen for de øverste lag i *He Loves Me All The Way* kan nu angives således:

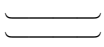


Man kan her se, at gruppen af de første otte takter tilhører tre forskellige lag: ii., iv. og v. I praksis kan man dog ofte med fordel undlade at angive, at en delgruppe tilhører laget lige under dens „overgruppe", da dette jo altid vil fremgå implicit. Desuden kan man eventuelt for nemheds skyld blot placere en gruppe, der tilhører to nabolag *mellem* de to lag. Typisk vil starten af *He Loves Me All The Way* således være angivet på en af følgende måder:

I begge disse notationer er det således underforstået, at introen tilhører det ii. lag.

---

[153] Reglen kan også formuleres på en lidt anden måde, hvis man foretrækker det: En gruppe kan bestå af kun én delgruppe.



I så fald opfattes de to grupper ovenfor altså som to forskellige grupper, hvor den øverste er en *delgruppe* af den nederste – men altså en delgruppe, der omfatter hele gruppen.

Det er også værd at bemærke, at der nu er *tre* faktorer, der kan give anledning til et lag i gruppestrukturen. Umiddelbart giver en opdeling af en gruppe selvfølgelig anledning til et lag, men herudover kan det være nødvendigt at tilføje ekstra lag af to grunde:

- Hvis grupper med en bestemt musikalsk funktion – typisk „stykker" – ikke findes i et lag i gruppestrukturen, må man indføje et ekstra lag. Det kan være en situation som nedenstående:

- Hvis et lag har grupper med forskellig længde, må man indføje ekstra lag, således at der findes et lag med hver længde. Eksempel:

I praksis vil en illustration af grupperingsstrukturen i et nummer eller i en del af et nummer dog ofte udelade visse lag, hvis det er mindre interessant for den konkrete analyse.

4.5d Afslutning – grupperingsstruktur

Grupperingsstrukturen er altså en opdeling af et nummer i *grupper* i en hierarkisk struktur. Ofte har en gruppe, specielt i lavere lag, en enkelt rytmisk placering med markant større rytmisk tryk, gruppens *hovedtryk*. Dette hovedtryk kan være placeret i starten, midten eller i slutningen af gruppen, der benævnes *starttryk*, *midttryk* og *sluttryk*. En gruppe kan i et rytmisk lag have overensstemmelse mellem metrisk og rytmisk betoning, hvilket betegnes *medbetoning*, eller der kan være uoverensstemmelse, hvilket betegnes *modbetoning*.

En gruppe kan slutte *åbent* eller *lukket* i forhold til de omkringliggende grupper, hvilket ofte hænger sammen med placeringen af en *strukturel accent*. Ofte består en gruppe af en åben + en lukket delgruppe, således at der skabes en *stærk* gruppe. I andre tilfælde er en gruppe først og fremmest karakteriseret ved dens forskellighed fra musikken før og efter gruppen, og der er tale om en *svag* gruppe.

Grupperingsstrukturen kan som hovedregel føres helt op til hele nummeret, der kan betragtes som en enkelt gruppe, således at der opleves en samlet tidslig struktur for et helt nummer.

Grupperingsstrukturen siges at bestå af *lag*, hvis grupper er karakteriseret af afstanden til gruppen af hele nummeret, en bestemt musikalsk funktion (som regel stykker) og/eller en omtrentlig længde.

4.6 Eksempler

Jeg vil her demonstrere brugen af alle de introducerede begreber med et par mere gennemførte rytmiske og formale analyser.

4.6a Tammy Wynette: *He Loves Me All The Way* (1970)

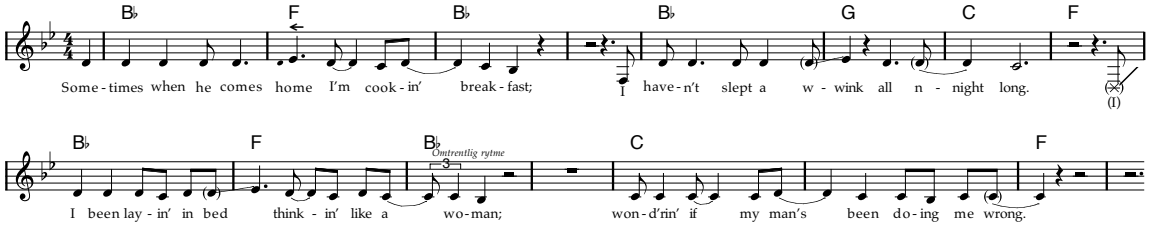
Metrum

Som tidligere nævnt er der i dette nummer en vis tvetydighed mht. pulslaget: Bassens puls-lag er således generelt et højere metrisk lag (dobbelt så langt mellem slagene) end de andre instrumenter og sangens puls-lag. Det er da også typisk, at tempoet er således, at begge metriske lag ligger i et område, der let lader sig høre som puls-lag (86 og 172 slag pr. minut). Hvis man ønsker at understrege denne dobbelthed, vil det være oplagt at anvende taktartsbenævnelsen $\frac{2}{2}$. Lægger man derimod størst vægt på det dominerende lag, kan man anvende $\frac{4}{4}$.

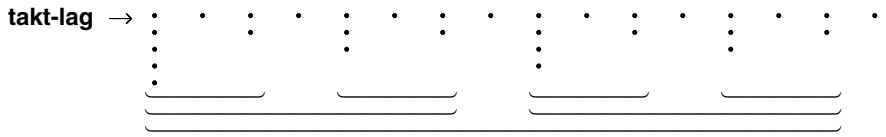
Det hurtige puls-lag er generelt todelt i en ujævn, „swing"-underdeling. Selv om denne i udførelsen som regel ligger tæt på $\frac{2}{3} + \frac{1}{3}$, antydes tredeling af pulsen ikke, og der er overalt tale om en klar *todeling*.

Vers

Hvert vers består af fire fraser, således også første vers:



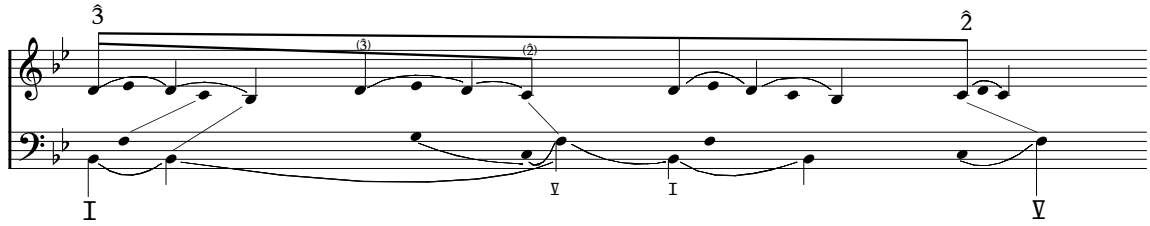
De fire fraser kan sammensættes to og to til grupper på otte takter, således at verset består af to dele. Hele versets grupperingsstruktur kan angives således:



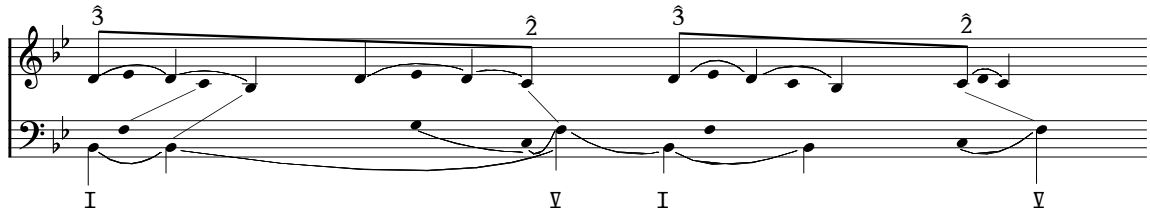
De to dele på 8 takter bindes blandt andet sammen af *enderim*. Desuden slutter første del åbent med $\hat{2}$ på V, mens anden del slutter lukket med $\hat{1}$ på I (dette gælder dog ikke første vers), således at hele verset tydeligt danner en samlet gruppe.

Selv i første vers, hvor begge de to dele på 8 takter ender dominantisk med melodien på $\hat{2}$, fornemmes den anden del ret tydeligt som en afslutning på heæe verset og ikke blot på de foregående otte takter. Dette kan blandt andet hænge sammen med den generelle

tendens til at gruppere i 8+8 takter, enderimet og ikke mindst den bagvedliggende harmoniske og melodiske struktur. Baggrunden for de fire fraser i første vers kan i en Schenker-analyse illustreres således:



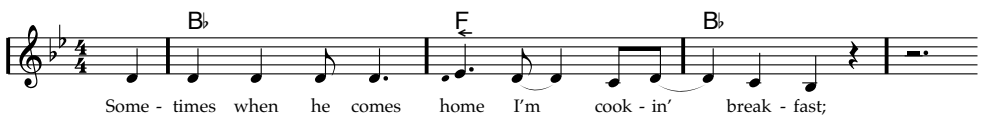
I baggrundslaget er første del således blot 3̂ på I, mens anden del er en bevægelse fra 3̂ på I til 2̂ på V. I et lidt mere detaljeret lag, forgrunden, er første del dog ikke blot 3̂ på I, men kan selv anskues som en bevægelse fra 3̂ på I til 2̂ på V. Hertil kunne man selvfølgelig indvende, at man lige så godt kunne anskue baggrunden som to dele, der hver er en 3̂→2̂-bevægelser i samme lag:



Der er dog efter min opfattelse afgørende forskelle, der peger på, at 3̂→2̂-bevægelsen i anden del har større strukturel betydning end i første del. I anden del strækker bevægelsen sig således fra første til anden frase og er ikke blot placeret i slutningen af anden frase som i første del. 2̂ er således langt tydeligere understreget i anden del, også i kraft af den langsommere akkordrytme, der fremhæver II og V, der understøtter 2̂. Jeg vil derfor mene, at bevægelsen 3̂→2̂ i første del er „lokal" for verset, mens 3̂→2̂-bevægelsen i anden del har betydning ud over versets indre struktur (bevægelsen føres helt til Î i næste vers, og herved bindes de to første vers således harmonisk/melodisk sammen i en åben/lukket-struktur).

Hver del på 8 takter er som sagt opbygget af to fraser. Det er her karakteristisk, at første frase har *svag udgang* (afslutning på ubetonet stavelse), mens anden frase har *stærk udgang* (afslutning på betonet stavelse), således at der igen dannes en åben/lukket-struktur.

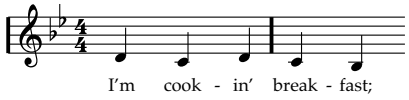
Den enkelte frase spænder over de første knap 3 takter af en 4-takters-enhed, således også den første frase:



Fraserne kan på sin vis godt opdeles i to delfraser, her »Sometimes he when comes home« og »I'm cooking breakfast«. Opdelingen er mere eller mindre tydelig i de forskellige fraser – undertiden er den meget tydelig med pause mellem de to dele, andre gange flyder de to dele helt sammen. Præcis hvor langt ned periodestrukturen går er således ikke helt tydeligt. I eksemplet her er opdelingen dog rimelig tydelig og forstærkes af, at der er en punkteret fjerdedel mellem »home« og »I'm« – uden at dette har en anden grund end adskillelsen mellem de to fraser.

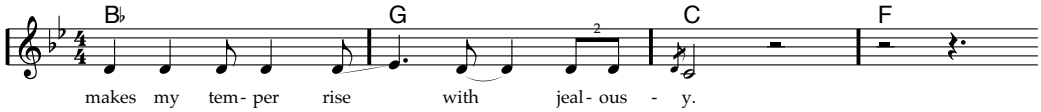
Ser man på første delfrase, er »comes« den første tone, hvor der ikke er fuldstændig overensstemmelse mellem metrisk og rytmisk betoning. Der er sandsynligvis tale om vis acceleration hen mod delfrasens andet hovedtryk på »home«. Til dels kommer tonen på »comes« således til at fungere som en optaktsynkope. Det er dog kendetegnende, at denne optaktsynkope ikke forekommer hver gang, men synes at afhænge af den konkrete tekst. Første delfrase har *dobbelt hovedtryk* og er i øvrigt kendetegnet ved ret stor metrisk forankring.

Anden delfrase har *sluttryk* i kraft af hovedtrykket på »break-«. Frasen er kendetegnet ved betydelig svagere metrisk forankring. Der er ret tydeligt en bagvedliggende rytme:



Men i Tammy Wynettes frasering kommer tonerne altså gradvist senere og senere i forhold til denne rytme, således at de sidste to toner er en hel fjerdedel forskudt. Umiddelbart kunne fænomenet minde om „omvendt lift" – hvor tonen ved kommer *før* i forhold til den bagvedliggende rytme, kommer tonerne i slutningen af frasen her *efter*. Der er dog en afgørende forskel: Hvor lifts er stærkt metrisk forankrede, er det modsatte tilfældet her, hvorfor det ikke blot kan betragtes som „omvendte lifts".

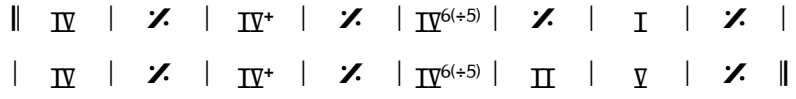
Jeg vil ikke her gennemgå alle fraserne i verset, men blot fremdrage endnu et eksempel, anden frase i anden vers:



Frasen minder rytmisk om første frase: Der er hovedtryk de samme steder, og igen er der tydeligvis aftagende metrisk forankring i løbet af frasen, specielt hen imod slutningen. Denne gang er det andet hovedtryk (1-slaget i andet takt) dog mere tydeligt *lift'et*, hvor tonen i første frase blot kom „lidt tidligere". Igen glides der op på tonen, og denne gang er der på grund af længden tydeligvis tale om en *svækket* synkope, mere præcist et „forslagssvækket" lift. Der er i øvrigt noget af den samme virkning på den sidste tone i frasen, men her virker det til at sløre den præcise metriske placering af tonen, således at man netop oplever det som manglende eller i hvert fald svagere metrisk forankring.

Kontrast

Jeg har her valgt at kalde nummerets andet stykke for kontrast, da det på flere måder fungerer sådan, blandt andet harmonisk:



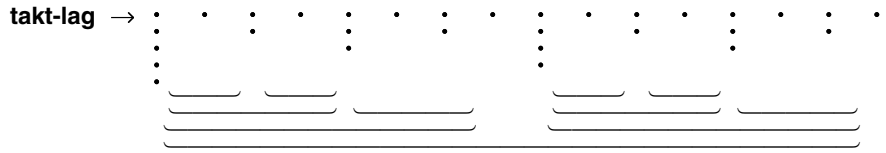
Som man kan se, er der tale om en standardkontraststykke (Jensen 1995: 52), men i dobbelt længde – hver akkord ligger i dobbelt så lang tid som normalt – hvilket uden tvivl hænger sammen med den tvetydige puls: Længderne er således helt normale, hvis der tages ud-

gangspunkt i den langsomme puls og takter af fire af disse pulsslag.[154] Rent tekstligt kan stykket dog opfattes som *omkvæd*, da stykket indeholder titlen og den „konkluderende" tekst:

> But when he loves me, he really loves me
> Ain't nothin' left for me to say
> Oh, when he loves me, he really loves me
> *He loves me all the way*

Stykket har således både kontrast- og omkvædskarakter.

Stykket kan ret ubesværet opdeles i mindre grupper:

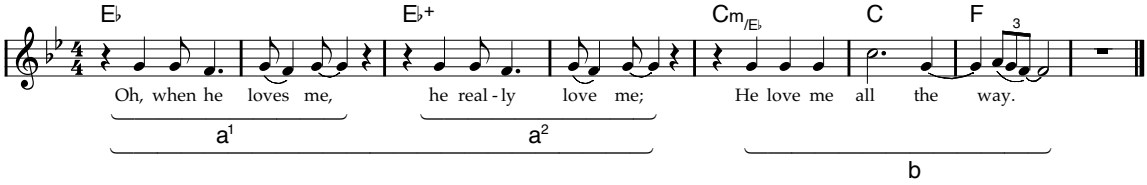


Igen er der altså tale om en ganske utvetydigt hierarkisk struktur, men knap så simpel som i verset.

Overordnet kan stykket deles op i to dele, igen med enderim (»say«/»way«). Harmonisk kan kontrastens baggrund anskues som en prolongeret Ⅴ i form af en bevægelse fra Ⅳ til Ⅴ:

Første del sætter bevægelsen i gang og slutter således *åbent*, mens anden del afslutter bevægelsen og slutter dermed – i forhold til første del – *lukket*. I hele nummerets baggrund er det dog klart, at kontrasten fungerer åbent, men det vil jeg vende tilbage til senere.

Hver af de to dele består af et almindeligt aab-mønster, her anden del:



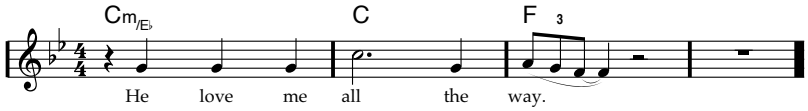
Igen sætter første halvdel, a^1a^2, en bevægelse i gang, $\hat{1}\rightarrow\sharp\hat{1}$, der afsluttes i anden halvdel, b, med $\hat{2}$. Også i melodien er der overordnet tale om en bevægelse, $\hat{6}\rightarrow\hat{5}$, der startes i første halvdel og afsluttes i anden. Netop bevægelsen $\hat{6}\rightarrow\hat{5}$ er i øvrigt almindelig for standardkontraststykket og medvirker således også til en opfattelse af stykket som kontrast (i modsætning til omkvæd). Ser man på den samlede struktur af de otte takter, fungerer første del således åbent, mens anden fungerer lukket, hvilket i øvrigt – præcis som i verset – understreges af, at de første fire takter, a^1a^2, har *svag udgang*, mens b har *stærk udgang*.

---

154 I forhold til standardkontraststykket, således som det er beskrevet i Jensen 1995, er der selvfølgelig også den forskel, at Ⅳ forlades senere, hvilket naturligvis hænger sammen med linien $\hat{1}\rightarrow\sharp\hat{1}\rightarrow\hat{2}$. Noget tilsvarende kan i øvrigt ses i The Everly Brothers' *All I Have To Do Is Dream* (1960), hvor de første fire takter af kontraststykket er ‖ Ⅳ | Ⅲm | Ⅱm | Ⅰ |. Igen er Ⅰ således forsinket, denne gang på grund af en anden linie: $\hat{4}\rightarrow\hat{3}\rightarrow\hat{2}\rightarrow\hat{1}$.

Vender man sig nu mod a[1], kan man først bemærke, at der er *midttryk*, da frasens hovedtryk – stavelsen »loves« – er placeret i midten af frasen. Dette hovedtryk falder dog i *anden* takt, og der er dermed tale om *modbetoning*. Kontrasten adskiller sig altså blandt andet rytmisk fra verset ved denne modbetoning (i verset er der medbetoning). Med hensyn til selve rytmen, er betoningsforholdene rimelig klare: ˘ – ˘ ˊ ˘. Der er som nævnt tale om svag udgang, og den rytmiske placering af den sidste tone kan umiddelbart forstås som en svag affraseringssynkope. Bemærkelsesværdigt er det, at den tredje tone, »he«, fremhæves, da den kommer på „3og" og ikke på 4-slaget. Herved kommer tonen dels til at virke som en *optaktsynkope*, der lægger op til »loves«, dels dannes der en antydning af en polyrytmisk struktur, ♩.♩.|♩.♩. , som også den sidste tone indgår i. På flere måder er der altså i a en spænding mellem den rytmiske og den metriske struktur.

I b starter rytmen mere roligt med lige fjerdedele, men stadig med modbetoning i kraft af stavelsen »all«. Med hensyn til slutningen opleves det umiddelbart som en variation af følgende bagvedliggende rytme:



I forhold til a er frasen således forlænget, således at totaktsmodbetoningen til sidst „vendes", idet hovedtrykket på »way« falder på en metrisk betonet takt. Man kunne således måske sige, at der i a skabes en spænding – dermed en vis form for åbenhed – i form af modbetoningen, der opløses i b, hvilket medvirker til, at denne fornemmes at „lukke" a.

Som i versene fornemmes den „forsinkede" slutning i b i øvrigt som en formindsket metrisk forankring (der dog ikke berører den bagvedliggende rytmes klare tryk på 1-slaget i næstsidste takt).

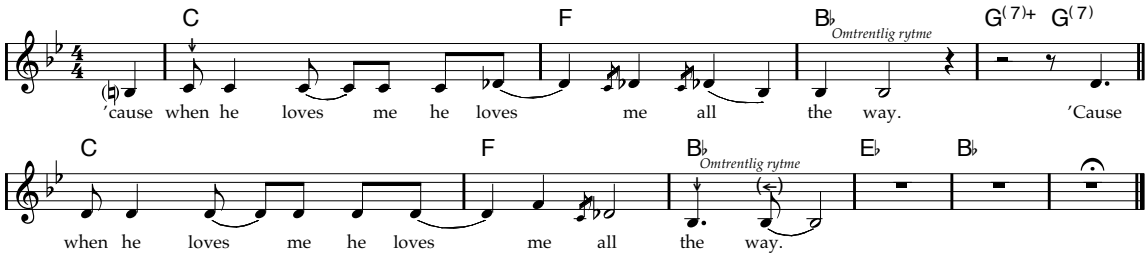
Samlet form

Man kan ret let identificere formen som en række af stykker:

I V V K V K V'

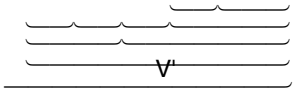
Her er V vers og K kontrast, hver på 16 takter, mens I er en intro på 8 takter, der er en variation af anden halvdel af K. Der er således tale om en helt almindelig udvidet AABA-form (se for eksempel Jensen 1995: 83), hvilket igen peger på K som kontrast. En form som I V V O V O V (hvor V er vers, og O er omkvæd) er derimod højst usædvanlig: Man vil næsten altid have et omkvæd efter sidste vers.

Det sidste vers, V', er udvidet med seks takter, her vist sammen med de sidste fire takter af sidste vers:

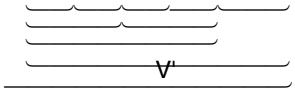


Når de seks takter skal placeres i grupperingsstrukturen, kan man overveje forskellige muligheder, hvoraf de tre mest nærliggende er:

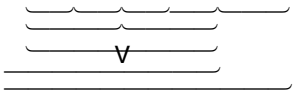
1) De sidste seks takter fungerer blot som en udvidelse af de foregående fire takter:



2) De sidste seks takter fungerer som en udvidelse af *hele* verset og ikke blot af de sidste fire takter:



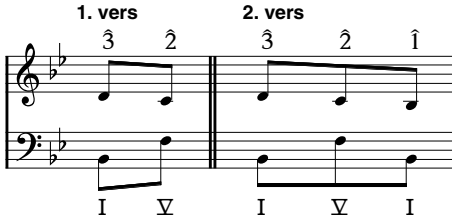
3) De sidste seks takter fungerer som en udvidelse af *hele nummeret*:



I dette tilfælde er valget dog ganske let, da der så tydeligt er tale om en varieret *gentagelse af sidste frase af verset*. Det betyder selvfølgelig ikke, at de seks takter ikke også fungerer som en afslutning på verset og på nummeret, men de gør det netop *sammen med* de foregående fire takter som en udvidet fjerde frase.

Hvis man et øjeblik ser bort fra introen, kan stykkerne nu ret ligetil grupperes to og to:

Sammenhængen mellem de to første vers som en åben/lukket-struktur fremhæves her af, at det første vers slutter åbent med V, mens andet vers slutter lukket med I; ja, de to første vers kan i baggrunden ses som en almindelig Schenker-analytisk *afbrydelse*:[155]



På samme måde fungerer kontrast og vers harmonisk som en åben/lukket-struktur, hvor hele kontrastens baggrund kan anskues som V, mens verset kan anskues som I. Desuden har fraserne i kontrasten som nævnt totaktsmodbetoning, der godt nok afsluttes i slutningen af stykket, men hvor der stadig er en antydning af modbetoning, nemlig firetaktsmodbetoning. I versene er denne spænding væk, da der her er klar medbetoning. Også dette forhold kan medvirke til opfattelsen af kontrast/vers som en åben/lukket-struktur.

Med hensyn til en højere gruppering kan formen som nævnt anskues som en udvidet AABA-form. Spørgsmålet er nu, om den afsluttende KV'-gruppe kan opfattes som en gentagelse af KV i VVKV-formen, eller om KV-gruppen kan opfattes som en tilføjelse af en

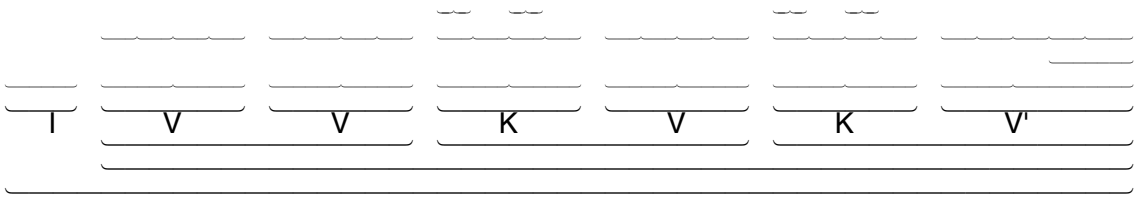
---

155 Forte & Gilbert 1982: 201, Cadwallader & Gagné 1998: 167-168.

VVKV-form:

Der er sådan set gode argumenter for begge opfattelser, ligesom man kunne hævde, at der blot opfattes tre grupper. Selv om jeg selv mest hælder til den første mulighed, mener jeg, at det trods alt kun er en meget svag tendens, og jeg vil derfor her lade spørgsmålet stå åbent.

Introens placering i formen er jo diskuteret i et tidligere afsnit (om lag), så grupperingsstrukturen kan nu sammenfattes således:

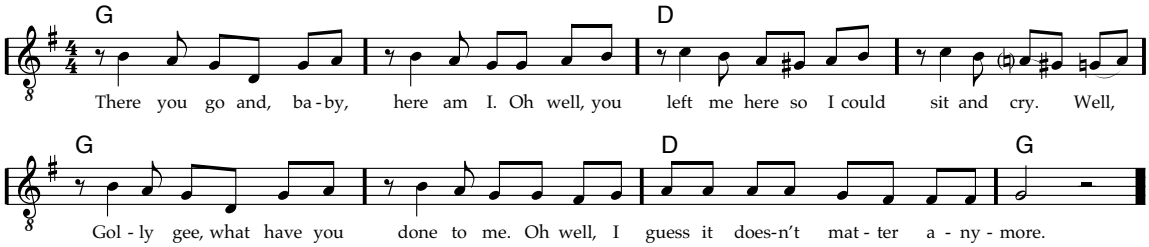


4.6b Buddy Holly: *It Doesn't Matter Anymore* (1959)

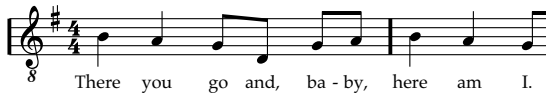
I gennemgangen af *It Doesn't Matter Anymore* vil jeg kun fremdrage nogle få interessante træk, og analysen vil således være mindre omfattende end af *He Loves Me All The Way*. Igen kan man ganske let identificere to stykker, vers og kontrast, som jeg først vil diskutere, hvorefter jeg vil se på hele formen.

Vers

Verset består af otte takter, her første vers:

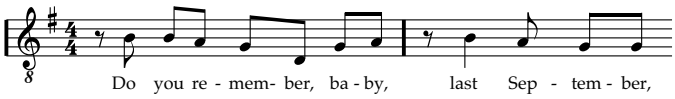


Rytmen for den første sætning kan her anskues på i hvert fald to måder: Man kan anskue de første to toner i hver takt som en *optaktsynkope til 3-slaget*. Herved anskues tonerne på 3-slagene – »go« og »I« – altså som frasens hovedtryk, og der er således tale om *halvtaktsmodbetoning*. På den anden side kan stavelserne på optaktsynkoperne – »there« og »here« – også opfattes som toner, der er flyttet *fremad* i tid, således at der optræder følgende bagvedliggende rytme:



Herved ligger hovedtrykket således på »there« og »here«, og de to toner opfattes som en slags „modsatte lifts", hvor tonen kommer *efter* dens placering i den bagvedliggende rytme. I modsætning til situationen i *He Loves Me All The Way* er der her tale om „ægte" modsatte lifts, da tonerne klart og tydeligt er metrisk forankrede. Efter min opfattelse er

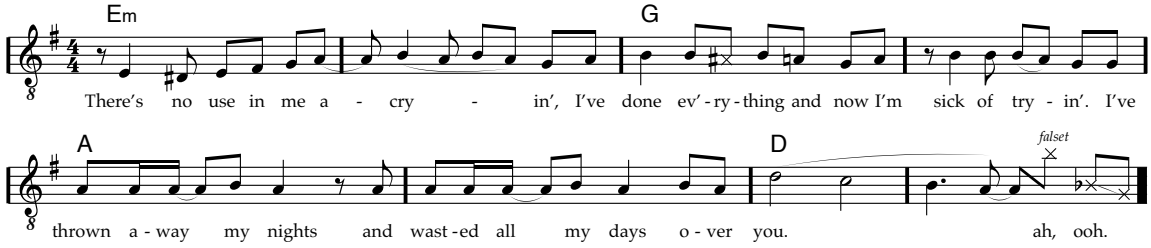
begge tendenser til stede og alt efter den konkrete tekst kan den ene eller den anden tendens fremhæves. I første vers lægger teksten således mest op til, at rytmen høres med hovedtryk på tonerne på „1og" (»there« og »here«) – det er blandt andet disse to ord, der binder teksten i de to takter sammen. Teksten i andet vers lægger derimod mere op til at høre rytmen med hovedtryk på tonerne på 3-slagene og altså med modbetoning:



Det er da også her karakteristisk, at den tekstlige sammenhæng mellem de to takter her findes på 3-slaget (»remember« og »September«). Men på trods af disse forskelle høres de rytmiske forhold i de to takter påfaldende ens, og der er således snarere tale om at den tvetydige rytme giver forskellige tekstbetoningsmuligheder.

Denne tvetydighed forsvinder i øvrigt fuldstændig i versets sidste frase, hvor der er klar *medbetoning* i frasen med *dobbelttryk* (tonerne på 1-slagene i takt 7 og 8) og i det hele taget fuldstændig overensstemmelse mellem metrisk og rytmisk betoning. Herved dannes – kraftigt understøttet af harmonik og melodik – en tydelig forskel mellem de første seks takters rytmisk spændingsfyldte, *åbne* karakter til de to sidste takters *lukkede*.

Kontrast



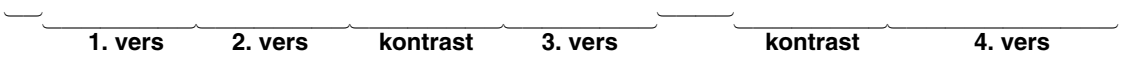
De første fire takter minder rytmisk om versets første seks takter med en markant undtagelse: I tredje takt falder første tone på 1-slaget og ikke på ottendedelen efter. Denne ændring kan blandt andet skyldes et ønske om at fremhæve $\hat{3}$, da denne er en strukturelt vigtig tone – den melodiske baggrund for kontrasten kan anskues som $\hat{3}\rightarrow\hat{2}$. Desuden kan ændringen skyldes et ønske om at undgå, at takt tre bliver en gentagelse af takt to – herved ville de to takter have en tendens til at blive opfattet som en gruppe i grupperingsstrukturen, hvor man i den aktuelle udgave i stedet vil opfatte takt 1-2 som en gruppe og takt 3-4 som en anden gruppe. Endelig kan ændringen hænge sammen med, at der i de følgende takter (5-7) er tydeligt hovedtryk på 1-slagene i takterne, og hovedtrykket på 1-slaget i takt 3 kan høres som en forberedelse af dette skift.

I femte og sjette takt er der som det eneste sted i sangen brug af *sekstendedelslaget*. Dette sker i form af en *♫-polyrytme*. I øvrigt er de sidste fire takter præget af *medbetoning*.

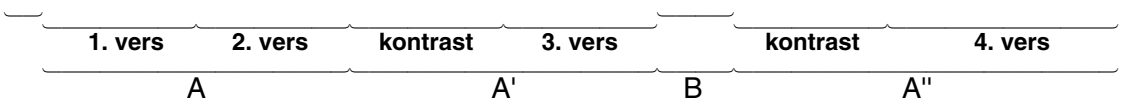
Samlet form

Som nævnt kan man ret let identificere stykkerne vers og kontrast. Der er dog tre steder, hvor som er knap så ligetil: indledningen, et mellemspil og afslutningen. Med hensyn til først- og sidstnævnte svarer overvejelserne stort set til de tilsvarende overvejelser i *He Loves Me All The Way*, og jeg vil ikke komme nærmere ind på disse to dele, men blot nævne, at jeg – som i *He Loves Me All The Way* – anser introen som en indledning til *hele*

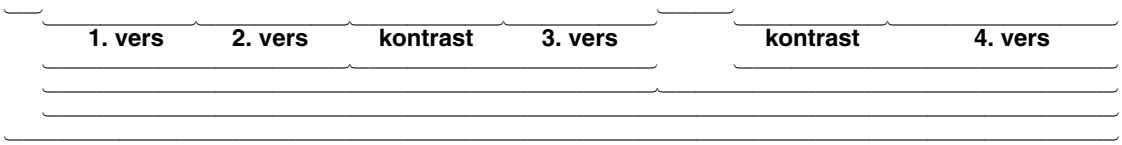
nummeret, mens jeg anser de afsluttende de fire sidste takter som en udvidelse af de foregående to takter med teksten »You won't matter anymore«. Der aftegner sig derfor foreløbig følgende grupperinger:



Jeg vil nu vende blikket mod, hvordan det instrumentale mellemspil på fire takter efter tredje vers kan placeres i grupperingsstrukturen. I kraft af dets meget anderledes karakter vil jeg hævde, at det komme til at virke som en form for kontrasterende afsnit efter 3. vers. Faktisk er dets placering præcis, hvor man ofte finder en kontrast i for eksempel en AABA-form. Man kunne således måske anskue det næste højere lag i grupperingsstrukturen således:



Problemet er selvfølgelig her, at det forholdsvis korte mellemspil nok herved trods alt tillægges for stor betydning i forhold til vers/vers- og kontrast/vers-grupperne. På den anden side kan mellemspillet ikke siges at indgå i gruppen før – der er for stort et skift. Forbindelsen til det efterfølgende er dog stærkere, da mellemspillet tydeligt lægger op til det andet kontraststykke. Her er spørgsmålet så, om mellemspillet skal grupperes med kontrasten eller med hele den afsluttende kontrast/vers-gruppe, hvilket jeg mener er mest oplagt: kontrast/vers-gruppen er trods alt en gruppering, man kender fra tidligere i nummeret, og mellemspillet skiller sig tydelig ud fra både kontrast og vers. Den samlede grupperingsstruktur kan derfor illustreres således:



4.6c Afslutning

Gennemgangen af tidslige aspekter i Tammy Wynettes *He Loves Me All The Way* og i Buddy Hollys *It Doesn't Matter Anymore* har forhåbentligt demonstreret, hvordan nogle af de introducerede begreber kan anvendes i konkreter analyse, ligesom den forhåbentlig har givet et indtryk af, hvilke typer af spørgsmål, man kan blive stillet over for i analyser af rytme og grupperingsstruktur. Flere gange undervejs måtte harmoniske og melodiske forhold inddrages – præcis på samme måde, som rytmiske forhold ofte inddrages i harmoniske og melodiske analyser.

5. Formelle modeller

I forbindelse med sædvanlig musikteori er beskrivelser af fænomener som regel kendetegnet af en vis grad af unøjagtighed og af underforståede elementer. For eksempel beskriver Aldwell & Schachters (1989: 247) „sekvens“ således:

> A crucial element—often, indeed, *the* crucial element—in musical design and form is repetition of a melodic or chordal pattern. If such repetitions occur on different scale degrees, the result is called a *sequence*.

Men omfatter det en hvilken som helst gentagelse, også for eksempel efter længere tid? Og hvilken form for gentagelse er der tale om? Skal materialet gentages bogstaveligt eller rettes ind efter skalaen? Kan materialet varieres? Hvor meget? Osv. osv. Som regel er der naturligvis som her ganske gode grunde til at tillade en vis grad af *unøjagtighed*, hvilket da også gælder hovedparten af beskrivelserne i denne afhandling. Først og fremmest ville teksten blive unødigt besværlig at læse, hvis man insisterede på en høj grad af formel nøjagtighed. Desuden er det ikke altid, at det aktuelle fænomen overhovedet lader sig beskrive præcist, og i forbindelse med så et så komplekst fænomen som en musikalsk norm er en vis vaghed i beskrivelsen ofte at foretrække frem for fejlagtigt at foregive en præcision, der ikke lader sig gøre at opnå.

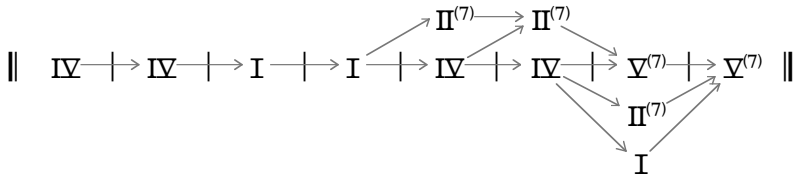
Undertiden kan det dog være nyttigt netop at forsøge at formulere en model, der er formel, dvs. klar og utvetydig, da det giver særlige muligheder for at belyse forholdet mellem norm og beskrivelse: For det første kan selve *processen* med at formalisere beskrivelsen give et tydeligere billede af opfattelsen af normen. Formaliseringen kan således være en hjælp til at afdække underforståede antagelser eller problemfelter, der er bevidst eller ubevidst undgået i en ikke-formel beskrivelse. For det andet kan visse formelle modeller anvendes til at *generere* musik. Har man for eksempel opstillet en model for bestemte akkordfølger, kan man generere akkordfølger, der overholder modellen. Man kan så sammenligne de genererede akkordfølger med ens fornemmelse for den musikalske norm og på denne måde vurdere, i hvor høj grad de to stemmer overens. Herved kan man altså få et billede af, i hvor høj grad ens model dækker det fænomen, man ønsker at beskrive. Målet er således ikke i sig selv en præcis model, men snarere mere bredt at kvalificere forholdet mellem beskrivelsen og fænomenet.

Modeller, der beskriver en mængde

I en enkel model beskrives simpelthen en bestemt *mængde* – for eksempel af rytmer, af tonehøjder eller af akkordfølger. Et givent objekt – for eksempel en konkret rytme, en konkret melodi eller en konkret akkordfølge – tilhører eller tilhører ikke, er eller er ikke da element i mængden.

Et eksempel på en enkel model er en C-dur-skala, der kan beskrives som mængden af tonerne {c,d,e,f,g,a,h}. En konkret tone er da enten element i mængden, for eksempel tonen e, eller er ikke element i mængden, for eksempel es.

Et andet eksempel er den norm for harmonikken i et standardkontraststykke i rock'n'roll, som jeg tidligere har præsenteret i en anden sammenhæng (Jensen 1995: 52):



Grafen beskriver en mængde af akkordfølger, der altså således er en enkel formel model for standardkontraststykker i rock'n'roll.

Typisk vil sådanne enkle modeller bestå af en række *regler*, og et konkret objekt er da element i mængden, hvis det opfylder reglerne.

Modeller, der beskriver grader af egnethed

I andre modeller beskrives ikke så meget hvilke objekter, der er inkluderet, som hvilke objekter, der *foretrækkes*. Dette gælder for eksempel Lerdahl og Jackendoffs (1983) „preference rules", hvoraf følgende tidligere har været nævnt:

> **TSRPR 1 (Metrical Position)** Of the possible choices for head of a time-span *T*, prefer a choice that is in a relatively strong metrical position.
>
> **TSRPR 2 (Local Harmony)** Of the possible choices for head of a time-span *T*, prefer a choice that is
> a. relatively intrinsically consonant,
> b. relatively closely related to the local tonic.

Der er her tale om, at visse objekter foretrækkes frem for andre. En sådan model er som regel mere nuanceret. Hvis man for eksempel bruger modellen til at generere objekter, vil man således ikke blot få en række objekter, men en *prioriteret* liste af objekter. Til gengæld er det også sværere at gøre modellen så præcis, at den faktisk kan bruges til at generere objekter med. Det er således nødvendigt at afgøre med hvilken „vægt", de forskellige regler skal inddgå – hvilket for eksempel Lerdahl og Jackendoff altså ikke (altid) gør.[156]

Modeller for rytme

Formaliseringen lader sig naturligvis bedst foretage ved fænomener og beskrivelser, der er forholdsvis simple. Jeg vil nedenfor forsøge at opstille formelle modeller af to musikalske normer for små frasers *rytmer*: „simpel melodirytme" og „versrytme" i pop og rock. Selv om modellerne her behandles *efter* kapitlet om tidslige forhold, er de i praksis udarbejdet sideløbende hermed, og en lang række af de erfaringer, jeg har gjort med at opstille de formelle modeller, er indarbejdet i afsnittene om rytme. Modellerne er enkle modeller, der blot forsøger at angive en mængde af musikalske rytmer, men ikke forsøger at prioritere disse.

---

156 Undertiden angiver de, at en regel er stærk eller svag.

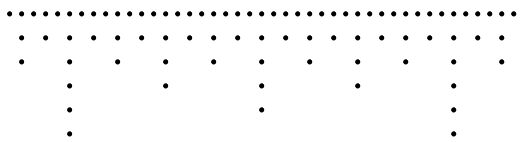
5.1 Rytme

Jeg vil indledningsvis opstille en model for en *rytme* for en enkelt frase, herunder begreber som tone, betoning og metrum.[157] Det er, som man vil erfare, en til tider temmelig møjsommelig affære, og jeg vil derfor overordnet tilstræbe, at modellen er så *enkel* som muligt. Jeg vil desuden tilstræbe en ret *generel* model. Modellen vil så i efterfølgende afsnit blive indsnævret til de to konkrete musikalske normer for rytme.

5.1a Metrum

Jeg vil her først se på, hvordan man kan opstille en enkel model for den metriske baggrundsstruktur. Da formålet først og fremmest er en model for ret korte rytmer, er det først og fremmest *metrummet*, der er interessant i denne sammenhæng.

Almindelige taktartsbenævnelser som for eksempel $\frac{3}{4}$ kan faktisk anskues som en simpel, formel model for metrum. Ifølge denne model inddeles den musikalske tid i to lag: taktlaget og pulslaget. Det er dog oplagt, at denne model med kun to metriske lag i de fleste tilfælde er alt for simpel, og flere af de almindelige taktartsbenævnelser inddrager jo også flere lag (f.eks. inddrager $\frac{6}{8}$ 𝅘𝅥𝅮-laget, 𝅗𝅥.-laget og 𝅗𝅥-laget, ligesom 𝅗𝅥-laget som regel er underforstået i $\frac{4}{4}$). Jeg vil derfor her udvide modellen, så metrum anskues som et vikårligt antal tidslige lag i en hierarkisk struktur.



Et lag i en sådant metrum kan repræsenteres af *længden mellem to slag*. Hele den metriske struktur kan således beskrives ved hjælp af en liste af længder, der hver repræsenterer et metrisk lag. Jeg vil her notere lister med kantede parenteser, og et metrum som $\frac{4}{4}$ med 𝅘𝅥𝅮 som det laveste metriske lag kan således angives [𝅝 , 𝅗𝅥 , 𝅗𝅥. , 𝅘𝅥𝅮], mens $\frac{6}{8}$ med 𝅘𝅥𝅮 som det laveste metriske lag kan beskrives ved [𝅗𝅥. , 𝅗𝅥. , 𝅘𝅥𝅮].

For nemheds skyld vil jeg forudsætte, at lagene står i faldende orden, og det første element er således det højeste metriske lag, hvor man vil tillægge betoning en betydning (den nederste linie i billedet ovenfor), mens det sidste element er det laveste lag, som anvendes i de konkrete rytmer. Mere formelt kan disse overvejelser udtrykkes således:

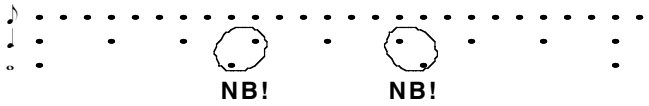
a1) Et *metrum* er en liste af længder, der repræsenterer metriske lag

a2) Et *metrisk lag* kan udtrykkes som et multiplum af det efterfølgende lag i metrummet

---

[157] Definitionerne er udformet, således at de er forberedt til at blive oversat til programmeringssproget Prolog, hvilket jeg vender tilbage til nedenfor. Det betyder blandt andet, at jeg har valgt at bruge store bogstaver til variabler.

Den anden regel betyder for eksempel, at metrummet [𝅝 , 𝅗𝅥 , ♪] ikke kan anvendes, da 𝅝 ikke kan udtrykkes som et multiplum af 𝅗𝅥 . Dette sikrer, at der er tale om en hierarkisk struktur, hvor ethvert slag i et lag findes i lavere lag, hvilket jo ikke er tilfældet for metrummet [𝅝 , 𝅗𝅥 , ♪]:



Reglen sikrer endvidere, at lagene står i faldende orden i listen.

Det er klart, at modellen for metrum er en forenkling – i hvert fald på følgende tre områder:

1) For det første kan man bemærke, at jeg ikke tillader „skæve" inddelinger af et lag, f.eks. 3+2. Herved udelukkes for eksempel „skæve taktarter".

2) For det andet skelnes der ikke mellem forskellige grader af metrisk betoning eller af de forskellige lags „vægt" (hvilket jo kan ses som to sider af samme sag). Lag som taktlag og pulslag har altså ingen speciel fremtrædende plads i modellen, og der regnes således med en overordnet multiplikativ metrik op til det øverste lag i listen (hvert lag er opdelt i metrisk ubetonede og betonede slag), hvorefter der regnes med en additiv metrik (ingen metrisk betoningsforskel mellem slag i det øverste lag).

3) For det tredje tillader repræsentationen ikke *skift* i betoningsstruktur. Fjerdedele kan således ikke ét sted opdeles i ottendedele og et andet sted i trioliserede ottendedele.

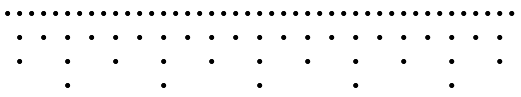
5.1b Rytmiske positioner

Jeg vil her forudsætte, at alle rytmiske positioner forstås *i forhold til metrummet*. Dette afspejler sådan set almindelig sprogbrug, hvor man for eksempel taler om noden på „3-slaget i 23. takt" og ikke for eksempel noden „45 sekunder inde i sangen".

Modellen vil således kun omfatte toner, der er metrisk forankrede.

Udgangsposition

Et metrum fortsætter jo i princippet uendeligt tilbage og frem i tiden („til venstre" og „til højre").



Der er således ikke nogen „første takt" i et metrum. Eller udtrykt mere præcist: Der skelnes ikke mellem positioner, der ligger ens i forhold til det øverste lag. Hvis det øverste lag er taktlaget, skelnes der således ikke mellem positionen „1og i første takt" og positionen „1og i syttende takt".

Men for at kunne beskrive en position er det jo ikke nok at vide, hvor den ligger i forhold til de metriske lag; man må også beskrive, hvor den præcist ligger. Jeg vil derfor forudsætte, at et metrum – i modellen for rytme – udstyres med en *udgangsposition*, som andre positioner ses i forhold til. Jeg vil endvidere forudsætte, at denne udgangsposition er et af slagene i det øverste lag i metrummet (og derved også et slag i alle de andre lag):

a3) Et metrum har en *udgangsposition*, der er et slag i det øverste lag

Som regel vil udgangspositionen kunne forstås som „1-slaget i første takt".

Herved kan en rytmisk position i et metrum forstås som en vis *afstand* fra udgangspositionen: hvilket jo ligger fint i forlængelse af sædvanlig sprogbrug: For eksempel kan „3og i syvende takt" i $\frac{4}{4}$ forstås som 6 takter („syvende takt"), 2 slag („3") og 1 ottendedel („og") fra udgangspositionen, der altså er 1-slaget i første takt. Reglen lyder i al sin enkelhed:

b1) En *position* er en afstand fra udgangspositionen

Afstande

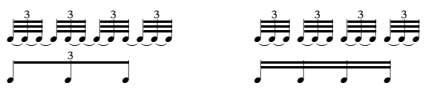
Eksemplet med „3og i syvende takt" i $\frac{4}{4}$ viste endvidere, hvordan afstande måles med de metriske lag: Afstanden til udgangspositionen måltes således med *takter* (6), *pulsslag* (2) og *ottendedele* (1).

Da en metrisk lag i følge regel a2 kan udtrykkes som et multiplum af det efterfølgende lag i metrummet, betyder det, at hvis en afstand kan angives med en kombination af metriske lag, kan den også angives *udelukkende med det laveste lag*. Lad os igen tage positionen „3og i syvende takt" i [𝅝 , 𝅗𝅥 , ♩ , ♪] svarende til $\frac{4}{4}$ som eksempel:

„syvende takt":	6 takter = 12 halvnoder = 24 fjerdedele = 48 ottendedele	
„3":	2 fjerdedele = 4 ottendedele	
„og":	1 ottendedele	
	53 ottendedele	

En afstand kan således udtrykkes som et multiplum af metrummets laveste lag.

Men hvad nu med for eksempel sekstendedele eller ottendedelstrioler? De kan jo ikke udtrykkes som et helt antal ottendedele fra udgangspositionen. Dette betyder dog ikke, at de ikke kan repræsenteres – blot at det ikke kan ske i metrummet [𝅝 , 𝅗𝅥 , ♩ , ♪]. I stedet må man udvide metrummet med lavere lag. Hvis man for eksempel vil kunne angive såvel sekstendedele som ottendedelstrioler, kan man blot anvende 32.-delstrioler som det laveste lag i metrummet, da både sekstendedele og ottendedelstrioler kan opdeles i 32.-delstrioler:



Da man i princippet kan vælge et vilkårligt lille lag som metrummets laveste lag, betyder det, at en regel om, at afstande skal kunne udtrykkes som et multiplum af metrummets laveste lag, ikke begrænser de mulige afstande (og dermed rytmiske positioner).

Man kan derfor nu formulere reglen om afstande:

b2) En *afstand* er et multiplum af det laveste metriske lag

Repræsentation af rytmiske positioner

En rytmisk position forstås altså som en *afstand fra udgangspositionen*, målt i et antal af det laveste lag i metrummet. For eksempel kunne „3og i syvende takt" i [𝅝 , 𝅗𝅥 , ♩ , ♪] svarende til $\frac{4}{4}$ som nævnt ovenfor udtrykkes som antallet 53 ottendedele fra udgangspositionen.

5.1c At tilhøre et metrisk lag

Man kan nu definere, hvad det vil sige, at en rytmisk position „tilhører" et metrisk lag:

c) En position P siges at *tilhøre et metrisk lag* M, hvis P kan udtrykkes som et multiplum af M

Hvis for eksempel det metriske lag M er ♩, siges positionen „3 i anden takt" at tilhøre dette lag – fjerdedelslaget – da postionen kan udtrykkes som 6 fjerdedelsnoder (M) efter udgangspositionen (1-slaget i første takt). Omvendt tilhører „2og i anden takt" ikke fjerdedelslaget, da denne position ikke ligger et helt antal fjerdedele (M) efter 1-slaget i første takt.

Der er sådan set ikke noget bemærkelsesværdigt ved denne definition, der først og fremmest tjener til begrebsafklaring i forhold til efterfølgende regler.

5.1d Metrisk betoning

Man kan nu definere, hvad det vil sige, at en position er „mere metrisk betonet" end en anden i et givent metrum.

d) For et par af positioner P, Q gælder, at P er *mere metrisk betonet* end Q, hvis og kun hvis P tilhører et højere metrisk lag end Q[158]

Hvis metrummet er [𝅝 , 𝅗𝅥 , ♩ , ♪], svarende til at taktarten er $\frac{4}{4}$, betyder denne definition for eksempel:

- „1-slaget" er mere metrisk betonet end „3-slaget", da 1-slaget tilhører 𝅝-laget, mens det højeste metriske lag, som 3-slaget tilhører, er 𝅗𝅥-laget.
- „2" er mere betonet end „2og", da „2" tilhører ♩-laget, mens det højeste lag, som „2og" tilhører er ♪-laget.
- „1" er mere betonet end „2og", fordi „1" tilhører 𝅝-laget, mens „2og" kun tilhører ♪-laget.
- „2" er hverken mere eller mindre betonet end „4", da det for begge toner gælder, at ♩-laget er det højeste lag, som de tilhører.

---

[158] Et metrisk lag siges at være „højere" end et andet, hvis det er karakteriseret af en længere nodeværdi., dvs. en længere afstand.

Man kunne selvfølgelig have udformet definitionen anderledes, f.eks. således at 2-slaget blev anset for mere betonet end 4-slaget. Den angivne definition er – som alle de andre definitioner – blot en *hypotese*, som vil blive afprøvet med konkrete eksempler.

Man kan i øvrigt på tilsvarende vis definere, hvad det vil sige, at to positioner er „lige betonede" osv., men det vil jeg ikke gøre her, da det er trivielt.

5.1e Toner og rytmer

Tone

Umiddelbart har en *tone* tre rytmiske egenskaber: Dens rytmiske betoning, dens position og dens længde. Dette kan formuleres som en regel:

e1) En *tone* X er karakteriseret ved følgende tre egenskaber:
$X^{Betoning}$: Tonens rytmiske betoning
$X^{Position}$: Tonens position
$X^{Længde}$: Tonens længde

En tones rytmiske betoning kan for eksempel være ⏑, dens position „3og i syvende takt" (svarende til 53 ottendedele fra udgangspositionen) og dens længde ♪ .

Rytme

Jeg kan nu definere en *rytme* som en følge af toner:

e2) En *rytme* er en liste af toner

Det er dog klart, at tonerne skal ligge i forlængelse af hinanden, hvilket kan udtrykkes således:

e3) En *slutposition* $X^{Slutposition}$ for en tone X er $X^{Position} + X^{Længde}$

e4) For en given tone X og dens efterfølger Y i en rytme, skal $X^{Slutposition} = Y^{Position}$

Man kan i øvrigt bemærke, at *længde* herved kan forstås som forskellen mellem to positioner. Da en position er en afstand fra udgangspositionen (regel b1), og da afstande er et multiplum af det laveste lag i metrummet (regel b2), følger det endvidere, at længder også må kunne udtrykkes som et multiplum af det laveste lag i metrummet.

Sidste tone

Principielt er rytmen | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 ♪ 𝄾 𝄽 | og | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝄽 | naturligvis to forskellige rytmer. Som regel vil man dog kun anvende den anden notation og underforstå, at længden af den sidste tone i den aktuelle fremførelse er friere, end notationen angiver. Der bør således formuleres en regel, der af hensyn til notationen udelukker den første rytme ovenfor, hvilket kan gøres således:

e5) En rytmes *sidste tones slutposition* skal tilhøre det næstlaveste metriske lag

5.1f Generelle regler

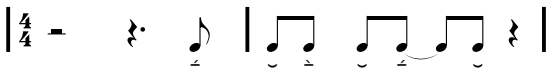
Der er nu opstillet en simpel model for en række grundlæggende forhold vedrørende metrik, rytme og betoning:

a1)	Et *metrum* er en liste af længder, der repræsenterer metriske lag
a2)	Et *metrisk lag* kan udtrykkes som et multiplum af det efterfølgende lag i metrummet
a3)	Et metrum har en *udgangsposition*, der er et slag i det øverste lag
b1)	En *position* er en afstand fra udgangspositionen
b2)	En *afstand* er et multiplum af det laveste metriske lag
c)	En position P siges at *tilhøre et metrisk lag* M, hvis P kan udtrykkes som et multiplum af M
d)	For et par af positioner P, Q gælder, at P er *mere metrisk betonet* end Q, hvis og kun hvis P tilhører et højere metrisk lag end Q
e1)	En *tone* X er karakteriseret ved følgende tre egenskaber: $X^{Betoning}$: Tonens rytmiske betoning $X^{Position}$: Tonens position $X^{Længde}$: Tonens længde
e2)	En *rytme* er en liste af toner
e3)	En *slutposition* $X^{Slutposition}$ for en tone X er $X^{Position} + X^{Længde}$
e4)	For en given tone X og dens efterfølger Y i en rytme, skal $X^{Slutposition} = Y^{Position}$
e5)	En rytmes *sidste tones slutposition* skal tilhøre det næstlaveste metriske lag

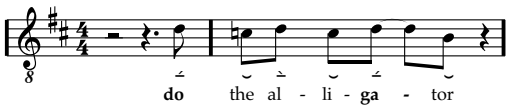
Det vigtigt at understrege, at der kun er tale om en (endda ret simpel) *model*. Når for eksempel „metrum" defineres som en liste af længder, der repræsenterer metriske lag, er der som nævnt tale om en kraftig forsimpling. Endvidere understreges den sproglige dobbelttydighed mellem oplevet fænomen og teoretisk model: For eksempel kan et „metrum" dels betyde det musikalske, oplevede fænomen (hvor for eksempel *puls* kan være vigtigt), dels den størrelse, der defineres i modellen (hvor puls som et særligt metrisk lag ikke indgår).

5.1g Tekst

I rytmer med tekst er det som regel langt lettere at bestemme rytmisk betoning end i rytmer uden tekst. Dette skyldes, at der næsten altid er fuldstændigt sammenfald mellem teksttryk og rytmisk betoning, og at man derfor uden videre kan aflæse rytmisk betoning af tekstens tryk. Når man skal vurdere en konkret rytme med et givent betoningsmønster, er det således langt lettere, hvis rytmen har en tekst. Et eksempel kunne være følgende rytme:



Det kan her være temmelig svært umiddelbart at vurdere, om denne rytme er gangbar i for eksempel soul. For at efterprøve det vil man derfor ofte forsøge at konstruere eksempler med en konkret tekst:



Nu bliver det langt lettere at vurdere rytmen, og det bliver klart, at den uden tvivl er gangbar, men at den nok heller ikke fornemmes som helt sædvanlig.[159]

Tilsvarende er det også langt lettere at forestille sig forskellige rytmer til en konkret tekst som for eksempel »I skoves dybe stille ro« end til et mere abstrakt rytmisk betoningsmønster som ⏑ ´ ⏑ ˆ ⏑ – ⏑ ˆ.

Jeg vil derfor i beskrivelsen af modellerne for de to rytmiske normer nedenfor inddrage *rytmer med tekst*. Det vil blive gjort således, at jeg simpelthen forudsætter, at der er *fuldstændigt sammenfald mellem teksttryk og rytmisk betoning*. Når jeg for eksempel nedenfor omtaler en tone med teksttrykket ´, vil jeg altså forudsætte, at tonens rytmiske betoning også er ´ osv. Dette giver anledning til endnu et par regler:

f1) For enhver tone X med tekst gælder, at $X^{Betoning} = X^{Teksttryk}$

f2) En *tekstrytme* er en liste af teksttryk

Det betyder selvfølgelig ikke, at modellerne udelukkende kan anvendes til rytmer med tekst, men blot at man ved rytmer uden tekst må se bort fra teksttryk og udelukkende se på rytmisk betoning.

---

159 Frasen findes i Wilson Picketts *Land Of A 1000 Dances*.

5.2 Simpel melodirytme

Jeg vil nu forsøgsvis anvende begreberne i modellen for rytme til at opstille en meget simpel model for melodirytmer med tekst, således som det kommer til udtryk i rytmisk enkle sange som *Vort modersmål er dejligt*, *Spurven sidder stum bag kvist*, *Danmark, nu blunder den lyse nat*, *Marken er mejet*, *Septembers himmel er så blå*, *Dejlig er den himmel blå*, *Greensleeves*, *Gubben Noach*, *Befal du dine veje* (såvel Hasslers som Zinks udgave) osv. Denne norm er først og fremmest er karakteriseret af *overensstemmelse mellem teksttryk, rytmisk betoning, metrisk betoning og tonelængde*. Jeg kalder denne norm for „simpel melodirytme".

5.2a Uformel beskrivelse af simpel melodirytme

Inden opstillingen af en formel model vil jeg kort uddybe, hvad der kan siges at karakterisere normen simpel melodirytme. Der er først og fremmest tale om to forhold:

1) Overensstemmelse mellem rytmisk og metrisk betoning.

Da jeg ovenfor har forudsat, at der er fuldstændigt sammenfald mellem teksttryk og rytmisk betoning, kunne dette forhold også formuleres således:

1*) Overensstemmelse mellem teksttryk og metrisk betoning.

Trykstærke stavelser (stor rytmisk betoning) falder således på betonet tid – og modsat falder tryksvage stavelser på ubetonet tid.

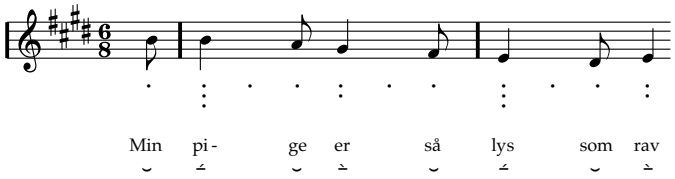
2) Overensstemmelse mellem rytmisk betoning og tonelængde.

eller

2*) Overensstemmelse mellem teksttryk og tonelængde.

Trykstærke stavelser skal således være mindst lige så lange som tryksvage stavelser.

Normen simpel melodirytme ses for eksempel i Carl Nielsens udsættelse af teksten »min pige er så lys som rav«:



Man kan her se, hvordan der er fuldstændig overensstemmelse mellem teksttryk (rytmisk betoning) og metrisk betoning (regel 1):

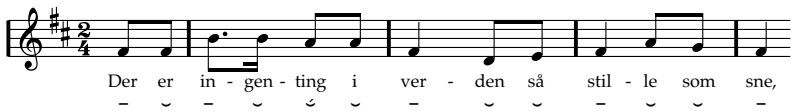
- Toner med teksttrykket ˊ falder på 1-slagene, taktens mest betonede sted
- Toner med teksttrykket ˆ falder på 4-slagene, taktens næstmest betonede sted
- Toner med teksttrykket ˘ falder på 3- og 6-slagene, de mindst betonede ottendedele

Desuden er der overensstemmelse mellem teksttrykket (rytmisk betoning) og tonelængde (regel 2):

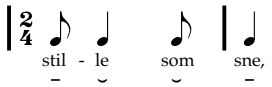
- Toner med stort teksttryk (–) har længden ♩
- Toner med lille teksttryk (˘) har længden ♪

Der er altså her tale om en ganske tydeligt eksempel på simpel melodirytme.

Et andet eksempel på et afsnit med simpel melodirytme er starten af *Der er ingenting i verden*:

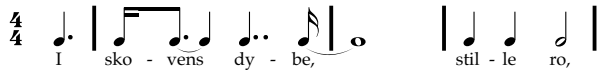


Dette eksempel illustrerer udmærket, hvordan en simpel melodirytme langtfra altid er den mest *tekstnære* melodirytme (med en „tekstnær" melodirytme menes en rytme, der ligger tæt op af rytmen ved almindelig udtale af teksten). En mere tekstnær udførelse af »stille som sne« ville således være:



Men så ville den trykstærke stavelse »stil-« være kortere end den tryksvage »le«, og der ville derved ikke længere tale om en simpel melodirytme ifølge min definition. I stedet er den trykstærke stavelse (»stil-«) altså den længste tone i anden takt, hvilket i øvrigt svarer til rytmen i den foregående takt. Selv i første takt, hvor de fire stavelser udmærket kunne have samme længde (| ♫ ♫ |) uden at sprænge rammerne for „simpel melodirytme", har den trykstærke stavelse på 1-slaget også her den længste tone (den punkterede ottendedel). Eksemplet illustrerer således også, at selv om der er meget snævre rammer for simpel melodirytme, er der dog flere forskellige mulige alternativer for den samme tekst.

Disse to regler er dog åbenlyst *mangelfulde*. Det kan man forvisse sig om ved at se nedenstående rytme, der nok overholder reglerne, men som man vel alligevel ikke vil medtage i normen „simpel melodirytme":



Eksemplet illustrerer, hvordan det i praksis sjældent giver problemer at opstille sådanne ufuldstændige regler, da konteksten afgør de underforståede regler, der derfor føles overflødige og blot komplicerer beskrivelsen unødigt. I forbindelse med udformningen af en formel model er det dog nødvendigt at undgå sådanne mangler i beskrivelsen.

Reglerne er desuden *upræcist formuleret*: Hvad forstås for eksempel egentlig ved „overensstemmelse mellem teksttryk og metrisk betoning"?

Jeg vil i de følgende afsnit forsøgsvis uddybe de opstillede regler og således opstille et udkast til en formel og komplet model for fraser i normen „simpel melodirytme".

5.2b Synkoper

Som et første skridt i en præcisering af de oprindelige, uformelle regler kunne man *udelukke synkoper*. Ved en synkope kan man lidt forsimplet forstå en tone, der går ind over en mere betonet metrisk position end dens start.

En synkope starter således på en forholdsvis ubetonet metrisk position. Ifølge regel 1 ovenfor om overensstemmelse mellem rytmisk og metrisk betoning må den derfor have forholdsvis svag rytmisk betoning:

Men da en synkope samtidig er en forholdsvis lang tone, vil det være svært at opfylde den anden regel om overensstemmelse mellem rytmisk betoning og *tonelængde*. I eksemplet ovenfor er den første tone med stor betoning således kortere end den efterfølgende med mindre rytmisk betoning.

Jeg vil derfor som den første specifikke regel for simpel melodirytme indføre et „forbud" mod synkoper:

g[1]) For en vilkårlig tone skal der gælde, at den ikke er en synkope

I den forbindelse er det så selvfølgelig nødvendigt nærmere at definere, hvad en synkope egentlig er:

g[2]) En tone X er ikke en synkope, hvis der for alle positioner P mellem $X^{Position}$ og $X^{Position}+X^{Længde}$ gælder, at P ikke er mere metrisk betonet end $X^{Position}$

Reglen siger altså, at en tone ikke er en synkope, hvis den ikke går ind over en mere betonet metrisk position end dens start.

5.2c Overensstemmelse mellem rytmisk og metrisk betoning

Et forsøg på at præcisere kravet om overensstemmelse mellem rytmisk og metrisk betoning på en simpel måde kunne være en regel om, at hvis en tone har større rytmisk betoning end en vilkårlig anden, skal den stå på en mere metrisk betonet position:

h) For ethvert par af toner X, Y skal det gælde: $X^{Betoning} > Y^{Betoning} \Rightarrow X^{Position}$ er mere metrisk betonet end $Y^{Position}$

Denne regel er således et forsøg på at sikre „overensstemmelse mellem rytmisk og metrisk betoning" *i alle metriske lag*, da alle par af toner skal inddrages. Er der for eksempel 5 toner, er der 2(4+3+2+1) = 20 tonepar, der skal opfylde regel g. Er der hele 20 toner, er der 2(19+18+..+2+1) = 380 tonepar! Måske er dette krav om overensstemmelse dog en anelse for bastant, men det vil vise sig. Igen vil det fungere som en arbejdshypotese.

5.2d Jævn melodirytme

Som det fremgik ovenfor, er det åbenlyst, at der i beskrivelsen af simpel melodirytme mangler et krav om *jævn melodirytme*. Regel b[2] kan ses som et skridt i retning af at sikre en jævn melodirytme, da den sikrer, at toners længde ikke kan blive mindre end det laveste metriske lag. Toner kan dog stadig være vilkårligt lange, hvilket derfor kan give store ujævnheder i melodirytmen. Et simpelt forsøg på at afværge dette kunne være:

i) For enhver tone X skal der gælde: $X^{Længde} \in \{1 \cdot B, 2 \cdot B, 3 \cdot B\}$, hvor B er det laveste metriske lag

Hvis det laveste metriske lag er ♪, kan der således anvendes ♪, ♩ og ♩. – og ikke andre tonelængder. Reglen er et *meget enkelt* forsøg på at formulere kravet om jævn melodirytme.

5.2e Regler for simpel melodirytme

Med hensyn til den oprindelige regel 2 om overensstemmelse mellem rytmisk betoning og tonelængde er den faktisk allerede indeholdt i regel g og h. Jeg vil dog undlade argumentationen for det her og blot lade det fremgå af de rytmer, som reglerne genererer.[160]

Der er således nu opstillet en række regler, der kan fungere som en hypotese for fraser i „simpel melodirytme“:

g1)	For en vilkårlig tone skal der gælde, at den ikke er en synkope
g2)	En tone X er ikke en synkope, hvis der for alle positioner P mellem $X^{Position}$ og $X^{Position}+X^{Længde}$ gælder, at P ikke er mere metrisk betonet end $X^{Position}$
h)	For ethvert par af toner X, Y skal det gælde: $X^{Betoning}>Y^{Betoning} \Rightarrow X^{Position}$ er mere metrisk betonet end $Y^{Position}$
i)	For enhver tone X skal der gælde: $X^{Længde} \in \{1\cdot B, 2\cdot B, 3\cdot B\}$, hvor B er det laveste metriske lag

Reglerne ovenfor er – sammen med de generelle regler – en formel og tilstrækkelig udtømmende, hypotetisk model for fraserytmer, der kan dannes inden for normen „simpel melodirytme“.

Selve det at formulere reglerne gav anledning til, at man måtte overveje, hvad der i denne kontekst egentlig præcist menes med forskellige begreber og forhold, for eksempel „synkope“ og „overensstemmelse mellem rytmisk og metrisk betoning“. Men for nærmere at vurdere de opstillede regler kan man nu dels teste konkrete rytmer i forhold til reglerne – såvel rytmer, man forventer omfattet af regler, som rytmer, man ikke forventer omfattet – dels anvende reglerne til at generere rytmer for en given tekstrytme, hvilket jeg i de to følgende afsnit vil gøre.

---

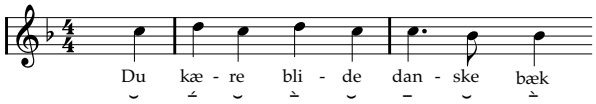
[160] Jeg kan kort antyde argumentationen for, at reglen om overensstemmelse mellem rytmisk betoning og tonelængde allerede er indeholdt i regel g og h: Hvis en tone skulle være længere end en anden tone, der havde større rytmisk betoning, måtte den stå på en forholdsvis betonet taktposition, da den ellers ville bryde regel g (synkope). Men dette hindres af regel h, der sikrer, at toner med lille rytmisk betoning ikke kan stå på mere betonede taktpositioner end toner med stor rytmisk betoning

5.3 Test af givne rytmer i simpel melodirytme

De opstillede regler for simpel melodirytme kan nu undersøges i forhold til konkrete rytmer. En rytme, som man vil betegne som simpel melodirytme, skulle således gerne opfylde reglerne. Hvis en regel alligevel brydes af en konkret rytme, kan det så give anledning til, at den genovervejes og omformuleres. Tilsvarende skulle en rytme, som man ikke vil betegne som simpel melodirytme, gerne bryde mindst en af reglerne, og hvis dette ikke er tilfældet, kan man overveje, hvilke regler, man kunne opstille for at udelukke den pågældende rytme. Jeg vil her blot demonstrere anvendelsen af reglerne på nogle få rytmer:

5.3a Du kære blide danske bæk

Jeg har som det første eksempel valgt starten af *Du kære blide danske bæk*:



Jeg vil nu regel for regel kort redegøre for, hvordan eksemplet opfylder reglen:

Metrum

De første regler omhandler metrum:

a1) Et *metrum* er en liste af længder, der repræsenterer metriske lag

a2) Et *metrisk lag* kan udtrykkes som et multiplum af det efterfølgende lag i metrummet

Da taktarten er $\frac{4}{4}$, kan man her udpege [𝅝 , 𝅗𝅥 , ♩ , ♪] som metrum. Herved er regel a1 og a2 opfyldt.

a3) Et metrum har en *udgangsposition*, der er et slag i det øverste lag

Det vil her være oplagt at udpege 1-slaget i første takt som udgangspositionen. Herved er a3 også opfyldt.

Rytme

De helt grundlæggende regler for rytme lyder

e1) En *tone* X er karakteriseret ved følgende tre egenskaber:
$X^{Betoning}$: Tonens rytmiske betoning
$X^{Position}$: Tonens position
$X^{Længde}$: Tonens længde

e2) En *rytme* er en liste af toner

Hver tone i eksemplet har en rytmisk betoning, en position og en længde, så umiddelbart er e1 opfyldt. Der er dog nogle krav til, hvorden en position skal være formuleret:

b1) En *position* er en afstand fra udgangspositionen

Der er umiddelbart ingen problemer i at tolke alle tonernes rytmiske positioner som afstande fra udgangspositionen, der jo defineredes som 1-slaget i første takt. For eksempel kan tonen med stavelsen »bli-« anskues som „en halvnode efter 1-slaget i første takt“. Regel b1 er således let at opfylde.

Disse afstande skal dog endvidere kunne formuleres som et multiplum af det laveste metriske lag:

b2) En *afstand* er et multiplum af det laveste metriske lag

Det laveste lag i metrummet [𝅝 , 𝅗𝅥 , ♩ , ♪] er ♪, og det er ganske ligetil at formulere alle afstande fra en tone til udgangspositionen som et antal ottendedelsnoder. Regel b2 er derfor også opfyldt.

Hertil kommer regler om tonernes *længder*:

e3) En *slutposition* $X^{Slutposition}$ for en tone X er $X^{Position} + X^{Længde}$

e4) For en given tone X og dens efterfølger Y i en rytme, skal $X^{Slutposition} = Y^{Position}$

Dette gælder i eksemplet, da der ikke er pauser mellem noderne.

e5) En rytmes *sidste tones slutposition* skal tilhøre det næstlaveste metriske lag

Den sidste tone ender på 4-slaget, og denne position tilhører fjerdedelslaget, som er det næstlaveste i metrummet [𝅝 , 𝅗𝅥 , ♩ , ♪], så denne regel er opfyldt.

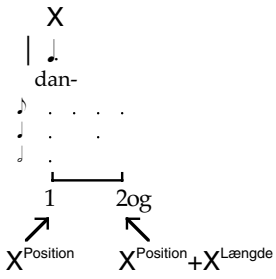
Man kan altså konkludere, at eksemplet fra *Du kære blide danske bæk* opfylder reglerne for rytme.

Simpel melodirytme

g1) For en vilkårlig tone skal der gælde, at den ikke er en synkope

g2) En tone X er ikke en synkope, hvis der for alle positioner P mellem $X^{Position}$ og $X^{Position}+X^{Længde}$ gælder, at P ikke er mere metrisk betonet end $X^{Position}$

Som eksempel kan tages tonen på »dan-«, der kaldes X:



$X^{Position}$ er for denne tone „1-slaget“ i anden takt, mens $X^{Længde}$ er ♩., hvorfor $X^{Position}+X^{Længde}$ er „2og“ i anden takt. Det skal så gælde for alle positioner P mellem „1-slaget“ og „2og“, at P ikke er mere betonet end „1-slaget“. Dette gælder naturligvis, og reglen er opfyldt for denne tone. På tilsvarende måde kunne man tjekke alle de andre toner med samme resultat.

h) For ethvert par af toner X, Y skal det gælde: $X^{Teksttryk} > Y^{Teksttryk} \Rightarrow X^{Position}$ er mere metrisk betonet end $Y^{Position}$

Jeg vil her gennemgå nogle få eksempler:

Det første eksempel er den anden tone og den tredje tone med stavelserne »kæ-« og »re«. Da den anden tone har større teksttryk end den tredje, skal dens anden tones position (1-slaget) være mere betonet end den tredje tones (2-slaget), hvilket også er tilfældet.

Et andet eksempel er de to første toner. Da den første tones tryk er mindre end den anden, og der således ikke gælder $X^{Teksttryk} > Y^{Teksttryk}$, er implikationen „automatisk" sand.

Det sidste eksempel er den anden tone og den *sidste* tone. Da den anden tone har større teksttryk end den sidste, skal dens anden tones position (1-slaget i første takt) være mere betonet end den sidste tones (3-slaget i anden takt), hvilket også er tilfældet.

I princippet skulle man faktisk tjekke alle 56 mulige tekstpar! Det vil ikke blive gjort her, men man er selvfølgelig velkommen til at tjekke, at denne regel faktisk er opfyldt for alle tekstpar (hvilket den er).

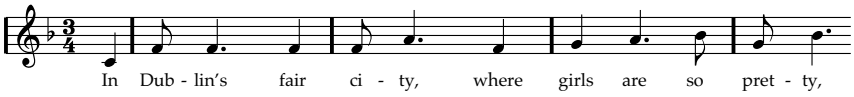
i) For enhver tone X skal der gælde: $X^{Længde} \in \{1 \cdot B, 2 \cdot B, 3 \cdot B\}$, hvor B er det laveste metriske lag

Da B er ♪, skal længder altså være 𝅗𝅥., 𝅗𝅥 eller ♪, hvilket er opfyldt.

Da rytmen opfylder alle kravene, er det altså en „simpel melodirytme" efter de opstillede regler. Dette svarer sådan set fint til vores forventninger, og eksemplet giver derfor ikke anledning til, at vi må revurdere reglerne.

5.3b Cockles and Mussels

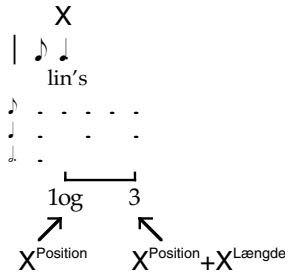
Det næste eksempel er starten af *Cockles and Mussels*:[161]



Der er her *ikke* tale om simpel melodirytme, da for eksempel tredje tone er en synkope, og dermed bryder regel g^1. Man kan forsikre sig om, at der er tale om en synkope efter de opstillede regler ved at tjekke tonen ifølge regel g^2:

g^2) En tone X er ikke en synkope, hvis der for alle positioner P mellem $X^{Position}$ og $X^{Position}+X^{Længde}$ gælder, at P ikke er mere metrisk betonet end $X^{Position}$

Tonen X er her den tredje tone:



Tonens position $X^{Position}$ er „1og", mens dens længde $X^{Længde}$ er „𝅗𝅥.". Vi kan deraf slutte, at $X^{Position}+X^{Længde}$ = „1og" + 𝅗𝅥. = „3-slaget". Regel g^2 siger altså, at ingen positioner P mellem „1og" ($X^{Position}$) og „3-slaget" ($X^{Position}+X^{Længde}$) må have større metrisk betoning end „1og". Men 2-slaget er jo mere metrisk betonet end „1og", og tonen er derfor en synkope,

---

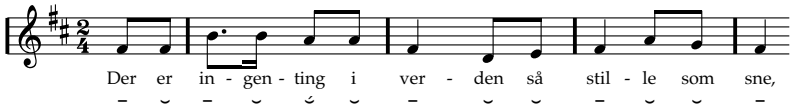
161 Her citeret fra *Sangbogen* (1988: 286).

hvorfor hele rytmen følgelig ikke er „simpel melodirytme“ efter de opstillede regler.

At der ikke er tale om simpel melodirytme, kan naturligvis ikke overraske, da synkoper jo netop specifikt udelukkedes.

5.3c Der er ingenting i verden

Endnu et eksempel er starten af *Der er ingenting i verden*, som ovenfor blev anvendt som eksempel på simpel melodirytme:



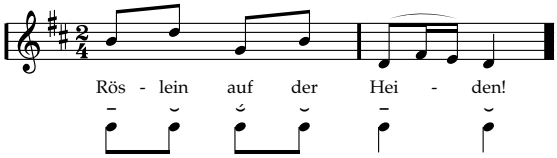
Det simple metrum må her kunne repræsenteres ved [𝅗𝅥, ♩, ♪, 𝅘𝅥𝅯]. Opfyldelsen af de fleste regler er herved ret triviel, men en enkelt regel giver problemer:

i) For enhver tone X skal der gælde: $X^{\text{Længde}} \in \{1\cdot B, 2\cdot B, 3\cdot B\}$, hvor B er det laveste metriske lag

Da B her er ♪, må der således kun anvendes længderne 𝅘𝅥𝅯, ♪ og ♪, men i frasen anvendes jo også længden ♩, altså 4·♪.

Det lader altså til, at regel i er for stramt formuleret, og at man må tillade flere forskellige længder. En løsning på dette probleme kunne umiddelbart være at inkludere 4·B i mængden af tilladte længder, men desværre tillades så også rytmer med ret ujævn melodirytme, for eksempel |𝄴 ♩ ♫ |, hvilket ikke er så heldigt. I stedet lader det til, at man på en eller anden måde må tage specielt hensyn til *punkterede rytmer*, for eksempel ved at tillade at ♫ kan erstattes af ♫. eller lignende. Jeg vil ikke her omformulere regel i, da formålet jo ikke er at opstille en så rammende beskrivelse som muligt, men mere at demonstrere metoden.

5.3d Heidenröslein



Først kan man her bemærke, at de tre toner på »Hei-« i denne sammenhæng kan regnes som én tone, da interessen er omkring *tekststavelsers* rytme.

Rytmen opfylder her umiddelbart de opstillede krav, hvilket ikke vil blive eftervist her. Kun en enkelt regel giver problemer, nemlig reglen om forholdet mellem rytmisk og metrisk betoning (regel h):

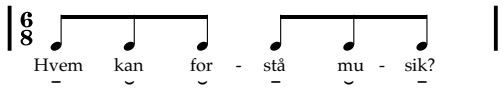
Er det for eksempel tilladt, at den sidste tone på 2-slaget med den rytmiske betoning (teksttrykket) ˘ står på en mere betonet metrisk position end de andre toner med den rytmiske betoning ˘ (»-lein« og »der«)? Regel h lyder:

h) For ethvert par af toner X, Y skal det gælde: $X^{\text{Betoning}} > Y^{\text{Betoning}} \Rightarrow X^{\text{Position}}$ er mere metrisk betonet end Y^{Position}

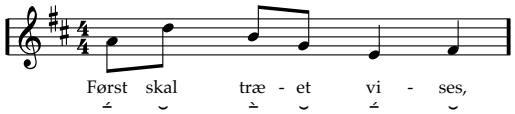
Men denne regel udtaler sig jo kun om toner med *forskelligt* rytmisk betoning, så der er derfor intet problem i forhold til de to andre toner med den rytmiske betoning ⏑.

Men hvad så med tonen med den rytmiske betoning ⏑ (»auf«)? Denne stavelse har større rytmisk betoning end sluttonen, og regel h siger, at denne tone så skal være mere metrisk betonet, hvilket jo ikke er tilfældet: Begge toner befinder sig på 2-slaget. Igen kan man overveje forskellige justeringer af reglerne, for eksempel:

- Regel h kunne løsnes lidt, så det blot krævedes, at $X^{Position}$ er *mindst lige så metrisk betonet* som $Y^{Position}$ (i stedet for *mere betonet*). Men herved medtages også rytmer som:



- Man kunne overveje, om der gælder specielle forhold for *slutningen af frasen*, og måske falder den sidste tone således lidt senere for at „bremse rytmen op". Der kunne derfor eventuelt formuleres specielle regler for fraseslutninger.
- Det kan jo simpelthen også være, at *analysen af teksttryk i frasen er forkert*. Man kunne således hævde, at den tredje stavelse (»auf«), bare er tryksvag (⏑) og altså ikke har større teksttryk end sluttonen. Herved opfylder rytmen alle kravene til simpel tekstrytme. Men desværre er denne „løsning" ikke altid mulig, hvilket følgende frase fra *Højt fra træets grønne top* med samme rytme viser:



  I dette eksempel er der således næppe tvivl om, at tredje tone har større teksttryk end sluttonen.

Heller ikke i dette tilfælde vil jeg konkret foretage ændringer i reglerne, men blot bemærke problemstillingen.

5.3e Afslutning

Afprøvningen af de konkrete eksempler viste, at den hypotetiske model for simpel melodirytme på flere punkter må justeres, og afprøvningen er således ganske velegnet til belyse problemer ved den opstillede model. Specielt er afprøvningen af konkrete rytmer nyttig til at afgøre, om reglerne virkelig omfatter alle de rytmer, som man ønsker, at de skal omfatte.

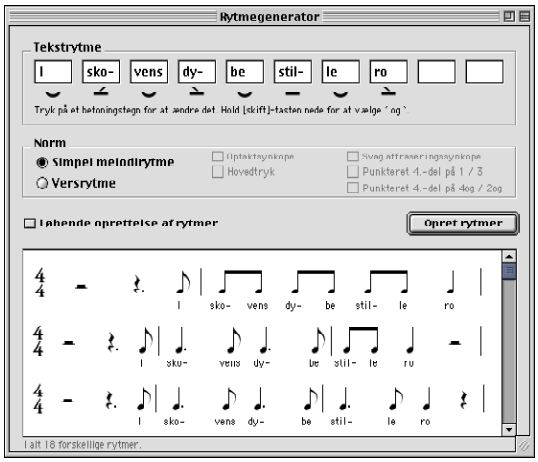
5.4 Genering af „simple melodirytmer“

En anden måde at teste de opstillede regler på er at se hvilke melodirytmer, der givet en tekstrytme og et simpelt metrum kan *genereres*. Man kan så vurdere, hvorvidt de rytmer, som man kan generere, er i overensstemmelse med ens fornemmelse af simpel melodirytme.

5.4a Computerprogram

Faktisk er reglerne ovenfor så præcise, at det ret let kan lade sig gøre at udforme et simpelt *computerprogram*, der givet en tekstrytme, f.eks. - ⏑ - - ⏑ - ⏑ -, kan generere alle de rytmer, der opfylder ovenstående regler i et givent metrum. Fordelen ved et computerprogram er, at det langt hurtigere kan generere melodirytmerne, således at det bliver praktisk muligt at vurdere flere eksempler. Desuden sikrer denne metode, at man virkelig *har* foretaget en tilstrækkelig præcisering, da det ellers simpelthen ikke vil kunne lade sig gøre at udforme programmet. Endelig sikrer metoden bedre mod, at man overser bestemte rytmer, fordi man ubevidst lader ens fornemmelse for, hvad der er „simpel melodirytme“, spille ind.

Jeg har udarbejdet to programmer til generering af rytmer efter de opstillede regler for „simpel melodirytme“. Det ene program er udarbejdet i programmeringssproget *Prolog*, der er specielt velegnet til denne type proplemer, da et „program“ netop består af en række regler, og da Prolog-programmer er forholdsvis lette at programmere og specielt at forstå. Programmet er beskrevet i detaljer i bilag D. Jeg har desuden udarbejdet et mere „almindeligt“ program, der er betydeligt lettere at *anvende*, men som har været sværere at udforme, og som i højere grad har krævet specialiseret datalogisk viden. Programmet har jeg kaldt *Rytmegenerator*, og det lader brugeren indtaste en række stavelser, der hver gives et teksttryk (f.eks. ⏑). I eksemplet til venstre er der således angivet stavelserne »I skovens dybe stille ro« med tekstrytmen ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ - ⏑ - ⏑. Når der klikkes på knappen „Opret rytmer“, vil man kunne se de rytmer, der kan genereres efter den valgte musikalske norm.



Begge programmer kan hentes på webstedet for mit ph.d.-projekt og mere præcist på: http://cyrk.dk/phd/rytmemodel/

5.4b Et eksempel: »I skovens dybe stille ro«

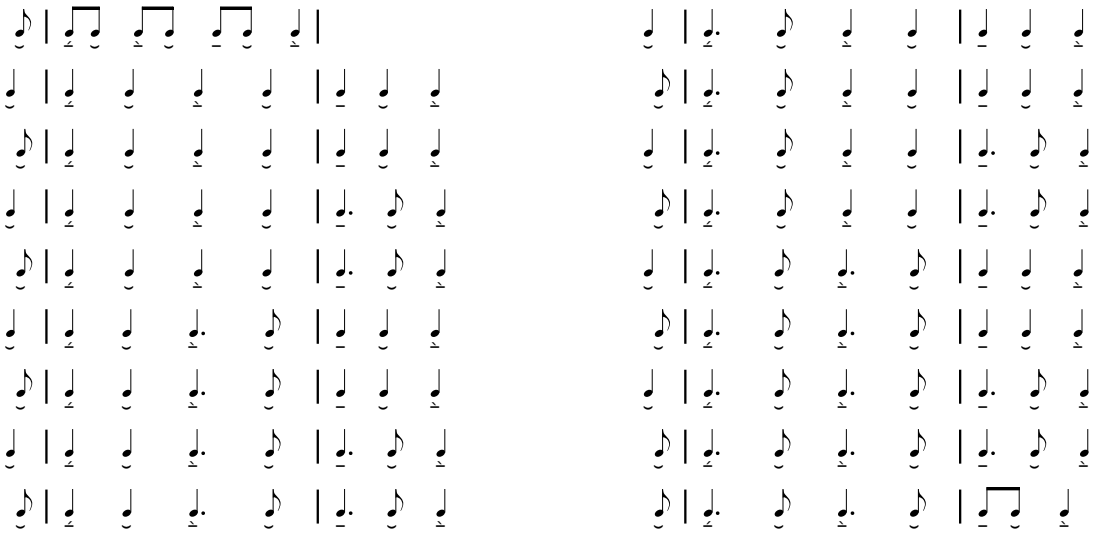
Programmet (reglerne) kan nu anvendes til at generere rytmer, og som eksempel kan tages »I skovens dybe stille ro« med følgende tekstrytme:

I ⏑ sko- ⏑ vens ⏑ dy- ⏑ be ⏑ stil- - le ⏑ ro ⏑

Jeg vil her anvende metrummet [𝅝, 𝅗𝅥, 𝅘𝅥, 𝅘𝅥, 𝅘𝅥𝅮], hvilket kan tolkes som rytmer i $\frac{4}{4}$ eller $\frac{2}{2}$ med 𝅘𝅥𝅮 som den laveste rytmiske værdi, hvor der ses på metrisk betoning op til og med

taktlaget (takter opdeles i betonede og ubetonede takter).

Resultatet bliver så følgende 18 rytmer (se eventuelt i bilag D, hvordan resultatet konkret er fremkommet):

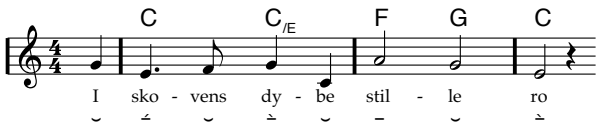


Stort set alle disse rytmer fornemmes vel som gangbare udformninger af tekstrytmen inden for normen. Kun den *sidste rytme* giver anledning til nogle kommentarer:

For det første er tekstrytmen i denne udgave mærkbart mere ujævn end i de andre rytmer: Mens rytmen af de trykstærke stavelser i de andre udgaver er helt jævn (♩♩♩♩ i den første og 𝅗𝅥𝅗𝅥𝅗𝅥𝅗𝅥 i de øvrige), er den her mere ujævn (♩ 𝅗𝅥 ♩♩). Det tyder således på, at regel i om jævn melodirytme bør nuanceres og præciseres – måske så også andre metriske lag inddrages.

For det andet fornemmes det umiddelbart besynderligt, at slutningen med to ottendedele *kun* findes med netop denne fordeling af første takt. Dette skyldes den ret bastante regel h om overensstemmelse mellem rytmisk og metrisk betoning i *alle* metriske lag på tværs af *hele* frasen (mellem alle tonepar). Da der i alle de andre udgaver (bortset fra den første) et eller andet sted er en tryksvag stavelse på 2- eller 4-slaget, forhindrer dette, at den afsluttende trykstærke stavelse kan placeres på 2-slaget, da der så ville være et tonepar med forskellig rytmisk betonining, hvor tonen med den største rytmiske betoning (afslutningstonen) ikke ville stå på en mere betonet taktposition end tonen med mindre rytmisk betoning – de ville jo så begge stå på 2 eller 4-slaget, der er lige metrisk betonede. Reglen om overensstemmelse mellem rytmisk og metrisk betoning er med andre ord uheldigt formuleret.

Omvendt er der måske rytmer, som vi nok ville acceptere inden for „simpel melodirytme“, som *ikke* er med. Det kunne for eksempel være en udsættelse som:



Denne rytme er dog ikke med i beskrivelsen, da den længste tone er 4 gange så lang som den korteste og derfor bryder regel i. Spørgsmålet er dog, om melodirytmen her så ujævn, at vi ikke vil medtage denne rytme. Igen er det således problemet vedrørende jævn melo-

dirytme, der ser ud til at være for upræcist formuleret, og igen er det punkterede rytmer, der giver problemer.

5.4c Afslutning

Eksemplet med »I skovens dybe stille ro« viser, hvordan man ved hjælp af en række rytmer genereret ud fra en tekstrytme og et metrum kan vurdere de opstillede regler for simpel melodirytme. Præcis som ved afprøvningen af konkrete rytmer viste genereringen af rytmer, hvor den opstillede model kan forbedres. Genereringen af rytmer kan dels anvendes til at vurdere, om reglerne virkelig omfatter alle de ønskede rytmer, dels til at vurdere, om de rytmer, der faktisk er omfattet af reglerne, nu også bør være det.

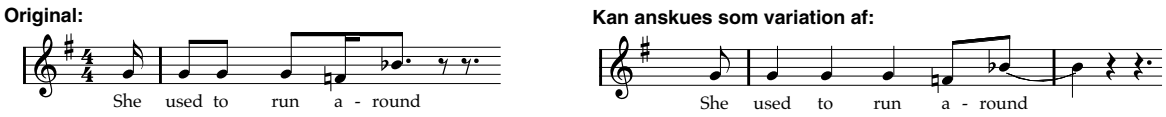
5.5 En rytmisk norm for rock og pop – versrytme

Jeg vil nu forsøge at opstille en formel model for simple rytmer i rock og pop. For at det ikke skal blive for uoverskueligt, vil jeg begrænse mig til rytmer med en meget jævn melodirytme, således som de oftest kommer til udtryk i vers, hvor der er forholdsvis meget tekst, og hvor tekstrytmen ligger ret tæt op ad tekstrytmen i talt sprog. Jeg vil kalde normen *versrytme*.

Jeg vil naturligvis her genbruge de generelle regler for metrum og rytme, således som de blev formuleret ovenfor, dvs. reglerne a-f. Herudover vil jeg så forsøge at formulere en række nye regler for versrytme. Disse regler vil være en del mere præcise og specifikke end den meget overordnede model for simpel melodirytme ovenfor.

5.5a Metrisk struktur

Jeg vil i beskrivelserne tage udgangspunkt i *pulslaget* og herudfra beskrive for eksempel lifts osv. For enkelhedens skyld vil jeg her forudsætte, at pulslaget er noteret som *fjerdedele*. Herved udelukkes godt nok rytmer med for eksempel ♪ som puls (typisk som en „lokal" metrisk struktur for en enkelt stemme i en overordnet $\frac{4}{4}$-taktart). Men disse kan jo umiddelbart anskues som en variation af et metrum med ♩ som puls, for eksempel nedenstående frase fra The Rolling Stones' *It's All Over Now* (1964):



Jeg vil desuden kun arbejde med rytmer, hvor der er en *todeling af pulsen*[162] og ikke med lavere metriske lag. Det *laveste lag* er altså ottendedele.

Med hensyn til det højere rytmiske lag, vil jeg forudsætte, at taktarten er $\frac{4}{4}$, da det er langt det mest almindelige. Jeg vil derimod ikke skelne mellem betonede og ubetonede takter.

---

[162] Ujævn todeling af pulsen kan i denne forbindelse blot opfattes som en variation af en jævn todeling.

Disse overvejelser kan sammenfattes i en simpel regel:

g) Metrummet er [𝅝 , 𝅗𝅥 , ♩ , ♪]

5.5b Standardrytme

De grundlæggende muligheder for placering af trykstærke og tryksvage toner kan beskrives ret simpelt. Jeg vil derfor opstille en standardmodel for placeringer af disse toner, og jeg vil kalde en tone, der opfylder reglerne for en *standardtone*. En rytme, der består af standardtoner, vil jeg så benævne en *standardrytme*:

h1) En „standardrytme“ er en rytme, der består af standardtoner

Denne model kan så senere „krydres“ med polyrytmer og andre specielle fænomener.

Tonelængder

Versrytme er som nævnt kendetegnet af, at tekstrytmen ligger ret tæt op af tekstrytmen i talt sprog, og af en meget jævn melodirytme. Jeg vil derfor som udgangspunkt forudsætte, at der udelukkende anvendes ♩ og ♪:

h2) Standardtone: Toners længde kan være ♪ og ♩

Herved er altså sikret en ret jævn melodirytme. Reglen betyder ikke nødvendigvis, at jeg udelukker længere toner, men at disse anskues som undtagelser (og dermed ikke er en „standardtone“).

Trykstærke stavelser

Da rytmer som regel kan siges at være „styret“ af de trykstærke stavelser, vil jeg først forsøge at beskrive, hvor disse stavelser kan ligge.

Jeg vil her antage, at trykstærke stavelser kan ligge på et af de fire pulsslag, og ikke mellem disse:

h3) Standardtone: En tone med trykket – kan falde på 1, 2, 3 eller 4

Men hertil kommer *lifts*. Som tidligere omtalt er lifts som regel karakteriseret af, at de:

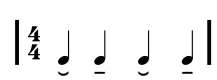
- finder sted på *det metriske lag lige under pulslaget* (dvs. her ♪-laget)
- finder desuden sted til et *metrisk betonet pulsslag* (dvs. her 1- eller 3-slaget).

Lifts kan altså finde sted på „4og“ eller „2og“, og reglen for lifts bliver derfor:

h4) Standardtone: En tone med trykket – kan falde på „4og“ eller „2og“ (lift)

Tryksvage stavelser

Som udgangspunkt er der ikke grund til at stille særlige krav til placeringen af tryksvage stavelser. Der er dog en enkelt undtagelse, da modellen ellers ville omfatte rytmer som:



Jeg vil således udelukke tryksvage stavelser på 1- og 3-slaget, ligesom jeg vil udelukke tryksvage stavelser som ♩ på „4og“ eller „2og“, da de vil have en tendens til at blive hørt

som lifts – og et lift skal jo være en rytmisk betonet tone. Disse overvejelser kan sammenfattes således:

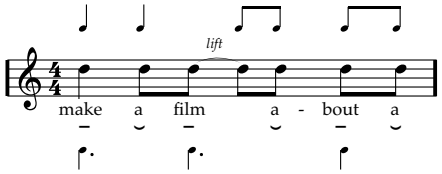
h5) Standardtone: En tone med trykket ~ kan falde på „1og“, 2, „3og“ eller 4

h6) Standardtone: En tone med trykket ~ kan falde på „4og“ eller „2og“ som en ♪

5.5c Polyrytme

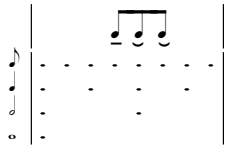
Jeg vil her kun medtage ♩.♩.♩-polyrytmer, da de som nævnt er langt de mest almindelige. I forhold til det sædvanlige metrum, [𝅝 , 𝅗𝅥 , ♩ , ♪], er den afgørende forskel således, at positionen „2og“ kan optræde som et metrisk betonet slag. Det er således kun de *sidste fem ottendedele* af takten, der er specielle for en polyrytme.

Trykstærk stavelse på „2og“ er dog allerede delvist medtaget under standardrytme ovenfor, da der kan være *lift* til 2-slagt, hvilket jo også ofte kan tolkes som en polyrytme, således som det for eksempel sås i The Beatles' *Act Naturally* (1965):



En sådan polyrytmisk struktur er altså allerede omfattet af „standardrytme“ ovenfor.

Derimod er *tryksvag stavelse på 3-slaget* efter en trykstærk stavelse på „2og“ ikke medtaget:



Jeg vil derfor specifikt medtage sådanne rytmer:

i) Polyrytme: Trykstærk stavelse på „2og“ efterfulgt af to tryksvage stavelser på 3 og „3og“

5.5d Overordnet rytmesammensætning

En versrytme kan nu opfattes som sammensat af standardrytmer og polyrytmer, der som udgangspunkt kan kombineres frit:

j) Versrytme: består af (nul, en eller flere) standardrytmer og polyrytmer

5.5e Regler for versrytme

Reglerne for versrytme udgøres altså dels af de generelle regler a-e, dels af følgende regler:

g)	Metrummet er [𝅝 , 𝅗𝅥 , ♩ , ♪]
h1)	En „standardrytme“ er en rytme, der består af standardtoner
h2)	Standardtone: Toners længde kan være ♪ og ♩
h3)	Standardtone: En tone med trykket – kan falde på 1, 2, 3 eller 4
h4)	Standardtone: En tone med trykket – kan falde på „4og“ eller „2og“ (lift)
h5)	Standardtone: En tone med trykket ˘ kan falde på „1og“, 2, „3og“ eller 4
h6)	Standardtone: En tone med trykket ˘ kan falde på „4og“ eller „2og“ som en ♪
i)	Polyrytme: Trykstærk stavelse på „2og“ efterfulgt af to tryksvage stavelser på 3 og „3og“.
j)	Versrytme: består af (nul, en eller flere) standardrytmer og polyrytmer

Reglerne ovenfor er – sammen med de generelle regler – en formel, hypotetisk model for fraserytmer, der kan dannes inden for normen „versrytme“. Jeg vil i næste afsnit forsøge at give en vurdering af modellen og derefter at rette den til.

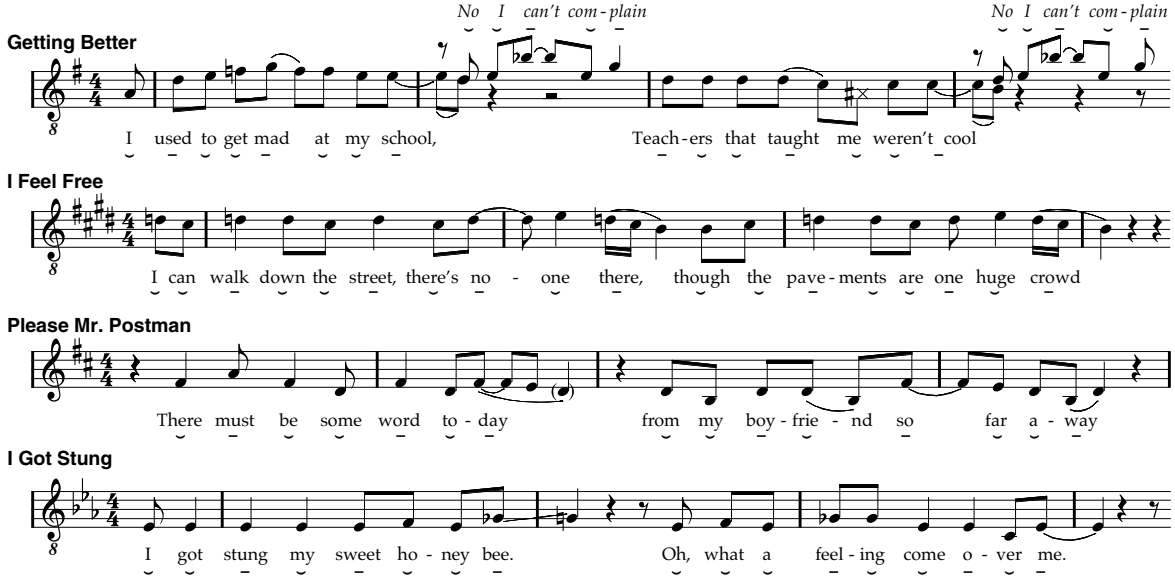
5.6 Vurdering af modellen for versrytme

Jeg vil nu forsøge at vurdere, hvor rammende modellen er, og særligt hvilke almindelige rytmer, der udelukkes, samt hvilke ualmindelige rytmer, der medtages, for på denne måde at komme med forslag til *forbedring* af modellen.

Igen vil jeg inddrage computerprogrammet *Rytmegenerator* til støtte for denne proces. Programmet kan anvendes til at oprette rytmer efter de opstillede regler for versrytme. Desuden kan man i programmet vælge at tage hensyn til flere af de modifikationer af reglerne som løbende foreslås nedenfor.

5.6a Eksempler på rytmer

Først og fremmest kan man bemærke, at et ret stort antal rytmer uden videre lader til at være omfattet af modellen. Nogle få eksempler:[163]



Jeg har dog her valgt at se bort fra, at sluttonen forlænges, da modellen først og fremmest omhandler rytmiske positioner og ikke længder.

5.6b Hovedtryk

Hvis man forsøger at *generere* rytmer efter reglerne for versrytme, er noget at det første, der bemærkes, det store antal resultater. Som eksempel kan tages nedenstående tekst:

There'll be swing- ing and sway-ing

Ifølge de opstillede regler resulterer denne tekst i ikke mindre end 53 rytmer!

Hvis man nu ser nærmere på de genererede rytmer, bliver det ret let klart, at en af grundene til det store antal er, at der for standardrytmer *ikke skelnes mellem første og anden halvdel af takten*. Det betyder, at alle standardrytmer findes i to udgaver: en, der starter i første halvdel, og en, der starter i anden. Se for eksempel:

Begge rytmer er sådan set gængse rytmer inden for pop og rock, men det er klart, at

---

163 Eksemplerne er fra The Beatles' *Getting Better* (1967), Creams *I Feel Free* (1966), The Marvelettes' *Please Mr. Postman* (1961) og Elvis Presleys *I Got Stung* (1958). Jeg har med vilje valgt rytmer, der ikke er helt simple. For eksempler på enklere rytmer, der også er omfattet af modellen for versrytme, se Paul Ankas *Diana* (1957, kun fjerdedele), Neil Sedakas *Oh! Carol* (1959, ♫-rytmen kan opfattes som en frit fraseret ♫), The Crystals *Then He Kissed Me* (1963, igen kan ♫-rytmen opfattes som en frit fraseret ♫), The Everly Brothers' *Bird Dog* (1960, dog med en enkelt fravigelse i kontrasten – en ♩♪-rytme) og Elvis Presleys *Jailhouse Rock* (1957, med en enkelt undtagelse i refrænet – optaktsynkope), hvor *alle* rytmer i sangen opfylder reglerne (undtagelser er nævnt i parentes efter hvert nummer).

hovedtrykket kommer til at ligge forskelligt i de to udgaver: I den første, **a**, ligger hovedtrykket på »swing-« , mens der i den anden, **b**, er hovedtryk på stavelsen »sway-«.

Modellen kan altså forbedres, så den tager højde for *hovedtryk*, hvilket på en simpel måde kan gøre ved at ændre i reglerne for trykstærk stavelse, der så således ud:

h3) Standardtone: En tone med trykket – kan falde på 1, 2, 3 eller 4

h4) Standardtone: En tone med trykket – kan falde på „4og“ eller „2og“ (lift)

Man kan nu udvide disse regler, så hovedtrykket *skal* ligge i første halvdel af takten, dvs. på 1-slaget eller på lift til 1-slaget:

h3*) Standardtone: En tone med trykket – kan falde på 1

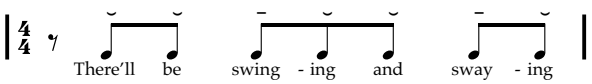
h4*) Standardtone: En tone med trykket – kan falde på „4og“ (lift)

Hvis hovedtrykket i »there'll be swinging and swaying« nu forudsættes at ligge på »swing-« som i Martha and The Vandellas original fra *Dancing In The Street* (1964), reduceres antallet af rytmer fra 53 til 26 – stadig ret mange, men trods alt en betragtelig reduktion.[164]

Med en forudgående viden om hovedtryk er det naturligvis ikke overraskende, at modellen kan forbedres ved at inddrage dette begreb, men konkret har netop arbejdet med at udforme en formel model faktisk været medvirkende til, at jeg har formuleret hovedtryk som et vigtigt aspekt ved fraserytmer i pop og rock.

---

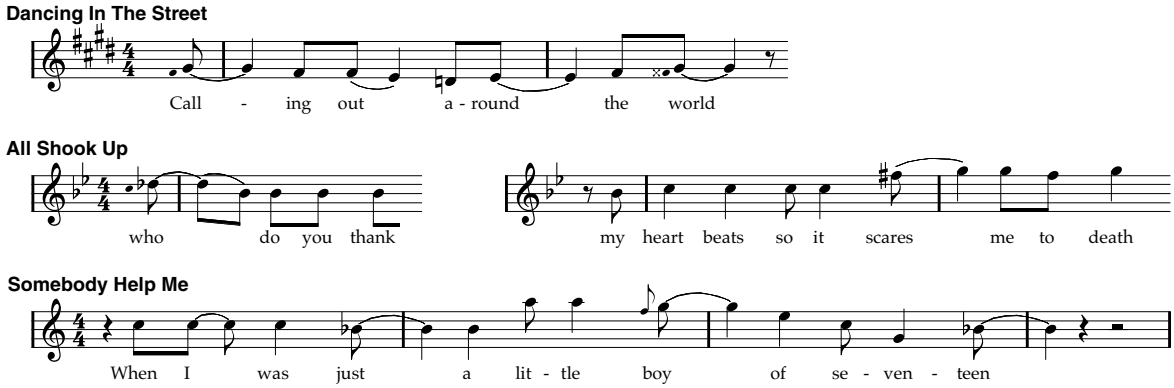
[164] Hvis man i stedet forudsætter hovedtryk på stavelsen »sway-«, fås andre 26 rytmer. Den resterende rytme ud af de 53 er karakteriseret af, at der ikke er en trykstærk stavelse på 1-slaget eller på lift til 1-slaget:



I øvrigt kan det bemærkes, at der efter modellen „simpel melodirytme“ kun kan genereres 24 forskellige rytmer, hvis der arbejdes med to grader af tryk, mens der er 12 rytmer, hvis der er hovedtryk på »sway-«.

5.6c Lift som punkteret fjerdedel

I den opstillede model kan toners længde være ♩ eller ♪ (regel h2). Hvis man ser på konkrete sangrytmer, står det dog snart klart, at der undertiden anvendes *punkterede fjerdedele*. Det kan for eksempel være som *lift*:[165]



Da disse rytmer er så almindelige, og da de også fornemmes som ret „naturlige" (i denne musik), synes der at være gode grunde til at medtage disse i modellen for versrytme. Man kunne således for eksempel udvide med en ekstra regel:

h7) Standardtone: En tone med trykket ♩. kan falde på „4og" som en ♩.

Eventuelt kunne man også medtage lift som punkteret fjerdedel til „2og".

På den anden side er det ganske kendetegnende, at de punkterede fjerdedele i eksemplerne ovenfor ofte behandles specielt, således at der er en udvikling i løbet af stavelsens længde. Det kan for eksempel ske ved:

- at der simpelthen skiftes fra en tone til en anden (for eksempel »who« i *All Shook Up*)
- at der glides på tonen, således at den ikke har en fast tonehøjde i hele dens forløb
- at der skiftes vokalfarve (»round«)[166]

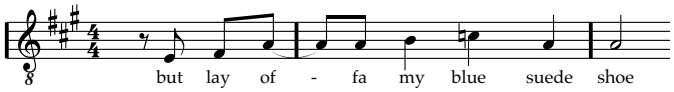
I det sidste eksempel, hvor den første punkterede fjerdedel ikke behandles specielt, er der da også efter min opfattelse en klarere tendens til at opfatte rytmen i tre dele: »When I was just | a little boy | of seventeen«.

Eksemplerne peger på en fin måde på, hvordan en parameter som rytme ikke opleves isoleret fra andre parametre som for eksempel tonehøjde og klang. Dette har naturligvis den konsekvens, at det i princippet er umuligt at opstille en fyldestgørende model for versrytme, der ikke inddrager andre parametre. Men eksemplerne viser på sin vis også, at det kan være nyttigt at forsøge at formulere en model, selv om den ikke er fyldestgørende. Det er jo netop arbejdet med den simple model, der gør, at opmærksomheden henledes på,

---

[165] Eksemplerne er fra Martha and The Vandellas *Dancing In The Street* (1964), Elvis Presleys *All Shook Up* (1957) og The Spencer Davies Groups *Somebody Help Me* (1966).

[166] I Carl Perkins' *Blue Suede Shoes* (1956) indføjes simpelthen en ekstra lyd (stavelsen »fa«) for at undgå den punkterede fjerdedel:

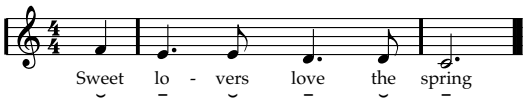


hvordan for eksempel tonehøjde og klang indvirker på oplevelsen af rytme.

Eksemplerne peger endvidere nok en gang på, at en musikalsk norm sjældent er skarpt afgrænset, således at den kan beskrives enkelt og udtømmende. I stedet er der som regel tale om, at der kan være en større eller mindre grad af konformitet. Igen er det dog vigtigt at huske, at formålet ikke i sig selv er at udfærdige en præcis og dækkende model, men derimod at drage nytte af erfaringerne med forsøget.

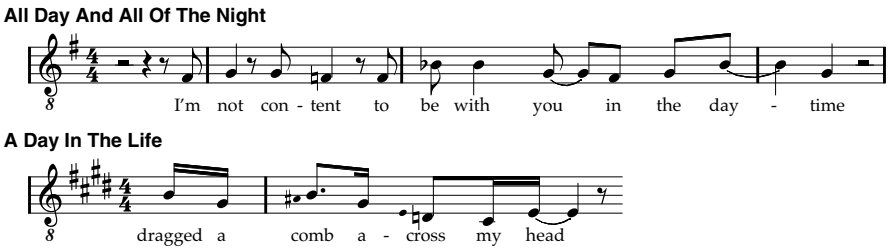
5.6d Punkteret fjerdedel på betonet tid (♩.♪)

I normen for simpel melodirytme, som blev beskrevet ovenfor, var rytmer med punkteret fjerdedel efterfulgt af ottendedel (♩.♪) jo ganske almindelige til tekstrytmen – ⏑, for eksempel som her i afslutningen af Thomas Morleys *It Was a Lover*:[167]



Denne rytme er dog ikke omfattet af modellen for versrytme, da toners længde her er enten ♩ eller ♪, og sådanne rytmer er da faktisk heller ikke særlig almindelige i pop og rock.

Ikke desto mindre optræder rytmen ♩.♪ dog undertiden, som for eksempel i følgende eksempler fra The Kinks *All Day And All Of The Night* (1964) og The Beatles' *A Day In The Life* (1967, den lokale puls er her ♪):

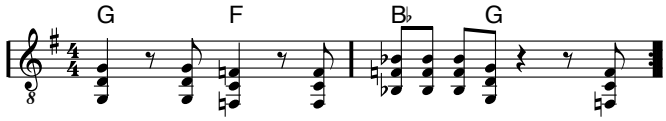


Hvis man ville medtage rytmer med punkteret fjerdedel på betonet tid, kunne man for eksempel inkludere følgende regler:

h8) Standardtone: En tone med trykket – kan falde på „1" eller „3" som en ♩.

h8*) Standardtone: En tone med trykket ⏑ kan falde på „1" som en ♩.

Det er dog ganske kendetegnende, at der i begge eksempler gør sig specielle forhold gældende: I *A Day In The Life* er der tale om en ret *hurtig puls* (♪ er den lokale puls for melodirytmen her), mens rytmen i *All Day And All Of The Night* er en understøttelse af nummerets gennemgående ostinat:



Der fornemmes da også en tydelig opslitning af frasen: »I'm not | content | to be with…« Selv om det ikke altid er så tydeligt som i dette tilfælde, hænger rytmen ♩.♪ således under-

---

167 Her citeret fra *Sangbogen 2*, s. 237.

tiden sammen med bestemte melodiske hensyn, der som her medfører en vis fornemmelse af opsplitning af frasen. Igen har opstillingen af modellen således hjulpet til at henlede opmærksomheden på noget interessant omkring et bestemt rytmisk fænomen (punkteret fjerdedel).

5.6e Optaktsynkope

Ved afprøving af flere rytmer står det klart, at *optaktsynkope* ikke er indeholdt i reglerne ovenfor. Det kan ret let beskrives således:

k) Optaktsynkope:

Med denne regel indføres således endnu en mulighed for punkteret fjerdedel, og regel j må så udvides til også at kunne omfatte en optaktsynkope:

j) Versrytme: består af evt. en optaktsynkope efterfulgt af (nul, en eller flere) standardrytmer og polyrytmer

Endnu en gang har formuleringen af modellen således medvirket til at henlede opmærksomheden på en bestemt type vendinger.

5.6f Svag affraseringssynkope

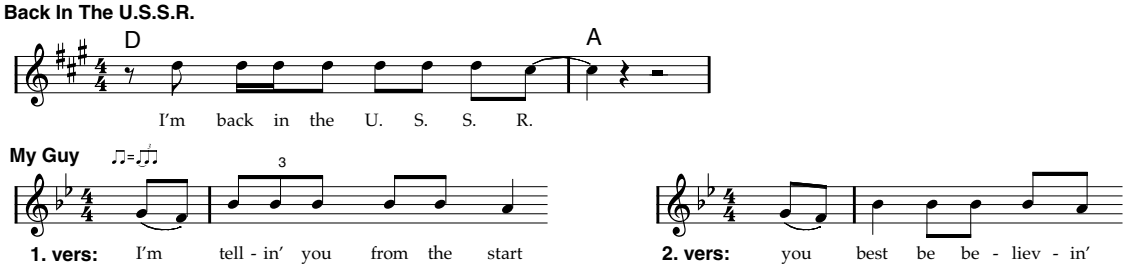
Tilsvarende ses det let, at svag affraseringssynkope ikke er omfattet af reglerne, hvilket kan gøres således:

l) Svag affraseringssynkope:

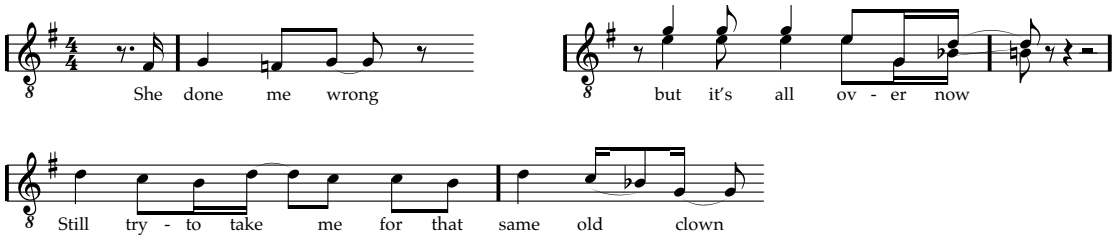
j) Versrytme: består af evt. en optaktsynkope efterfulgt af (nul, en eller flere) standardrytmer og polyrytmer evt. efterfulgt af en svag affraseringssynkope

5.6g Lavere metriske lag

En anden erfaring, man let kan gøre sig ved afprøvningen af konkrete sangrytmer, er, at der undertiden anvendes underdeling af pulslaget i mere end to dele. Det kan for eksempel være brugen af sekstendedele eller ottendedelstrioler for at få plads til en *ekstra stavelse*:



I andre tilfælde er der mere tydeligt tale om, at ♪ optræder som „lokal puls“, således at der veksles mellem ♩ og ♪ som puls-lag, hvilket for eksempel kan ses i The Rolling Stones' *It's All Over Now*:



Der er ikke nogen let måde, hvorpå disse rytmer kan indarbejdes i modellen, og jeg vil derfor undlade at forsøge dette. I stedet kan man opfatte rytmerne som et resultat af en *sammensat* norm – altså sammensat af versrytme-normen med ♩ som puls og af versrytme-normen med ♪ som puls. Selv om modellen for versrytme ikke omfatter disse sammensatte rytmer, er det i høj grad opstillingen af modellen, der er medvirkende til, at det bliver nærliggende at beskrive rytmerne som sammensatte.

5.6h Afslutning

Man kunne uden tvivl finde flere rytmiske fænomener, der er almindelige i normen „versrytme“, men som ikke er omfattet af den opstillede model, ligesom man vil kunne finde rytmer, der er omfattet af modellen, mens som ikke fornemmes som gængse. Ikke desto mindre er det min opfattelse, at den simple model faktisk er overraskende dækkende.

Jeg vil afslutningsvis gøre opmærksom på, at flere af de foreslåede regeltilføjelser er indarbejdet i programmet *Rytmegenerator*, således at man med programmet kan forsøge at generere rytmer, der inddrager en eller flere af regeltilføjelserne.

5.7 Afslutning – formelle modeller

Som jeg flere gange har gjort opmærksom på, kan der være flere formål med at udarbejde en formel model.

Først og fremmest kan selve processen med at udforme modellen være med til at henlede opmærksomheden på forhold, som man ellers kunne være tilbøjelig til at overse, da sædvanlige beskrivelser som regel bygger på en lang række antagelser, der ikke formuleres eksplicit, men blot er underforståede. For eksempel viste det sig ovenfor, at et begreb som „jævn melodirytme“ langtfra er uproblematisk at definere, og at ikke blot de individuelle toners længde spiller ind på oplevelsen af jævn melodirytme, men også for eksempel rytmen af de rytmisk betonede toner. På tilsvarende vis har arbejdet med modellerne for de to rytmiske normer været medvirkende til, at jeg har formuleret teorien om rytmisk og metrisk betoning som to forskellige størrelser, da det ret hurtigt stod klart, at metrisk betoning alene ikke kunne karakterisere betoning i almindelige rytmer. Arbejdet med at udforme modellen kan således være med til at styrke ens beskrivelse.

Undertiden kan en model faktisk være en ganske nøjagtig og dækkende beskrivelse af

et fænomen. Det gælder for eksempel definitionen af *synkope*, således som den er foretaget ovenfor.[168] I sådanne tilfælde kan den formelle models præcision naturligvis være at foretrække for en mere løs og unøjagtig beskrivelse. Men oftere vil den formelle model indebære en kraftig forsimpling, således som det for eksempel sås ved modellen for simpel melodirytme og versrytme. Alligevel kan en sådan simpel model være nyttig til at kvalificere den mere uformelle forståelse af det givne fænomen. For eksempel sås det ved modellen for versrytme, hvordan klang og tonehøjde kunne spille ind ved opfattelsen af rytmerne. Selv om modellen er en kraftig forsimpling, således at afvigelser fra modellen ikke nødvendigvis er afvigelser fra den faktiske norm, kan den formelle model altså udmærket have en berettigelse som værktøj.

Jeg har i dette kapitel opstillet nogle *komplette* og forholdsvis *udførlige* modeller for nogle musikalske normer og fænomener. I mange tilfælde vil man dog med held kunne anvende mere eller mindre formelle modeller som arbejdsredskab, uden at man i så høj grad insisterer på, at modellerne skal være helt komplette eller meget præcise. Det vil i særdeleshed være tilfældet ved mere komplekse musikalske fænomener. Når jeg her har ønsket at „gå linen ud", har det dels været for at demonstrere metoden, dels for at kunne omforme reglerne til et computerprogram, hvilket jo ikke altid vil være et ønske. På den anden side er det naturligvis en del af metodens grundide, at man tilstræber en større grad af eksplicitet end i sædvanlige beskrivelser.

---

[168] Definitionen dækker dog kun synkope ved *overbinding*. Ofte betegnes andre accentueringer af en metrisk ubetonet position også som synkoper, således som det omtaltes i afsnittet om synkope i kapitlet om tidslige forhold.

6. Bluesbaseret rock'n'roll

Jeg vil i dette kapitel se på numre i bluesbaseret *rock'n'roll*, dvs. fortrinsvis amerikansk musik fra anden halvdel af 1950'erne af blandt andre Elvis Presley, Chuck Berry, Jerry Lee Lewis, Gene Vincent, Bill Haley & His Comets, Little Richard, Fats Domino, Eddie Cochran og Ray Charles. Jeg vil her fokusere på den del af rock'n'roll, der er *bluesbaseret*, dvs. som bygger på et bluesskema eller en variation heraf, og hvis melodik er præget af brugen af bluestoner. Som regel er der tale om en ret simpel melodik, men ikke desto mindre en ganske særegen melodik, der for eksempel er afgørende forskellig fra dur/mol-tonal melodik.

Jeg vil indlede beskrivelsen af bluesbaseret rock'n'roll-melodik med en karakteristik af den tilgrundliggende *modus* og derefter fortsætte med, hvordan *fraser* dannes. Til slut vil jeg se på, hvordan melodiske strukturer for et *helt bluesskema* kan forstås som en sammenhængende struktur.

6.1 Rock'n'roll-blues-modus

Som nævnt i kapitlet om tonehøjde ovenfor kan *modus* forstås dels som „udspecificeret skala", dels som „generaliseret melodi" – og som regel som en blanding af de to. I beskrivelsen af melodikken i bluesbaseret rock'n'roll vil jeg da også tage udgangspunkt i begge anskuelser, og jeg vil således dels beskrive et vist tonemateriale, dels helt bestemte melodiske vendinger, der spiller en særlig rolle.

6.1a Grundlag

Harmonisk baggrund

Bluesbaseret melodik i rock'n'roll udspiller sig i en sædvanlig simpel bluesbaseret harmonik, hvor akkordmaterialet næsten udelukkende består af de tre hovedtreklange i dur.[169] Det kan for eksempel være i et „klassisk" bluesskema som:

‖ I | 𝄎 | 𝄎 | 𝄎 | IV | 𝄎 | 𝄎 | 𝄎 | V | 𝄎 | I | 𝄎 ‖

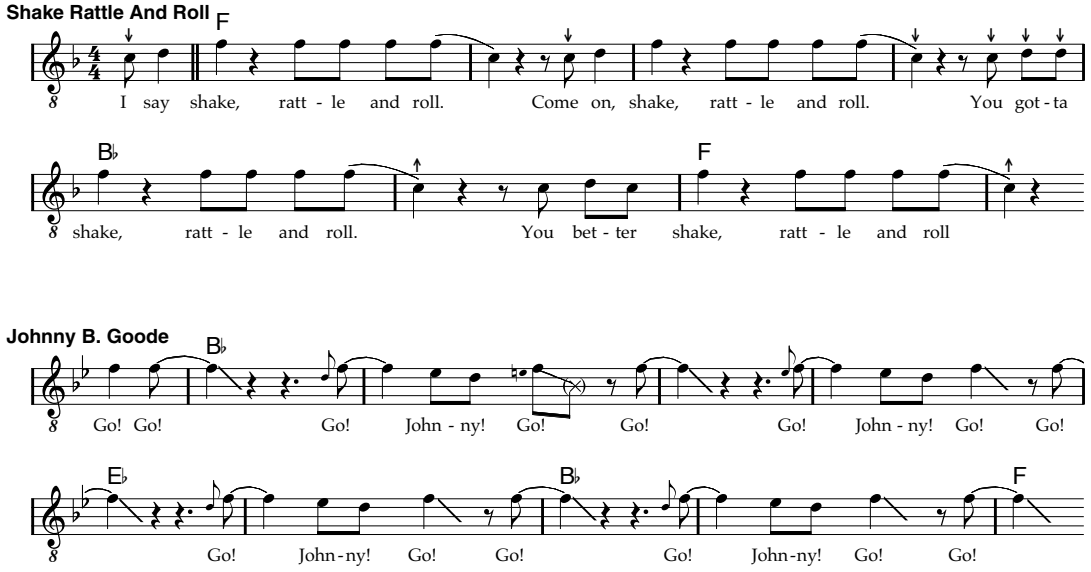
Jeg vil i et senere afsnit diskutere harmonikken i større detaljer og vil her blot bemærke, at melodikken er forholdsvis *uafhængig af harmonikken*, hvilket jeg flere gange vil vende tilbage til i det følgende.

---

[169] Mol er meget sjælden i den nye populærmusik i 1950'erne og opleves da også som noget „anderledes", som et normbrud. Et eksempel er Tennesee Ernie Fords *Sixteen Tons* (1955).

Kernetoner – grundtone og dominant

En enkelt tone fungerer som *grundtone*, 1̂, gennem hele melodien (modulation ses således ikke). Derudover spiller *dominanten*[170], 5̂, en særlig rolle. Selv om den overordnet repræsenterer en spænding mod grundtonen, kan den fungere som midlertidig hviletone med ret stor soliditet. Man kan således se melodiske fraser, der tydeligvis udspiller sig omkring en enkelt af disse to toner. Det kan for eksempel være i form af et riff-agtigt ostinat som i Bill Haley and The Comets' *Shake Rattle And Roll* (1954, 1̂) og i Chuck Berrys *Johnny B. Goode* (1957, 5̂):



Oftere optræder de dog i forbindelse med flere andre toner.

De to toner fungerer ofte som (relativt) afspændte toner *uafhængigt af harmonikken* – dvs. som „melodiske konsonanser" eller *kernetoner*. For eksempel fungerer tonen f (5̂) i *Johnny B. Goode* som en tone med lavere melodisk spænding end de omkringliggende toner også på akkorden E♭ – på trods af, at f ikke er akkordtone i E♭.

6.1b Overtertser til 1̂ og 5̂: bluesterts og bluesseptim

En række melodiske vendinger i bluesbaseret rock'n'roll udspiller sig omkring *over- og undertertser*. Som nævnt i kapitlet om tonehøjde er overterts den øverste tone i en speciel forbindelse – en „faldende terts" – mellem to toner i en terts' afstand, hvor den nederste tone er *kernetone*, mens den øverste tone, overtertsen, fungerer *i forhold til* kernetonen. Tilsvarende er en underterts en tone, der ligger en terts *under* en kernetone. Virkningen af over- og undertertser er i princippet uafhængig af harmonikken, og en overterts eller en

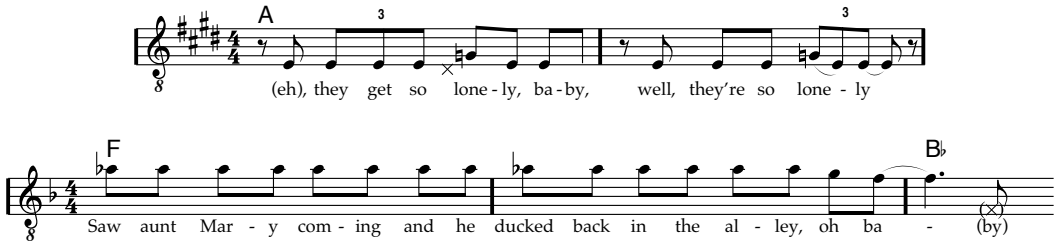
---

[170] Med betegnelsen *dominant* hentydes her blot til en „dominerende tone" ved siden af grundtonen (på samme måde som *recitationstonen* i kirketonearterne undertiden betegnes dominant), ikke til den mere specifikke betydning i dur/mol-tonalitet (/funktionstonalitet). Jeg foretrækker „dominant" frem for „kvint", da „kvint" blot angiver, at der er tale om den femte tone, mens „dominant" også indebærer en *funktion*, nemlig en „dominerende tone ved siden af grundtonen", en (midlertidig) hviletone.

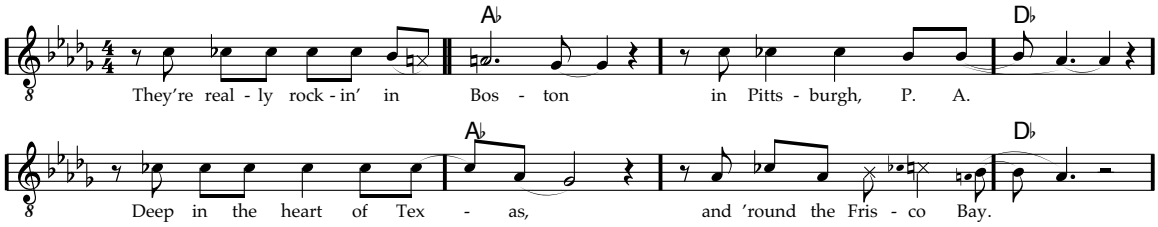
underterts er alene en *melodisk dissonans*. I dette afsnit vil jeg se på, hvordan der i rock'n'-roll-blues-modus anvendes overtertser med både grundtonen og dominanten som kernetone, mens jeg i senere afsnit vil se på underterts (også fra hhv. grundtonen og dominanten).

Bluesterts og bluesseptim

Ofte anvendes overterts i forhold til grundtonen, dvs. en tone, der ligger (omtrent) en lille terts over grundtonen, og som leder ned mod grundtonen – med andre ord *bluestertsen*, ♭3̂. Det kan for eksempel ses i Elvis Presleys *Heartbreak Hotel* (1956) og i Little Richards *Long Tall Sally* (1957):



På tilsvarende vis kan *bluesseptimen*, ♭7̂, anvendes som en overterts, der leder ned mod dominanten, hvilket dog er knapt så hyppigt som bluesterts (uden på nogen måde at være ualmindeligt). Se for eksempel Chuck Berrys *Sweet Little Sixteen* (1957):



Det er vigtigt at understrege, at det ikke blot er brugen af ♭3̂ og ♭7̂, der gør, at man taler om bluestonerne. Der skal mere til, nemlig en helt bestemt brug af disse toner, en bestemt fornemmelse af deres funktion i sammenhængen (overterts).[171] Man kan således i ret stor udstrækning forstå bluestertsen og bluesseptimen som *selvstændige toneideer*. Man kan for eksempel se, at de intoneres på andre måder end den lille terts/lille septim, og at de står i et andet forhold til de omkringliggende toner. Jeg vil i dette afsnit se nærmere på, hvordan bluestertsten og bluesseptimen mere præcist anvendes – i hvilke sammenhænge, hvordan de intoneres osv.

Bluestonernes forhold til kernetonerne

Bluestonernes spænding er ganske *uafhængig af den underliggende harmonik*; den beror alene på selve bluestonen, på dens rolle som overterts og dermed dens forhold til kernetonen en terts under. Overtertsen er derfor en rent melodisk dissonans, modsat en harmonisk dissonans, der involverer samklangen af (mindst) to toner. Ofte er bluestonen i øvrigt frasens højeste tone og ligger i et ret højt leje, således at den også forbindes med en vis *fysisk* an-

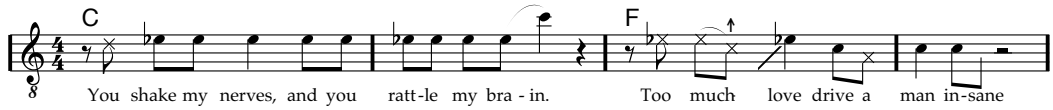
---

171 Et sænket tredjetrin kan jo i andre sammenhænge for eksempel være et lån fra mol eller septimen i IV^7. Tilsvarende kan et sænket syvendetrin være et lån fra mol, septimen i I^7 eller måske grundtonen i en vekselsubdominant – uden at der derved er tale om en bluestone.

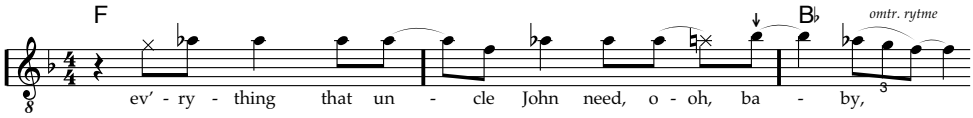
strengelse (hvor kernetonen i form af grundtonen eller dominanten så modsat repræsenterer afspændingen).

Undertiden videreføres bluestonen direkte til dens „måltone" (se *Heartbreak Hotel* ovenfor). Men ofte sker opløsningen af bluestertsen til grundtonen via $\hat{2}$ (se *Long Tall Sally* ovenfor), ligesom opløsningen af bluesseptimen til dominanten ofte sker gennem $\hat{6}$ (se *Sweet Little Sixteen* ovenfor).

Det er selvfølgelig heller ikke altid, at bluestonen videreføres direkte til dens måltone. For eksempel kan det ske, at opløsningen først sker i næste frase som i Jerry Lee Lewis *Great Balls Of Fire* (1957), hvor bluestertsen først videreføres til grundtonen i næste frase:



Ja, undertiden sker opløsningen først efter en afstikker til en anden tone i nærheden, for eksempel tonen *over* bluestonen som for eksempel i første vers af Little Richards *Long Tall Sally*:[172]



Men uanset hvordan bluestonerne – bluestertsen og bluesseptimen – konkret videreføres, repræsenterer de altså en melodisk spænding mod hhv. grundtonen og dominanten. De er *overtertser*.

Bluestonernes tonehøjde

Det er karakteristisk, at bluestonernes tonehøjde kan være ret varieret. For eksempel kan bluestertsen nogle gange være intoneret ret tæt på durtertsen (400 cent), mens den andre gange ligger *under* den lille terts (300 cent).[173] Tilsvarende kan bluesseptimen ligge såvel under som over den lille septim (1000 cent). Det er dog mit indtryk, at bluesseptimen (som overterts til $\hat{5}$) sjældnere end bluestertsen intoneres højt.

---

[172] Noget tilsvarende kan ses i Chuck Berrys *Sweet Little Sixteen* (1957), hvor det er bluesseptimen, der føres opad til oktaven, for derefter at blive ført ned til bluesseptimens „måltone", dominanten.

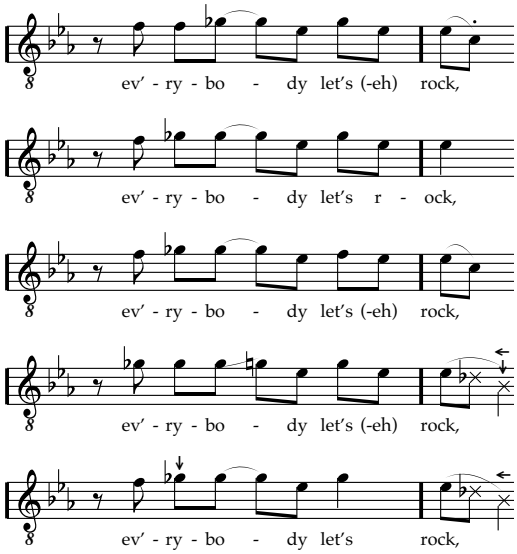
[173] Selvfølgelig er der også forskel på stemningen af den lille terts i forskellige stemningssystemer, for eksempel (i forhold til grundtonen):

- Tempereret stemning: 300 cent
- Ren stemning: 315,6 cent (kvint minus stor terts, dvs. $3/2 : 5/4 = 6/5$)
- Pythagoræisk stemning: 294,1 cent (to oktaver minus tre kvinter, dvs. $2 \cdot 2 : 3/2 : 3/2 : 3/2 = 32/27$).

Der er dog tale om helt ubetydelige forskelle i forhold til, hvordan bluestertsen kan intoneres. Her drejer det sig om stort set hele området 200-400 cent.

Når jeg i hovedteksten omtaler intervaller som mål for frekvensforskel (for eksempel når jeg skriver at bluestertsen kan være intoneret tæt på durtertsen), henviser jeg til den tempererede stemning.

Ændringer i bluestonernes intonation synes dog ikke at spille nogen rolle for tonens *ide*: uanset hvordan en bluesterts intoneres, er det stadig væk en *bluesterts*. Se for eksempel frasen »ev'rybody let's rock« i Elvis Presleys *Jailhouse Rock* (1957):



På trods af forskellene i intonation opfattes de fem udgaver af frasen som den „samme" frase.

Eksemplet ovenfor antyder således også, at der i visse situationer ikke skelnes så nøje mellem andet trin og bluestertsen – eller rettere, at toner, der i tonehøjde ligger en stor sekund over grundtonen, undertiden synes at fungere som bluesterts. Van der Merwe (1989: 119) kommenterer fænomenet således:

> One also occasinally finds an ultraflat minor third (see Ex. 21(*a*)) sometimes masquarading as the supertonic in transcriptions.

Noget tilsvarende kan ses med hensyn til sjette trin og bluesseptimen – for eksempel i Chuck Berrys *Sweet Little Sixteen*. I andre situationer kan det være, at der undertiden bruges stor terts, undertiden lille terts i samme frase – som i takterne 8, 12, 30, 34, 52 og 56 (anden og sjette takt i hvert vers) i Eddie Cochrans *Summertime Blues*. Bluestertsen kan altså realiseres inden for et område helt fra den tempererede store sekund til den store terts!

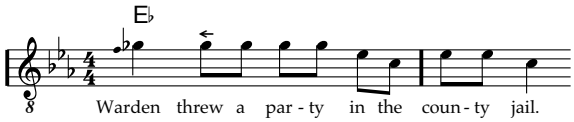
Gliden op til bluestonerne

Mens bluestonerne i visse tilfælde blot intoneres forskellige steder inden for et område, er det karakteristisk, at der undertiden *glides op til bluestonen*. Som regel er denne glidens interval omkring en lille sekund eller endnu mindre, men intervallet kan også være større. Ofte er det ret svært at bestemme præcist, da tonen kan indtræffe gradvist, samtidigt med at tonehøjden stiger.[174]

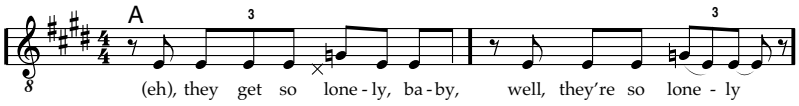
---

[174] Sandsynligvis sker der i de tilfælde det, at stemmebåndene spændes – hvilket medfører en tonehøjdeforøgelse – samtidig med, at luftstrømmen forøges – hvilket skaber lyden, der altså i starten er svag, men hurtigt vokser i styrke.

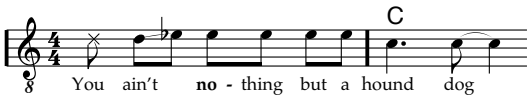
Som regel er der tale om, at den tone, der glides op til, spiller en særlig rolle, hvilket en række Elvis Presley-numre kan illustrere. Det kan for eksempel være den *første* bluestone i en række efter hinanden – se for eksempel *Jailhouse Rock*:



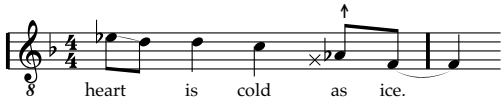
Det kan også være en *central tone* i frasen. I *Heartbreak Hotel* glider Elvis Presley således op på bluestertsen første gang, hvad der medvirker til at understrege tonen og dermed dens tekst – frasens centrale ord »lonely«:



Hvis den centrale tone er i midten af en række af bluestoner, kan det forekomme, at de første toner langsomt stiger i tonehøjde, således at den centrale tone bliver toppunkt inden for denne stigning – se for eksempel starten af Elvis Presleys *Hound Dog* (1956),[175] hvor der glides op på »You ain't« til »nothing« på 3-slaget:



Det er derimod ikke almindelig at glide *ned* til bluestonen,[176] hvilket naturligvis hænger sammen med, at bluestonen ofte er frasens højdepunkt. Selv i de tilfælde, hvor bluestonen ikke er toptonen, kan man se, at der glides *op* til bluestonen, for eksempel som i Bill Haley and The Comets' *Shake, Rattle And Roll*:



---

[175] Noget tilsvarende kan for eksempel ses i Jerry Lee Lewis' *Great Balls Of Fire* (t. 1, 9 og 31, bluestertsen) og i Chuck Berrys *Sweet Little Sixteen* (t. 14, bluesseptimen).

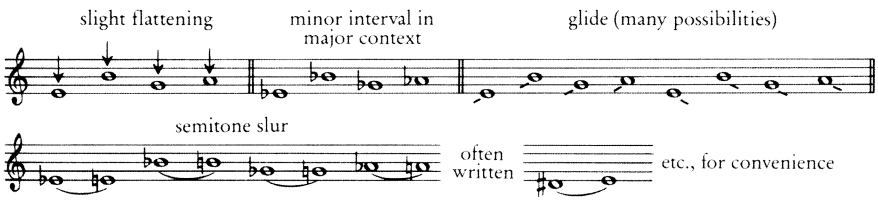
[176] Van der Merwe (1989: 119) skriver om at glide til og fra bluestonerne (i „the blues mode" generelt):

> It may involve a glide, either upward or downward. Again, this may be a microtonal, almost imperceptible affair, or it may be a slur between notes a semitone apart, so that there is actually not one blue note but two.

Han medtager således gliden *ned til* bluestonen, hvilket jeg jo hævder ikke er almindeligt i rock'n'roll. I eksempel 8(a), der »sums up the basic possible blue notes against the tonic C« (Van der Merwe 1989: 119), ses dog kun gliden *op til* bluestonen (Van der Merwe medtager også blueskvint og bluessekst, men da de ikke spiller nogen særlig rolle i rock'n'roll, har jeg ikke beskrevet dem her):

Ex. 8

(*a*) Blue notes

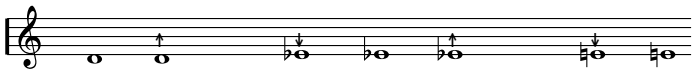


Her glides der *op* til bluestertsen (as) på vej fra dominanten til grundtonen.

Som nævnt er denne „gliden" op til bluestonerne kun én måde, hvorpå tonehøjden kan varieres.

Bluestoner som toneideer

Jeg har hidtil beskrevet en bluestone som en enkelt *toneide*. Sammenligner man med for eksempel dur/mol-tonale toneideer og også med andre toneideer i rock'n'roll-blues-modus, er der dog som vist ovenfor et langt større råderum i realisationen af bluestoner. Hvis man noterer en bluesterts ved at angive den nærmeste tone i det sædvanlige tonesystem (med tempereret stemning), vil man kunne se bluestertser fra den store sekund over den lille terts til den store terts:



Jeg vil i dette afsnit diskutere, hvordan man kan forstå bluestoner som toneideer, før jeg fortsætter med andre toner og vendinger i rock'n'roll-blues-modus.

Jeff Todd Titon opdeler i sin *Early Downhome Blues* (1994) tonehøjde efter en sædvanlig 12-deling af oktaven, tilføjet hævede og sænkede udgaver af hver tone. Efter en optælling af de toner, der anvendes i hans repertoire – transponeret så c er grundtone – fortsætter han (1994: 153f):

> I call the series of pithces between E♭ and E the E complex: the series between G♭ and G, the G complex; the series between B♭ and B, the B♭ complex; and the series between E♭' and E', the E' complex. Other analysts often have termed the complexes "blue notes."

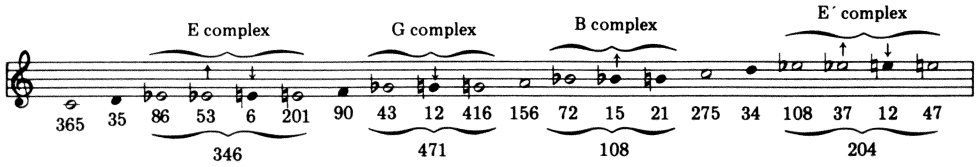


FIGURE 46. *Downhome blues scale*

Videre i fodnoten hedder det (Titon 1994: 297):

> Rather than use the term *blue notes*, I prefer to point to complexes – pitch sequences around the third, fifth, seventh, and tenth of the downhome blues mode – and to say that the complexes are used in specific but characteristically idiosyncratic ways.

Titon foretrækker altså at kalde bluestonerne for *komplekser* blandt andet for at understrege, at de kan intoneres ret forskelligt i modsætning til andre toneideer, hvor tonehøjde og toneide er langt tættere sammenknyttet.

En årsag til Titons uvilje mod at kalde bluestonerne for „toner" kan måske være en ret snæver opfattelse af, hvad en tone er – som næsten synonymt med en *bestemt* tonehøjde, således som det gælder for eksempel for dur/mol-tonale toneideer. I betydningen „bestemt tonehøjde" er tone da også ret uegnet som benævnelse for bluestonerne. Men som regel bruges tone snarere om det, som jeg også har kaldt for en *toneide*. For eksempel kaldes gis og as jo for to forskellige „toner", uanset hvordan de intoneres. Endvidere kan toneideer som nævnt være ret løst knyttet til tonehøjde, og eksempler på toneideer var således „en meget høj tone" og „den sidste tone i den faldende bevægelse fra f til c". Jeg vil derfor fastholde betegnelsen *bluestone*.

En anden årsag til, at Titon foretrækker kompleks frem for tone, kan være, at han ønsker at understrege, at realisationen af en bluestone har et langt større råderum og som regel også en større *musikalsk betydning* end ved andre toneideer. Det er for eksempel karakteristisk, at bluestonerne i visse sange eller eventuelt blot bestemte fraser ret konsekvent synges i et *bestemt* toneområde, for eksempel i underkanten af den lille terts eller i området mellem den store og den lille terts, ligesom bluestonerne i visse sange (ofte med rødder i „hvid" musik) synges „rent" og på samme måde hver gang, en frase optræder, mens bluestonerne i andre sange kan intoneres mere frit. Hertil vil jeg først bemærke, at det ikke kun er realisationen af bluestoner, der har musikalsk betydning – det gælder også de dur/mol-tonale toneideer. For eksempel kan det have stor betydning, om man spiller med eller uden vibrato. Alligevel er det klart, at netop for bluestonerne er dette aspekt ekstra vigtigt. Men det berettiger dog efter min opfattelse ikke til, at man opdeler bluestonerne i flere toneideer.

Et problem ved en eventuelt *opdeling* er, at der er en fuldstændig glidende overgang mellem forskellig intonation af bluestonerne. Man kan for eksempel ikke på en simpel måde opdele i et bestemt antal forskellige måder at realisere en bluestone på. Når Titon opdeler bluestertsen – „the E complex" – i fire toner, er det derfor først og fremmest en omtrentlig, praktisk opdeling, ikke en opdeling, der afspejler, at man opfatter fire forskellige, separate, selvstændige toneideer.

Et særligt problem vedrører *notationen* af bluestertsen, for eksempel i transskriptioner. Som nævnt er notationssystemet først og fremmest beregnet til notation af toneideer, men der findes jo ingen almindelige symboler for bluestoner.[177] Som regel noterer man derfor blot den „nærmeste" noterbare tone, dvs. den dur/mol-tonale tone(ide), hvis tonehøjde i den tempererede stemning ligger tættest på den bluestone, man vil notere. Jeg vil også her anvende denne praksis, men har dog i den forbindelse nogle bemærkninger:

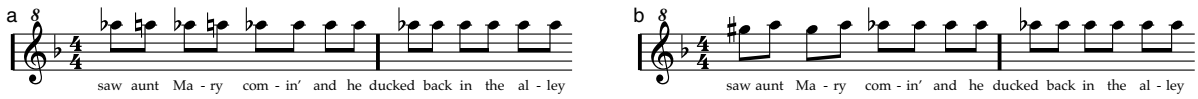
Da de nærmeste noterbare toner som regel vil være ♭$\hat{3}$ for bluestertsen og ♭$\hat{7}$ for bluesseptimen, anvendes undertiden disse notationer, hvis man blot ønsker at henvise til bluestertsen og bluesseptimen uden at angive en bestemt realisation. Det er da underforstået, at for eksempel ♭$\hat{3}$ ikke betegner toneideen „lille terts fra grundtonen", men derimod *bluestertsen*, og at denne tone ikke nødvendigvis er realiseret som en tone med samme tonehøjde som den lille terts.[178] I konkrete transskriptioner vil man dog undertiden have et ønske om mere præcist at angive tonehøjden, og man vil da anvende andre toner end ♭$\hat{3}$ og ♭$\hat{7}$. I de tilfælde bøt bluestertsen dog som udgangspunkt noteres som en *terts*, ligesom

---

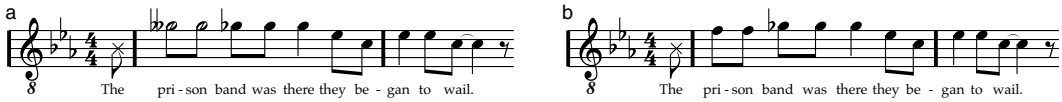
[177] Titon indfører godt nok et særligt symbol, Δ, men dette er ikke almindeligt.

[178] Egentlig er det jo upræcist at skrive „den lille terts", da tonen en lille terts over grundtonen jo ikke er en tonehøjde, men en *toneide*. Der menes selvfølgelig „tonehøjden for tonen en lille terts over grundtonen i den tempererede stemning".

bluesseptimen bør noteres som en *septim*. Dette gælder også for eksempel, når der i en frase er tydelig forskel mellem en lav intonation af bluestertsen svarende til ♭$\hat{3}$ og en høj intonation svarende til ♮$\hat{3}$. Dette kan for eksempel høres i følgende uddrag fra Little Richards *Long Tall Sally*, der her er noteret på to forskellige måder:



Jeg vil altså foretrække version a, da alle tonerne ret utvetydigt opfattes som bluestoner. Ja, selv når bluestertsen intoneres som $\hat{2}$, bør den vel i princippet noteres som en (formindsket) terts, her i *Hound Dog*:



Hvor jeg har anvendt denne notation med formindsket terts, har jeg anvendt nodehovedet 𝅗𝅥 for at markere at den toneide, der opfattes, ikke er den toneide, der bogstaveligt angives (således som jeg også andre steder bruger dette symbol). Ofte vil man dog snarere end ♭♭$\hat{3}$ notere enten $\hat{2}$ for at understrege tonehøjden – på bekostning af toneideen – eller ♭$\hat{3}$ for at understrege toneideen – og så underforstå, at den kan intoneres frit, eller eventuelt notere en lav intonation med symbolet 𝅘𝅥. Tilsvarende kan det i andre tilfælde kan være praktisk at notere ♯$\hat{2}$ i stedet for ♭$\hat{3}$, for at det skal være lettere at læse.

I eksemplerne ovenfor er det rimelig klart, at alle tonerne omkring ♭$\hat{3}$/♮$\hat{3}$ er bluestertser, men i andre tilfælde kan det være svært at afgøre, om en tone høres som bluestertsen eller som en *anden* toneide. For eksempel kan en tone, der kan høres som en bluesterts, måske også eller i stedet – alt efter sammenhængen og den konkrete tonehøjde – høres som:

- Andet trin, $\hat{2}$
- Hævet andet trin, ♯$\hat{2}$
- Lavt tredje trin (♭$\hat{3}$, molterts – dette forekommer dog ikke i rock'n'roll, men blandt andet i senere musik, hvorfor jeg vil vende tilbage til dette).
- Højt tredje trin (♮$\hat{3}$, durterts)
- Underterts fra $\hat{5}$ (mere herom senere).

Der er altså i hvert fald *fem* toner, som i forskellige situationer kan optræde som mere eller mindre tydelige konkurrerende toneideer. En sådan flertydighed i toneide eller „tonefunktion" er der i sig selv ikke noget besynderligt i – det kendes jo for eksempel også fra dur/-mol-tonalitet i forbindelse med *enharmonik*. Men det komplicerer naturligvis som sædvanlig notationen, der ikke umiddelbart giver mulighed for at angive flertydighed, ligesom det selvfølgelig er ekstraordinært, at der er så stor mulighed for enharmonik.

Til slut vil jeg blot bemærke, at jeg som udgangspunkt vil notere musik, der anvender bluestoner, med de faste fortegn for den tilsvarende *durskala*. Jeg vil således – som tidligere nævnt – udelukkende bruge andre faste fortegn, hvor der er tale om klar og entydelig mol. Selv hvis der for eksempel udelukkende anvendes $\hat{1}$, $\hat{2}$, bluesterts, $\hat{4}$, $\hat{5}$ og bluesseptim, vil jeg altså anvende de faste fortegn for den tilsvarende durskala. Bluestoner, der ligger en lille terts over $\hat{1}$ eller $\hat{5}$, vil således altid have *løst fortegn*.

6.1d Underterts fra grundtonen: $\hat{6}$

Bluesterts og bluesspetim kan som nævnt ovenfor anskues som *overtertser* med henholdsvis $\hat{1}$ og $\hat{5}$ som kernetoner. I rock'n'roll-blues-modus anvendes endvidere *undertertser* fra de to toner. Jeg vil i dette afsnit se på underterts fra grundtonen, mens jeg i næste afsnit vil se på underterts fra dominanten.

Mens der ved overterts med grundtonen som kernetone (bluestersten) ikke findes en tilsvarende durtonal, noterbar toneide, svarer undertertsen i langt højere grad til en durtonal toneide, nemlig $\hat{6}$. Jeg vil derfor her betegne undertertsen fra grundtonen $\hat{6}$, og blot opfatte undertertsen som en særlig *funktion* og ikke en selvstændig toneide, svarende til når for eksempel en tone kan fungere som gennemgangstone, nabotone, ledetone osv., for nu at nævne andre typiske funktioner.

Der er især to forskelle mellem $\hat{6}$ i dur (i dur/mol-tonal sammenhæng) og $\hat{6}$ som underterts. Den første forskel hænger sammen med hvilke toner, som $\hat{6}$ især opfattes i forhold til:

- $\hat{6}$ i dur er – som de øvrige toner i dur/mol-tonaliteten – ret selvstændig og kan anvendes ret frit. Der er dog en tendens til, at den opfattes som en spænding i forhold til kernetonen $\hat{5}$. Undertiden kan den dog også for eksempel opfattes i forhold til $\hat{8}$, men da gerne formidlet via ledetonen, $\hat{7}$.
- $\hat{6}$ som underterts fra $\hat{8}$ opfattes *altid* i forhold til kernetonen $\hat{8}$ (ellers er det ikke en underterts).

Den anden forskel har med forholdet til harmonikken at gøre:

- $\hat{6}$ i dur opfattes som hovedregel – som de øvrige toner i dur/mol-tonaliteten – i forhold til harmonikken.[179]
- $\hat{6}$ som underterts er en *melodisk dissonans*, der i princippet er uafhængig af harmonikken.

Selv om jeg har slået de to anvendelser af $\hat{6}$ sammen til samme toneide, er $\hat{6}$ som underterts altså en særlig musikalsk funktion. Der er i øvrigt også tale om en ganske anden brug af $\hat{6}$ end i forbindelse med *bluesseptimen*, hvor $\hat{6}$ kan fungere som gennemgangstone mellem bluesseptimen og dominanten (eller eventuelt som en lavt intoneret bluesseptim).

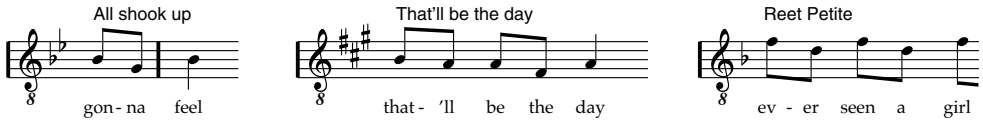
Nedenfor vil jeg beskrive nogle typiske vendinger med $\hat{6}$ som underterts i rock'n'roll. I mange af vendingerne optræder $\hat{6}$ sammen med $\hat{5}$ (ud over selvfølgelig $\hat{8}$).

---

[179] Dette behøver selvfølgelig ikke betyde, at $\hat{6}$ skal være en akkordtone. Men selv hvis $\hat{6}$ er en akkordfremmed tone, høres den i princippet i forhold til harmonikken (for eksempel som forslag, gennemgang eller lignende).

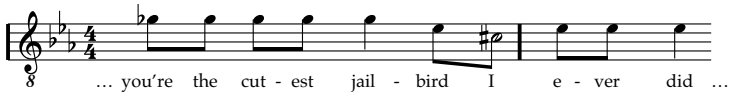
Typisk vending med 6̂: vippetone

En typisk brug af 6̂ som underterts er som en rytmisk ubetonet „*vippetone*":[180]



Figuren er – som ventet – ret uafhængig af den underliggende akkord og kan således findes på såvel I som IV.

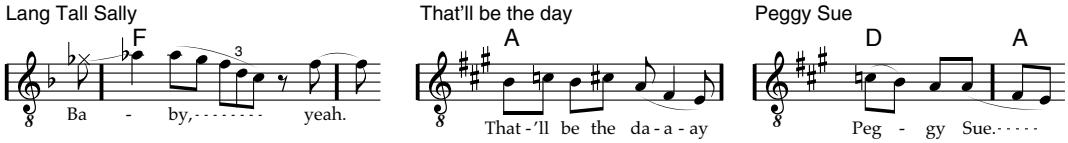
Netop fordi 6̂ her optræder som en ubetonet, mindre vigtig tone, ses det ofte, at tonen intoneres ret upræcist. Ja, undertiden intoneres den så højt, at den klinger som den temperede lille septim, som for eksempel i Elvis Presleys *Jailhouse Rock*:



I de tilfælde vil jeg som udgangspunkt alligevel notere tonen som en *sekst* og med nodehovedet 𝅗𝅥 markere, at den toneide, der opfattes, er en *terts* under grundtonen og ikke en sekund.

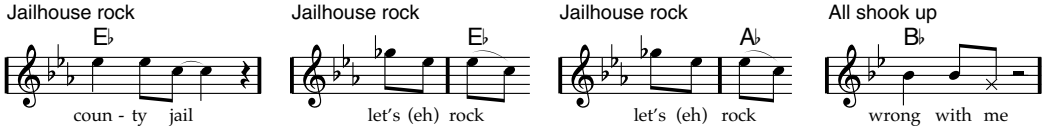
Typisk vending med 6̂: affrasering

6̂ bruges endvidere i *affraseringer*. Det kan for eksempel være som rytmisk ubetonet gennemgangstone i en affrasering fra 8̂ videre ned mod 5̂:[181]



Også her er figuren ret uafhængig af den underliggende akkord, der dog af gode grunde som regel er I (der er den mest almindelige akkord).

Det kan også være som ubetonet afslutningstone:



Her er det endnu mere almindeligt, at tonehøjden er ret upræcis. Ofte glides der nedad på tonen, der således undertiden mere ligger i et område mellem ♭7̂ og 5̂ end præcist på 6̂.

---

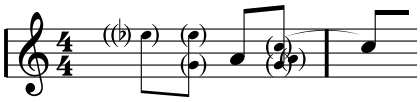
[180] Eksemplerne er fra Elvis Presleys *All Shook Up* (1957), Buddy Hollys *That'll Be The Day* (1957) og Jackie Wilsons *Reet Petite* (1957).

[181] I det sidste eksempel (*Peggy Sue*) falder 6̂ på 1-slaget, dvs. på betonet metrisk tid. Men da 8̂ med teksten »Sue« på „4og" er liftet, opleves 6̂ på 1-slaget som *rytmisk* ubetonet. Igen er det altså afgørende at skelne mellem metrisk og rytmisk betoning.

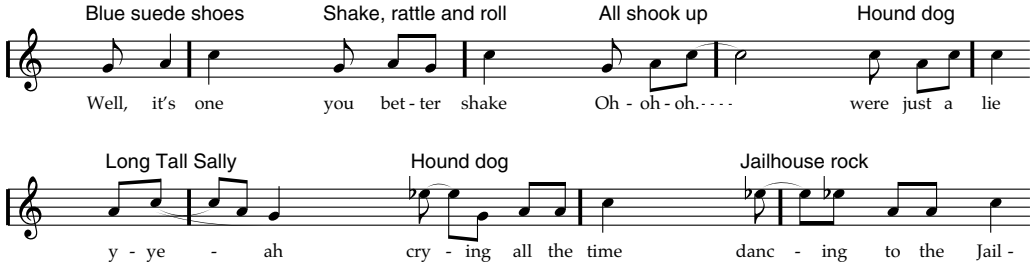
Se i øvrigt også uddraget fra *Long Tall Sally* nedenfor for endnu et eksempel på 6̂ som gennemgangstone.

Typisk vending med 6̂: opadgående, optaktisk bevægelse

En tredje typisk brug er i en *opadgående, optaktisk bevægelse*. De mest almindelige figurer kan sammenfattes således:



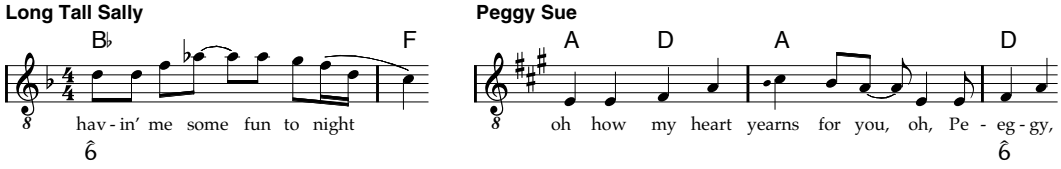
Kendetegnende er således 6̂ på 4-slaget og 8̂ på 1-slaget (figuren kan undertiden også findes på 3-slaget med optakt på 2-slaget). Nogle få eksempler (transponeret til C):



Igen er figuren ret uafhængig af den underliggende akkord.

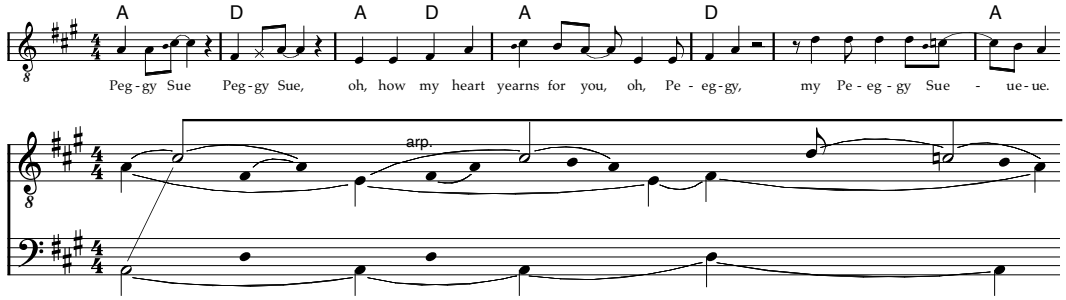
Typisk vending med 6̂: markering af akkorden IV

Endelig kan 6̂ optræde på betonet tid (med trykstærk stavelse) *for at markere akkorden IV*. Nogle eksempler:[182]



Her anvendes 6̂ tydeligvis som en akkordtone, og hermed er uafhængigheden af det harmoniske altså brudt: Virkningen af 6̂ i ovenstående vendinger beror dels på 6̂ som underterts, dels på 6̂ som akkordtone.

I eksemplet fra *Peggy Sue* kan man i øvrigt se, hvordan de to funktioner af 6̂ – underterts og harmonisk understøttelse af IV – kan være vægtet forskelligt:



6̂ optræder her tre gange, og for nu at tage sidste gang – i takt fem – først, så er der her tale om en tydelig understøttelse af det vigtige akkorskift fra I i første linie af bluesskemaet til IV i starten af anden linie. Ser man derimod på 6̂ på 3-slaget i takt tre er der selvfølgelig

---

[182] Eksemplerne er fra Little Richards *Long Tall Sally* (1957) og Buddy Hollys *Peggy Sue* (1957).

også tale om et akkordsskift til IV, men denne akkord har her langt mindre strukturel betydning og kan nærmest opfattes som en form for understøttelse af melodiens underterts, der på sin side ikke i særlig høj grad er afhængigt at akkordskiftet – man kunne godt have fortsat med I med samme melodi. Det er da også et højst utraditionelt sted at have placeret en IV. Til gengæld er IV i anden takt mere almindeligt, og her spiller den harmoniske betydning af $\hat{6}$ da også en større rolle, selv om det stadig på ingen måde er så dominerende som i femte takt. I anden takt er der således også en tydelig funktion af underterts, der finder opløsning ved videreførelsen til grundtonen i samme takt.

$\hat{6}$ – afslutning

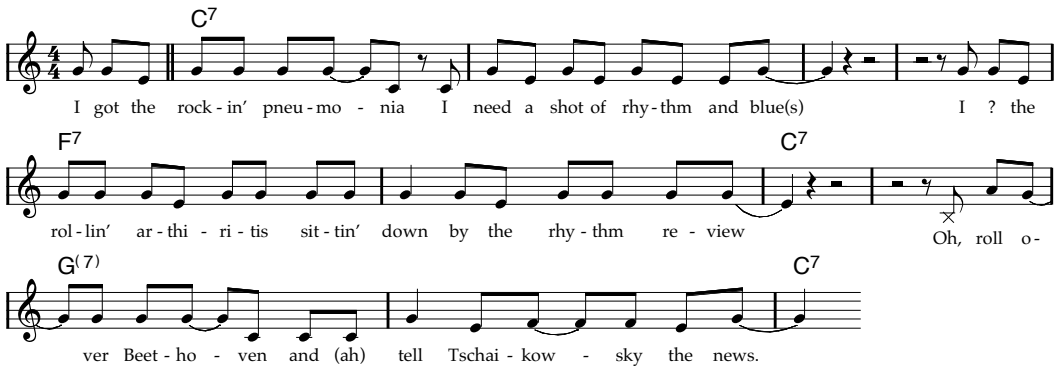
Jeg har nu beskrevet nogle typiske vendinger, som $\hat{6}$ optræder i som underterts til $\hat{8}$:

- Som rytmisk ubetonet vippetone
- I affraseringer som en rytmisk ubetonet tone
- I en særlig opadgående, optaktisk bevægelse
- Som markering af akkorden IV

I alle tilfælde er det altså kendetegnende, at $\hat{6}$ fungerer i forhold til kernetonen $\hat{8}$ (måske med undtagelse af sidstnævnte tilfælde).

6.1e Underterts fra dominanten: $\hat{3}$

Ligesom $\hat{6}$ kan optræde som underterts fra grundtonen, kan $\hat{3}$ optræde som underterts fra *dominanten*, selv om det er langt mindre almindeligt. Det kan for eksempel ses i Chuck Berrys *Roll Over Beethoven* (1956):

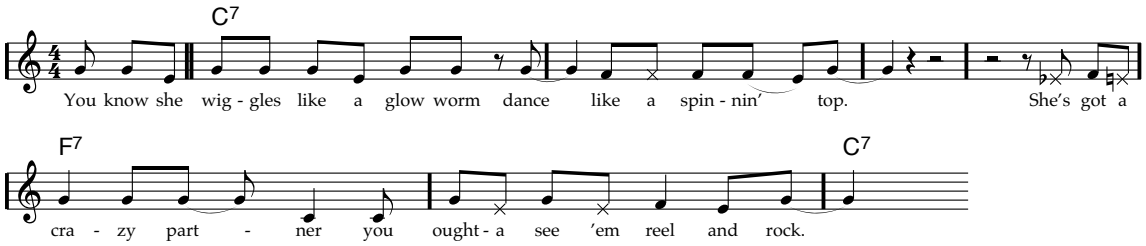


Det er her klart, at det ikke spiller den store rolle, at $\hat{3}$ er akkordtone i I: Når IV^7 indtræffer i femte takt, bruges ikke for eksempel en af akkordtonerne $\flat\hat{3}$ eller $\hat{4}$ – men stadig $\hat{3}$![183] Det hænger selvfølgelig sammen med, at $\hat{3}$ optræder som en *melodisk dissonans*, der jo i princippet er uafhængig af det harmoniske. Allerede i første linie med akkorden I er $\hat{3}$ således en melodisk *dissonans* – en underterts fra dominanten.

---

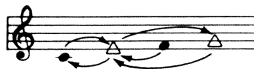
[183] At $\flat\hat{3}$ undgås skyldes måske, at den ville høres som bluestertsen med dens spænding mod grundtonen, hvilket ville gøre videreførelse til dominanten mindre vellykket. $\hat{3}$ som akkordtone spiller i øvrigt nok en rolle i 7. takt.

Mens brugen af $\hat{6}$ som underterts udelukker brug af andre toner „inden i" tertsen, hvilket jeg vil vende tilbage til nedenfor, synes $\hat{3}$ på ingen måde at udelukke brug af $\hat{4}$, der ligger inden i $\hat{3}$-$\hat{5}$-tertsen. For eksempel ser starten af næste vers således ud (se også slutningen af verset ovenfor):



Her bruges $\hat{3}$ (som underterts fra dominanten) side om side med $\hat{4}$, der opleves som en spænding mod $\hat{3}$ – også selv om akkorden er IV! Her ses således endnu et tydeligt eksempel på *melodisk dissonans*, der altså er uafhængig af harmonikken. Til gengæld bruges ikke toner *under* $\hat{3}$ som underterts – således som $\hat{5}$ jo sås brugt i forbindelse med $\hat{6}$ som underterts fra grundtonen.

Jeg har ovenfor skelnet skarpt mellem to tonefunktioner omkring tertsen: Overterts med $\hat{1}$ som kernetone, som jeg har kaldt *bluesterts*, og underterts med $\hat{5}$ som kernetone, som jeg har slået sammen med den dur/mol-tonale toneide $\hat{3}$. I andre tilfælde slås de to toner melodiske dissonanser dog sammen til én toneide, og betegnelsen bluesterts omfatter så begge toner. Titon (1994: 157) bruger godt nok ikke betegnelsen bluesterts, men anvender i stedet „the E complex" (set ud fra c som grundtone) for det samme fænomen, hvor et „tonehøjdekompleks" med notationen Δ som nævnt kan forstås som en toneide med vide rammer for tonehøjderealisation. Han sammenfatter typisk brug af „the E complex" på denne måde:

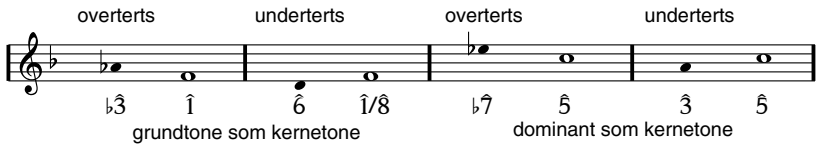


Her ses, hvordan „the E complex" – svarende til bluestertsen – kan forholde sig til såvel C=$\hat{1}$ som G=$\hat{5}$. Jeg vil dog i forbindelse med rock'n'roll-blues-modus fastholde, at det er en fordel konsekvent at skelne mellem overterts med $\hat{1}$ som kernetone og underterts med $\hat{5}$ som kernetone, da det er meget sjældent, at toner optræder tvetydigt i forhold til de to funktioner; som regel kan man uden problemer skelne mellem de to toneideer. Igen er det vigtigt at understrege, at selv om overterts med $\hat{1}$ som kernetone som regel intoneres lavere end underterts med $\hat{5}$ som kernetone, er det ikke i noget sæligt omfang tonehøjden, der er afgørende for sondringen mellem de to toneideer – det er derimod den funktion, tonen har i den konkrete sammenhæng. Sondringen kan således på mange måder siges at svare til sondringen mellem enharmoniske dur/mol-tonale toner, f.eks. gis og as.

At man i rock'n'roll ret entydigt kan skelne mellem de to toneideer, udelukker selvfølgelig ikke, at toner i *anden* bluesbaseret musik er tvetydige med hensyn til de to funktioner eller skifter fra den ene til den anden funktion så glidende, at det er mere oplagt med en fællesbetegnelse.

6.1f Tertsen som melodisk interval

Det er ovenfor beskrevet, hvordan en række fraser i bluesbaseret rock'n'roll kan siges at have udgangspunkt i det melodiske interval en lille terts – enten som overterts eller som underterts og enten i forhold til grundtonen eller i forhold til dominanten (her i F):



Som nævnt tidligere i forbindelse med introduktionen af over- og undertertser hævder Van der Merwe, at over- og undertertser kan danne *tertsstige*, således at tertser kan sættes oven på eller under hinanden efter forgodtbefindende. Specielt henviser han (1989: 125) faktisk til „the blues mode", og det ville derfor være nærliggende at forvente, at man kunne genfinde træk af en tertsstige i bluesbaseret rock'n'roll. Dette synes dog *ikke* at være tilfældet (ud over selvfølgelig stigen af underterts - kernetone - overterts): Her fungerer enten $\hat{1}$ eller $\hat{5}$ *altid* som kernetone. De to toner er tilsyneladende så dominerende i modusen som kernetoner, at deres funktion i tertsen ikke kan omdefineres, således at en af de andre toner – $\flat\hat{3}$, $\hat{6}$, $\flat\hat{7}$ eller $\hat{3}$ – kan fungere som kernetone i en ny terts.[184]

Opstillingen af de fire melodiske tertser, $\flat\hat{3}$-$\hat{1}$, $\hat{6}$-$\hat{8}$, $\flat\hat{7}$-$\hat{5}$ og $\hat{3}$-$\hat{5}$, er en simpel måde at beskrive en vigtig del af rock'n'roll-blues-modusen. Men det indebærer dog nogle forenklinger, som det kan være på sin plads at advare om:

- De fire tertser er langtfra alle lige almindelige.
- Fraser omkring de fire tertser dannes undertiden ret forskelligt. For eksempel undgås toner mellem undertertsen $\hat{6}$ og kernetonen $\hat{8}$, mens $\hat{4}$ er helt almindelig mellem undertertsen $\hat{3}$ og kernetonen $\hat{5}$. Tonerne indgår altså i *specifikke* vendinger.
- Selv om kernetoner og over- og undertertser i princippet er uafhængige af harmonikken, anvendes de alligevel ofte under et vist hensyn til harmonikken. For eksempel optræder $\hat{1}$ ikke som kernetone på V.
- Selv om de fire tertser – med gennemgangstoner – beskriver en stor del af tonematerialet og dets indbyrdes affiniteter, bruges også en række andre melodiske toner og vendinger.

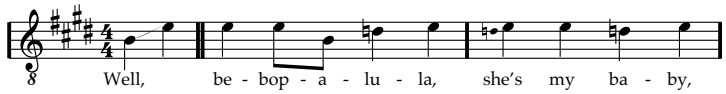
Jeg vil nu fortsætte med at beskrive andre vendinger i rock'n'roll-blues-modus.

---

184 Det er svært at give en grund til, at grundtonen og dominantens melodiske funktions ligger så fast. Dette kan måske hænge sammen med påvirkning fra durtonal musik? Der er jo tale om akkordledsaget musik, således at det harmoniske aspekt måske spiller ind? Det bliver under alle omstændigheder blot gæt…

6.1g Undersekund fra 8̂: ♭7̂

I visse melodier bruges ♭7̂ som en tone med en selvstændig spænding mod kernetonen 8̂. Et eksempel er Gene Vincents *Be-bop-a-lula*:



Det er nærliggende at benævne ♭7̂ i disse vendinger *undersekund* fra 8̂. Præcis som med underterts er en undersekund en melodisk dissonans, der forholder sig til en kernetone – der altså ikke ligger en terts, men en (stor) sekund over tonen.

Faktisk optræder ♭7̂ som undersekund til 8̂ typisk på nogle af de samme måder som 6̂ som underterts:[185]

- Som rytmisk ubetonet vippetone
- I affraseringer som en rytmisk ubetonet tone
- I en særlig opadgående, optaktisk bevægelse

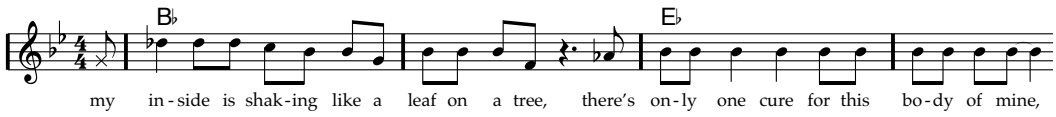
Derimod kan ♭7̂ naturligvis ikke bruges som akkordtone i IV.

Selv om ♭7̂ som undersekund fra 8̂ i tnehøjde er sammenfaldende eller næsten sammenfaldende med med ♭7̂ som overterts til 5̂, er der naturligvis tale om to forskellige tonefunktioner: De to melodiske dissonanser forholder sig simpelthen til to forskellige kernetoner (5̂ eller 8̂). Man plejer dog også i vendinger, hvor ♭7̂ anvendes som undersekund fra 8̂ at betegne ♭7̂ som en *bluesseptim*, ligesom de jo også i transskriptioner noteres som samme toneide: ♭7̂.

6̂ eller ♭7̂

I eksemplerne ovenfor med 6̂ som underterts til 8̂ kan man se, at ♭7̂ ikke anvendes. Det gælder faktisk generelt, at når 6̂ bruges som underterts *undgås* ♭7̂ helt. At ♭7̂ undgås, kan måske hænge sammen med, at ♭7̂ som overterts jo har en spænding mod 5̂. Herved bringes 8̂ som frasens kernetone i tvivl.

Hvis man gennemgår for eksempel Elvis Presleys *All Shook Up* (1957), der gør brug af 6̂ som underterts opdager man dog alligevel tilsyneladende ♭7̂:

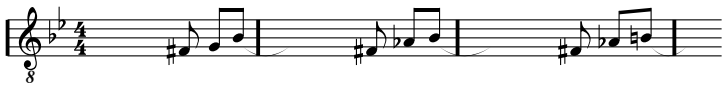


Men faktisk opfattes tonen as her tydeligvis som et g, der er sunget for højt! Det er som om, at melodien kun levner én mulighed for „tonen under grundtonen", nemlig 6̂. Når der så synges en tone, der klinger som den tempererede tone ♭7̂, korrigerer øret, således at det

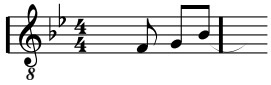
---

185 ♭7̂ som ubetonet „vippetone" under 8̂ kan for eksempel ses i The Everly Brothers *Bird Dog* (1960, understemmen). ♭7̂ i affraseringer kan for eksempel ses i Elvis Presleys *Heartbreak Hotel*, mens ♭7̂ i en opadgående, optaktisk bevægelse kan ses i guitarfiguren i Chuck Berrys *Johnny B. Goode*,

opfattes som et højt intoneret 6̂. Noget tilsvarende ses i en anden figur i *All Shook Up*, optakt til takt 9 i hvert vers. Figuren optræder i alt fem gange, men i følgende tre forskellige udgaver:



I alle tre tilfælde opfattes det dog som en udgave af nedenstående figur – der faktisk slet ikke optræder:[186]



Igen retter øret således ind, og fordi der i øvrigt bruges 6̂ som underterts, opfattes for eksempel den klingende ♯5̂ → ♯6̂/♭7̂ → 8̂ som 5̂ → 6̂ → 8̂ og altså ikke som for eksempel 5̂ → ♭7̂ → 8̂, der ellers også er en almindelig vending i bluesbaseret rock'n'roll. Det er således et godt eksempel på, hvor stærkt den musikalske norm indvirker på vores lyttemåde.

I fraser, hvor der anvendes ♭7̂ som undersekund fra 8̂, er det tilsvarende kendetegnende, at 6̂ undgås – som melodisk dissonans under 8̂ bruges *enten* 6̂ (underterts) *eller* ♭7̂ (undersekund). Dette kan eventuelt hænge sammen med den struktur, der dannes af 5̂, 6̂/♭7̂ og 8̂, nemlig en [0,2,5]-struktur:

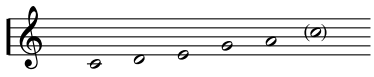
Netop Elvis Presleys *All Shook Up* har da også tidligere været nævnt som et eksempel på, at [0,2,5]-strukturen fungerer som *delmodus*. Et eksempel på, hvordan en [0,2,5]-struktur med 5̂-♭7̂-8̂ kan fungere som delmodus kan findes i uddraget fra Gene Vincents *Be-bop-a-lula* ovenfor.

Man kan da også i sange, hvor rock'n'roll-bluesmelodik blandes med andre former for melodik som for eksempel i Buddy Holly & The Crickets' *That'll Be The Day* (1957) se, at delmodusen af [0,2,5]-strukturen af dominant, 6̂ som underterts og grundtone kan komme til at virke som en slags „lim" mellem de to typer melodik. Særligt ses dette i øvrigt i forbindelse med „pop-modale" træk, som vil blive omtalt i næste kapitel.

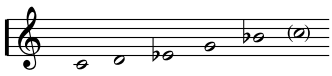
---

[186] De tre steder, hvor jeg har fundet *All Shook Up* i transskription (Middleton 1990: 282, *The Definitive rock'n'-roll collection (1955-1966)*: 10 og *Elvis 40 Greatest*: 11), er der da også alle steder angivet 5̂ → 6̂ → 8̂ (hver gang).

Netop [0,2,5]-strukturen leder naturligvis tanken hen på *pentatonik*. Når $\hat{6}$ anvendes som underterts, kunne det således være som en del af en *durpentaton skala*:[187]



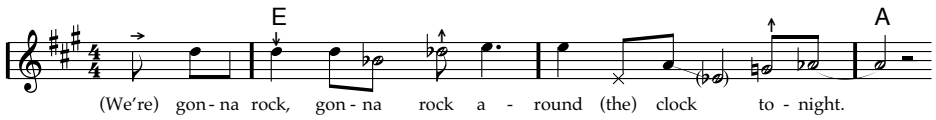
Tilsvarende kan fraser med $\flat\hat{7}$, hvor $\hat{6}$ udelades, ofte have en vis lighed med en *molpentaton skala*:



På den anden side skjuler opstillingen af de to pentatone skalaer, at henholdsvis $\hat{6}$ som underterts og $\flat\hat{7}$ som undersekund anvendes og opfattes på ganske særlige måder – som melodiske dissonanser med $\hat{8}$ som kernetone. Desuden kan man i mange sange se, at der anvendes toner *ud over* en af de to pentatone skalaer, f.eks. $\hat{4}$ (for eksempel i Little Richards *Long Tall Sally*). Opstillingen af de pentatone skalaer er derfor ikke specielt velegnede til at karakterisere brugen brugen af $\hat{6}$ som underterts og $\flat\hat{7}$ som undersekund – selv om den „pentatone klang" i kraft af [0,2,5]-strukturen altså undertiden kan spille en vis rolle. Det er derfor også misvisende at karakterisere rock'n'roll-bluesmodus som fortrinsvis baseret på en pentaton skala.

6.1h $\hat{4}$

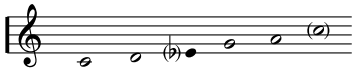
Da dominanten er en kernetone ved siden af grundtonen, kunne man eventuelt forvente, at $\hat{4}$ i analogi med $\flat\hat{7}$ som undersekund til $\hat{8}$ kunne ses anvendt som undersekund fra $\hat{5}$, altså med en opadgående, melodisk spænding mod $\hat{5}$. Dette er dog tilsyneladende ikke almindeligt. Et eksempel kunne dog være $\hat{4}$ i Bill Haley and The Comets' *Rock Around The Clock* (1954):



Her opleves $\hat{4}$ i hvert fald ikke som septim i E, da der ingen nedadgående dominantseptimspænding fornemmes – snarere en *opadgående* spænding mod $\hat{5}$, der i karakter minder om $\flat\hat{7}$ som undersekund fra $\hat{8}$.

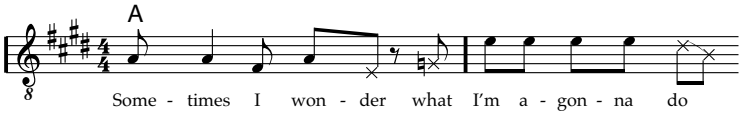
---

[187] Faktisk kan tonematerialet i for eksempel Elvis Presleys *All Shook Up* sammenfattes til en skala, der minder om den durpentatone skala (her transponeret til C):



Skalaen har således *bluesterts* i stedet for durterts. Herved introduceres i øvrigt halvtoneafstanden (i det omfang, det overhovedet giver mening at tale om en halvtoneafstand, når der er tale om forholdet mellem andettrin og bluestertsen). Det er jo ellers kendetegnende for såvel dur- som molpentaton skala, at de ikke indeholder halvtoneintervaller.

Undertiden anvendes $\hat{4}$ som *akkordtone på* IV. Der kan da være en mere eller mindre kraftig antydning af, at $\hat{4}$ kommer til at opleves som en ny, melodisk kernetone, se for eksempel Eddie Cochrans *Summertime Blues* (1958):

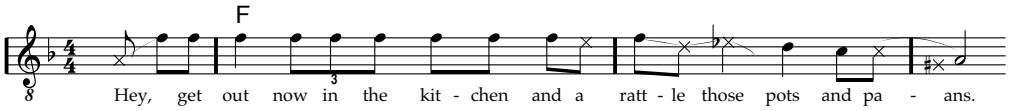


Her bruges $\hat{2}$ således som *underterts fra* $\hat{4}$. Overterts fra $\hat{4}$ ses derimod ikke, måske fordi $\flat\hat{6}$ i højere grad ville antyde et egentligt tonalitetsskift end undertertsen, $\hat{2}$.

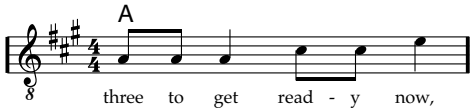
I andre tilfælde, hvor $\hat{4}$ anvendes som akkordtone på IV fornemmes en *melodisk spænding mod* $\hat{3}$ – som i sædvanlig durtonalitet, som det måske snarere kan ses som et lån fra. Denne funktion sås jo i øvrigt også i forbindelse med $\hat{3}$ som underterts fra dominanten.

6.1i $\hat{3}$ som akkordtone

Undertiden anvendes $\hat{3}$, dvs. den *store terts*, som en mere selvstændig tone, med et vist præg af hviletone (ved siden af $\hat{1}$ og $\hat{5}$) og med understøttelse af akkorden I. Det kan for eksempel ses i introen til Bill Haley and The Comets' *Shake, Rattle And Roll*:



En anden brug af $\hat{3}$ er som del af en akkordbrydning af I, for eksempel i Carl Perkins' *Blue Suede Shoes* (1956):[188]



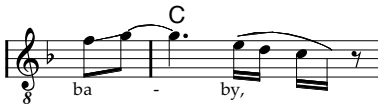
Faktisk ligger denne brug af $\hat{3}$ som akkordtone i I nok i yderkanten af rock'n'roll-bluesmodusen – på sin vis er der tale om et lån fra sædvanlig durtonalitet. På den anden side er der tale om et så almindeligt lån, at det kan være berettiget at medtage det. I øvrigt ses det ofte, at selv denne brug af $\hat{3}$ tillempes: i *Shake, Rattle And Roll* glides der således op på tonen, således som det jo er sædvanligt i forbindelse med *bluestertsen*.

188 Et andet meget tydeligt eksempel er Bill Haley and The Comets' *Rock Around The Clock*.

6.1j ♮7̂

Den eneste hovedtreklang, hvori 7̂ indgår, Ⅴ, er ikke særlig almindelig i bluesharmonik. Desuden optræder Ⅴ ofte med videreførelse til Ⅳ og ikke til I. Ⅴ's rolle i bluesharmonik beror da heller ikke i nævneværdigt omfang på ledetonen og dens spænding mod grundtonen (hvorfor det heller ikke er berettiget at omtale virkningen som dominantisk i traditionel funktionsharmonisk forstand). Det kan derfor ikke overraske, at 7̂ stort set *ikke* bruges.[189]

I sjældne tilfælde kan 7̂ ses i en akkordbrydning i forbindelse med Ⅴ, for eksempel i Little Richards *Long Tall Sally*:[190]

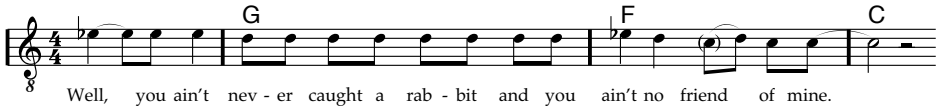


Det er dog klart, at der ikke er nogen særlig ledetonevirkning. Den tone, der i bluesmelodik leder stærkest mod grundtonen, er *bluestertsen*.

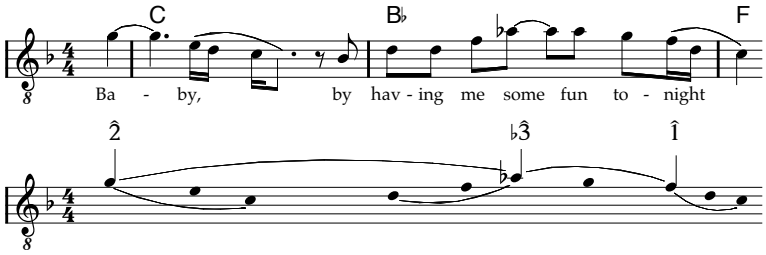
6.1k Ⅴ (2̂ og 5̂)

Undertiden behandles Ⅴ i melodisk henseende ikke anderledes end I og Ⅳ – det kan for eksempel ses i Chuck Berrys *Roll Over Beethoven* (se ovenfor). Men ofte behandles Ⅴ i starten af tredje linie af bluesskemaet faktisk på en sådan måde, at der tages hensyn til akkorden i det melodiske. Det sker ved brug af enten 2̂ eller 5̂ (men ikke 7̂).

Når 2̂ anvendes, sker det som regel med videreførelse til bluestertsen (der så videreføres til grundtonen). Et tydeligt eksempel er Elvis Presleys *Hound Dog*:



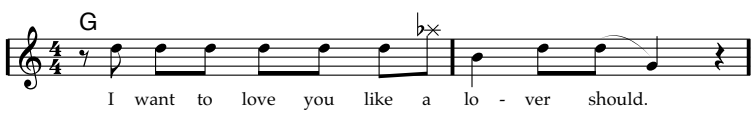
Men selv i tilfælde, hvor det langtfra er så simpelt, kan den overordnede bevægelse 2̂→♭3̂→1̂ alligevel indgå, som for eksempel i Little Richards *Long Tall Sally*:



---

189 Naturligvis kan ledetonen godt optræde i en bluesmelodisk sammenhæng, men det opleves da snarere som inddragelse af en anden melodik. Se for eksempel Bill Haley and The Comets' *Rock Around The Clock* (slutningen af sidste frase i hvert vers).

190 Et andet eksempel er Jerry Lee Lewis' *Great Balls Of Fire*:



Overordnet repræsenterer $\hat{2}$ naturligvis en spænding mod $\hat{1}$, men der er tale om en ganske anderledes spænding end for eksempel overterts, da $\hat{2}$ dels understøttes af en akkord, dels står på et vigtigt strukturelt sted – i starten af tredje linie i bluesskemaet. Anvendt på dette sted har $\hat{2}$ således en overraskende vigtig rolle i modusen som en ret selvstændig tone; ikke så selvstændig som $\hat{1}$ og $\hat{5}$, men alligevel mere selvstændig end for eksempel over- og undertertserne. Dette kan måske også forklare, at $\flat\hat{3}$ som hovedregel efterfølger $\hat{2}$ – også selv om IV ikke optræder mellem V og I som for eksempel i Elvis Presleys *Heartbreak Hotel*: Herved understreges spændingen mod $\hat{1}$, mens det selvstændige præg mindskes – det er som om $\hat{2}$ alene ikke kan udgøre en tilfredsstillende spænding mod grundtonen.

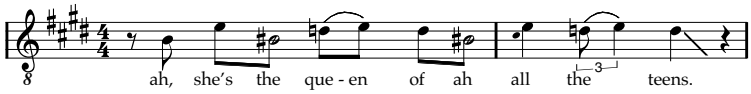
Hvis melodien i øvrigt har $\hat{5}$ som kernetone, er det naturligvis ikke nødvendigt at tage særligt hensyn til V – se for eksempel Chuck Berrys *Sweet Little Sixteen*. Men det ses også, at melodier, der i de første otte takter af bluesskemaet har kredset om grundtonen, anvender $\hat{5}$ på V (enten over eller under den grundtone, der hidtil har været kredset om). Det er da almindeligt, at melodien derefter bevæger sig *ned* til grundtonen.[191]

6.1l Intonation

Som tidligere beskrevet kan bluestonerne intoneres ret forskelligt. Men det er langtfra tilfældet, at de øvrige toner intoneres „rent" (dvs. som i den tempererede stemning). Jeg vil her beskrive nogle almindelige afvigelser.

Upræcis intonation

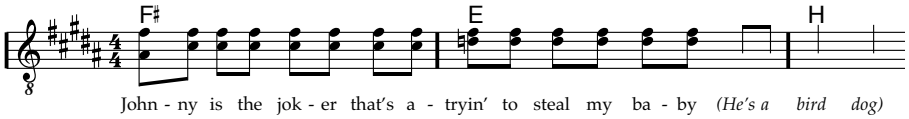
Visse mindre betydningsfulde toner kan ses intoneret ret *upræcist*. For eksempel kan $\hat{6}$ som ubetonet „vippetone" ses intoneret i et område fra den tempererede $\flat\hat{6}$ til $\sharp\hat{6}/\flat\hat{7}$, således som det blev beskrevet ovenfor. Ja, undertiden kan det faktisk være ret svært at afgøre den præcise intonation, fordi selve tonen kan være meget svag og have ret kort vokallyd. Noget tilsvarende gælder korte, rytmisk ubetonede, mindre vigtige toner generelt. Det er som om, at der tonehøjdemæssigt „styres" efter de vigtige, mere rytmisk betonede toner, og de mellemliggende toners tonehøjde er mindre vigtig. Som et enkelt eksempel kan anføres Gene Vincents *Be-bop-a-lula*:



---

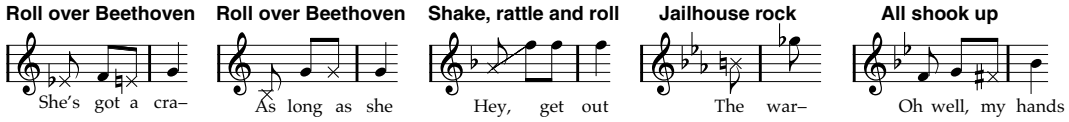
[191] Se for eksempel Gene Vincents *Be-Bop-A-Lula*, Chuck Berrys *Sweet Little Sixteen* m.fl.

I The Everly Brothers' *Bird Dog*, der er tostemmig, bruges i øvrigt *både* $\hat{5}$ *og* $\hat{2}$ (der videreføres til $\flat\hat{3}$ – opløsningen til grundtonen er erstattet af det talte »He's a bird dog«) i forbindelse med V:

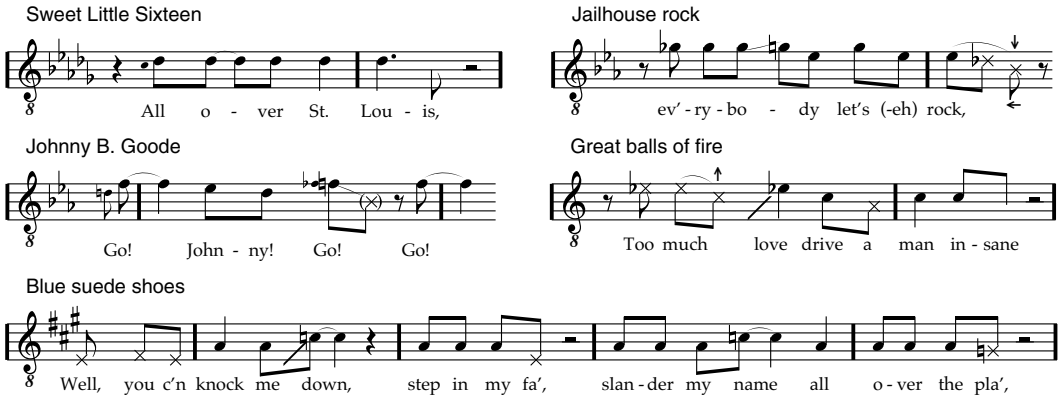


I nogle melodier indføjer sangeren små „*fyldlyde*“ som »eh«, »ah« eller »oh« på ubetonet tid, for eksempel for at bibeholde en jævn strøm af ottendedele. Som man kan forvente er tonehøjden af disse „ekstra“ lyde ofte ret upræcis.

Undertiden er en tone (eller evt. flere), der fungerer som *optakt* meget upræcis i tonehøjde. Der sigtes efter den betonede tone efter optakten – og så er selve optaktens tonehøjde mindre vigtig. Undertiden glides der også opad, præcis som det sås med bluestonerne. Det kan være svært at angive denne upræcished eller „skødesløshed“ ved hjælp af et nodebillede, men der kan alligevel angives nogle eksempler:



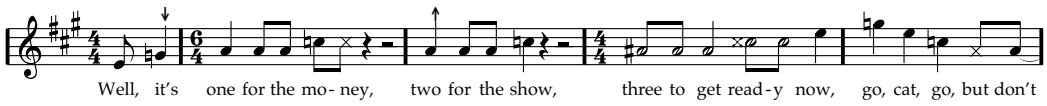
Også i forbindelse med *afslutningen af en frase* kan der optræde toner (som regel blot den sidste tone) med uklar eller upræcis tonehøjde – eventuelt med *faldende tonehøjde*. I disse tilfælde kan det dog udmærket være en trykstærk stavelse. Nogle få eksempler (se også Gene Vincents *Be-bop-a-lula* ovenfor):



Eksemplerne viser altså, hvordan rytmisk ubetonede, mindre vigtige toners præcise tonehøjde tilsyneladende ikke synes at være så vigtig, og at der derfor er stort råderum med hensyn til realisationen af den konkrete toneide for disse toner.

For høj intonation

I en række af eksemplerne ovenfor – tydeligst i Elvis Presleys *All Shook Up* – sås det, hvordan der undertiden blev intoneret op til en halv tone højere end den tempererede stemning. Noget tilsvarende kan ses i introen til Carl Perkins' *Blue Suede Shoes*:

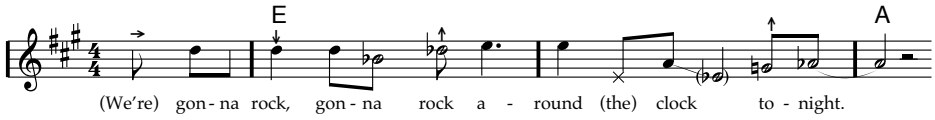


Det er her påfaldende, at øret i så høj grad „retter ind“ til de bagvedliggende toneideer. For eksempel er der ikke tvivl om, at »ready« ovenfor opfattes som højt intonerede cis'er, selv om tonehøjden faktisk svarer til et tempereret d! Hvis man først nærlytter til de højt intonerede toner eller hele fraser, er resultatet undertiden næsten komisk, men umiddelbart bemærkes det stort set ikke. I stedet fornemmes det ofte snarere som en slags ivrighed, der i øvrigt hænger fint sammen med den generelle tendens i numrene. Realisationen af toneideerne har således undertiden en vigtig musikalsk betydning, og der er langtfra (nødvendigvis) tale om, at der synges „falsk“ i betydningen „forkert“.

Nonchalant intonation

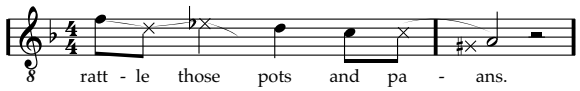
I andre numre er intonationen undertiden ret lav, og man kan opleve, at der glides mellem tonerne på en måde, der giver et „dovent" eller „nonchalant" indtryk. To numre af Bill Haley and The Comets kan bruges som eksempler:

Først slutningen af første vers i *Rock Around The Clock* (1954) som et tydeligt eksempel på lav intonation (eksemplet blev også anvendt ovenfor):



Man kan i øvrigt bemærke, at jeg med hensyn til opfattelsen af intonationen i *Rock Around The Clock* tilsyneladende står i et nærmest diametralt modsætningsforhold til Allan Moore (1993: 43), der om Bill Haleys sang i *Rock Around The Clock* skriver: »He sings strictly *on* the tempered pitch, hitting notes precisely…« (!) Jeg kan naturligvis kun gisne om, hvad der får Moore til at høre *Rock Around The Clock* sådan, men det kan eventuelt skyldes, at der er forholdsvis mange dur/mol-tonale toneideer og tilsvarende færre bluestoner i forhold til anden rock'n'roll. Det kan derfor være, at Moore i virkeligheden slet ikke hentyder til, hvordan Haley realiserer toneideerne, men snarere taler om de toneideer, som Moore opfatter – og som jeg heller ikke mener, at der er den store tvivl om: *Toneideerne* er således „ramt præcist" og ret utvetydigt – på trods af realisationen ikke stemmer overens med en tempereret stemning. Men det bliver som sagt kun gæt…

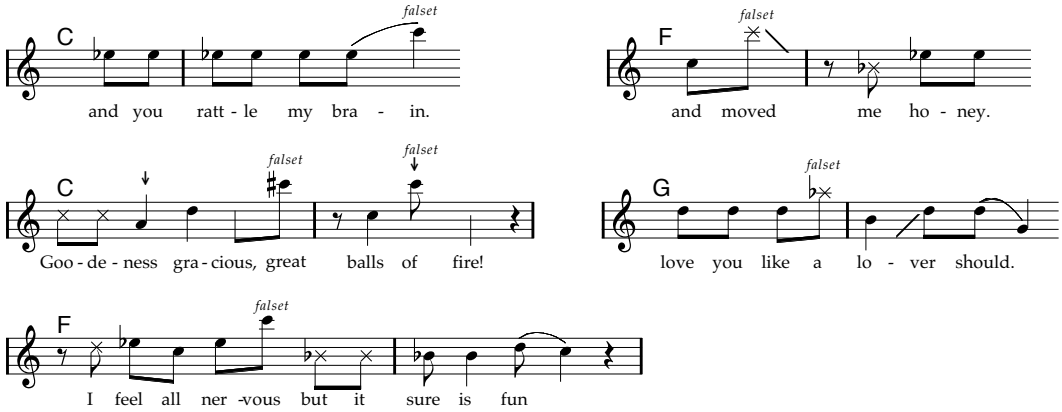
Et eksempel på gliden mellem tonerne på en „doven" måde kan opleves i *Shake, Rattle And Roll* (1954), hvor der nærmest glides hele vejen fra f til a, således at tonehøjderne ind i mellem er ret upræcise (og uvæsentlige):[192]



[192] Et andet godt eksempel er Guy Mitchells *Singing The Blues* (1956).

Falset-knæk

En ofte anvendt teknik – specielt i hurtige eller måske ligefrem hektiske numre – er falset-knæk, således at en enkelt tone eller måske slutningen af tonen synges i falset i et noget højere toneleje. Som regel er den præcise tonehøjde fuldstændig underordnet: det er understregningen af det eksalterede eller overspændte, der er vigtigt. Nogle eksempler fra Jerry Lee Lewis' *Great Balls Of Fire* (1957):[193]



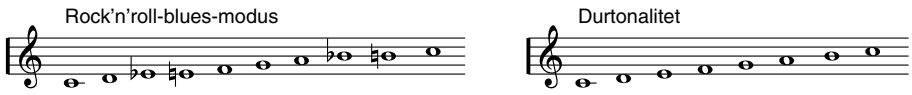
6.1m Rock'n'roll-bluesmodus og durtonalitet

Rock'n'roll-bluesmodus er nu i hovedtræk beskrevet. Det kunne derfor være interessant med en kort sammenligning mellem denne modus og sædvanlig durtonalitet, hvilket også kan tjene som opsummering af vigtige træk ved rock'n'roll-bluesmodus.

Både rock'n'roll-bluesmodus og durtonalitet har en grundtone og en dominant, selv om specielt dominanten spiller lidt forskellig rolle. Ligesom man i durtonalitet opbygger treklange på $\hat{1}$, $\hat{4}$ og $\hat{5}$, er I, IV og V almindelige som baggrund for rock'n'roll-blues-melodier, men her som regel i et fast mønster.

Karakteristisk for rock'n'roll-bluesmodus er melodikkens store grad af uafhængighed af det harmoniske, specielt i forbindelse med I og IV. Der gøres udbredt brug af *melodiske dissonanser*, først og fremmest over- og undertertser fra grundtonen og dominanten, men også for eksempel $\flat\hat{7}$ som undersekund fra grundtonen. Melodiske dissonanser kendes naturligvis også i durtonaliteten, hvor for eksempel ledetonen kan opfattes som en melodisk dissonans, men her understøttes de som regel af harmonikken. Desuden er der her som regel tale om halvtoneintervaller (eller heltoneintervaller, for eksempel $\hat{6}\rightarrow\hat{5}$), mens det oftere i rock'n'roll-bluesmodus er en (lille) terts.

Umiddelbart er tonematerialet større i rock'n'roll-bluesmodus end i durtonaliteten:



Men hvor tonerne i durskalaen sammensættes på utallige måder, er det melodiske repertoire i rock'n'roll-bluesmodus egentlig ganske lille; der bruges nogle ganske få melodiske

---

193 Andre eksempler på numre med tydelige falsetvirkninger er Gene Vincents *Be-bop-a-lula* og Little Richards *Long Tall Sally* (her også med egentlige toner i falset).

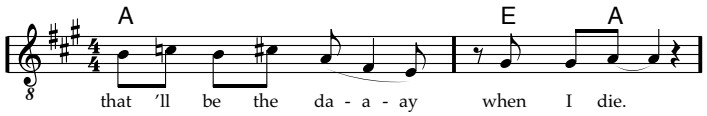
vendinger. Opstillingen af en skala er således langt mindre velegnet til at karakterisere rock'n'roll-bluesmodus end i forbindelse med durtonaliteten.

6.1n Inddragelse af andre elementer

Det kan være svært at trække grænsen for, hvad der skal opfattes som *egentlige bestanddele* af den musikalske norm „rock'n'roll-blues-modus", og hvad der skal opfattes som almindelige *lån* fra andre typer melodik, for eksempel durtonalitet eller pentatonik.

For eksempel har der været omtalt en del vendinger, hvor der er større sammenhæng mellem det melodiske og det harmoniske: $\hat{3}$ og $\hat{4}$ som akkordtoner (hhv. I og IV) og akkordbrydninger med $\hat{3}$ og $\hat{7}$ (hhv. I og V). Disse vendinger adskiller sig klart – også i lytteoplevelsen – fra over- og undertertserne, hvor fornemmelsen for sammenhæng mellem det melodiske og det harmoniske er meget svag. Alligevel har jeg valgt at medtage dem, da de trods alt spiller en så fremtrædende rolle i den musikalske norm – modsat andre durtonale vendinger. Det er således karakteristisk for rock'n'roll-blues-modus, at der blandes forskellige elementer, men det er nogle helt bestemte elementer.

I andre tilfælde har jeg udeladt vendinger, selv om de faktisk forekommer i overvejende bluesbaserede rock'n'roll-numre, fordi de efter min opfattelse opleves som netop en blanding med en *anden* type melodik. Typisk er der tale om dur/mol-tonale træk eller eventuelt om „pop-modale" træk. Pop-modalitet vil blive beskrevet i næste kapitel. Et eksempel på lån fra dur/mol-tonalitet er brugen af $\hat{7}$ som ledetone, der for eksempel kan ses i Buddy Hollys *That'll Be The Day*:



I den første takt anvendes tydeligvis over- og underterts fra grundtonen (dvs. melodiske dissonanser), men i næste takt optræder $\hat{7}$ tydeligt som ledetone *og* som akkordtone, nemlig som terts i dominanten, E. Der er her tale om en ganske anden type melodik, der tydeligvis også understøttes af en anden type harmonik, nemlig funktionsharmonikken.

Grænsen mellem elementer i rock'n'roll-blues-modus og lån fra andre modi er altså flydende og svær at sætte præcist. Når jeg har forsøgt at trække en grænse, må det derfor mere forstås som en vurdering baseret på min opfattelse af materialet frem for en nagelfast grænse, som alle bluesbaserede rock'n'roll-numre holder sig inden for.

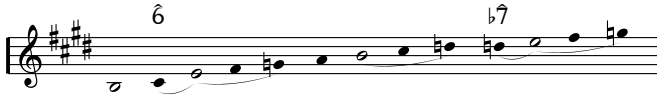
6.1o Afslutning – rock'n'roll-blues-modus

Jeg har nu i store træk beskrevet „rock'n'roll-blues-modus". Selv om jeg har forsøgt i beskrivelsen at medtage de vigtigste forhold, vil jeg dog til slut nævne nogle få forbehold:

Først og fremmest har jeg sammenfattet musik, der gør brug af den overordnede modus på så forskellige måder, at man kan komme i tvivl om det redelige i at sammenfatte melodikken i én enkelt modus, i én musikalsk norm. Det kan dog være nyttigt med en overordnet ramme, som man så siden kan differentiere, og som sådan skal beskrivelsen af rock'n'roll-blues-modus altså anskues.

På den anden side kan rammen undertiden synes for snæver. Selv om mange melodier kun gør brug af de toner og vendinger, der er beskrevet, er der toner og vendinger, jeg har måttet forbigå (blandt andet blueskvint, afsmitning fra basfigurer, brug af $\hat{4}$ som gennemgangstone, $\hat{6}$ på V osv.). Her har det dog været afgørende at få beskrevet og diskuteret de generelle træk, som jeg har fundet vigtigst i modusen.

Jeg har ovenfor forudsat, at toner og vendinger kan beskrives ens uanset den konkrete oktav. I modsætning hertil skelner for eksempel Titon i sin beskrivelse af modus i *Early Downhome Blues* mellem toner i to forskellige oktaver og angiver tonematerialet som en skala fra grundtonen til bluestonen en decim over denne.[194] Selv om en så præcis angivelse af tonematerialet ikke er mulig i rock'n'roll-blues-modus, er det nødvendigt at være opmærksom på, at der undertiden kan være forskel på toner og vendinger i forskellige oktaver. Et godt eksempel er Elvis Presleys *Heartbreak Hotel*, hvor tonematerialet kan sammenfattes således (hvor bue angiver forhold mellem en kernetone og en melodisk dissonans):



Som „tone under grundtonen" anvendes der her underterts, $\hat{6}$, i den nederste oktav, mens der anvendes undersekund, $\flat\hat{7}$, i den øverste oktav.

---

[194] Når Titon opdeler i to oktaver, mener jeg, at det for en stor dels vedkommende kan hænge sammen med, at han ikke skelner mellem overterts til grundtonen (bluesterts, $\flat\hat{3}$) og underterts fra dominanten ($\hat{3}$), men blot kalder det „the E complex". Herved opstår en forskel mellem på den ene side et lavt „E complex", der – med mine betegnelser (eller rettere Van der Merwes) – både kan være overterts til grundtonen og underterts fra dominanten, og på den anden side et højt „E' complex", hvor det kun er almindeligt med overterts til grundtonen, da melodiens ambitus ellers ville være usædvanligt stor. Forskellen ses tydeligt, hvis man sammenligner de melodiske forbindelser, som Titon (1994: 156) angiver som almindelige for de to tonekomplekser:

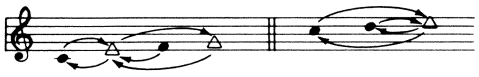


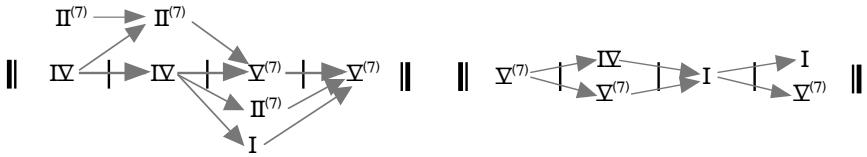
FIGURE 52. *Common uses of the E complex and the E' complex*

6.2 Hele melodier

Efter beskrivelsen af den overordnede modus vil jeg i det følgende beskrive, hvordan hele melodier opbygges. Med hensyn til den overordnede form anvendes først og fremmest *strofisk form*, ofte med en eller anden tekstlig sammenhæng mellem versene. Vers-omkvæd-form forekommer også, men er langt mindre almindelig. De enkelte stykker kan som regel ret ubesværet opdeles i mindre, særskilte fraser.

For verset er et simpelt *bluesskema* langt det mest almindelige, omend der undertiden ses stykker, der afviger herfra – men som alligevel minder om et bluesskema. Jeg anvender udtrykket *linie* om de tre dele af bluesskemaet.

Som *kontrast* anvendes dels solo over et simpelt bluesskema, dels „standardkontrast-stykket" (Jensen 1995: 52-53): Otte takter, hvoraf de fire første er to takter IV efterfulgt af to takter I, mens de sidste fire takter har et af følgende akkordmønstre:



I øvrigt henvises til Jensen 1995: 39-42 og 50-54 (samt til Jensen 1993: 42-46 og 53-59).

Jeg vil nedenfor først kort beskrive typiske rytmer i rock'n'roll, hvorefter jeg vil se på, hvordan de enkelte fraser er opbygget. Til sidst vil jeg så se på, hvordan hele stykker er opbygget, afsluttende med nogle bemærkninger om den samlede form.

6.2a Fraser

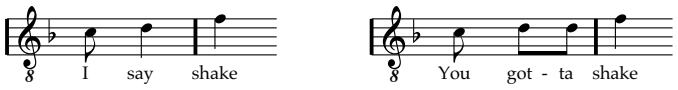
Jeg vil i dette afsnit se på, hvordan de *enkelte fraser* typisk er opbygget. Desuden vil jeg kort se på, hvordan fraser *sammensættes* til lidt længere grupper i spørgsmål/svar-strukturer.

Rytme

Taktarten i bluesbaseret rock'n'roll er stort set udelukkende ret klar $\frac{4}{4}$ – metrummet er med andre ord karakteriseret af et klart taktlag og et klart puls-lag med fire pulsslag i hver takt. Tempoet er som regel ret hurtigt. Med hensyn til underdelingen af pulsen, anvendes som hovedregel *todeling*, enten i form af en lige todeling eller en „swing"- eller „shuffle"-underdeling. I hurtige numre ses det undertiden, at der i forskellige stemmer *samtidigt* anvendes en lige ♫-opdeling og en (tilnærmelsesvist) trioliseret $\overset{3}{\text{♪}}$-opdeling af pulsen, hvilket giver en meget speciel „urolig" virkning. Det ses i øvrigt også, at der i den samme stemme *veksles* mellem ♫- og $\overset{3}{\text{♪}}$–opdeling eller forskellige muligheder mellem de to. Endelig ses også mere entydig tredeling (ottendedelstriolisering) i de sjældne langsomme numre som for eksempel Elvis Presleys *Heartbreak Hotel*, hvor alle tre positioner i underdelingen af pulslaget anvendes, således at man nærmest kan opfatte taktarten som $\frac{12}{8}$.

Som hovedregel anvendes rytmer som i anden pop og rock. Langt det mest almindelige er en ret jævn melodirytme *med en hovedvægt af ottendedele*. Der anvendes de sædvanlige rytmiske figurer, specielt *lifts*, både i form af accentueringslift og stærk affraseringssynkope, men generelt har mange numre en del afsnit med simpel melodirytme.

Optaktsynkope anvendes endvidere undertiden. Derudover anvendes ofte optakt startende på „3og" med en *tryksvag* stavelse – ved optaktsynkope er det jo en trykstærk stavelse – i form af tre ottendedele med betoningerne ˘ – ˘ eller ottendedel plus fjerdedel med betoningerne ˘ –. Nogle eksempler fra Bill Haley and The Comets' *Shake, Ratlle And Roll*:



I eksemplerne anvendes en af de typiske vendinger med $\hat{6}$, nemlig den opadgående, optaktiske bevægelse, hvilket er meget almindeligt – men også andre bevægelser ses. Tilsyneladende foretrækkes denne form for optakt med start på 3og i så høj grad, at der undertiden tilføjes en eller to ekstra stavelser som for eksempel »well« eller en lyd som »oh«, »eh« eller »ah« til en optakt, således at optakten kan starte på 3og. Det ses for eksempel i Carl Perkins' *Blue Suede Shoes*, hvor der tilføjes et »well«:

Igen ses bevægelsen $\hat{6}\rightarrow\hat{8}$ i en af de typiske optaktiske bevægelser.[195]

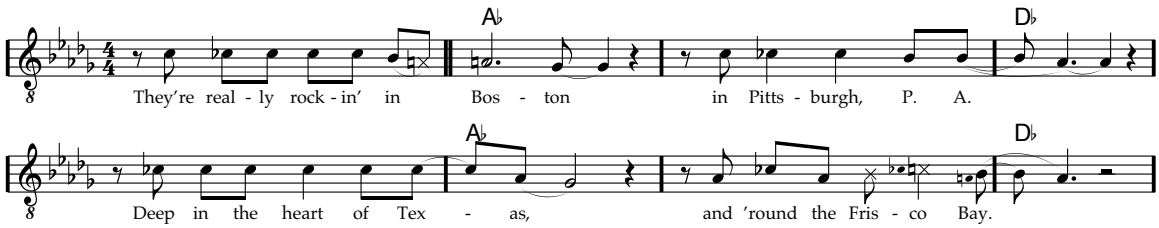
Polyrytme synes ikke særlig almindelig, men kan dog undertiden ses anvendt eller eventuelt blot antydet. Heller ikke *svag affrasering* er videre udbredt, måske fordi melodirytmen oftere tenderer mod ottendedele end fjerdedele – den punkterede fjerdedel synes derfor en del længere end den generelle melodirytme – og fordi der så ofte anvendes stærk affraseringssynkope. Længere noder som halvnoder og derover er meget sjældne, selv i specielle afsnit som for eksempel omkvæd.

Hovedsageligt anvendes altså enkle rytmer med lifts og sjældnere andre synkoper.

Simple fraser

Generelt synes der at være en tendens til, at et vers (især første del af verset) bygges op omkring nogle få, ret korte fraser omkring en enkelt kernetone – grundtonen eller dominanten. Der gøres fortrinvis brug af de (forholdsvis få) figurer, der omtaltes ovenfor – specielt over- og/eller underterts eller eventuelt undersekund fra $\hat{8}$ ($\flat\hat{7}$). Den enkelte figur er således som regel sammensat af et ret sparsomt tonemateriale, oftest 1-4 toner.

Et godt eksempel på meget simple fraser kan findes i Chuck Berrys *Sweet Little Sixteen*.

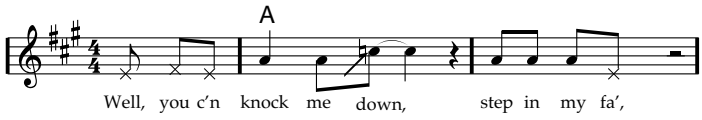


Hver frase er her simpelthen opbygget over bevægelsen $\flat\hat{7}\rightarrow\hat{5}$ (fra overterts til dominant til dominant).

---

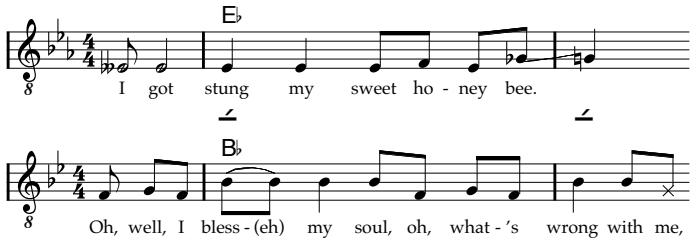
[195] Se eventuelt også eksemplerne fra Elvis Presleys *Heartbreak Hotel*, *I Got Stung* og *All Shook Up* ovenfor.

I *Sweet Little Sixteen* ligger hovedtrykket i *slutningen* af frasen, da der er *lang optakt*.[196] Som regel anvendes dog fraser med *kort eller ingen optakt* (starttryk). Et eksempel er følgende frase fra Carl Perkins' *Blue Suede Shoes*:

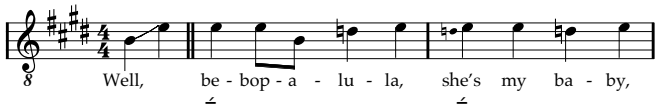


Igen ses det i øvrigt, at figurerne udspiller sig omkring en enkelt kernetone, her grundtonen.

Disse meget korte fraser er dog ikke helt så almindelige som lidt længere fraser, som regel med *dobbelt* hovedtryk, hvor det første hovedtryk ligger på 1-slaget i første takt, mens det næste ligger på 1-slaget i næste takt (eller eventuelt 3-slaget i samme takt). Frasemodbetoning er således *ikke* almindeligt.[197] Nogle eksempler på fraser med dobbelt hovedtryk kan findes i Elvis Presleys *I Got Stung* og *All Shook Up*:



Mens det første eksempel må anskues som en helhed, kan det sidste eksempel anskues som sammenstykket af *to dele*, der ligner hinanden, »oh, well, I bless my soul« og »oh, what's wrong with me«, dvs. som a a'. Begge fraserne er igen opbygget omkring en kernetone, her grundtonen. Denne måde at sammensætte mindre fraser (a a') på er ret almindelig. Et andet eksempel er Gene Vincents *Be-bop-a-lula*:



Igen er frasen tydeligvis sammenstykket af to dele, der ligner hinanden, først »well, be-bop-a-lula» og derefter »she's my baby«, og igen er der en enkelt kernetone, grundtonen.

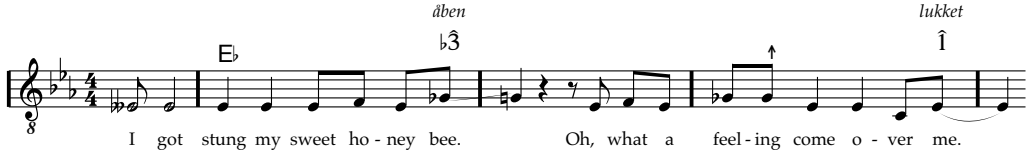
---

196 Andre eksempler med lang optakt er Elvis Presleys *Hound Dog* og Chuck Berrys *Roll Over Beethoven* (sidste kor).

197 Et enkelt eksempel, hvor frasemodbetoning (først som heltakts- og derefter som halvtaktsmodbetoning) faktisk anvendes, er Jerry Lee Lewis' *Great Balls Of Fire*.

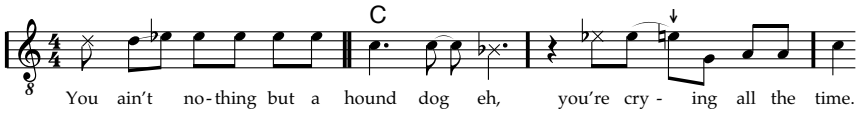
Spørgsmål/svar

Undertiden ses fraser – for eksempel i de to første linier af bluesskemaet – sat sammen to og to som „spørgsmål/svar" eller „åben/lukket". Den første frase afsluttes således med en form for spænding, der modsvares af den næste frase. Det kan for eksempel ses i Elvis Presleys *I Got Stung* (der tidligere har været anvendt som eksempel på spørgsmål/svar):



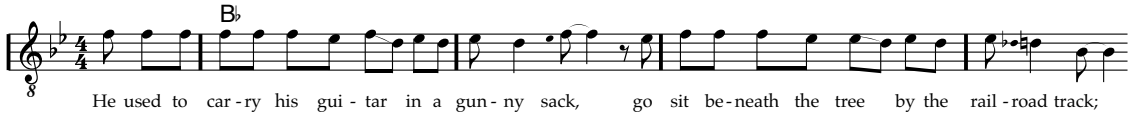
Første frase består af en bevægelse fra grundtonen til en melodisk spænding i kraft af overtertsen, bluestertsen. I anden frase tages denne spænding så op og modsvares af en bevægelse tilbage til grundtonen – afbalanceret af undertertsen.

Et andet eksempel er Elvis Presleys *Hound Dog*:



Her slutter første frase godt nok på grundtonen, men med svag udgang (sidste stavelse er tryksvag). Anden frase har derimod den mere afsluttende stærke udgang.[198] Desuden afbalanceres overtertsen igen af undertertsen i anden frase.

Mens fraserne i eksemplerne ovenfor fortrinsvis har brugt *overterts* som den primære melodiske spænding, ses også spørgsmål/svar-sammensætninger, hvor *dominant over grundtone* er den primære spænding, for eksempel Chuck Berrys *Johnny B. Goode*:



Mens *underterts* som i eksemplet ovenfor udmærket kan fungere som en melodisk spænding *inden for* den enkelte frase, er det ikke almindeligt at den fungerer som en primær spænding *mellem* fraser eller inden for længere fraser. Noget tilsvarende gælder brugen af ♭7̂ som undersekund til 8̂, der også fungerer som en mere lokal melodisk spænding.

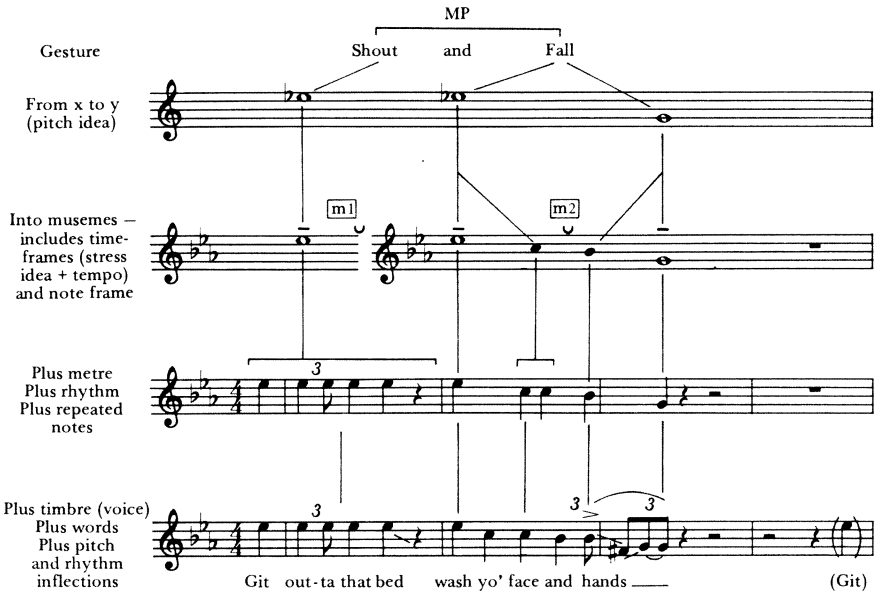
---

[198] Et andet eksempel på frasesammensætninger, hvor første frase har svag udgang, mens anden frase har stærk udgang kan ses i uddraget fra Chuck Berrys *Sweet Little Sixteen* ovenfor. Både første og anden frase er her karakteriseret af bevægelsen ♭7̂→5̂ (overterts til dominant → dominant). Alligevel opleves en spørgsmål/-svar-virkning dels på grund af de forskellige slutninger, dels på grund af harmonikken (første frase slutter på Ⅴ, mens anden frase slutter på Ⅰ).

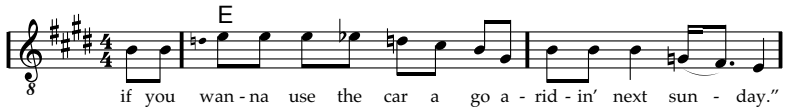
Shout-and-fall

En bestemt melodisk frasestruktur omtales ofte i forbindelse med afro-amerikansk musik, nemlig *shout-and-fall*. Middleton (1990: 207, eksemplet Ex. 6.18 findes på side 210):[199]

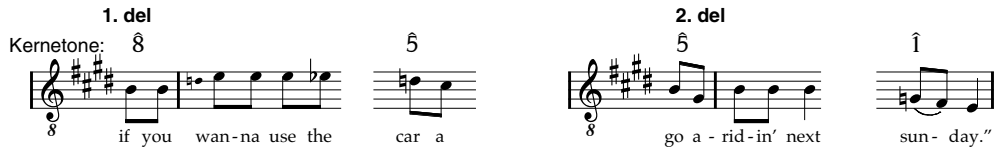
> The 'shout-and-fall' type (referred to by some ethnomuiscologists as the 'tumbling strain') is very common i Afro-American-derived styles, and unites such different songs as 'Shake, Rattle and Roll' and 'My Generation'. … As the generative trees of the initial phrases of these two songs show (Ex. 6.18), they originate in the same gestural deep structure …



Der er altså tale om et indledende „shout", der efterfølges af et afspændende „fall". Det kan for eksempel ses i Eddie Cochrans *Summertime Blues* (lettere forsimplet):



Frasen er endvidere et udmærket eksempel på, hvordan de forskellige småvendinger omkring en enkelt kernetone, der omtaltes i forbindelse med modusen, kan sammensættes til en længere frase. Frasen kan overordnedet deles op i to halvdele: »If you wanna use the car« og «go a-ridin' next sunday«.



Første del bevæger sig fra kernetonen $\hat{8}$ mod $\hat{5}$, da $\flat\hat{7}$ opfattes som overterts til $\hat{5}$ (og ikke som en undersekund fra $\hat{8}$). Denne del afsluttes således med en spænding mod $\hat{5}$. Anden del bevæger sig så fra $\hat{5}$ som kernetone til $\hat{1}$ som kernetone, hvor gis opfattes som underterts fra $\hat{5}$, mens g opfattes som overterts til $\hat{1}$, som afslutter frasen.

---

[199] Middleton bruger her en anden indspilning af *Shake, Rattle And Roll* end Bill Haley and The Comets', som jeg har anvendt.

Kendetegnende for shout-and-fall er selvfølgelig den *faldende melodi*. Dette ses i øvrigt også ofte i den anden almindelige frasesammensætning, spørgsmål/svar-parrene – netop fordi der ofte anvendes en melodisk spænding med et faldende interval (overterts → kernetone eller dominant → grundtone).

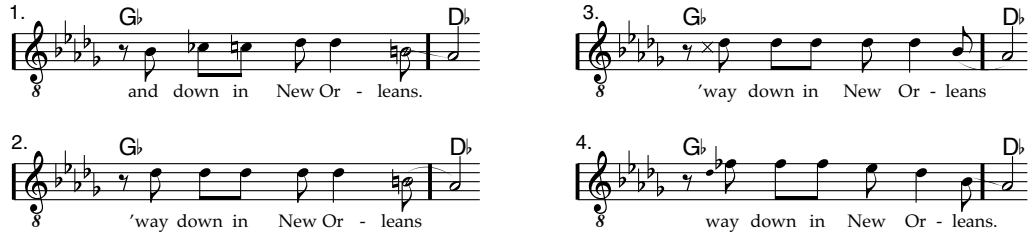
Riffs

Som omkvæd bruges undertiden et stykke, hvor melodien er opbygget af et lille kort *riff*, der gentages. Se eksemplerne fra Bill Haley and The Comets' *Shake Rattle And Roll* og Chuck Berrys *Johnny B. Goode* ovenfor.

Fraseidentitet

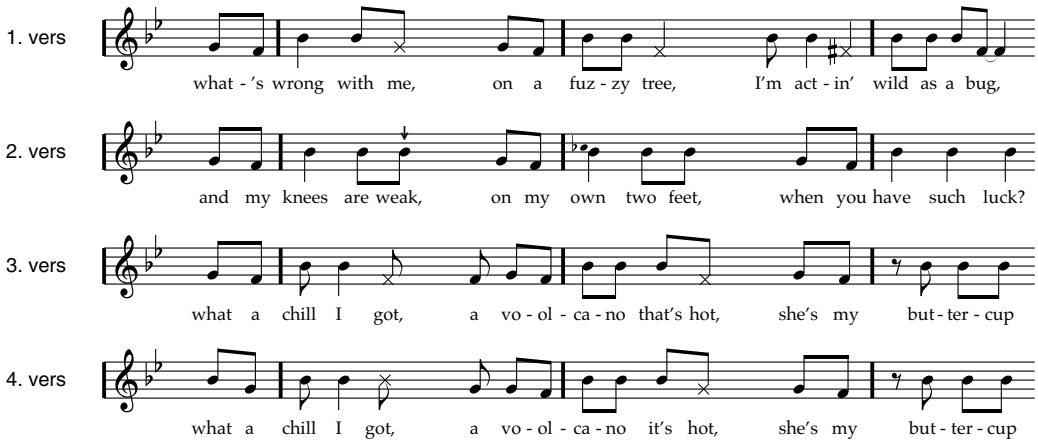
Det er tidligere blevet beskrevet, hvordan den „samme" frase kan ses udført ret forskelligt, således at visse toner kan ses intoneret ret frit fra gang til gang, da modusen så at sige „angiver", hvilken toneide der er tale om. Noget tilsvarende gælder for længere fraser, hvor frasens indentitet undertiden synes sikret af ret få karakteristika.

Et eksempel er frasen i 10.-11. takt af verset Chuck Berrys *Sweet Little Sixteen*. Vi befinder os her i den melodiske baggrund på vej ned fra $\hat{8}$ til $\hat{5}$ som kernetone. Frasen optræder i følgende fire udgaver med ens tekst (ud over i tre andre udgaver med anden tekst):



Man kan umiddelbart bemærke, at alle de fire fraser slutter med bevægelsen $\hat{8}\rightarrow\hat{6}\rightarrow\hat{5}$, dog ikke helt ens intoneret hver gang; til gengæld starter de på tre forskellige måder. Det karakteristiske for frasens identitet er således bevægelsen $\hat{8}\rightarrow\hat{6}\rightarrow\hat{5}$ og en bestemt rytme – og herudover er der en ret stor frihed.

Et andet eksempel er en lille frase fra Elvis Presleys *All Shook Up*:



Det afgørende er her den tidligere omtalte optaktiske figur med $\hat{6}$ på 4-slaget og $\hat{8}$ på 1-slaget – hvordan den så præcist udføres betyder så mindre for frasens identitet.

Der er således generelt i bluesbaseret rock'n'roll som regel et ret stort råderum med hensyn til, hvordan fraser (fraseideer) specifikt realiseres. Variationer kan blandt andet

skyldes, at forskellig *tekst* kan anledning til forskellige realisationer. Faktisk medfører det vide råderum for frasers realisation, at der undertiden kan ses ret store variationer i *tekstens struktur* (antallet af stavelser, placering af tryk) fra vers til vers.[200]

At en fraseide kan realiseres forskelligt, også med hensyn til det konkrete toneindhold, betyder selvfølgelig *ikke*, at disse forskelle er uden betydning. Forskellige måder at forholde sig til realisationen af fraserne kan for eksempel på forskellig vis være udtryk for reference til forskellige musikalske normer. Der er således fra nummer til nummer *store* forskelle i, hvor frit og på hvilken måde fraser formuleres. Udformningen af fraserne kan desuden spille en konkret musikalsk rolle – i *Sweet Little Sixteen* ovenfor ses for eksempel en stigende tendens, således at realisationerne af fraserne er medvirkende til formuleringen af nummerets form.

Afslutning – fraser

Jeg har nu beskrevet, hvordan de enkelte fraser typisk kan være udformet i bluesbaseret rock'n'roll – fra ganske korte, små fraser til lidt længere fraser med dobbelt hovedtryk. Typisk er under alle omstændigheder, at disse fraser er kendetegnet ved en enkelt kernetone (Î eller 5̂), at der ikke anvendes modbetoning, og at fraserne ofte sammenstilles i spørgsmål/svar-par. Endvidere har jeg beskrevet andre typer fraser, ikke mindst shout-and-fall. For alle fraserne gælder det, at de er karakteriseret af en *fraseide*, som i forskellige situationer kan realiseres forskelligt.

6.2b Hele bluesskemaet – grupperingsstruktur

Jeg vil nu vende blikket mod melodier for hele bluesskemaer (der hver typisk omfatter et vers i den strofiske form). Jeg vil i den forbindelse anskue melodierne fra forskellige teoretiske vinkler – først i dette afsnit som grupperingsstruktur, derefter i de efterfølgende afsnit som harmonisk struktur og til sidst som harmonisk/melodisk baggrundsstruktur.

Med hensyn til grupperingsstrukturen er det kendetegnende, at melodiens forhold til bluesskemaet i rock'n'roll er ret forskelligartet og spænder fra melodier, hvor den samme figur *gentages i hele skemaet*, til melodier stort set *uden gentagelse af fraser*. Jeg vil nedenfor demonstrere forskellige almindelige grupperingsstrukturer for hele bluesskemaet.

Gentagelse i hele skemaet

I sjældne tilfælde ses det, at den samme figur anvendes i *hele* bluesskemaet. Et eksempel er Chuck Berrys *Johnny B. Goode*, hvor hver af de tre linier i verset består af det samme spørgsmål/svar-par (selvfølgelig med forskellig tekst).

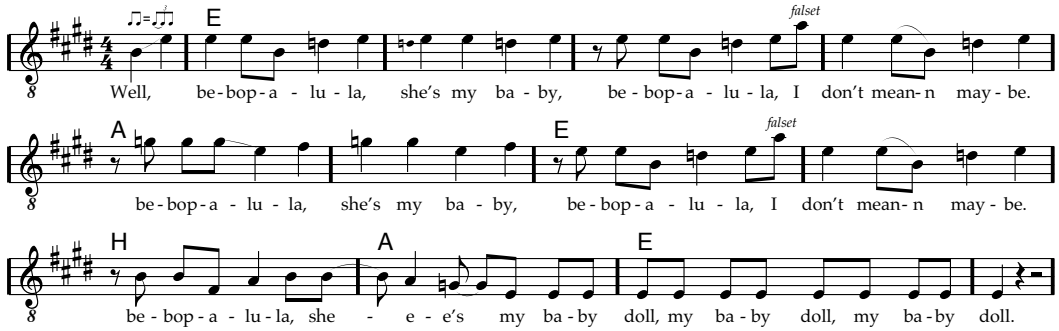
---

[200] I andre musikalske normer er variationerne mellem vers langt mindre, således at hvert vers undertiden kan bestå af præcis den samme melodi, tone for tone. Herved må hvert vers således også have samme tekststruktur. For eksempel er melodien til *Skyerne gråne* (Thora Borch 1867/N. F. S. Grundtvig 1847) helt ens for alle vers (i *Sangbogen* er angivet ni vers). Det betyder selvfølgelig ikke, at man i en given opførelse af en melodi i en sådan musikalsk norm vil udføre alle vers ens, men variationen vil blot ikke ligge i hvilke *toner*, melodier anvender, eller i deres rytmiske placering. Her er det derimod typisk for bluesbaseret rock'n'roll, at variationen i høj grad kan ligge i tonematerialet – at en „frase" ikke er en bestemt tonerække i en bestemt rytme, men derimod snarere en overordnet ide.

Gentagelse i to linier, afslutning i sidste

Oftere ses det, at en gruppe gentages i de to første linier, og at tredje linie indeholder en eller anden afslutning. I sin simpleste form ses det i Elvis Presleys *Hound Dog*, der er opbygget a a' a a' b, hvor a a' er et spørgsmål/svar-par, mens b er et refræn.

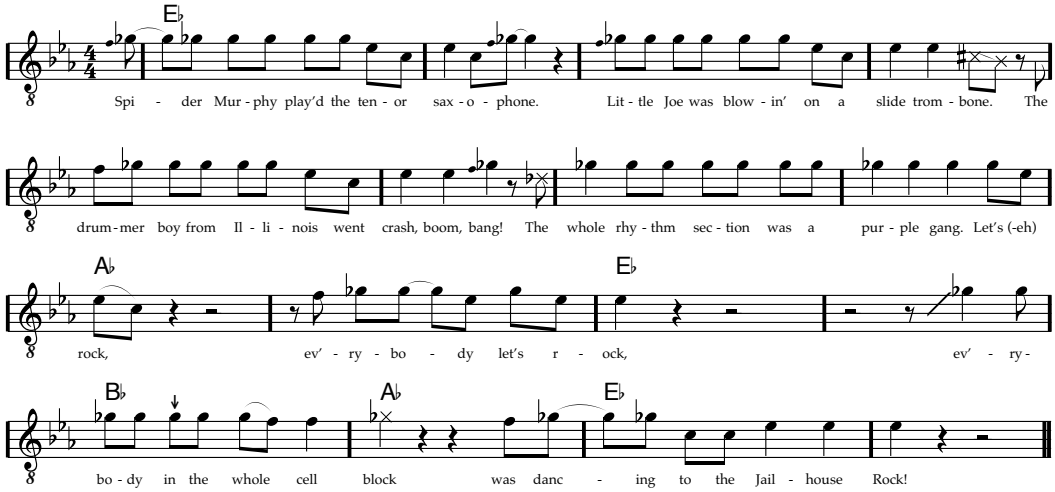
Undertiden ses en a a' b-form eller a a a' a b-form , hvor Ⅳ i anden linie afstedkommer en forandring i den figur, der gentages, således som det ses i Gene Vincents *Be-bop-a-lula*:



Her ses det i øvrigt, hvordan afslutningen i sidste linie kan „vokse ud af" de to første linier.[201] Dette ses også i Bill Haley and The Comets' *Shake Rattle And Roll*, der er opbygget a a a', hvor a er en shout-and-fall-frase, der ender på tertsen, mens a' ender på grundtonen. Her nærmer versets form sig således gentagelsen af den samme figur i alle tre linier, og eksemplet illustrerer fint mangfoldigheden i forbindelse med behandlingen af bluesskemaet.

Refræn i de to sidste linier

En anden meget typisk grupperingsstruktur har *refræn i bluesskemaets to sidste linier*. Det kan for eksempel ses i Elvis Presleys *Jailhouse Rock*:



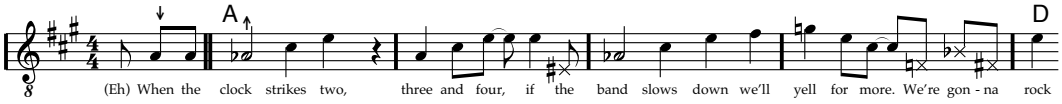
Man kan her se, hvordan første linie er forlænget, så den varer 8 takter, således at der ligesom i formen med gentagelse i de to første linier optræder en form for gentagelse inden den afsluttende del: De første fire takter af første linie er et typisk spørgsmål-svar-par, og

---

[201] Man kan også bemærke, at den overordnede melodiske bevægelse i afslutningen er dominant til grundtone. I hele verset i *Be-bop-a-lula* virker det således som om, at Ⅳ ikke spiller nogen rolle for melodikken som en akkord bestående af $\hat{4}$, $\hat{6}$ og $\hat{8}$, men blot som en mere generel spænding ned mod grundtonen – selv i anden takt i tredje linie optræder $\hat{4}$ således blot som en gennemgangstone og ikke som en akkordtone.

de næste fire takter starter med en gentagelse, men „svaret" bliver på bluestertsen og lægger på den måde op til refrænet i anden linie: »let's rock«.

Også i denne type versstruktur ses det, hvordan afslutningen – refrænet – kan „vokse ud af" første del – den første linie. Et simpelt eksempel er Bill Haley and The Comets' *Rock Around The Clock*:



Den bærende figur i starten er treklangsbrydningen fra grundtone til dominant. Efter gentagelsen i anden takt udvides figuren, så den når bluesseptimen som den vigtigste tone i fjerde takt. Her antydes så en modsatrettet treklangsbrydning med $\flat\hat{7}\rightarrow\hat{5}\rightarrow\hat{3}$, der dels kan opfattes som de tre øverste toner i en A^7, der fungerer bidominantisk til D, dels kan opfattes som overterts til dominant ($\flat\hat{7}$) → dominant ($\hat{5}$) → underterts fra dominant ($\hat{3}$). Med hensyn til melodikken er der dog ikke tvivl om, at sidstnævnte tolkning er mest nærliggende: Fjerde takt kommer da til at fungere som en melodisk spænding mod $\hat{5}$, først og fremmest i kraft af overtertsen $\flat\hat{7}$ (og altså samtidig som en *harmonisk* – bidominantisk – spænding mod IV). Ja, *hele* første linie kan således overordnet opfattes som en melodisk bevægelse fra grundtone mod dominant, der indvarsles med akkordbrydningen i første takt, men som først fuldbyrdes med refrænet i bluesskemaets anden linie.

Grupperingsstruktur – afslutning

Typisk er altså grupperingsstrukturer, hvor første del af bluesskemaet – enten første linie eller de to første linier – fungerer som en gruppe, der som regel igen er sammensat af flere grupper, gerne med en form for gentagelse. Anden del – enten bluesskemaets to sidste linier eller blot den sidste linie – fungerer da som en form for afslutning, eventuelt i form af et refræn.

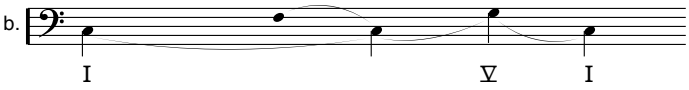
6.2c Hele bluesskemaet – harmonik

Som nævnt i *Rockharmonik* (Jensen 1995: 30 & 39-41) er det mest almindelige bluesskema i rock'n'roll: ‖ I | 𝄎 | 𝄎 | 𝄎 | IV | 𝄎 | I | 𝄎 | V | (IV) | I | 𝄎 ‖. Jeg vil her kort diskutere nogle væsentlige træk ved dette akkordskema, inden jeg fortsætter med den melodiske baggrund.

Harmonisk baggrund

De typiske bluesskemaer har flere latente harmoniske baggrundsstrukturer, hvoraf jeg her vil nævne de tre vigtigste:

Den overordnede harmoniske funktion kan i sjældne tilfælde opfattes som I, der så blot varieres med henholdsvis IV og V. Dette er dog ret ualmindeligt og optræder først og fremmest, hvis den samme figur gentages uforandret i hele bluesskemaet.



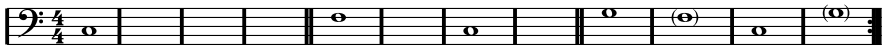
Oftere fremhæver melodien på den ene eller den anden måde V som akkord, for eksempel i kraft af $\hat{2}$ i en mere selvstændig rolle. Herved bliver det mere nærliggende, at den harmoniske baggrund kan forstås som I→V→I. IV optræder da blot som en i harmonisk henseende mere uselvstændig variation af I.

Endelig kan melodien undertiden fremhæve IV som harmonisk funktion i en sådan grad, at forholdet mellem IV og den efterfølgende I kan opleves „modsat", således at allerede IV markerer en bevægelse væk fra I, der først finder opløsning med V→I i tredje linie.

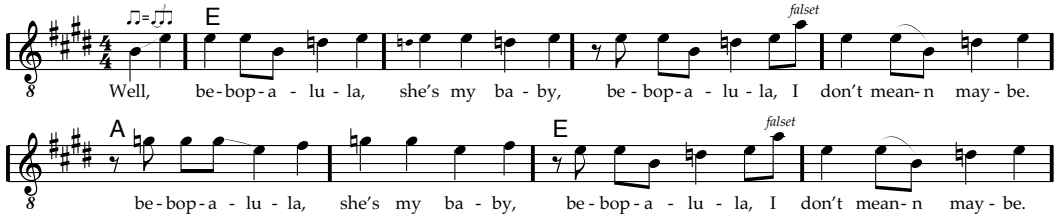
De forskellige typer harmonisk baggrundsstruktur kan i konkrete melodier være mere eller mindre fremhævet, hvilket der vil komme eksempler på i efterfølgende afsnit.

Bluesskemaet som melodisk forløb

Det er værd at bemærke, at de tre akkorder i bluesskemaet ikke blot opfattes som et harmonisk forløb, men som regel også som et *melodisk* forløb:



Akkorden IV ligger således i melodisk henseende *over* I, hvilket kan have implikationer for melodikken. Det kan for eksempel ses i Gene Vincents *Be-bop-a-lula*:



Den „melodiske hævning" fra I op til IV afspejles således i melodien af en *tilsvarende* hævning – men ikke den *samme* bevægelse! Det afgørende er således hævningen af det melodiske niveau – ikke hævningens præcise størrelse eller skiftet i harmonisk funktion.[202]

Bluesharmonik

Selv om bluesskemaets harmonik som nævnt ovenfor ofte lader sig analyse som en I→V→I-struktur, er det vigtigt at understrege, at harmonikken ikke er funktionstonal, da der samtidig er afgørende anderledes træk ved bluesharmonikken:

- Akkorderne kan være udsmykket med *lille septim*, uden at funktionen ændres.
- V optræder i tredje linie i vendingen V→(IV)→I på *betonet tid* i forhold til I.
- *Ledetonen* i V spiller ikke nogen særlig rolle.

---

[202] Noget tilsvarende kan ses i Chuck Berrys *Sweet Little Sixteen*, hvor $\flat\hat{7}$ på I erstattes af en tilsvarende figur med $\hat{8}$ på IV, eller i Chubby Checkers *The Twist*, hvor $\flat\hat{3}$ på I erstattes af $\hat{4}$ på IV.

- V→IV→I er en ganske almindelig vending.
- Akkorderne optræder fortrinsvis som *helheder* og ikke som forløb af enkeltstemmer.

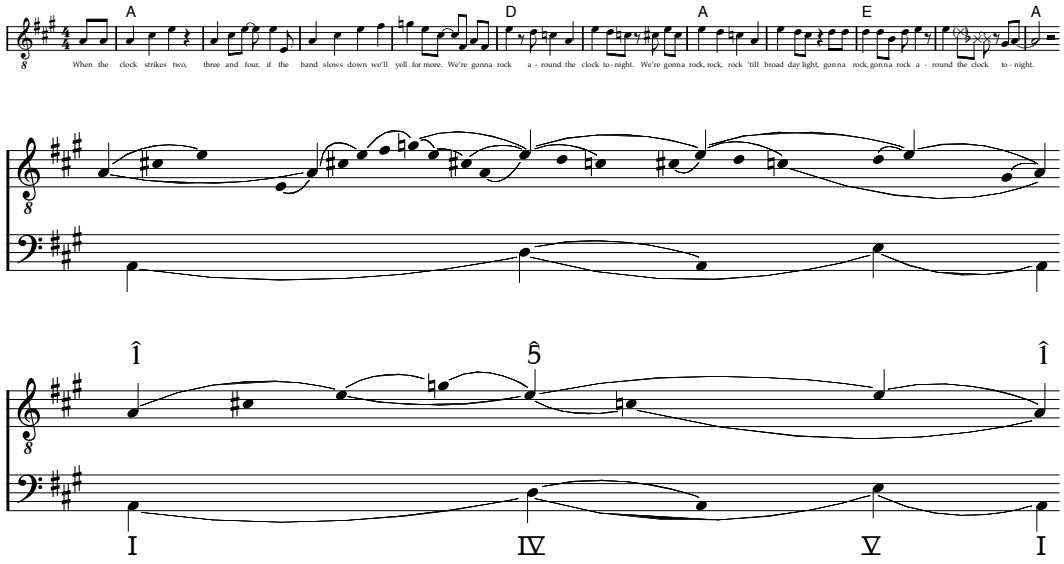
Der er altså snarere tale om en særlig harmonisk norm, *bluesharmonik*, der nok har klare ligheder med funktionsharmonikken, men som altså også er karakteriseret ved en række særlige træk.

6.2d Hele bluesskemaet – baggrundsstruktur

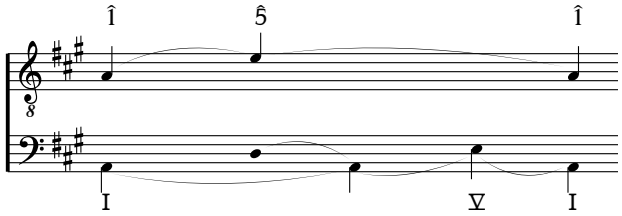
Med *Rock Around The Clock* introduceredes forestillingen om en grundlæggende melodisk „dyb" struktur, der ligger bag længere forløb. Som regel kan det faktisk lade sig gøre at udlede en sådan melodisk, enkel „dyb struktur" for hele stykker i bluesbaseret rock'n'roll. Da de enkelte fraser som nævnt som regel tager udgangspunkt i melodiske bevægelser omkring en enkelt kernetone eller i en bevægelse fra en kernetone til en anden, vil det være oplagt at beskrive en *kontur af kernetoner*. Samtidig vil jeg dog også anlægge en anden synsvinkel på melodisk baggrundsstruktur, nemlig som *bevægelser rettet mod et mål*. De to synsvinkler vil her supplere hinanden i beskrivelsen af overordnet melodisk baggrundsstruktur.

Melodisk baggrundskontur: Bue

En almindelig melodisk kontur af kernetoner er en *bue*, hvilket *Rock Around The Clock* er et eksempel på: Fra en indledende kernetone, Î, arbejder melodien sig op på en ny kernetone, 5̂, hvorefter melodien i refrænet i de to næste linier bevæger sig fra 5̂ tilbage til Î med bluestertsen som en vigtig indikator for spændingen mod Î:

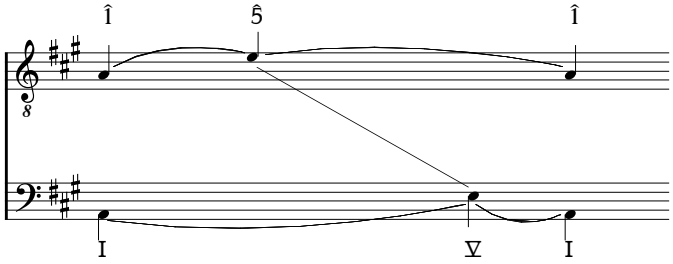


Som antydet i grafen har harmonikken her i ret høj grad karakter af „c-typen“, hvor IV leder til V, hvilket skyldes, at melodien når den melodiske spænding 5̂ i anden linie med akkorden IV: På den anden side kunne man også med en vis ret analysere harmonikken som „b-typen“, således at der opstår en „faseforskydning“ mellem harmonik og melodik:

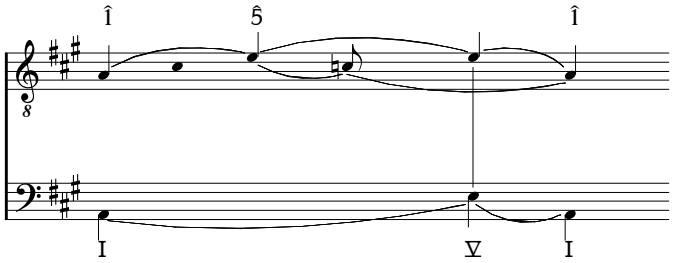


Efter min opfattelse spiller begge opfattelser af harmonikken ind.

Det vigtigt at understrege, at 5̂ optræder som en fortrinsvis *melodisk* spænding mod Î. Selv om denne spænding ledsages af en harmonisk spænding (i begge anskuelser af harmonikken), er der ikke i noget særligt omfang tale om, at 5̂ er akkordtone i V i traditionel, Schenker-analytisk, dur/mol-tonal forstand, og nedenstående graf, hvor 5̂ med den skrå streg angives som tilhørende (og del af) V, ville derfor være misvisende:



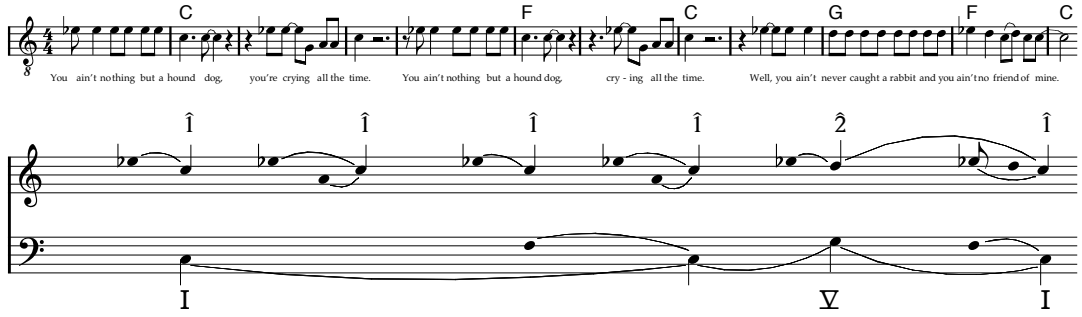
I stedet er der snarere tale om., at den melodiske spænding 5̂ „ledsages af“ en harmonisk spænding i form af først IV og derefter V. Der er således nok en sammenhæng mellem den melodiske og den harmoniske spænding, men ikke således, at 5̂ optræder som akkordtone i V i baggrunden på traditionel dur/mol-tonal vis. Allerede i femte takt er 5̂ således tydeligt til stede som melodisk spænding, der da også finder opløsning til Î *både* via bluestertsen (anden linie – med opløsning i tredje linie) *og* via 5̂ som (mere lokal) akkordtone i 5̂:



Hvis man ser på den enkelte frasers kernetoner, tegner melodiens kontur som nævnt en bue, Î→5̂→Î. Men hvis man i stedet – som i Schenker-analyse – fokuserer på *bevægelse med retning mod et mål*, så er der ikke tale om to ligeværdige bevægelser i form af Î→5̂ og 5̂→Î. Tværtimod er den primære bevægelse da 5̂→Î, mens Î→5̂ blot må forstås som en måde at

introducere *hovedtonen* 5̂ på – mere præcist en såkaldt *opstigning*.[203] Dette er efter min mening en ganske udmærket udlægning af bevægelserne – når man anskuer dem under en synsvinkel, der lægger vægt på bevægelser mod et mål. Selv om konturen er en bue, er den primære, „målrettede" bevægelse altså en faldende bevægelse. I øvrigt kan man bemærke, at opløsningen af 5̂-spændingen ikke sker gennem en trinvis, harmonisk understøttet baggrundsbevægelse, således som Schenker-analysen forudsætter, at melodiske spændinger „bør" opløses, men derimod gennem et *spring* fra 5̂ til Î.

I *Rock Around The Clock* kunne buen – dvs. den melodiske baggrundskontur – beskrives som Î→5̂→Î, men det ses også ofte, at der i de to første linier af bluesskemaet er figurer med Î som kernetone, hvor der så i tredje linie er den tidligere omtalte 2̂→♭3̂→Î figur på Ⅴ og eventuelt Ⅳ. Denne figur kan anskues som et lille „løft" til 2̂ med tilbagevenden til grundtonen, således at den overordnede bue er Î→2̂→Î. Det ses her, hvordan 2̂ som tidligere omtalt kan have en ret selvstændig rolle. En sådan Î→2̂→Î-kontur kan for eksempel ses i Elvis Presleys *Hound Dog*:



Man kan her bemærke, at den melodiske spænding 2̂ her i større omfang optræder som en *akkordtone* også i den harmonisk/melodiske baggrund end toptonen 5̂ i *Rock Around The Clock* , og at den melodiske og den harmoniske baggrund her er „i fase".

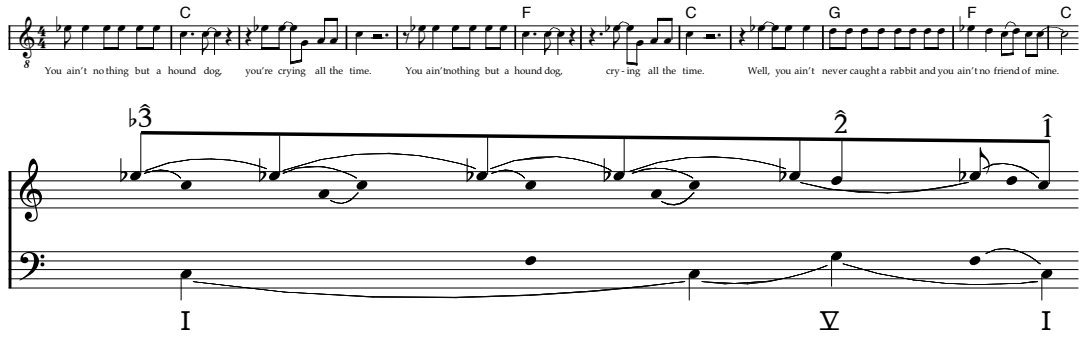
---

[203] Jeg bruger her betegnelserne „hovedtone" og „opstigning" i deres Schenker-analytiske betydning:

Hovedtone (eng. „primary tone", „primary melodic tone" eller „head note", tysk „Kopfton") betegner *begyndelsestonen i en melodisk bevægelse rettet mod et mål* (Forte & Gilbert 1982: 132).

Opstigning (eng. „inital ascent", tysk „Anstieg") betegner en *melodisk stigende bevægelse frem mod en hovedtone* (Forte & Gilbert 1982: 149-152).

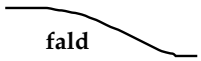
Hvis man igen i stedet for at se på de enkelte frasers kernetoner – der altså i form af Î→2̂→Î danner en bueform – retter blikket mod *bevægelse med retning mod en mål*, så kan man næppe sige, at de første otte takter i *Hound Dog* virker som en lang forberedelse af 2̂ på V i form af en „opstigning" med bevægelsen Î→2̂, der så opløses til Î på I. Hvis melodien her skal høres som en bevægelse med retning mod en mål, er der snarere tale om, at bluestertsen i indledningen kun finder *midlertidig opløsning* i Î i første takt, og at denne opløsning først i et dybere lag finder opløsning i sidste takt:



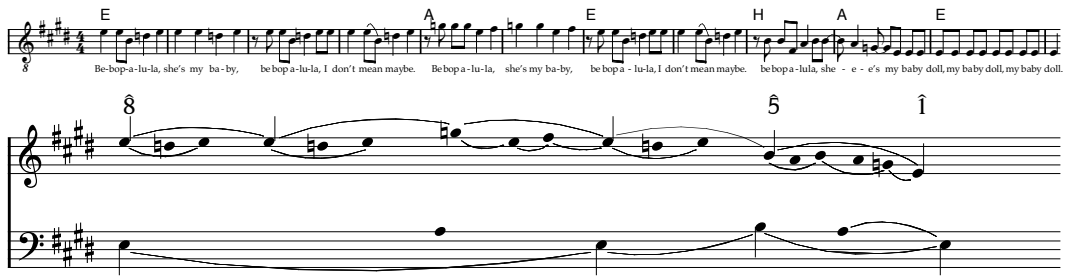
Melodien er et klassisk eksempel på, hvordan forhold over længere tid – her bluesskemaets 12 takter – kan påvirke, hvordan den enkelte frase høres. På baggrund af hele versets melodi er den strukturelt set vigtigste tone i de fire første fraser altså ikke grundtonen, men *bluestertsen*. Dette ændrer selvfølgelig ikke på, at der er tale om figurer med grundtonen som kernetone: Bluestertsen fungerer stadig som en melodisk dissonans med grundtonen som kernetone, som en overterts. Men den konkrete grundtone, der optræder i fraserne, er bare ikke den egentlige opløsning af den melodiske spænding – den sker først i 11. takt.

En melodisk buekontur i rock'n'roll kan således som regel opfattes som en faldende melodisk struktur, hvis den anskues under synsvinklen af melodisk spænding.

Melodisk baggrundskontur: Fald



En anden almindelig kontur af melodiske kernetoner er *fald*. Et eksempel på fald-typen kan ses i Gene Vincents *Be-bop-a-lula*. Første linie er overordnet 8̂, mens refrænet i anden og tredje linie består af en bevægelse fra 8̂ via 5̂ til Î, således at hele melodiens kontur af kernetoner er 8̂→5̂→Î (forsimplet transskription):



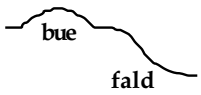
I dette tilfælde vil en analyse af melodien anskuet som *bevægelse mod et mål* faktisk ikke afvige fra grafen ovenfor, da den vigtigste bevægelse rettet mod et mål netop er 8̂→5̂→Î. Igen er der tale om *spring* og ikke en trinvis, harmonisk understøttet bevægelse som i tra-

ditionel Schenker-analyse. Man kan i øvrigt bemærke, at $\hat{8}$ kan optræde som en tone med en vis melodisk spænding (med retning mod $\hat{1}$), og der er således tale om et eksempel på, at to toner med samme toneide ikke optræder ens i modusen. Forskellen beror efter min opfattelse delvist på forskellen i den fysiske anstrengelse, sangeren skal bruge for at frembringe henholdsvis $\hat{8}$ og $\hat{1}$.

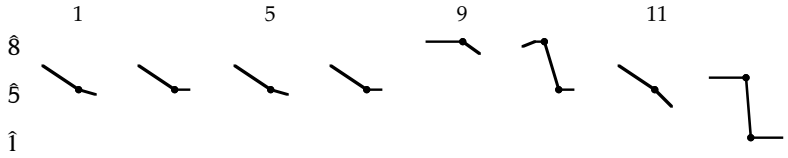
Et andet eksempel på en „faldkontur" er verset Bill Haley and The Comets *Shake Rattle And Roll*, der består af tre shout-and-fall-fraser fra $\hat{8}$, hvor de to første via $\hat{5}$ ender på $\hat{3}$, mens den sidste ender på $\hat{1}$. Overordnet er der således tale om en $\hat{8}$→$\hat{1}$-bevægelse (eventuelt præciseret som $\hat{8}$→$\hat{5}$→$\hat{3}$→$\hat{1}$).

Melodisk baggrundskontur: Kombination af bue og fald

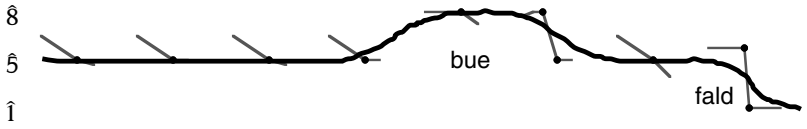
Undertiden ses strukturer, der synes at *kombinere de to typer* – enten som „bue + fald" eller som „fald + bue".



Et tilløb til „bue + fald" sås faktisk allerede i *Be-bop-a-lula* ovenfor, hvor anden del var faldet $\hat{8}$→$\hat{5}$→$\hat{1}$, mens første del faktisk godt kunne beskrives som buen $\hat{1}$→$\flat\hat{3}$→$\hat{1}$. Et endnu tydeligere eksempel, hvor den indledende bue også involverer en ny kernetone, kan ses i første vers af Chuck Berrys *Sweet Little Sixteen*, hvis melodiforløb kan afbildes således med hensyn til kernetoner:



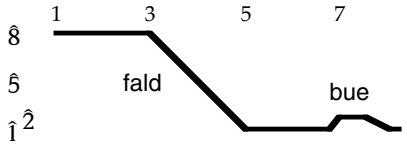
I de første otte takter anvendes figurer med overterts til $\hat{5}$ ($\flat\hat{7}$), mens der i 9. takt med optakt gås op til $\hat{8}$, hvorfra der dog hurtigt vendes tilbage til $\hat{5}$. Den afsluttende frase i takt 15 med optakt er en bevægelse fra $\hat{6}$ til $\hat{1}$. Tilsammen giver dette en $\hat{5}$→$\hat{8}$→$\hat{5}$→$\hat{1}$-kontur, der bedst kan karakteriseres som „bue+fald":



Umiddelbart kan det synes nærliggende at opfatte „bue+fald" som et specialtilfælde af fald-typen, der blot er udsmykket med en indledende bue, og det er klart, at man i en Schenker-inspireret analyse af de melodiske bevægelser rettet mod et mål ville anskue buen $\hat{5}$→$\hat{8}$→$\hat{5}$ som et fænomen tættere på forgrunden (end faldet $\hat{5}$→$\hat{1}$). Anskuet som kontur er en tolkning som blot „fald" dog ikke tilfredsstillende, da $\hat{1}$ blot optræder som afslutningstone og stort set som den *eneste* tone under $\hat{5}$ (bortset fra tre mindre vigtige, ubetonede toner). Det er også kendetegnende, at der i næste vers *ikke* gås ned til $\hat{1}$, da dette vers skal lægge op til $\hat{8}$ i starten af det efterfølgende kontraststykke (hvis kontur i øvrigt kan anskues som et $\hat{8}$→$\hat{5}$→$\hat{1}$-fald). Efter min opfattelse kan „fald" i forbindelse med verset i *Sweet Little Sixteen* derfor ikke stå alene som afspejling af opfattelsen af den overordnede melodiske kontur. I visse tilfælde kan det således være mest hensigtsmæssigt at operere med en „bue+fald"-type.

Et eksempel på den modsatte kombination, „fald+bue", kan ses i verset i Elvis Presleys *Heartbreak Hotel*. Verset er på 8 takter (ikke et bluesskema). De første to takter kredser om-

kring kernetonen 8̂, mens de følgende to takter består af et fald fra 8̂ via kernetonen 5̂ til Î.[204] Takt fem og seks tager (med IV) udgangspunkt i kernetonen Î, mens de to sidste takter på V→I består af standardvendingen 2̂→♭3̂→Î:



De første fire takters kontur er således et 8̂→5̂→Î-fald, mens de sidste fire takter er en (mindre) Î→2̂→Î-bue. Igen kan det selvfølgelig diskuteres, om der ikke blot overordnet er tale om et fald, hvor buen blot skal betragtes som en mindre „krusning", hvilket jeg i dette tilfælde vil mene bedre afspejler den oplevede struktur end i forbindelse med *Sweet Little Sixteen*. I dette tilfælde bliver beslutningen om „fald" eller „fald+bue" derfor mere et spørgsmål om den ønskede detaljeringsgrad i beskrivelsen.

Andre melodiske baggrundskonturer

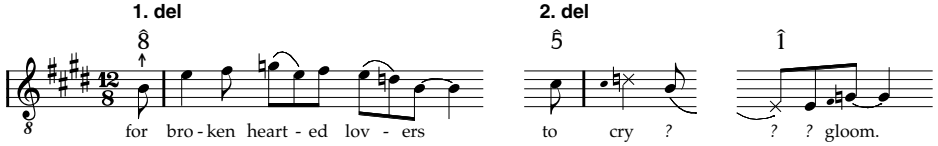
Det er dog ikke altid, at melodien i et stykke kan anskues som fald eller bue (eller en kombination af de to). For eksempel består versene i Chuck Berrys *Roll Over Beethoven* blot af tre fraser omkring 5̂.[205] Her er hele verset således overordnet opbygget omkring *en enkelt kernetone*. Bue- og fald-typerne er ikke desto mindre langt de mest almindelige.

6.3 Afslutning – bluesbaseret rock'n'roll

Jeg har nu beskrevet nogle hovedtræk ved numre i bluesbaseret rock'n'roll, hvis melodik er beskrevet som et forholdsvis begrænset antal „formler", dels med hensyn til indholdet af de enkelte fraser, dels med hensyn til, hvordan hele stykker sammensættes. Det er dog nævnt, hvordan lån fra andre musikalske normer ofte spiller ind, ligesom det bør nævnes, at de omtalte formler kun er de mest almindelige – i mange numre anvendes andre figurer og overordnede former.

---

[204] Disse to takter er i øvrigt endnu et udmærket eksempel på, hvordan en frase kan sammestykkes af flere af de hidtil omtalte vendinger:



Første del er opbygget omkring 8̂ – først med en bevægelse op mod overtertsen, ♭3̂, og tilbage igen, og derefter med et fald fra 8̂ til 5̂ med ♭7̂ som undersekund fra 8̂ som gennemgangstone. 5̂ bliver så udgangspunktet for den næste frase, der igen er opbygget med en bevægelse op mod overtertsen, nu ♭7̂, og tilbage igen. Her demonstreres det således tydeligt, at ♭7̂ i samme frase kan optræde i to vidt forskellige funktioner – dels som overterts til 5̂, dels som undersekund til 8̂ (der i øvrigt i to af de fem vers intoneres som et *dis*, dvs. 7̂ i stedet for ♭7̂). Frasen afsluttes med tre toner med udganspunkt i Î. Der sluttes med overterts til Î, ♭3̂, dvs. med en spænding mod Î, der karakteriserer de næste fire takter.

[205] I første vers afsluttes første og anden frase dog med 3̂, ligesom anden frase i andet vers.

7. Amerikansk pop o. 1960

Jeg vil her beskrive en musikalsk norm, som jeg lidt løst har kaldt „amerikansk pop o. 1960". Der er som hovedregel tale om „mainstream"-musik, der i høj grad udspringer af tidligere amerikansk, professionel populærmusik som „Tin Pan Alley" – faktisk er der en pendant hertil i „Brill Building pop". Der er derimod forholdsvis få påvirkninger fra blues og rock'n'roll. Repertoiret omfatter kunstnere som Paul Anka, Neil Sedaka, The Platters, The Everly Brothers, Sam Cooke, The Crystals, The Ronettes m.fl.

Det kan være vanskeligt at afgrænse den musikalske norm præcist; for eksempel har en sanger som Buddy Holly både lavet numre, der kan siges at høre ind under „amerikansk pop o. 1960", og deciderede rock'n'roll-numre. På den anden side er der et temmelig stort repertoire af numre med en række udtalte fællestræk. Det er disse – eller mere præcist den musikalske norm – jeg her vil behandle. Det er dog vigtigt at være opmærksom på, at repertoiret er kendetegnet af forholdsvis stor spredning.

7.1 Stilstand og bevægelse

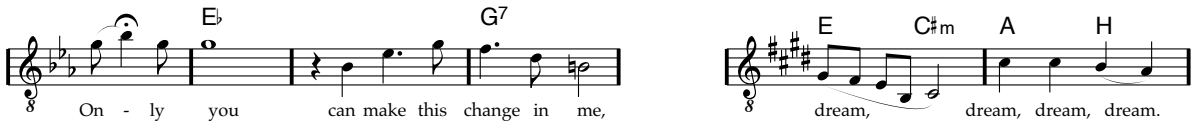
Et begrebspar, jeg vil vende tilbage til flere gange nedenfor, er *stilstand* og (målrettet) *bevægelse*.[206] Der er generelt tale om to tendenser, der i forskellige instrumenter, forskellige musikalske parametre og i forskellige metriske lag og grupperingslag kan være fremhævet.

Stilstand er typisk kendetegnet ved *gentagelse*, for eksempel en repeteret trommerytme eller en gentaget rundgang. På den anden side behøver gentagelse ikke i sig selv at fremhæve stilstand frem for bevægelse. Undertiden kan selv præcis gentagelse således medføre en forøgelse af en spænding mod en forventet opløsning, for eksempel i almindelige AAB-former. Om gentagelse fornemmes som stilstand eller bevægelse afhænger således af, hvordan den optræder, og af den konkrete musikalske norm for den pågældende musik.

---

[206] Stilstand og bevægelse svarer til, hvad Aare, Grønager og Rønnefelt (2000: 16-26) betegner „rum" og „tid". Jeg vil dog ikke her overtage disse betegnelser, da jeg mener, at det kan være nyttigt at kunne bibholde de to begrebers bogstavelige betydning. Oplevelsen af (akustisk) rum i musikken kan således udmærket influere på opfattelsen af både stilstand og bevægelse.

Afsluttethed eller lukkethed kan generelt opfattes som en tendens i retning af *målrettet bevægelse* – bevægelse mod afslutningen. Eksempler er Schenker-analysens ursatser, den tonale kadence eller bevægelsen fra ledetone mod grundtone. Uafsluttethed eller åbenhed kan dog på den anden side ikke i sig selv siges at indikere stilstand eller bevægelse. Visse „åbne" fraser kan således i princippet gentages i det uendelige, mens andre peger i retning af en bestemt videreførelse, mod en „lukning" i en afsluttethed. Sammenlign for eksempel starten af The Platters' *Only You* (1955) med starten af The Everly Brothers' *All I Have To Do Is Dream* (1960):[207]



Det sidste eksempel kan her gentages i det uendelige, og det bliver da også gentaget dels en enkelt gang i introen, dels flere gange i outroen, mens der fades. Der er således her tale om en uafsluttethed, der muliggør gentagelse og i dette tilfælde stilstand. I *Only You* tjener uafsluttetheden derimod til at sætte en længere bevægelse i gang, og det er da også klart, at de fire takter ikke umiddelbart kan gentages (og ikke bliver det).

Selv om gentagelse og afsluttethed (åbenhed/lukkethed) således ikke entydigt kan siges at medføre henholdsvis stilstand og bevægelse, er det dog to vigtige faktorer i dannelsen af fornemmelsen for henholdsvis stilstand og bevægelse.

7.1a Grupperingsstruktur

Med få undtagelser kan numre i „amerikansk pop o. 1960" ret uproblematisk opdeles i *stykker*, der som regel er hierarkisk opbyggede i undergrupper, der er sat sammen to og to. Da der som regel desuden er stor overensstemmelse mellem grupperingsstruktur og metrisk periodestruktur, er typiske længder for stykker således 8 eller eventuelt 16 takter. Selv stykker, der har en anden længde, kan som regel tolkes som en variation af en hierarkisk todelt, multiplikativ grupperingsstruktur.

En gruppe, der består af to undergrupper, kan anskues som en *bevægelse* fra den første, åbne delgruppe til slutningen af den afsluttende, lukkede delgruppe, og en multiplikativ grupperingsstruktur er derfor i høj grad kendetegnet ved en fornemmelse af bevægelse (mod et mål). Tilsvarende kan lag i en multiplikativ metrik – som tidligere nævnt – opfattes som en *bevægelse* fra et betonet slag over et ubetonet tilbage til et betonet.

På den anden side kan fornemmelsen af et metrisk lag som en stadig, jævn gentagelse være fremhævet. I en sådan additiv metrik opfattes slagene i et lag som blot følgende efter hinanden, hvilket kan forstås som en art *stilstand*, da hver ny gentagelse markerer en tilbagevenden til udgangspunktet. Tilsvarende kan en gruppering i grupperingsstrukturen være forholdsvis *svag*, således at der snarere opfattes en additiv struktur, hvor grupper i den underliggende lag blot følger efter hinanden.

For ethvert tidsligt lag er der således to tendenser: Dels en tendens til at fornemme

---

[207] Der anvendes overalt i dette kapitel omtrentlige og ofte forsimplede transskriptioner, hvor små forskydninger og den præcise frasering spiller en mindre rolle for argumentationen.

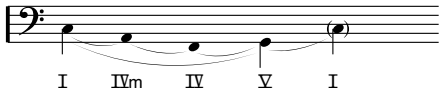
enheder i en jævnt flydende strøm som en form for stilstand, dels en tendens til at opfatte enheder som opdelt i den metriske struktur i betonede og ubetonede og i grupperingsstrukturen i åbne og lukkede grupper i en hierarkisk todelt, multiplikativ struktur. Vægten kan i hvert nummer, i hvert stykke, i hver del af et stykke og i hver takt være lagt forskelligt, og forskellige instrumenter og musikalske parametre kan fremhæve den ene eller den anden tendens, hvilket jeg nedenfor flere gange vil vende tilbage til.

Det er dog sjældent, at den metriske betoningsstruktur og grupperingsstrukturen er så simpel som ovenfor skitseret. Som regel sker der flere forskydninger, som dog som regel netop opleves *i forhold til* en simpel, „stram" inddeling.

7.1b Standardrundgang

En af de vigtigste harmoniske vendinger i „amerikansk pop o. 1960" er standardrundgangene ‖: I VIm | IIm V :‖ og ‖: I VIm | IV V :‖ (eventuelt hvor hver akkord udstrækkes til en hel takt). Da harmonikken er en af de vigtigste faktorer i dannelsen af opfattelsen af metrik og form, kan det være interessant at se, hvordan en sådan rundgang forholder sig til stilstand og bevægelse i sig selv og i lyset af forskellige tidslige lag. Jeg vil derfor her diskutere nogle af de muligheder en sådan rundgang tilbyder.

Akkorderne kan umiddelbart forstås som en *bevægelse mod* I, for eksempel VIm→IV→V→I som i *All I Have To Do Is Dream* ovenfor. Dette spiller også ind i opfattelsen af de metriske forhold, der som regel i ret høj grad er bestemt af harmonikken. Som tidligere nævnt er der generelt en tendens til at høre en „afspændt" akkord som I som betonet tid, mens en spændingsakkord som V oftere høres som ubetonet tid. VIm optræder her som en forlængelse af I (Taf i en funktionsanalyse), hvilket medfører, at der en tendens til at høre den på ubetonet tid, mens IV optræder som forberedelse for V og dermed på betonet tid.



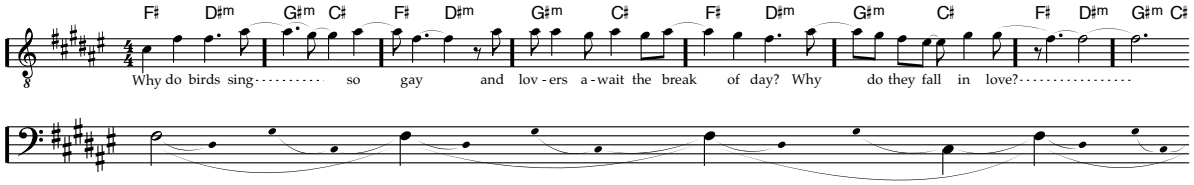
Harmonikken medvirker således til at opdele halvtakter i betonede og ubetonede. Analysen ovenfor antyder endvidere, at der for takt-laget gør sig noget tilsvarende gældende: Takter kan opdeles i betonede takter, hvor I på betonet tid er den vigtigste akkord, og i ubetonede takter, hvor V er den vigtigste akkord. Såvel hver takt for sig og det samlede forløb er kan således anskues som bevægelse.

På den anden side virker gentagelsen af rundgangen for eksempel i outroen af *All I Have To Do Is Dream* som et træk, der peger i retning af *stilstand*. Det er således vigtigt at være opmærksom på, at hvad der virker som afsluttet bevægelse i ét tidsligt lag – her kadencen VIm→IV→V→I – udmærket kan virke som uafsluttet stilstand i et andet tidsligt lag – her gentagelsen af rundgangen.

Endvidere er der tydeligvis tale om fire akkorder i en jævn rytme, således at hvert akkordskift kan opfattes mere *ligestillet*. Denne fornemmelse kan desuden være understreget af andre faktorer, for eksempel trommerne, hvor hver enhed kan bestå af et stortrommeslag omkring starten (1/3-slaget) og et lilletrommeslag og/eller klap i midten (2/4-slaget). Der er således i repertoiret en generel tendens til, at akkordskift kan opfattes som medvirkende til en fornemmelse af jævn gentagelse og hermed altså et træk, der peger i retning af

stilstand. I det omfang at dette sker, betyder det selvfølgelig, at akkordernes harmoniske funktion nedtones. Dette afspejles undertiden i akkordfølger, der i mindre grad er traditionelt funktionsharmoniske, som for eksempel … | II | I | II | V | (Sam Cookes *What A Wonderful World*, 1960, II er durakkorder) eller |: I | % | VIm | % :| (Del Shannons *Runaway*, 1961). Selv om sådanne akkordfølger bliver langt vigtigere i senere populærmusik, er det dog forholdsvis ualmindeligt i den amerikanske pop o. 1960, der hovedsageligt er kendetegnet ved simpel funktionsharmonik. Ikke desto mindre kan akkordfølger altså udmærket have et element af stilstand i kraft af de jævne akkordskift.

Jeg har ovenfor omtalt forskellige *mulige tendenser* i retning af stilstand og bevægelse i forskellige rytmiske lag. Et godt eksempel på, hvordan forskellige tendenser af den samme rundgang kan fremhæves, ses i Frankie Lymon & The Teenagers' *Why Do Fools Fall In Love* (1956):



Verset består her blot af en gentaget rundgang, men hvor de første to rundgange blot kan opfattes som en prolongation af I, sker der i sjette takt en fremhævelse af V på grund af den melodiske bevægelse. Her opleves der således i lidt højere grad en bevægelse fra I over V tilbage til I. Jeg vil i øvrigt i det følgende flere gange vende tilbage til netop dette nummer, da der her illustreres en række typiske træk ved „amerikansk pop o. 1960".

Diskussionen af standardrundgangen peger også på, at bestemte musikalske parametre ikke nødvendigvis i sig selv medvirker til fornemmelsen af henholdsvis stilstand eller bevægelse. For eksempel harmonik kan således udmærket være et middel til at skabe såvel stilstand som bevægelse.[208]

---

[208] Aare, Grønager og Rønnefelt (2000: 19) placerer forskellige parametre og forskellige typer af modus og harmonik under henholdsvis „tid" (bevægelse) og „rum" (stilstand):

> Skematisk kan modellen opstilles således:
>
> | **TID**
Musikken udfolder sig i tiden. | **RUM**
Musikken udfylder rummet i et uendeligt nu. |
> |---|---|
> | Harmonik
Melodik | Groove
Sound |
> | Lineær
Stræbende
Funktionsharmonik
Ledetoner | Cyklisk
Hvilende
Modalharmonik
Pentatonik |
> | Udvikling (proces) | Indvikling (tilstand) |

Der kan være gode grunde til dette, for så vidt at for eksempel visse paramtre *oftere* end andre medvirker til en fornemmelse af bevægelse eller stilstand, men i praksis er situationen som regel langt mere kompliceret end en sådan simpel opdeling antyder. I *All I Have To Do Is Dream* sås det således, hvordan en ganske traditionel funktionsharmonisk vending kunne fungere som stilstand („rum"). Tilsvarende kan for eksempel sound eller pentatone figurer udmærket medvirke til opfattelsen af bevægelse – et godt eksempel på sidstnævnte er overgangen til omkvædet i Carole Kings *(You Make Me Feel Like) A Natural Woman* (1967).

7.1c Afslutning – stilstand og bevægelse

Fornemmelsen af stilstand og bevægelse kan således være ret kompliceret og sammenvævet af flere samtidige tendenser. Det er da også klart, at der med begrebet „bevægelse" sammenfattes en række ret forskellige typer af bevægelse; for eksempel opstiller Middleton (1990: 207) seks typer af melodisk bevægelse og skelner andetsteds (215) mellem to typer af forskellighed (analogt og digitalt valg) som modsætning til stilstand. Begrebsparret stilstand og bevægelse må således i forbindelse med konkret analyse nuanceres og uddybes.

7.2 Modus

Det er svært at samle de melodiske udfoldelser i hele repertoiret under én klar modalitet. Der er dog en række temmelig karakteristiske træk, som hver kan træde mere eller mindre tydeligt frem i det enkelte nummer og i det enkelte stykke. Jeg vil derfor nedenfor beskrive tendenser og træk, men ikke præsentere en entydig, klart afgrænset modalitet.

Mange af de karakteristiske træk kan i øvrigt genfindes i Van der Merwes beskrivelse af „The Parlour Modes" (1989: 223-242), som jeg vil drage nytte af og henvise til.

Jeg vil anskue modalitet i det konkrete repertoire i lyset af to ret idealiserede modaliteter, *durtonalitet* og *popmodus*, som i hvert enkelt nummer kan være mere eller mindre fremherskende.

7.2a Durtonalitet

I ret stor grad kan repertoiret overordnet anskues som *dur/mol-tonalt*. Det vil derfor være hensigtsmæssigt at tage udgangspunkt i det sædvanlige teoretiske begreb om dur/mol-tonalitet, da det er så velkendt og velbeskrevet. Det er dog vigtigt at være opmærksom på, at afvigelser fra dur/mol-tonaliteten ikke er „unormale" træk – tværtimod er det en del af den konkrete musikalske norm. Dur/mol-tonaliteten inddrages således – i princippet – udelukkende af rent praktiske årsager som en idealiseret modalitet, selv om det er klart, at der er oplagte historiske grunde til, at netop denne musik i så høj grad kan siges at være dur/mol-tonal.

Selv når modusen ret utvetydigt er dur/mol-tonal, er der som regel ikke tale om dur/-mol-tonalitet i den fulde betydning af dette begreb, men en delmængde heraf eller måske snarere en *variant* af dur/mol-tonalitet. Mest iøjnefaldende er fraværet af mol, og der anvendes – som også antydet i overskriften – grundlæggende *dur*-tonalitet. Skalamaterialet for et nummer er således stort set udelukkende en *durskala* med et par almindelige dur/-mol-tonale undtagelser:

- Kromatiske forslag, gennemgangstoner og drejetoner.
- Lån fra relaterede dur/mol-skalaer i forbindelse med for eksempel bidominanter eller molsubdominant.

Mol-tonalitet er således stort set fraværende og fornemmes i hvert fald som et ret klart normbrud, når det trods alt anvendes som i Del Shannons *Runaway*, der også på flere andre måder skiller sig ud fra mængden (brug af andre instrumenter m.m.).

7.2b Popmodalitet

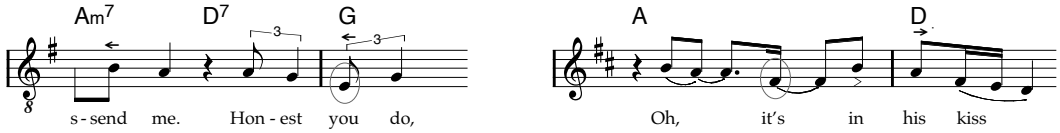
Selv om durtonalitet er ret fremtrædende i repertoiret, optræder i en del sange træk, som jeg vil kalde *popmodale* træk, og som på flere måder afviger fra durtonalitet, selv om der gøres brug af det samme tonemateriale. Jeg vil nedenfor beskrive denne „popmodalitet".

Popmodus er (i højere grad end durtonalitet) karakteriseret ved en udstrakt uafhængighed mellem harmonik og melodik. Der er således en tendens til, at melodier i højere grad forstås som indre melodiske strukturer i stedet for som del af en harmoni. En sådan indre melodisk struktur er ofte karakteriseret ved en eller flere *kernetoner*, der optræder som relative hviletoner uafhængigt af harmonikken.

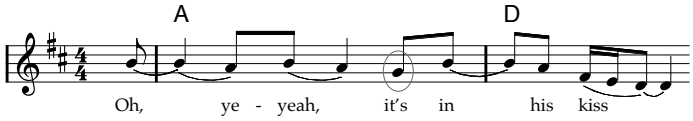
Skalamaterialet i popmodus er durskalaen, og som i durtonaliteten spiller især $\hat{1}$ og $\hat{5}$ vigtige roller som mere stabile toner. I popmodus kan disse således ofte optræde som kernetoner. Endvidere er $\hat{3}$ og $\hat{6}$ centrale toner, hvorimod $\hat{4}$ og $\hat{7}$ ikke spiller nogen særlig rolle – og specielt optræder $\hat{7}$ stort set ikke som ledetone. Der aftegner sig således en pentaton „kerne" af tonerne $\hat{1}$, $\hat{2}$, $\hat{3}$, $\hat{5}$ og $\hat{6}$, men det er vigtigt at understrege, dels at $\hat{4}$ og $\hat{7}$ trods alt også anvendes, dels at tonerne i den pentatone skala optræder med særlige funktioner – hvoraf de vigtigste vil blive beskrevet nedenfor.

$\hat{3}$ og $\hat{6}$ som hængende tertser

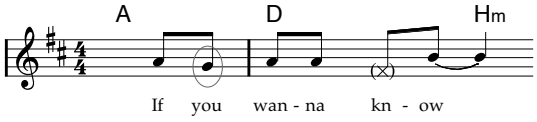
Tonerne $\hat{3}$ og $\hat{6}$ kan begge optræde som *hængende tertser* fra henholdsvis $\hat{5}$ og $\hat{8}$, ret uafhængigt af harmonikken, således som det for eksempel kan ses i henholdsvis Sam Cookes *You Send Me* (1957) og Betty Everetts *It's In His Kiss (The Shoop Shoop Song)* (1963):



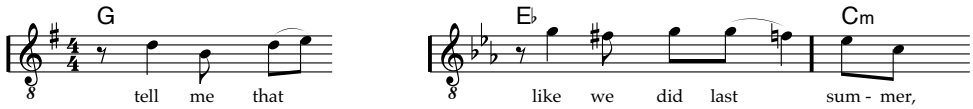
Faktisk optræder frasen fra *It's In His Kiss* med et klingende g i stedet for fis:



Men det *høres* ret utvetydigt som et fis, ligesom i en frase nogle takter tidligere:



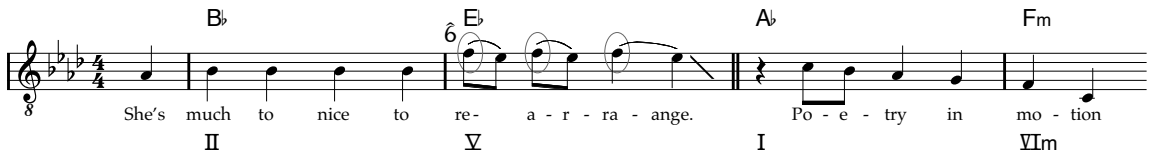
I begge tilfælde er der tale om *hængende tertser* fra $\hat{5}$. Faldende tertser er derimod ikke normale og høres ret utvetydigt som et bluestræk, hvor de forekommer (og dermed en fravigelse fra popmodus). I øvrigt kan såvel $\hat{3}$ som $\hat{6}$ naturligvis også optræde som hængende tertser, selv om de findes i den pågældende akkord, som det ses i Paul Ankas *Diana* (1957) og Chubby Checkers *Let's Twist Again* (1960):



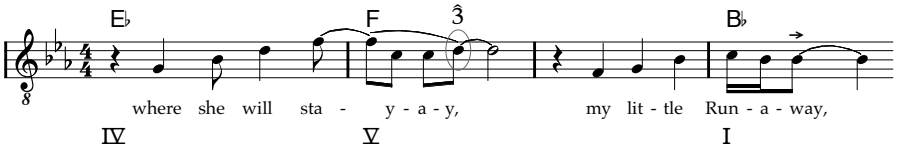
I øvrigt anvendes hængende tertser i de samme typiske vendinger som i rock'n'roll-bluesmodus.

3̂ og 6̂ på V

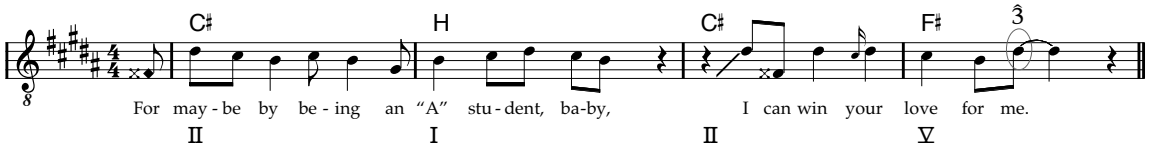
Såvel 3̂ som 6̂ anvendes ofte på V som ret fremtrædende toner. Det kan for eksempel ses i Johnny Tillitsons *Poetry In Motion* (1960):[209]



Når der som her er tale om 6̂ på V føres bevægelsen ofte til 5̂ på V, mens 3̂ på V gerne kan få lov at „hænge" som den afsluttende dominantiske spænding som i *Runaway*:



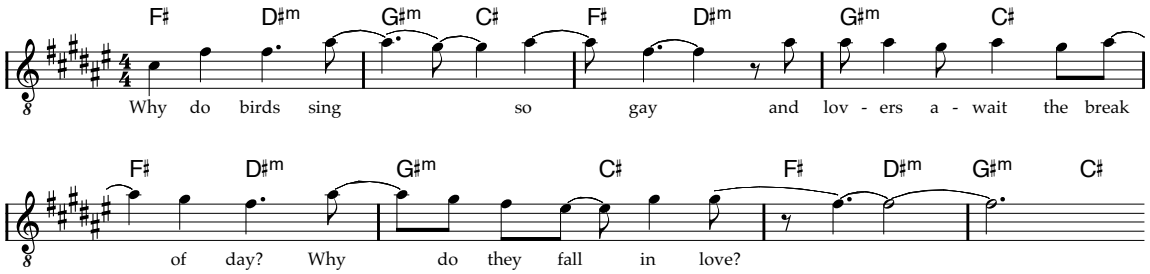
Brugen af 3̂ eller 6̂ på V er især almindeligt, hvor V har stor strukturel betydning, for eksempel sidste akkord i kontrasten som i *Poetry In Motion* (6̂) ovenfor eller i Sam Cookes *What A Wonderful World* (3̂):[210]



Her ses i øvrigt også en anden typisk brug af 3̂, nemlig på IID, hvor den naturligvis er akkordens none. Som i eksemplet ovenfor kan en melodisk spænding i kraft af 3̂ på denne måde gives yderligere retning mod 2̂.

3̂ og 6̂ som kernetoner uafhængigt af harmonikken

3̂ kan – ligesom 1̂ og 5̂ – optræde som kernetone, ret uafhængigt af harmonikken. Et godt eksempel er verset i Frankie Lymon & The Teenagers' *Why Do Fools Fall In Love*,



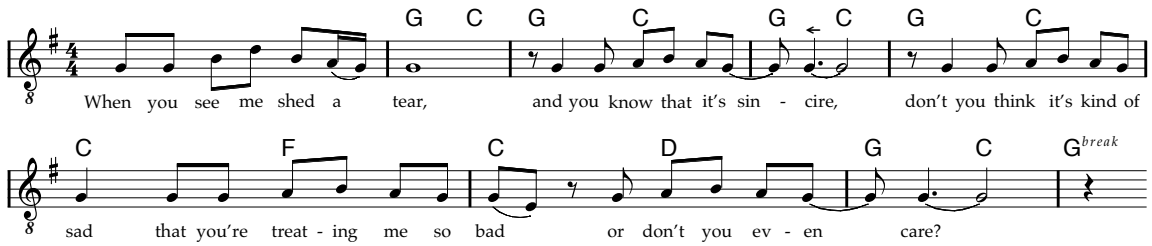
Specielle kernetoner i en indre melodisk struktur er *gulvtone* og *lofttone* („floor note" og „ceiling note", Van der Merwe 1989: 104). I *Why Do Fools Fall In Love* er 3̂ således tydeligvis lofttone, mens 1̂ er gulvtone. Brugen af netop 3̂ og 1̂ som henholdsvis gulvtone og lofttone hænger ofte sammen med en faldende melodisk linie fra 3̂ til 1̂, hvilket således også er

---

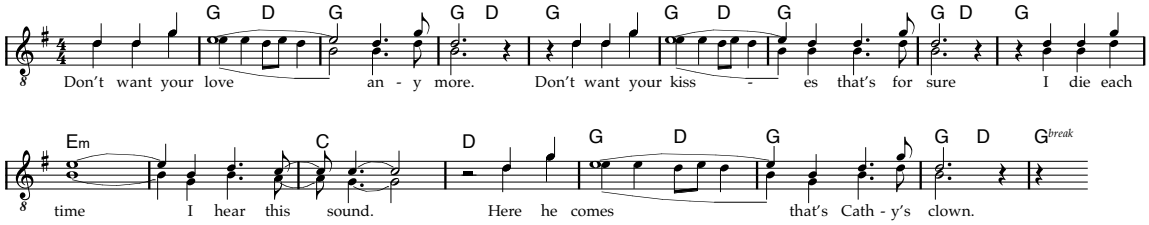
209 6̂ på V genfindes i øvrigt også i rock'n'roll-modus.

210 Et andet eksempel på 3̂ på V i slutningen af kontrasten kan høres i Chubby Checkers *Let's Twist Again*.

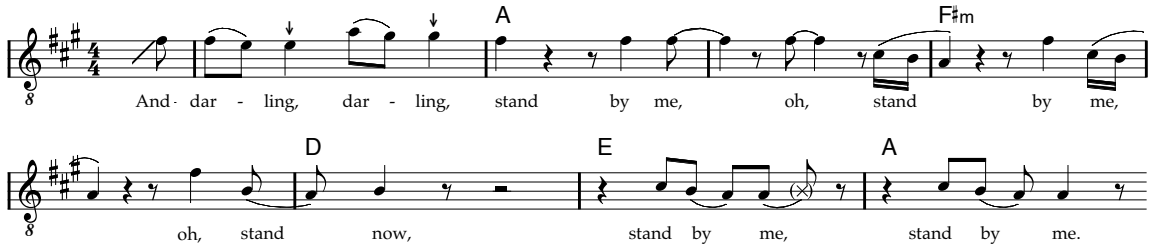
tilfældet her. Et andet eksempel på 3̂ som lofttone og 1̂ som gulvtone kan findes i verset i The Everly Brothers *Cathy's Clown* (1960):



I samme nummer ses 6̂ som lofttone, nemlig i omkvædet:



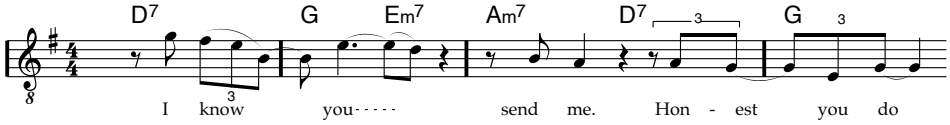
6̂ opfattes dog her ikke udelukkende som kernetone, uafhængigt af harmonikken, men også dels som en akkordfarvning (G⁶), dels som en *melodisk dissonans* mod 5̂. I Ben E. Kings *Stand By Me* (1961) optræder 6̂ derimod i højere grad som en selvstændig kernetone, specielt i omkvædet (i øvrigt igen som lofttone – se eventuelt også det tidligere afsnit om modus):



6̂ som kernetone har i øvrigt en lang historie i populærmusikken, således som Van der Merwe (1989: 225ff) viser med eksempler som Johan Strauss' *An der schönen, blauen Donau* og Kurt Weills *Mackie Messer*.

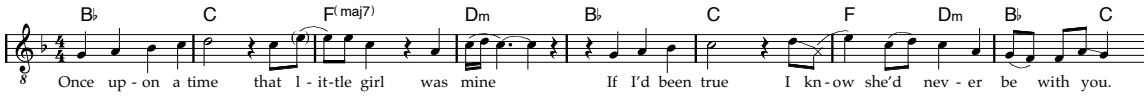
7̂

Brugen af 7̂ som ledetone er knap så almindelig i popmodus og kan, når det optræder, snarere ses som et dur/mol-tonalt træk. Derimod anvendes 7̂ oftere som *øvre nabotone af præfikstype* til 6̂ eller eventuelt som *gennemgangstone* fra 8̂ til 6̂. Et eksempel på dette kan ses i optakten til femte takt i tredje vers af Sam Cookes *You Send Me* (1957):



Et andet eksempel er optakten til omkvædet i *Stand By Me* ovenfor.

I andre tilfælde kan $\hat{7}$ optræde mere selvstændigt, således som det kan høres i kontrasten i Bobby Vees *Take Good Care Of My Baby* (1961):



Man kunne måske her opfatte $\hat{7}$ som en faldende (stor) terts fra $\hat{5}$. I hvert fald er det tydeligt, dels at tonen optræder ret uafhængigt af harmonikken, dels at tonen forholder sig til $\hat{5}$ snarere end til $\hat{8}$ (eller til den underliggende akkord).

Afslutning

Selv om popmodus til en vis grad kan anskues som en pentaton kernestruktur af tonerne $\hat{1}$, $\hat{2}$, $\hat{3}$, $\hat{5}$ og $\hat{6}$, beskriver dette kun delvist popmodus. Tonerne bruges således på bestemte karakteristiske måder, og popmodus er karakteriseret ved vendinger, der udviser en vis uafhængighed mellem melodik og harmonik, og som i stedet er styret af rent melodiske strukturer, først og fremmest kernetoner – ofte gulv- og lofttone. Desuden bruges også $\hat{4}$ og $\hat{7}$, hvor man især bør være opmærksom på, at $\hat{7}$ ikke optræder som ledetone til $\hat{8}$.

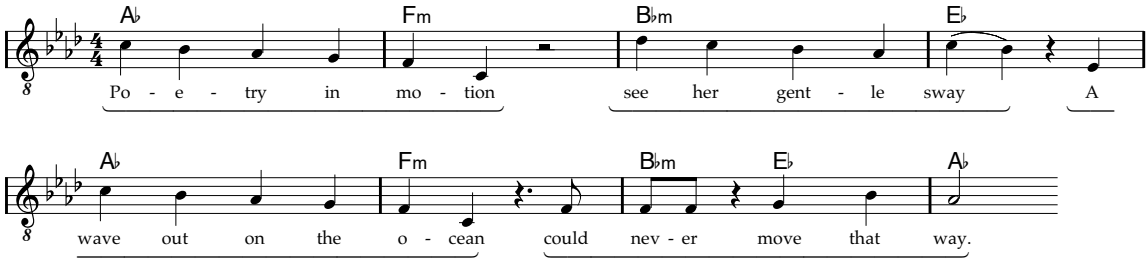
7.2c Afslutning, modus

Durtonalitet og popmodus skal som nævnt opfattes som to idealiserede modaliteter, der i det enkelte nummer, i det enkelte afsnit og i det enkelte instrument kan spille større eller mindre rolle. Konkret vil den aktuelle modus således ofte have både durtonale og popmodale træk, ligesom der undertiden ses lån fra bluesmodus.

7.3 Rytme

Man kan som regel ret entydigt identificere et *puls-lag* og et *taktlag* i den metriske baggrundsstruktur, og fire pulsslag pr. takt er den altdominerende norm, hvorfor den almindelige taktartsbenævnelse er $\frac{4}{4}$. Med hensyn til opdelingen af pulslaget anvendes både lige opdeling (for eksempel *Cathy's Clown*) og „swing"-opdeling, som kan opleves i hele spektret fra ren todeling (for eksempel *Why Do Fools Fall In Love*) til næsten gennemført tredeling (for eksempel The Platters *Only You*). Rytmer, der gør brug af sekstendedelslaget er derimod meget sjældne – med en enkelt undtagelse: grundrytmer bygget over mønsteret ♫♬ ♫ ♫ ♫ . Det giver sig dog sjældent udslag i for eksempel sangen.

Som regel kan en melodi ret utvetydigt opdeles i mindre dele (grupper), for eksempel her andet vers af Johnny Tillitsons *Poetry In Motion* (1960):



Det er som her ret almindeligt med ret korte, klart afgrænsede fraser.

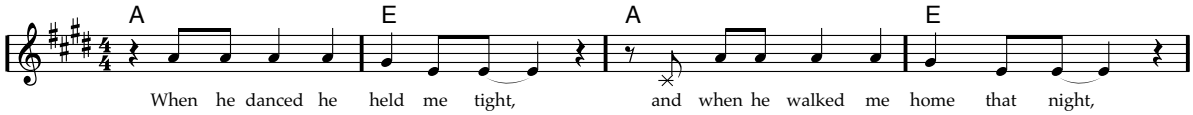
Ser man på den rytmiske udformning af fraserne, er repertoiret kendetegnet ved en imponerende mangfoldighed. I den ene yderlighed findes ganske simple rytmer som i *Poetry In Motion* ovenfor, men som regel anvendes *synkoper* i større eller mindre grad, for eksempel – men ikke kun – polyrytmer, lifts, optaktsynkoper, affraseringssynkoper og tekstsynkoper. Også svækkede synkoper høres ofte. Generelt er der dog under alle omstændigheder tale om rytmer baseret på ottendedele og fjerdedele (og eventuelt punkterede fjerdedele).

Jeg vil ikke her gennemgå eksempler på de mangfoldige synkoper, men blot nævne nogle få karakteristiske eller iøjnefaldende træk ved den rytmiske opbygning af fraser.

7.3a Placering af hovedtryk

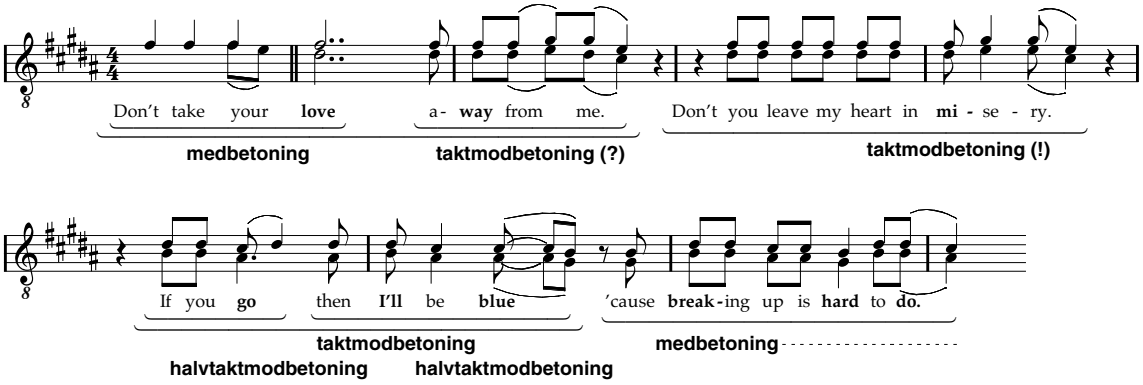
Som regel er der i den enkelte frase ret klart en eller to toner, der kan betragtes som den enkelte frases hovedtryk. Jeg vil her diskutere forskellige placeringer af frasers hovedtryk i forhold til den metriske struktur.

I fraser med kun et hovedtryk er såvel starttryk, midttryk som sluttryk almindeligt. Det er endvidere forholdsvis almindeligt, at der i de enkelte fraser er *frasemodbetoning* – hvilket jo var stort set fraværende i bluesbaseret rock'n'roll, hvor medbetoning var den altoverskyggende norm. Frasemodbetoning kan for eksempel ses i The Crystals *Then He Kissed Me* (1963), hvor der er taktmodbetoning:



Også halvtaktsmodbetoning er ret almindeligt.

Ofte spiller placeringen af frasernes hovedtryk, herunder med- og modbetoning, en vigtig rolle i formuleringen af længere grupper i højere lag, specielt hele stykker. Et eksempel er verset i Neil Sedakas *Breaking Up Is Hard To Do* (1962):

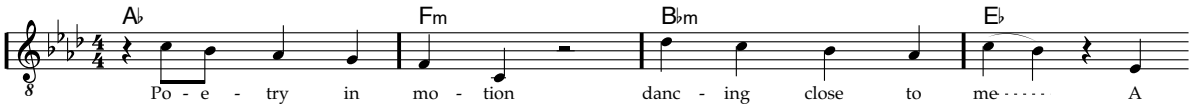


Den første delgruppe har sluttryk og betoner 1-slaget i første takt i klar medbetoning. Delgruppen bindes dog med den lange tone på »love« sammen med den næste delgruppe, der har hovedtryk (starttryk) på en ubetonet takt, hvorved en taktmodbetoning antydes. I næste frase er taktmodbetoningen helt klar, og i frasen efter i næste linie er der endvidere en antydning af *halvtakt*-modbetoning med fremhævelsen af 3-slaget (»go«). Den sidste

frase med dobbelttryk er nu „rykket“ en halv takt i forhold til frasen før, således at der er en forholdsvis klar medbetoning i det afsluttende refræn, »breaking up is hard to do«. Man kan således se en udvikling i verset fra medbetoning mod en stigende grad af modbetoning, der afsluttes med refrænets klarere medbetoning.

7.3b Svag forbindelse mellem tekstrytme og metrisk struktur

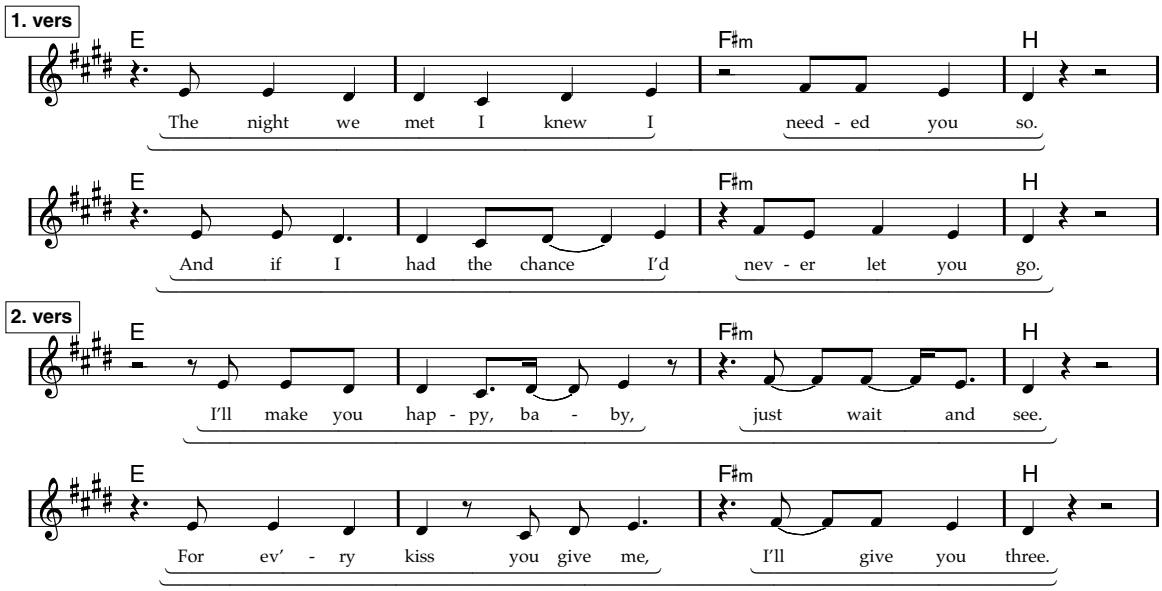
Undertiden anvendes rytmer, hvor forbindelsen mellem rytme og metrik er forholdsvis svag. Dette gælder for eksempel for første frase i *Poetry In Motion* ovenfor. Umiddelbart ser det ud som om, at der blot er tale om simpel medbetoning. På den anden side medfører den faldende linie med retning mod »motion« i anden takt, at dette ord fremhæves, og i tredje vers forskydes de to første toner, så der fremkommer en mere fremhævet taktmodbetoning:



På den anden side medfører denne forandring ikke det store med hensyn til, hvordan frasen opfattes rytmisk. Det er simpelthen som om, der blot opfattes en ret svag forbindelse mellem rytmisk og metrisk betoningsstruktur i første takt, og fornemmelsen for med- eller modbetoning er derfor også svagere. På 1-slaget i anden takt er forbindelsen tilsyneladende en anelse stærkere, hvilket medfører en svag accentuering af anden takt og dermed et vist element af modbetoning. Det er generelt kendetegnende for steder med svag forbindelse mellem rytmisk og metrisk betoningsstruktur, at forskellig tekst eller andre forhold (som i *Poetry In Motion*, hvor pausen på 1-slaget i første takt synes fremkaldt af et behov for en vejrtrækning efter kontrastens »rearrange«) kan medføre forskellige konkrete rytmer og forskellige forhold mellem rytmisk og metrisk struktur, mens steder med en stærkere forbindelse er mindre åbent for variation.

7.3c Sammensatte grupper

Undertiden optræder situationer, hvor det kan være svært at afgøre, om en gruppe kan deles i to undergrupper eller skal opfattes som én sammenhængende struktur. Det kan for eksempel ses i starten af versene i The Ronettes *Be My Baby* (1963):



Hver gruppe (hver linie i eksemplet ovenfor) er her umiddelbart sammensat af to delgrupper, hvor første delgruppe ender åbent og den anden ender lukket. På den anden side er det bemærkelsesværdigt, at teksten i første vers åbenlyst hænger sammen hen over „hullet" mellem de to delgrupper. Frasens (den overordnede gruppes) ide synes således at være:

1. takt) Optakt til anden takt med bevægelsen $\hat{8}\rightarrow\hat{7}$.
2. takt) Forslaget (forudholdet) $\hat{7}\rightarrow\hat{6}$ på 1-slaget og derefter tilbage til $\hat{8}$ via $\hat{7}$.
3. takt) Optakt til fjerde takt med bevægelsen $\hat{2}\rightarrow\hat{1}$ (sekvens fra 1. takt).
4. takt) $\hat{7}$ på 1-slaget, intet forslag.

Den præcise rytme synes derimod at være langt mindre fast og i højere grad afhænge af den konkrete tekst. Bortset fra de to 1-slag i anden og fjerde takt synes der således at være en ret svag forbindelse mellem tekstrytme og metrik.

Et andet eksempel er i øvrigt verset i *Breaking Up Is Hard To Do* ovenfor.

7.3d Rytme – afslutning

Generelt findes altså en mangfoldighed af rytmer – fra ganske simple rytmer til komplicerede rytmiske forløb med polyrytmer og synkoper og forskellige former for med- og modbetoning. Der anvendes såvel lige som „swing"-opdeling af pulsen, der dog i alle tilfælde todeles.

7.4 Vers

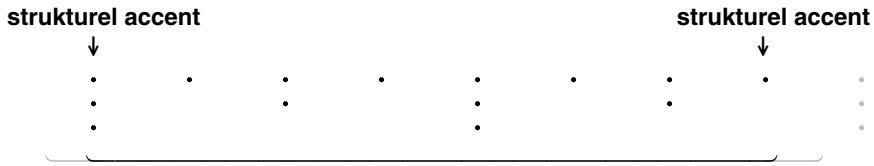
Det er ikke almindeligt med vers-omkvæd-former, og den typiske overordnede form er derfor en strofisk form, hvor et enkelt stykke gentages, *verset*. Dette afsnit handler om typiske strukturer for vers.

Den *metriske periodestruktur* kan som regel anskues som en ganske simpel multiplikativ struktur. Et vers kan således for eksempel være en periode på 8 takter, opdelt i 4 + 4 takter, der hver kan opdeles i 2 + 2 takter.

Som nævnt kan melodier og derfor også vers som regel ret uproblematisk opdeles i grupper, og for vers drejer det sig oftest om ret få grupper. En medvirkende faktor til opfattelsen af grupper er *rimmønstre*, hvor der ofte anvendes *parrim* – dvs. hvor to delgruppers tekst har enderim. Der ses dog også *krydsrim*.

7.4a Strukturelle accenter

Som regel er der i versets struktur flere træk, der fremhæver verset som en særlig vigtig gruppe i grupperingsstrukturen, som en samlet enhed. Ofte er der således i et vers to *strukturelle accenter*, en i starten af verset og en i slutningen. Fremhævelsen af første takt kan næppe kan overraske: Det er den mest betonede takt i den metriske struktur og følger ofte efter en optaktisk effekt, for eksempel harmonisk ved hjælp en dominant. Det er også ofte her det vigtigste melodisk/motiviske materiale findes, ligesom det som regel er her, den indledende melodiske spænding etableres (mere herom senere). Mere bemærkelsesværdig er den afsluttende strukturelle accent, der falder på et mindre metrisk betonet sted, for eksempel i sidste takt af otte:



Fremhævelsen kan for eksempel ske:

- *tekstligt* (refræn)
- *melodisk* (for eksempel opløsning til Î af en indledende melodisk spænding)
- *rytmisk*
- *harmonisk* (tilbagevenden til I eller strukturelt vigtig V̂)

De to strukturelle accenter medvirker således til at markere verset som en samlet struktur, og jeg vil nedenfor flere gange vende tilbage til dette fænomen.[211]

Det er dog vigtigt at understrege en eventuelt strukturel accent i sidste del af verset ikke suspenderer andre tendenser i retning af stilstand og/eller gentagelse. Fremhævelsen sker jo som regel netop, *uden* at der brydes med en hierarkisk metrisk opbygning af vers i 8 eller 16 takter, ligesom der samtidig kan være andre aspekter, der peger på opfattelsen af uafbrudt gentagelse – for eksempel som i *Why Do Fools Fall In Love* i kraft af rundgangen.

---

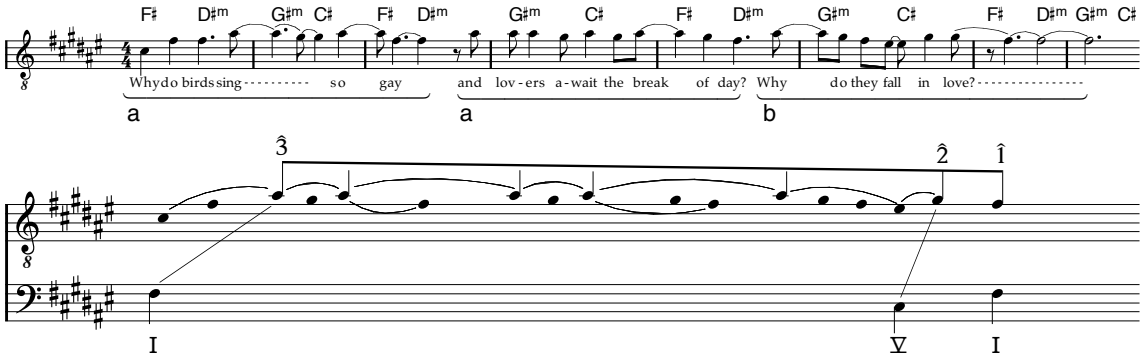
[211] I øvrigt kan henvises til Jackendoff & Lerdahl 1996: 30ff.

Snarere skal fremhævelsen således forstås i et mod- og medspil til disse andre tendenser. Endelig bør det nævnes, at selv om der forbavsende ofte er en mere eller mindre udtrykkelig fremhævelse af sidste del af verset, er dette dog ikke *altid* tilfældet.[212]

7.4b Hovedtone, der videreføres nedad

I den harmonisk/melodiske baggrundsstruktur for et vers kan første del som regel opfattes som en prolongation af I, ofte i form af en standardrundgang, hvor hver akkord ligger i en halv takt, en takt eller to takter.[213] Melodisk indebærer starten dog almindeligvis en vis *spænding*, oftest i kraft af $\hat{3}$, selv om $\hat{5}$ eller eventuelt $\hat{6}$ også anvendes – sidstnævnte specielt hvor modusen er karakteriseret ved *popmodale træk*. Anden halvdel af verset medfører så som regel en videreførelse af melodien mod $\hat{1}$.

En sådan baggrundsstruktur kan illustreres ved en traditionel Schenker-analyse af versets baggrund. For eksempel kan den harmoniske og melodiske baggrund af første vers af *Why Do Fools Fall In Love* illustreres således (se ovenfor for en mere detaljeret analyse af harmonikken):



Analysen viser, hvordan kernetonen de fem første takter er $\hat{3}$. Denne tone nås dog ikke umiddelbart, men efter en *opstigen*, her i form af en akkordbrydning.[214] Herefter følger to bevægelser mod $\hat{1}$ i takt tre og fem, men ingen af disse betyder et definitivt farvel til $\hat{3}$, der hver gang vender tilbage, og det er da også kendetegnende, at disse bevægelser ikke understøttes i særlig grad af harmonikken eller af melodirytmen, der tværtimod understreger tonerne på $\hat{3}$. I det hele taget synes melodien ikke i særlig grad at tage hensyn til akkordskiftene, men blot at være karakteriseret af lofttonen $\hat{3}$ og gulvtonen $\hat{1}$, hvilket jo

---

212 Se for eksempel sidste takt af første A -del efter introen i Chubby Checkers *Let's Twist Again*. Den manglende fremhævelse af sidste eller næstsidste takt kan eventuelt her hænge sammen med, at A er meget kort. På strukturelt vigtigere steder end ved overgangen fra A til A i en AABA-sektion er der dog fremhævelse af sidste takt i A (her markeret med '): I AA'BA' AA' AA'BA' U. Herved fremhæves altså grupperingslaget lige over laget af stykker.

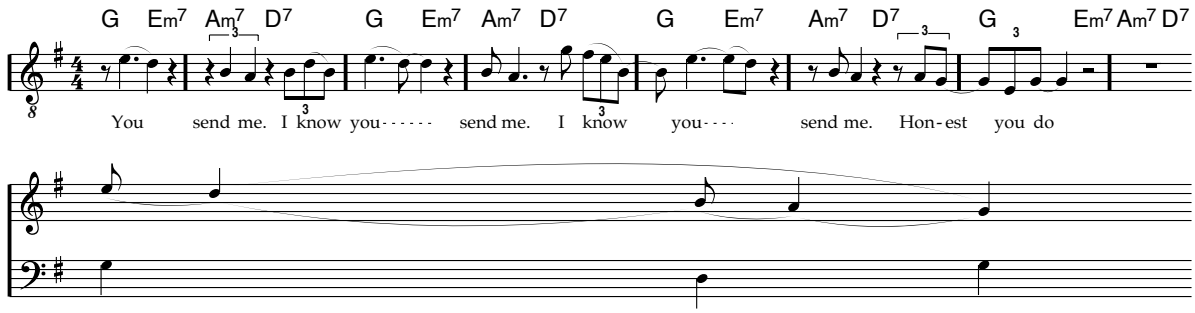
213 Eksempler på numre med en standardrundgang, hvor hver akkord ligger i to takter: Chubby Checkers *Let's Twist Again* og Neil Sedakas *Oh! Carol*. I en takt: Paul Ankas *Diana* og Johnny Tillitsons *Poetry In Motion*. I en halv takt: The Everly Brothers' *All I Have To Do Is Dream* og Neil Sedakas *Breaking Up Is Hard To Do*. Se i øvrigt Jensen 1995: 44-46.

214 I andet og femte vers startes i øvrigt med $\hat{3}$ uden den indledende akkordbrydning, mens opstigningen i fjerde vers sker i form af en trinvis bevægelse fra $\hat{1}$ via $\hat{2}$ til $\hat{3}$. Jeg bruger her „opstigen" i Schenker-analytisk betydning som en *melodisk stigende bevægelse frem mod hovedtonen* (Forte & Gilbert 1982: 149-152).

kan ses som et typisk *popmodalt* træk. Først i sjette takt forlades $\hat{3}$, og her tiltrækker $\hat{7}$ sig opmærksomhed ved at være den første tone under gulvtonen Î. Straks derefter bevæger melodien sig til $\hat{2}$, og såvel $\hat{7}$ som $\hat{2}$ medfører, at V fremhæves som en strukturelt vigtig akkord, hvilket afspejles i analysen ovenfor. Endelig bevæger melodien sig i syvende takt mod Î, harmonisk understøttet af I. Baggrunden kan således anskues som en traditionel Schenker-analytisk *ursats*, hvilket er ret almindeligt i dette repertoire. Jeg vil – i overensstemmelse med traditionel Schenker-analyse – kalde den indledende melodiske spænding, i dette tilfælde $\hat{3}$, for *hovedtonen*.

Analysen af *Why Do Fools Fall In Love* viser med al ønskelig tydelighed, hvordan versets melodiske og harmoniske baggrundsstruktur optræder som netop en *samlet struktur*. Her ses det i øvrigt også, hvordan den næstsidste takt fremhæves strukturelt, således som det jo er almindeligt: På dette sted opløses den indledende melodiske spænding, og placeringen er fremhævet ved den strukturelt vigtige dominant lige inden.

Karakteristisk for den melodiske baggrund for vers i dette repertoire er først og fremmest den indledende spænding, der som regel videreføres mod Î, mens det kun i anden række er karakteristisk, at denne videreførelse sker på en måde, der er i overensstemmelse med Schenker-analysens antagelser. Dette synes nemlig ikke altid at være tilfældet, og undertiden kan der således være tale om *spring* fra hovedtonen i stedet for trinvis bevægelse, for eksempel i Sam Cookes *You Send Me* (1957), hvor en baggrundsanalyse af verset kunne fremtræde således:[215]



Det er åbenlyst, at melodikken her ikke er traditionel dur/mol-tonal, men snarere kan karakteriseres som *popmodus*, og dette afspejles således tilsyneladende også i baggrundsstrukturen, hvor der er tale om en trinvist faldende pentaton skala. Jeg vil dog under alle omstændigheder kalde den indledende melodiske spænding, der videreføres mod Î, for en *hovedtone*.

Selv i *Why Do Fools Fall In Love* kan man faktisk sætte spørgsmålstegn ved berettigelsen af at fremhæve $\hat{2}$ som en strukturelt vigtig tone i en faldende linie fra $\hat{3}$ til Î. Umiddelbart synes den foregående tone, $\hat{7}$ med stavelsen »fall«, således at tiltrække sig større opmærksomhed:

- Stavelsen »fall« er *betonet* modsat den ubetonede »in«.
- Tonen falder på et *metrisk mere betonet sted*, (lift til) 3-slaget, i modsætning til den følgende tone, der kan betegnes som en følgesynkope.

---

215 Et andet eksempel er Betty Everetts *It's In His Kiss*, hvor hovedtonen $\hat{5}$ føres til Î med en kort $\hat{3}$→$\hat{2}$→Î-bevægelse uden harmonisk understøttelse (og altså uden $\hat{4}$).

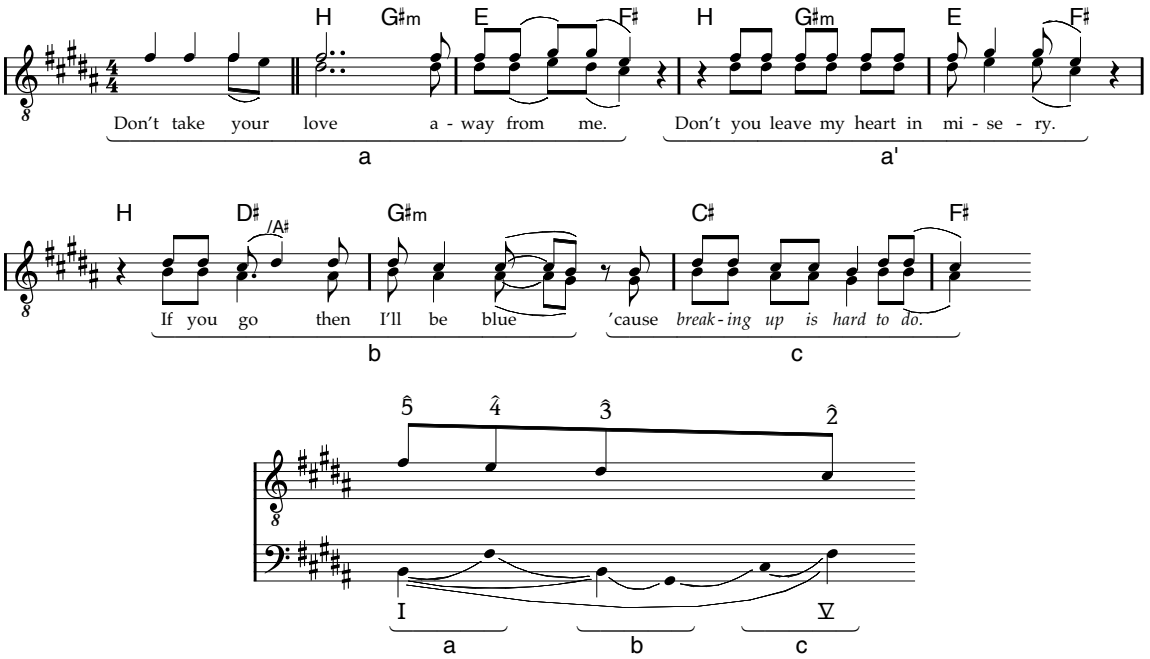
- Tonen er fremhævet ved dens *placering under modusens gulvtone*.

For en traditionel Schenker-analyse er disse træk dog blot overfladefænomer, der nok er interessante, men som ikke ændrer på, at $\hat{2}$ er *strukturelt* vigtigere, og at $\hat{7}$ rent melodisk bør ses „i lyset af " eller „på baggrund af" netop $\hat{2}$. Dette skyldes simpelthen Schenker-analysens aksiom om, at den *trinvise bevægelse mod et mål* er den grundlæggende melodiske bevægelse, og et af den traditionelle Schenker-analyses mål er netop at demonstrere dette. Problemet er selvfølgelig, i hvor høj grad det er teorien selv, der genererer den ønskede konklusion, eller om den er et resultat af almindelige lyttemåder for det pågældende repertoire. Jeg vil nødig forsøge her at lægge mig fast på en afgørelse, men blot konstatere, at uanset om $\hat{2}$ anses for en strukturelt vigtig tone eller ej, er der under alle omstændigheder tale om en *hovedtone* ($\hat{3}$), der *videreføres nedad* mod $\hat{1}$.

Det er endvidere vigtigt at være opmærksom på, at Schenker-analyse først og fremmest fokuserer på *bevægelse* (modsat stilstand). I analysen af *Why Do Fools Fall In Love* medfører dette blandt andet, at V i sjette takt fremhæves som en strukturelt vigtig akkord, og denne iagttagelse er naturligvis frugtbar. På den anden side risikerer man med traditionel Schenker-analyse let at underbetone træk af stilstand, her dels – i et dybere lag – opfattelsen af hele verset som en prolongeret I og dels – i et mindre dybt lag – den gentagne rundgang.

7.4c Afbrydelse, sammentrækning

Det er langtfra altid, at hovedtonen videreføres helt til $\hat{1}$ og I. For eksempel er det almindeligt, at første vers i en AABA-form slutter på en dominant, der leder videre til det næste vers (A), hvilket kan ses i Neil Sedakas *Breaking Up Is Hard To Do* (1962) (sammenhold eventuelt med analysen af de rytmiske/metriske forhold ovenfor):



Også her ses det, at indledningen indebærer en melodisk spænding, i dette tilfælde hovedtonen $\hat{5}$, igen over en standardrundgang, der kan opfattes som en prolongation af I. I a/a' videreføres hovedtonen mod $\hat{4}$, mens spændingen i b og c videreføres til $\hat{3}$ og $\hat{2}$, men altså

ikke til helt Î. I stedet lægger sidste takt af verset med V op til andet vers.

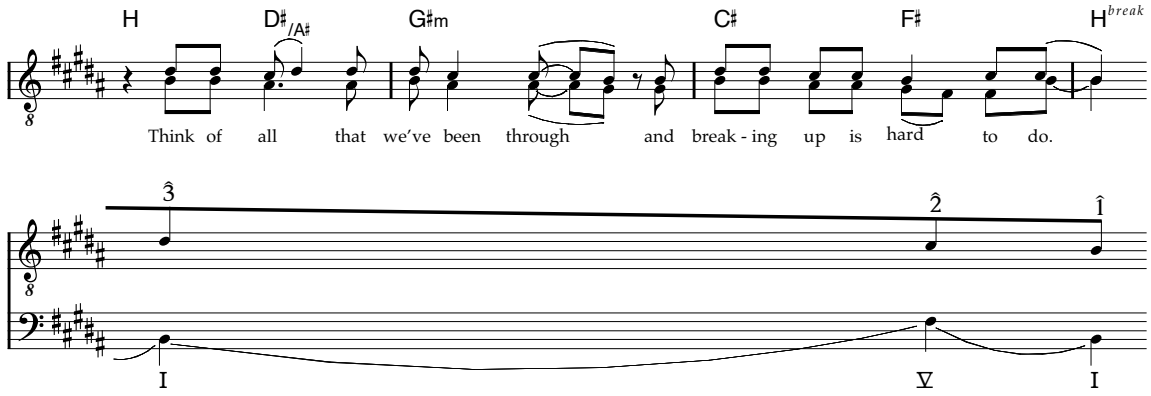
Man kan i øvrigt bemærke, at selv om linien i den melodiske baggrund ikke videreføres helt til Î, er der alligevel en klar *strukturel accent* i slutningen af verset. Versets baggrund kan, som analysen angiver, nemlig anskues som en (Schenker-analytisk) *lineær progression*, der har 2̂ og V i sidste takt som mål. En indvending kunne her være, at lytteren – hvis vedkommende ikke har hørt nummeret før – ikke *undervejs* kan vide, at den liniære progression har 2̂/V som mål. Det er således først, når verset ér slut, at lytteren bliver klar over, at linien ledte mod 2̂/V, og i andet vers leder præcis samme linie da også mod Î/I. Hvordan kan det så hævdes, at linien har 2̂/V „som mål" og ikke for eksempel Î/I? Til denne indvending må det påpeges, at man, når man *har* hørt verset, ikke vil være i tvivl om, at linien her leder mod 2̂/V og ikke mod Î/I – i hvert fald ikke i dette vers. Man vil således ikke i takt 8 af første vers forvente, at linien umiddelbart føres videre mod Î, hvilket skyldes:

- *Teksten*. Med refrænet har vi tydeligvis nået versets afslutning.
- *Periodestrukturen*. Der er gået otte takter, der er en periode i periodestrukturen.
- *De rytmiske forhold*. Jeg vil her henvise til den rytmiske analyse ovenfor, hvor der blandt andet påvistes en udvikling fra en indledende medbetoning mod en stigende grad af modbetoning, der afsluttes med refrænets klarere medbetoning.

Alle disse forhold peger på, at linien 5̂→4̂→3̂→2̂ afsluttes, hvor den gør, og altså har (eller rettere „havde") 2̂/V som mål. Mens man således ganske rigtigt ikke ved versets start kan forudse den melodiske baggrundslinies mål, er der ingen tvivl herom ved versets slutning. Heri ligger der sådan set intet besynderligt.

Mere bemærkelsesværdigt er det måske, at jeg hævder, at den strukturelle accent i sidste takt *understøttes* af den melodisk/harmoniske baggrundsstruktur og ikke udelukkende er et resultat af de tekstlige, metriske og rytmiske forhold. Dette skyldes, at den lineære progression ikke blot er reslutatet af tekstlige, metriske og rytmiske forhold, men naturligvis også af de melodisk/harmoniske. Den harmoniske baggrund kan således opfattes som en prolongeret I, der leder mod en strukturelt vigtig V – og denne optræder *netop* ved den strukturelle accent.

Da den lineære progression i første vers har $\hat{2}$ som mål, er det klart, at den indledende melodiske spændig i form af hovedtonen $\hat{5}$ ikke har fundet sin endelige videreførelse til $\hat{1}$ i første vers. Denne videreførelse sker først i andet vers, hvor der sker en harmonisk og melodisk *sammentrækning* i baggrundsstrukturen i slutningen af andet vers, så linien videreføres hele vejen til $\hat{1}$ med I:



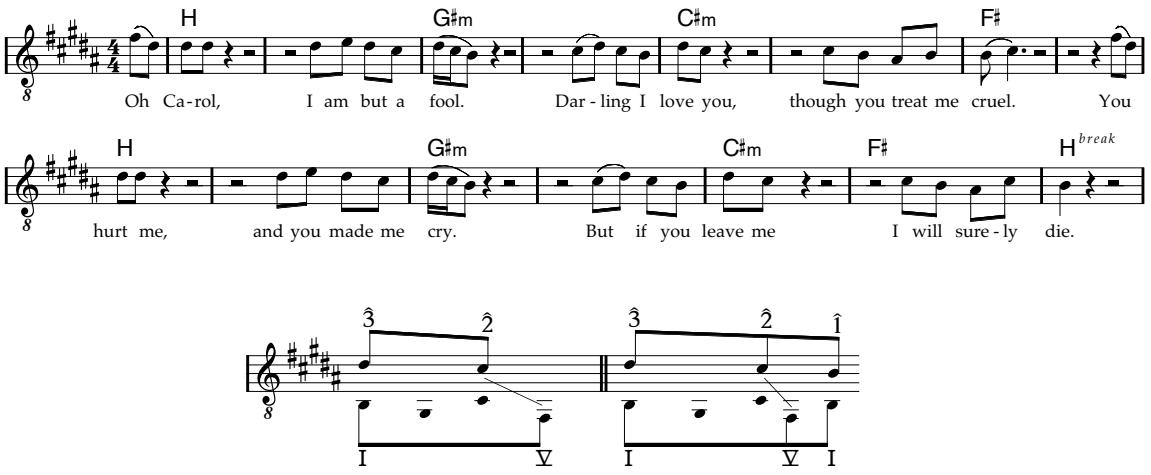
Det er ikke ualmindeligt, at første og andet vers således udgør en struktur, hvor hovedtonen i første vers videreføres til $\hat{2}$ på V, mens der i andet vers sker en sammentrækning mod slutningen, så linien videreføres til helt til $\hat{1}$ på I, for eksempel som her $\hat{5}\rightarrow\hat{4}\rightarrow\hat{3}\rightarrow\hat{2}$ ‖ $\hat{5}\rightarrow\hat{4}\rightarrow\hat{3}\rightarrow\hat{2}\rightarrow\hat{1}$ eller $\hat{3}\rightarrow\hat{2}$ ‖ $\hat{3}\rightarrow\hat{2}\rightarrow\hat{1}$ (for eksempel Chubby Checkers *Let's Twist Again*, 1960). Denne struktur kendes i Schenker-analyse som *afbrydelse* (Forte & Gilbert 1982: 168, 201) og skrives med en dobbelt taktstreg mellem de to delstrukturer. Første delstruktur opfattes da som en prolongation af hovedtonen (med tilhørende harmonisk understøttelse), der genoptages i den anden del, hvor den videreføres til bevægelsens endelige måltone.[216]

---

[216] I for eksempel strukturen $\hat{3}\rightarrow\hat{2}$ ‖ $\hat{3}\rightarrow\hat{2}\rightarrow\hat{1}$ er $\hat{2}$ i anden del altså ikke en genoptagelse af $\hat{2}$ i første del, men er derimod del af en *ny* melodisk linie, hvorfor den anden $\hat{3}$ heller ikke er midten af en nabotonefigur, $\hat{2}\rightarrow\hat{3}\rightarrow\hat{2}$:

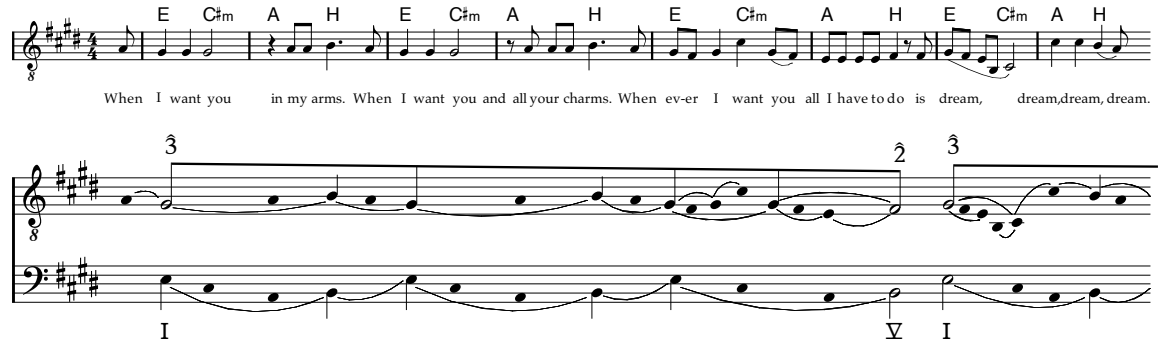
Hertil er der vel ikke så meget at bemærke, i hvert fald ikke i sammenhæng med det konkrete repertoire. For eksempel er starten af andet vers i *Breaking Up Is Hard To Do* tydeligvis en prolongation af I og ikke V.

Afbrydelse genfindes i øvrigt også i lidt længere vers, for eksempel i et andet Neil Sedaka-nummer, *Oh! Carol* (1959):



Strukturen med afbrydelsen strækker sig her kun over et enkelt vers og ikke over to vers. Igen ses i øvrigt harmonisk *sammentrækning* i slutningen af verset, der medvirker til den strukturelle accent i 15. takt (næstsidste takt af versets periode på seksten takter, sidste takt i eksemplet ovenfor).

Undertiden ses det også, at hovedtonen i første vers ikke videreføres til Î, men at der vendes *tilbage til hovedtonen* i samme vers. Dette kan for eksempel ses i The Everly Brothers' *All I Have To Do Is Dream* (1960):

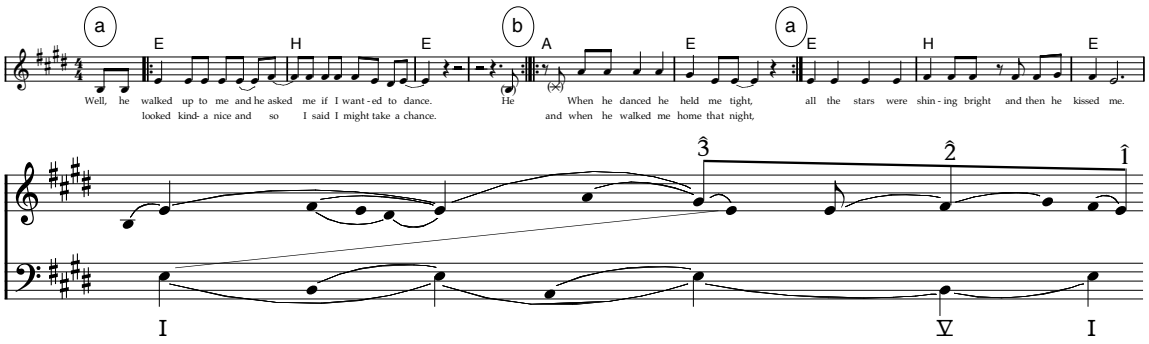


Således fremhæves stilstand/gentagelse ved at vende tilbage til hovedtonen og den gennemgående rundgang, der som nævnt ovenfor også indleder og afslutter nummeret. Ikke desto mindre opleves versets baggrundsstruktur netop som en *afbrydelse* (i Schenker-analytisk forstand). I næste vers føres 3̂→2̂ da også videre til Î i næstsidste takt af verset.[217]

[217] Et andet eksempel er omkvædet i The Everly Brothers *Cathy's Clown*.

7.4d Î som indledende kernetone i vers

Undertiden er den indledende kernetone Î, hvilket dog som regel blot betyder, at der sker en udskydelse af introduktionen af hovedtonen. Det kan for eksempel ses i The Crystals' *Then He Kissed Me* (1963):[218]



Som det fremgår af analysegrafen kan hele første halvdel af verset (aa) opfattes som en forberedelse til anden del (ba) med hovedtonen 3̂. Analysen afspejler endvidere, hvordan tonerne i a har ganske forskellig funktion før og efter b-delen: I de to første a-dele er den strukturelt vigtigste tone Î, og 2̂ i anden takt er en nabotone til Î, mens forholdet i den sidste a-del er vendt om, således at Î er en nabotone til den strukturelt vigtigere tone 2̂. Takt 13 med Î fungerer således nærmest som et *dominantforudhold* og kunne sådan set udmærket være spillet med 5̂ i bassen. I megen populærmusik undgås dog ofte omvendinger, og selv I-akkorder med en ret tydelig dominantforudholdsfunktion spilles ikke sjældent med grundtonen i bassen.[219]

Det er i øvrigt igen ret åbenlyst, at Schenker-analysen af versets baggrund som 3̂→2̂→Î nok karakteriserer den vigtigste *bevægelse*, men samtidig underbetoner den tydelige stilstand, der finder sted i kraft af den tilbagevendende Î og i kraft af aaba-formen med den gentagne a-del. Faktisk er verset her efter min opfattelse endnu et godt eksempel på, hvordan der i denne musik „spilles med" stilstand og bevægelse: På samme tid er versets melodiske baggrund en klar bevægelse mod et mål, 3̂→2̂→Î, *og* en gentaget figur, a, med en lille afvigelse, b.

---

218 Et andet godt eksempel er Bobby Vees *Take Good Care Of My Baby*.

219 I Halberg-Larsens *Magi i Luften* findes i øvrigt et fænomen, der minder om situationen i *Then He Kissed Me*, hvor akkorden I i starten af to i øvrigt ens perioder opleves enten som tonika eller som dominantforudhold, alt efter dens position i stykket, dog med den forskel, at der i *Magi i Luften* faktisk spilles en forskellig bastone:

‖: I V | VIm^7 IV :‖ I $\underset{3}{\text{V}}$ | VIm^7 IV | $\underset{5}{\text{I}}$ V | VIm^7 IV ‖

På den ene side er der altså blot tale om en gentaget rundgang, men på den anden side fremhæves V i næstsidste takt, ved at I skifter funktion – i øvrigt på præcis samme sted som i *Then He Kissed Me*.

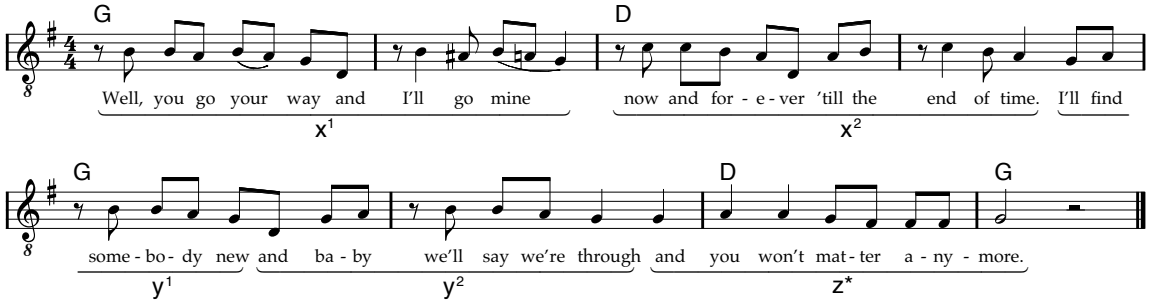
7.4e Grupperingsstruktur

Et vers kan som nævnt oftest ret uproblematisk opfattes som opdelt i nogle få grupper. Som regel hænger to nabogrupper sammen i en overliggende gruppe, og denne sammenhæng er ofte markeret ved enderim. Som udgangspunkt kan et vers således være opbygget af fire fraser i et xxyy-rimmønster. Et eksempel på en sådan struktur kan ses i *Breaking Up Is Hard To Do* ovenfor.

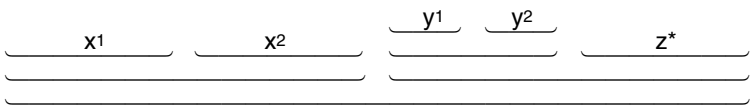
Som regel har en af grupperne ens tekst i hvert vers, typisk med nummerets titel. Jeg kalder en sådan gruppe et *refræn*, der altså – i modsætning til et *omkvæd* – ikke er et helt stykke, men blot en enkelt gruppe. I *Breaking Up Is Hard To Do* er det sidste linie af verset, der er refræn, og linien inden har så enderim med refrænet, selv om den har forskellig tekst fra vers til vers:

1. vers	**2. vers**	**3./4. vers**
Don't take your love away from me.	Remember when you hold me tight,	I beg of you don't say goodbye.
Don't you leave my heart in misery.	and you kissed me all through the night.	Help me give our love another try.
If you go then I'll be blue	Think of all that we've been through	Come on baby let's start a-new
'cause breaking up is hard to do.	*and breaking up is hard to do.*	*'cause breaking up is hard to do.*

Undertiden er refrænet placeret i *starten* af verset, se for eksempel *Poetry In Motion* ovenfor (med krydsrim), men som regel er der tale om den *sidste* linie, og som regel indgår refrænet faktisk *ikke* i rimstrukturen. Dette kan have forskellige konsekvenser for grupperingsstrukturen. Et eksempel er verset i Buddy Hollys *It Doesn't Matter Anymore* (1959):



Verset er således bygget op af to par af delgrupper med enderim efterfulgt af et refræn i en struktur, der samlet kan angives således (hvor * betegner refræn):

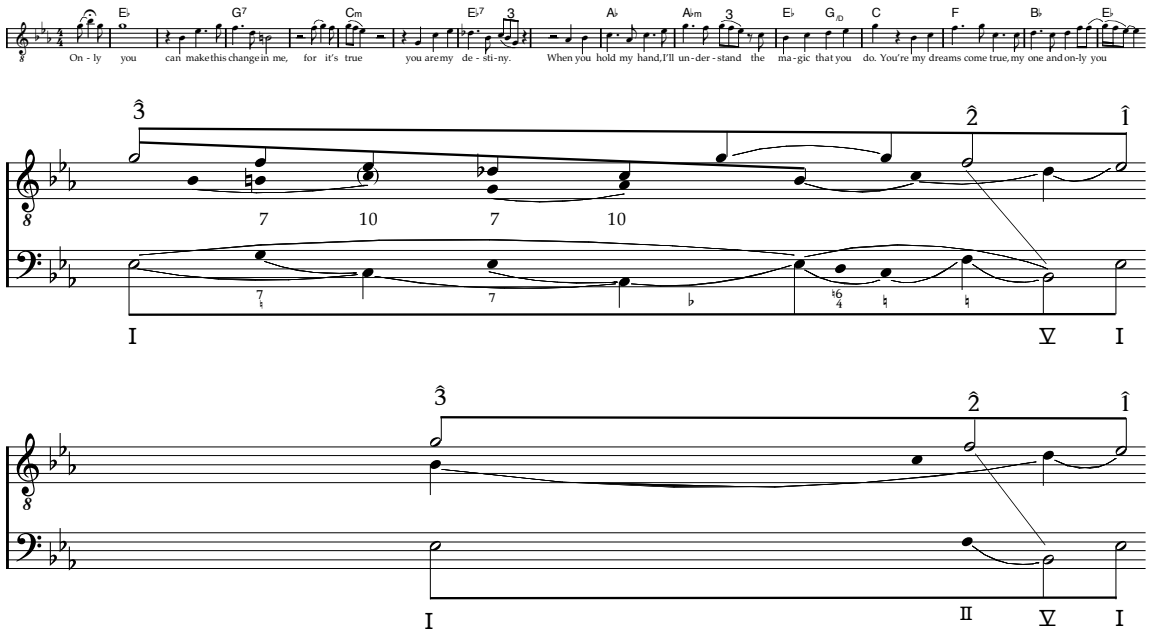


Refrænet står altså her uden for rimmønsteret, og det betyder, at gruppen forinden består af to undergrupper med enderim, således at der sker en form for acceleration, der lægger op til refrænet. Netop en sådan form er ret almindelig, men på ingen måde enerådende.

I eksemplet fra *It Doesn't Matter Anymore* illustrerer bogstaverne *rimmønsteret* og ikke den *melodiske opbygning*, der jo nærmere er aa'ab. Den melodiske grupperingsstruktur er som nævnt generelt kendetegnet ved en indledende gruppe, a, der indeholder hovedtonen og er en prolongation af I, eventuelt i form af en standardrundgang, hvor hver akkord ligger i en halv takt, en takt eller to takter. Derefter følger ofte en gentagelse af a, enten uden ændringer eller varieret som i *It Doesn't Matter Anymore*. Derefter kan der eventuelt

være en overledning til den sidste gruppe, der jo som regel er refrænet, hvor hovedtonen finder opløsning. Typiske former er således aabc og aab.

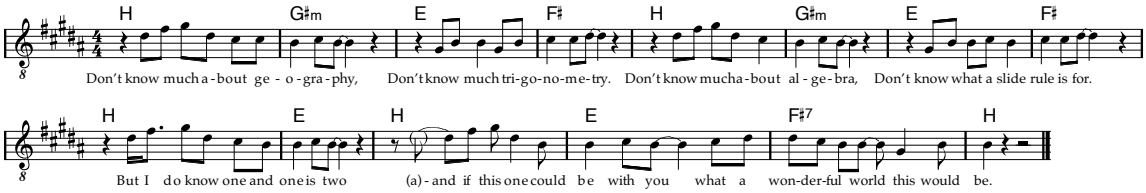
Selv om aab(c)-formen er den mest almindelige formtype for vers, findes også andre former. Et vers kan for eksempel helt mangle (nøjagtig) gentagelse, således som det for eksempel ses i The Platters *Only You*. Der er dog her andre stærke melodiske og harmoniske strukturer, der binder verset sammen som en helhed:[220]



De første 11 takter er for eksempel bundet sammen af en *lineær progression* fra $\hat{3}$ til $\hat{5}$ (endog med et *lineært intervallisk mønster* af typen 7-10), der i et dybere lag kan opfattes som en prolongation af $\hat{3}$ og I, mens hele verset kan anskues som en Schenker-analytisk $\hat{3}\rightarrow\hat{2}\rightarrow\hat{1}$-ursats.

I andre tilfælde er der tale om, at de „gængse" former for vers varieres. For eksempel ses det i verset i Sam Cookes *You Send Me* (se ovenfor), at gentagelsesaspektet betones, idet formen her er aaab, hvor både a og b er bygget over den samme standardrundgang. Den metriske struktur er dog stadig den sædvanlige hierarkiske struktur, og der er også her en strukturel accent i slutningen af verset, hvor hovedtonen videreføres til $\hat{1}$.

I Sam Cookes *What A Wonderful World* (1960) er hele sidste del af verset præget af sammentrækning, der her også påvirker den overordnede metriske struktur.

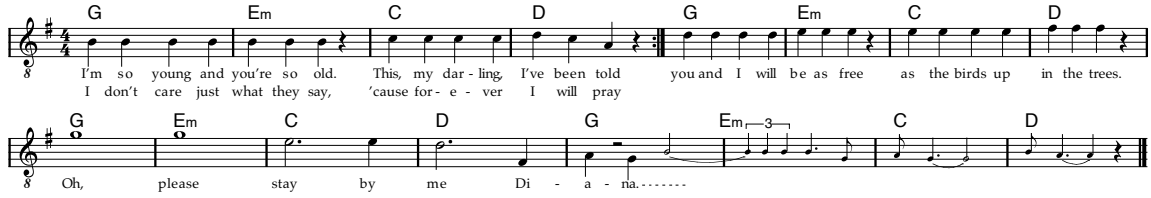


Første del er ganske traditionel – a på fire takter med en standardrundgang gentages – og der lægges op til en versstruktur på seksten takter. I takt 9 gentages nu første del af a, såle-

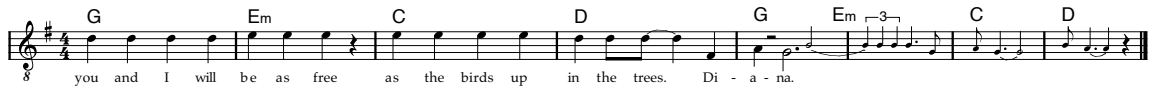
220 Der er her vist en Schenker-analyse af 2. vers med en forsimplet transskription af melodien.

des at gentagelsen foregår over *to* takter, samtidig med at vi med Ⅳ bevæger os mod den afsluttende dominant. Her er der således også tale om en *metrisk sammentrækning*. Når afslutningen kommer, er den derfor også kun på to takter, som om der kun havde været et vers på otte takter.

I Paul Ankas *Diana* (1957) kan man nærmest tale om, at det modsatte er tilfældet:



Igen indledes der med en del på fire takter med en standardrundgang, der gentages. De næste fire takter er så en afvigelse, i dette tilfælde ved at melodien starter en terts højere. Disse fire takter kunne for så vidt godt have indeholdt afslutningen af melodien, »Diana« fire takter senere, for eksempel således:



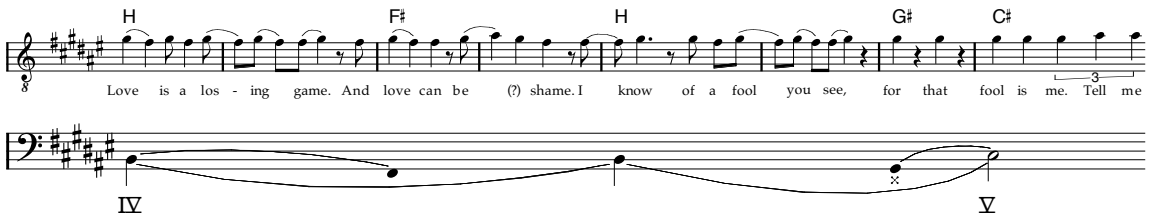
Herved havde der været en strukturel accent i sidste del (takt 12) af en hierarkisk 16-takters-struktur, og verset havde været helt traditionelt. I stedet fortsættes linien $\hat{5}\rightarrow\hat{6}$ opad mod $\hat{7}$ og $\hat{8}$, hvor han trygler om, at hun bliver. I stedet for sammentrækning til slut fylder selve verset med sangen derfor fulde 16 takter, således at der må indskydes et lille mellemspil på 4 takter.

Eksemplerne demonstrerer således, at nok er der normer for et vers' opbygning, men at disse ofte varieres på forskellig vis. Ikke desto mindre er disse variationer netop *variationer* af normerne.

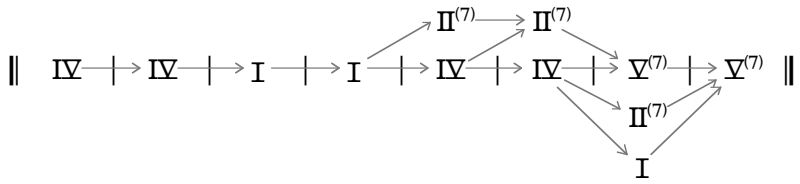
7.5 Kontrast

Som regel optræder et kontrasterende stykke på otte takter, ofte som led i en AABA-form, hvor B er kontrasten.

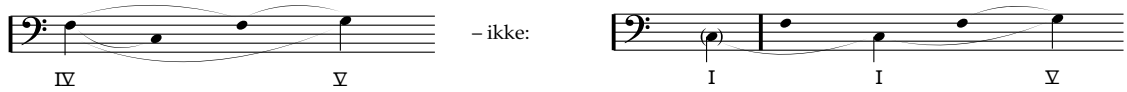
Kontrasten, der som regel er på otte takter, kan harmonisk oftest anskues som en *bevægelse mod dominanten* i sidste takt, der leder tilbage til verset. Et eksempel er kontrasten i *Why Do Fools Fall In Love*, der kan ses som en lang bevægelse fra Ⅳ mod Ⅴ:



Som regel er der tale om et *standardkontraststykke* (Jensen 1995: 52-53), der som hovedregel har en af nedenstående former, selv om der ikke sjældent er tale om variation af disse akkordprogressioner.



Som i *Why Do Fools Fall In Love* kan baggrunden generelt i et standardkontraststykke anskues som bevægelsen IV→V. Det er her værd at bemærke, at I i tredje og fjerde takt først og fremmest høres som en prolongation af IV og ikke modsat – allerede fra første takt fornemmes bevægelsen mod dominanten, og I fornemmes derfor ikke som en egentlig tilbagevenden til tonika, blot som prolongation af bevægelsen frem mod V:[221]



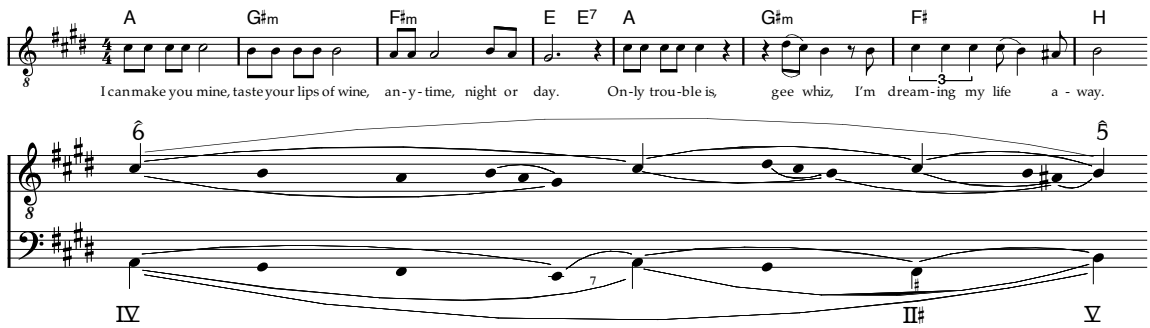
Således ses en eventuel IV i femte takt altså som en tilbagevenden til IV i første takt og ikke som en *ny* afvigelse fra tonika. Det er da også kendetegnende, at IV i for eksempel The Crystals' *Then He Kissed Me* slet ikke prolongeres med I:

‖ IV | 𝄎 | 𝄎 | 𝄎 | II | 𝄎 | V | 𝄎 ‖

Den karakteristiske struktur for kontrasten er således en indledende afvigelse fra I i form af IV, der leder mod en afsluttende V.

I det *dybeste* lag kan kontrasten som antydet ovenfor anskues som blot V, altså en enkelt akkord. Det er dog værd at understrege, at kontrasten ikke starter på V, men er en *bevægelse* mod V. Herved adskiller kontrasten sig fra det typiske vers: Vers kan i det dybeste lag ligesom kontrasten anskues som en enkelt akkord, her I, men vers starter som regel også på denne akkord, og der er derfor tale om en harmonisk *stilstand*.

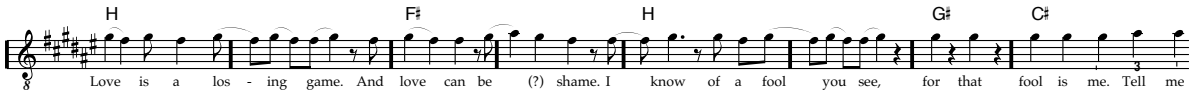
Melodisk kan kontrastens baggrund som regel karakteriseres som en bevægelse frem mod $\hat{5}$ eller $\hat{2}$. En almindelig baggrundsbevægelse er $\hat{6}$→$\hat{5}$, således som det for eksempel kan ses i *All I Have To Do Is Dream*:



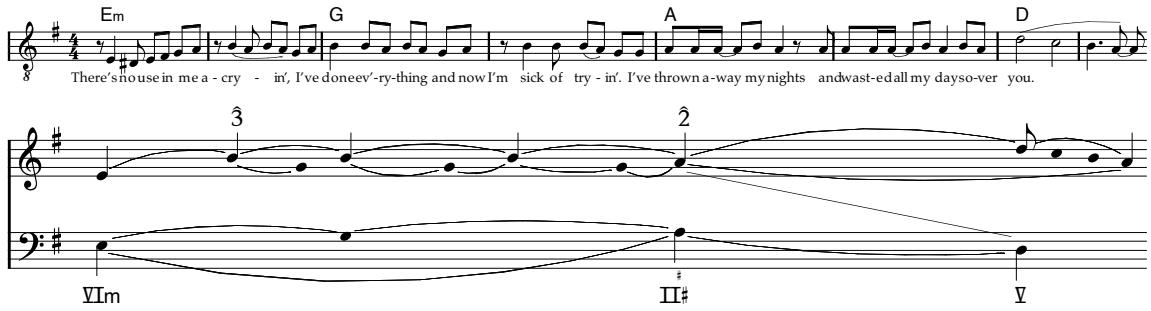
221 Der er selvfølgelig ingenting, der i sig selv tvinger en til at foretage et entydigt valg mellem de to analyser af harmonikken i et standardkontraststykke. Der er da heller ikke tvivl om, at I i tredje takt har tonikal funktion. Jeg vil dog fastholde, at det karakteristiske ved standardkontraststykket – og lignende kontraster – er en indledende afvigelse fra I, der overordnet leder mod V i sidste takt.

Her ses i øvrigt også et eksempel på en variation af akkorderne i standardkontraststykket, hvor ‖ Ⅳ | 𝄎 | Ⅰ | 𝄎 | er skiftet ud med ‖ Ⅳ | Ⅲm | Ⅱm | Ⅰ | og tilsvarende i anden del, hvor Ⅲm er indsat mellem Ⅳ og Ⅱ. Den overordnede harmoniske bevægelse er dog naturligvis stadig Ⅳ→Ⅴ.[222]

Bevægelser mod $\hat{2}$ kan enten komme *oppefra*, for eksempel $\hat{3}$→$\hat{2}$ eller $\hat{4}$→$\hat{3}$→$\hat{4}$→$\hat{2}$, eller *nedefra*, for eksempel $\hat{1}$→$\hat{2}$. Et udmærket eksempel er igen *Why Do Fools Fall In Love*, hvor $\hat{1}$ og $\hat{2}$ længe kæmper om at være den dominerende tone, før $\hat{2}$ slås eftertrykkeligt fast på først Ⅱ og derefter Ⅴ:

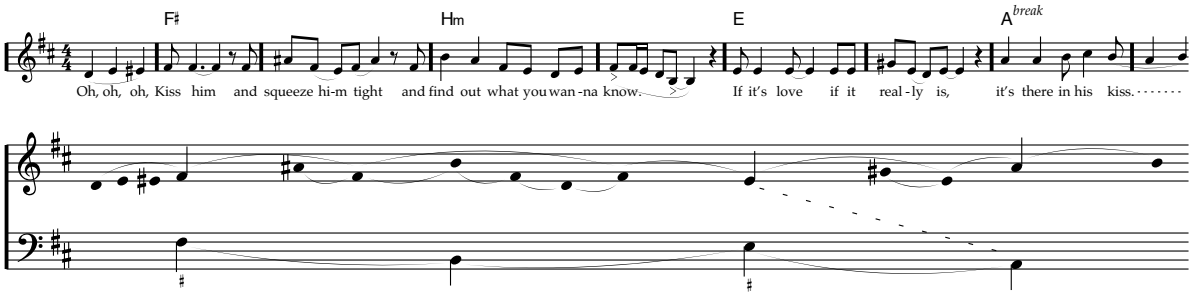


Et andet eksempel på en kontrast, der leder mod $\hat{2}$ og Ⅴ, denne gang fra $\hat{3}$, kan findes i Buddy Hollys *It Doesn't Matter Anymore*:



I slutningen ses det, at melodien på trods af den overordnede $\hat{3}$→$\hat{2}$-bevægelse går op på $\hat{5}$, hvilket er et ret almindeligt træk.

I *It Doesn't Matter Anymore* indledes kontrasten med parallelakkorden, Ⅵm, hvorved den harmoniske baggrund kan anskues som en *kvintfaldskæde*. Dette genfindes også i andre numre, f.eks. i Johnny Tillitsons *Poetry In Motion*: ‖ Ⅲ | Ⅵm | 𝄎 | 𝄎 | Ⅱ | Ⅴ ‖ med den melodiske baggrundsstruktur $\hat{7}$→$\hat{1}$→$\hat{2}$, og i Betty Everetts *It's In His Kiss*:



Harmonisk er der her tale om en kontrast, der er en almindelig norm for kontrasten i tidligere populærmusik, se for eksempel Harry Woods *Side by Side* (1927). Standardkontrast-

---

[222] Et andet – endnu tydeligere – eksempel på $\hat{6}$→$\hat{5}$ som melodisk baggrundsstruktur findes i Paul Ankas *Diana* med akkorderne ‖ Ⅳ | Ⅳm | Ⅰ | 𝄎 | Ⅳ | Ⅳm | Ⅰ | Ⅴ ‖. Igen er der tale om en lille variation af standardrundgangen, hvor | Ⅳ | 𝄎 | er erstattet af | Ⅳ | Ⅳm | (molsubdominant). Den melodiske baggrundsstruktur er her mere præcist $\hat{6}$→♭$\hat{6}$→$\hat{5}$.

Kontrasteni The Platters *The Great Pretender* er endnu et fint eksempel på et – i dette tilfælde „rent" – standardardkontraststykke med den melodiske baggrundsstruktur $\hat{6}$→$\hat{5}$.

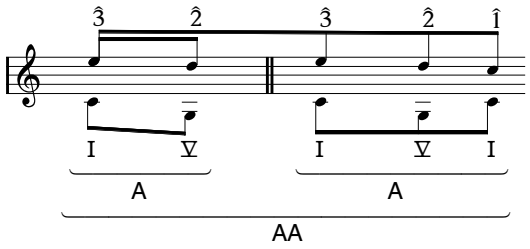
stykker findes i øvrigt også i tidligere populærmusik, for eksempel i Duke Ellingtons *Don't Get Around Much Anymore* (1940). Kendetegnende er for begge typer er naturligvis en indledende afvigelse fra I, der leder mod en afsluttende V. Melodisk er baggrunden i kontrasten i *It's In His Kiss* en $\hat{3}\rightarrow\hat{2}$-bevægelse, og som i *It Doesn't Matter Anymore* ovenfor, afsluttes denne bevægelse ganske typisk med $\hat{5}$, denne gang endda uden at der vendes tilbage til $\hat{2}$. Desuden er $\hat{5}$ forberedt af $\hat{6}$ i tredje takt, således at man måske også kunne se kontrastens melodiske baggrund som den almindelige $\hat{6}\rightarrow\hat{5}$-bevægelse?

Til slut skal jeg blot nævne, at selv om kontraster, der leder mod V, er langt det mest almindelige, kan kontrasten undertiden blot bestå af for eksempel et *vers, der varieres*, som i Neil Sedakas *Oh! Carol* med formen AABA, hvor B er et vers med en „uh"-stemme og en talt vokal.

7.6 Hele numre

I det omfang et nummer blot består af en række vers, der gentages med ny tekst, eller eventuelt af en afveksling mellem vers og omkvæd, kan det naturligvis forstås som en art stilstand. Som regel er der dog også kraftige tendenser mod at opfatte et nummer som en *afsluttet helhed*. Dette afspejles blandt andet i anvendelsen af bestemte, let genkendelige formtyper. Det drejer sig først og fremmest om former opbygget over en *AABA-gruppering*, hvor A er vers og B er kontrast.

En AABA-gruppe kan som regel opfattes i to dele: AA og BA. For nu at tage sidstnævnte del først, så er det jo netop almindeligt, at kontrasten, B, harmonisk i baggrunden kan anskues som en bevægelse mod V, der leder mod I i det efterfølgende vers, A. Harmonisk bindes disse to dele således sammen. Med hensyn til den første del, AA, er det som nævnt almindeligt, at de udgør en samlet struktur med afbrydelse:

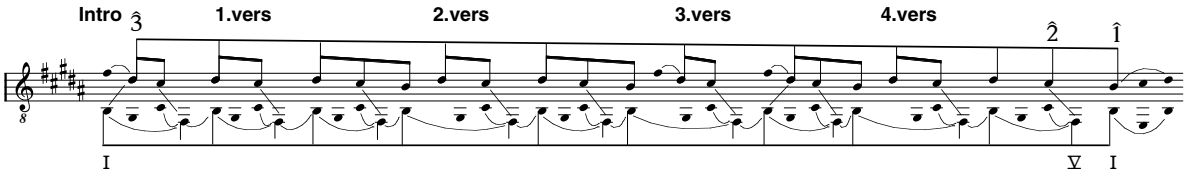


Såvel AA som BA understreges således ofte som overordnede grupper i grupperingsstrukturen. Det er dog også ret almindeligt, at de to A'er i AA-delen kun ret svagt eller slet ikke bindes sammen af de melodiske og harmoniske strukturer.

Et helt nummer er som nævnt ofte opbygget over en *AABA-gruppering*, og meget almindelig er formen AABA·BA, mens andre almindelige former er AABA og AABA·AABA. Undertiden er der i de udvidede AABA-former indskudt et ekstra stykke, for eksempel et instrumentalt mellemspil, mellem de to dele (markeret med en prik · ovenfor). Mellemspillet markerer således vigtige steder i den overordnede form og medvirker således netop til opfattelsen af denne. Samtidig er der tilsyneladende en stærk norm for numres længde; typisk varer et nummer 2'10"-2'20", og længder udenfor intervallet 2'00"-2'30" er ret usædvanligt. Denne norm lader til at gælde ret uafhængigt af nummerets tempo, og et hurtigt tempo vil derfor som regel blot indebære et større antal stykker (for eksempel AABA·AABA

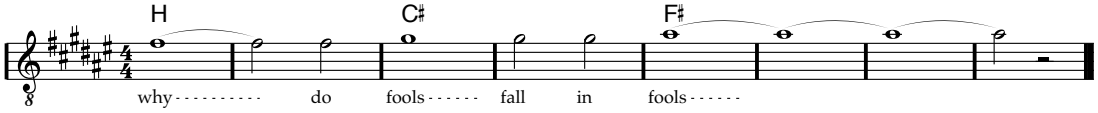
i stedet for AABA·BA). Det forekommer derfor sandsynligt at antage, at der i lytningen af et nummer er en i hvert fald omtrentlig oplevelse af, hvor i nummeret man befinder sig, og altså af nummeret som samlet form.

På den anden side er – melodiske eller harmoniske – strukturer, der binder „overgrupper" af to stykker sammen ikke almindeligt. Gruppen af AA og gruppen af BA i en AABA-struktur bindes således blot sammen i kraft af, at det er en normal sammensætning, og måske ganske svagt af en vis periodefornemmelse, men ikke af andre strukturer. Som nævnt i diskussionen af Neil Sedakas *Oh! Carol* i kapitlet om „Bagvedliggende strukturer" kan man dog sådan set godt gennemføre en Schenker-analyse, der afspejler en opfattelse af nummeret som netop en samlet melodisk/harmonisk struktur:

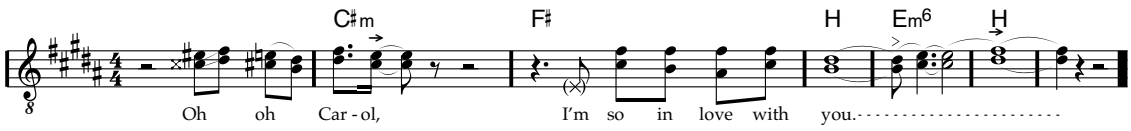


Som nævnt i diskussionen af analysen er det dog ret tvivlsomt, i hvor høj grad den afspejler almindelige lyttemåder, da oplevelsen af harmoniske og melodiske strukturer synes at være begrænset til grupperingslagene op til og med laget af stykker og altså undertiden grupperinger af to stykker i AA og BA.

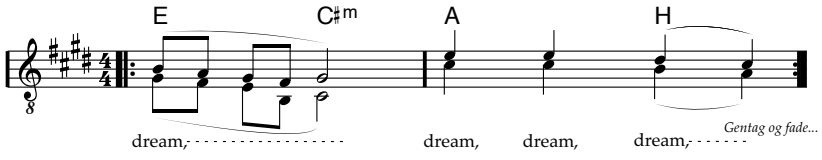
Med hensyn til *slutningen af nummeret* kan denne i større eller mindre grad fungere *åbent* – betone gentagelsen – eller *lukket* – betone funktionen som afslutning på nummeret som en lukket form. Et eksempel på sidstnævnte kan ses i *Why Do Fools Fall In Love*, hvor afslutningen understreges efter sidste A-stykke (sluttende på Î over I) med følgende otte takter:



I andre tilfælde er det blot afslutningen på det sidste A-stykke , der er udformet, så det endvidere fungerer som afslutning på hele nummeret, for eksempel med en afsluttende I→IV(m)→I-forbindelse som i *Oh! Carol*:



Men oftere afsluttes numre med en eller anden form for outro, der er bygget over A-stykket eller en del deraf, der gentages, hvorefter der fades. Det ses for eksempel i The Everly Brothers *All I Have To Do Is Dream*, der afsluttes med en rundgang, der både indleder nummeret og afslutter hvert vers (undtagen 2. vers):



På denne måde fremhæves på denne måde gentagelsen og dermed uafsluttet stilstand over for en opfattelse af nummeret som en afsluttet helhed. Slutningen kan altså bidrage til at forstærke en opfattelse af nummeret som en afsluttet helhed eller som en gentagelse, der i princippet kunne blive ved, hvis nummeret ikke fadede ud. Det er dog vigtigt at huske, at afslutningen kun er et element ud af flere, der kan pege i de to retninger.

Generelt kan et nummers form altså ses i lyset af forskellige grader af henholdsvis bevægelse og stilstand i forskellige lag i grupperingsstrukturen. Harmonisk/tonalt kan man bemærke, at der hele nummeret igennem utvetydigt er én grundtone, men at mens verset som regel kan opfattes som en prolongeret I, kan kontrasten som regel opfattes som en afveksling i form af en bevægelse mod V – der igen lægger op til det efterfølgende vers.

8. 1960'ernes r&b

Jeg vil her behandle en bluesbaseret musik, som jeg har kaldt *1960'ernes r&b*, og som omfatter britisk og amerikansk r&b med repræsentanter som The Beatles, The Rolling Stones, The Yardbirds, Cream, The Who, Jimi Hendrix, Aretha Franklin, Otis Redding og Wilson Pickett for at nævne nogle få. Der er tale om en musik, der i ret høj grad er præget af bluesmelodik og bluesharmonik, og som har tydelige ligheder med bluesbaseret rock'n'roll. På den anden side adskiller 1960'ernes r&b sig på flere punkter fra rock'n'roll, hvilket vil blive diskuteret i dette kapitel. Det bør endvidere bemærkes, at jeg ikke har medtaget „blødere" soul som The Supremes, da denne musik på flere måder adskiller sig fra mere bluesbaseret r&b og i højere grad har ligheder med den norm, som jeg har kaldt amerikansk pop o. 1960. På trods af denne udeladelse er der tale om en ret vidtfavnende norm, der omfatter såvel musik, der i andre sammenhænge kunne benævnes „rock" eller „beat", som musik, der typisk ville blive kaldt „soul". Jeg vil derfor også undervejs omtale forskellige „delnormer".

8.1 Rock-blues-modus

Jeg vil i dette afsnit beskrive en norm for modus, som jeg har valgt at kalde *rock-blues-modus*. Normen omfatter først og fremmest 1960'ernes britiske r&b eller „rock", men træk af rock-blues-modus kan også findes i anden bluesbaseret musik, for eksempel amerikansk soul, ligesom megen musik, der kaldes rock, undertiden *ikke* har træk af rock-blues-modus. Ikke desto mindre synes normen at være mest fremherskende i bluesbaseret rock.

Udgangspunktet for beskrivelsen af normen vil være *rock'n'roll-blues-modus*, men det er vigtigt at understrege, at selv om rock'n'roll uden tvivl har været et vigtigt udgangspunkt for 1960'ernes bluesinspirerede komponister og musikere, har det langtfra været det eneste. På den anden side har rock'n'roll sandsynligvis været den mest umiddelbare musikalske baggrund for datidens lyttere. Sådanne overvejelser ligger dog som nævnt ud over denne afhandlings emne, og når rock-blues-modus her beskrives ud fra rock'n'roll-blues-modus, skyldes det først og fremmest hensynet til afhandlingens form.

8.1a Navngivning

Som nævnt findes træk af rock-blues-modus også i musik, der ikke altid medregnes som rock, først og fremmest *soul*, fortrinsvis sort amerikansk r&b. Når jeg ikke har valgt at inkludere soul i navnet – for eksempel „rock/soul-blues-modus" eller „rock/soul-modus" – skyldes det, at selv om soul har træk af rock-blues-modus, er det på helt specifikke måder, og desuden har soul som regel i langt højere grad end bluesbaseret rock træk af *popmodus*. Det er dog vigtigt at understrege, at valget af navnet rock-blues-modus ikke antyder, at rock-blues-modale træk i soul er en påvirkning fra hvid, britisk r&b. Sandsynligvis er der snarere tale om, at bestemte musikalske forhold – specielt omkring forholdet mellem bluestoner og dur/mol-tonalitet – finder udtryk på forskellige måder, hvoraf en del er ens i for eksempel soul og britisk r&b, og der er således nok snarere tale om parallel-

le udviklinger med gensidige påvirkninger. Igen ligger sådanne overvejelser dog uden for afhandlingens hovedområde.

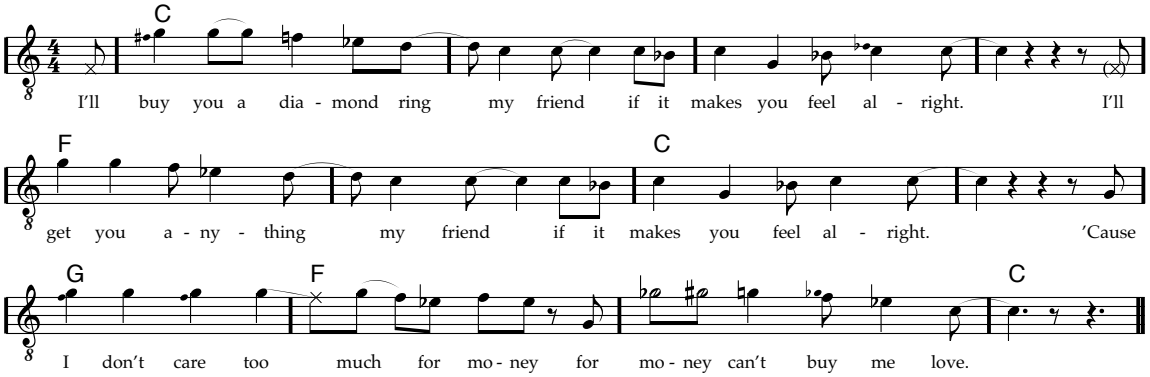
Når jeg ikke blot kalder normen for „rock-modus", skyldes det, at en stor del af den musik, der kaldes rock, som nævnt ikke har særlige bluestræk, men for eksempel i højere grad kan være påvirket af country-musik og/eller have popmodale træk, således som det for eksempel er tilfældet med en stor del af Bruce Springsteens musik.

Navnet *rock-blues-modus* er altså udtryk for et kompromis.

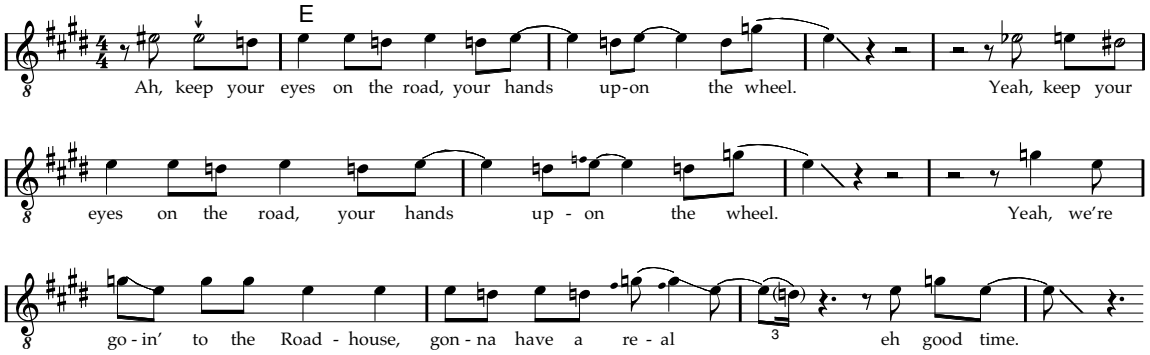
8.1b Rock'n'roll-blues-modus

Som nævnt kan rock'n'roll-blues-modus på mange måder ses som udgangspunkt for rock-blues-modus, og undertiden ses da også numre i 1960'ernes r&b, der stort set holder sig inden for normen „bluesbaseret rock'n'roll", sådan som den blev beskrevet tidligere.

Et eksempel kan høres i verset i The Beatles' *Can't Buy Me Love* (1964, bemærk den lille finesse i næstsidste takt):



Et andet eksempel er verset i The Doors *Roadhouse Blues* (1970), der er opbygget omkring kernetonen Î og en tone på hver side: overterts (bluesterts) og undersekund (♭7̂):



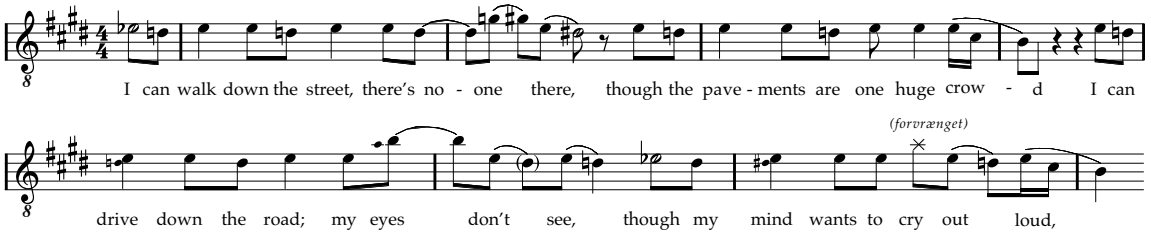
Der er således tale om ganske klar rock'n'roll-blues-modus.

I rock'n'roll-blues-modus optrådte bluestertsen og bluesseptimen udelukkende som overtertser (til henholdsvis grundtonen og dominanten), dvs. som *melodiske dissonanser*. I rock-blues-modus anvendes bluestonerne derimod mere frigjort fra den faste funktion som melodisk dissonans. På mange måder sker der derfor en tilnærmelse mellem bluestonerne og de dur/mol-tonale toneideer. Jeg vil nedenfor beskrive nogle af disse nye vendinger og funktioner, som bluestonerne kan optræde i.

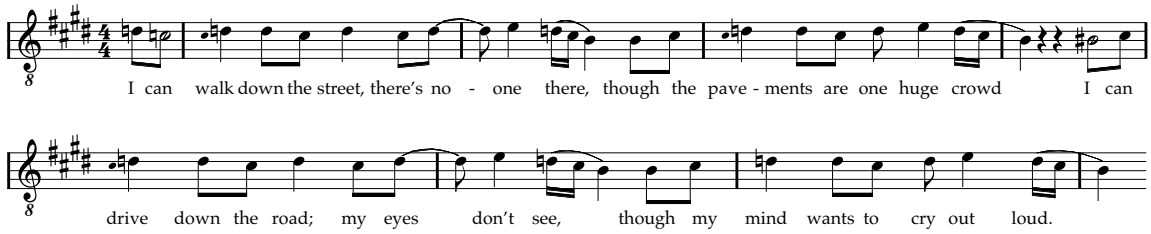
8.1c Bluestoner som kernetoner

I rock'n'roll-blues-modus er det kun Î og 5̂, der optræder som egentlige *kernetoner* – dvs. som melodiske konsonanser, i princippet uafhængigt af harmonikken.[223] I rock-blues-modus kan også andre toner end Î og 5̂ derimod optræde som kernetoner, herunder bluestertsen og bluesseptimen.

Et godt eksempel er de to vers i Creams *I Feel Free* (1966). Andet vers har her grundtonen som melodisk kernetone, og der anvendes blandt andet bluesterts (♭3̂) og undersekund (♭7̂):



Der er altså her tale om en melodik, der er omfattet af rock'n'roll-blues-modus – intet usædvanligt i det. Men hvis man nu vender blikket mod første vers, er dette vers tydeligvis opbygget med udgangspunkt i de *samme* melodiske ideer som i andet vers (og endda med samme tekst) – her dog ikke med grundtonen, men med *bluesseptimen*, ♭7̂, som kernetone:



♭7̂ optræder altså her som *kernetone* for de enkelte fraser. På den anden side kan ♭7̂ i første vers overordnet også siges at optræde som *overterts til 5̂*. Tonen har altså to funktioner: ♭7̂ er overterts til kvinten i den overordnede sammenhæng, men er kernetone for de enkelte fraser. Man kan således sige, at der sker et skift i bluesseptimens funktion: ♭7̂ skifter funktion fra overterts i den overordnede sammenhæng til kernetone for de enkelte fraser.[224]

---

[223] Det betød selvfølgelig ikke, at andre toner – som bluestertsen og bluesseptimen – ikke kunne være den melodiske *baggrundstone* i Schenker-analytisk forstand. For eksempel sås det i Elvis Presleys *Hound Dog*, at bluestertsen kunne anskues som melodisk baggrund for de første 8 takter i verset (hovedtone). På trods heraf optrådte bluestertsen dog ikke som en melodisk kernetone, men i alle de enkelte fraser som en *melodisk dissonans*, en overterts, med grundtonen som kernetone, og alle de fire fraser endte da også med grundtonen.

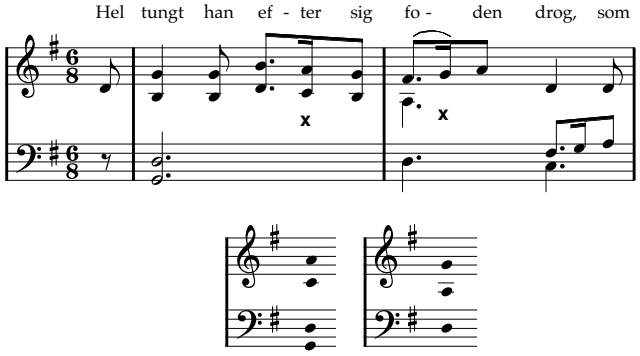
[224] Men er der så ikke en afgørende forskel mellem den melodiske ide i de to vers, hvis kernetonen i første vers (♭7̂) også har en funktion som melodisk dissonans, mens kernetonen i andet vers er den melodisk afspændte grundtone? Nuvel, en vis forskel er der selvfølgelig, men det er i den forbindelse vigtigt at være opmærksom på, at 8̂ på sin vis også kan siges at optræde som en melodisk dissonans med en spænding mod Î (eventuelt via 5̂), præcis som bluesseptimens spænding i sidste ende også er rettet mod Î via 5̂. Melodien i omkvædene (den nederste stemme) består da også i alle tre tilfælde af en bevægelse *fra ♭7̂ ned til Î*.

Sådanne skift sker som nævnt ikke i rock'n'roll-blues-modus, men kan altså forekomme i rock-blues-modus.[225]

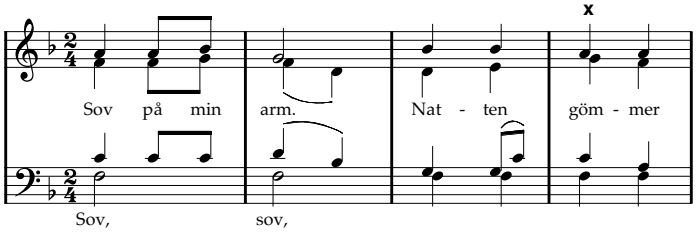
8.1d Bluestoner som klangfarvning

I rock'n'roll-blues-modus anvendes bluestonerne fortrinvis som et rent *melodisk* fænomen, men i 1960'ernes r&b optræder bluestonerne også på flere måder *harmonisk*, dvs. i samklang med andre toner. Selvfølgelig klinger bluestoner sammen med for eksempel durakkorder også i bluesbaseret rock'n'roll, men det afgørende er, at de samtidigt klingende bluestoner og durakkorder her som regel i højere grad opfattes som et „tilfældigt" og ubetydeligt fænomen, og ikke som en samlet klang.

Situationen kan sammenlignes med et begreb som *harmonifremmede toner* i klassisk musikteori, hvor man som regel på samme måde vil hævde, at den samlede klang ikke har nogen særlig betydning. I nedenstående eksempel[226] opfattes de to markerede samklange således som resultatet af et „tilfældigt" sammenstød mellem en lineær, melodisk ide – gennemgangstonerne – og en overordnet harmonisk ide – henholdvis T og D:



På den anden side er det umuligt at sætte en fast grænse mellem, hvornår en tone høres som et udelukkende eller fortrinsvis melodisk fænomen, og hvornår en tone opfattes som en del af den samlede klang. Se for eksempel Anderts Öhrwalls sats af Evert Taubes *Nocturne*:[227]



---

[225] Skift i tonefunktion for melodiske dissonanser er i øvrigt forudsætningen for den *tertsstige*, som Van der Merwe omtaler (Van der Merwe 1989: 125), og som her tidligere har været omtalt i forbindelse med afsnittet om tertsen som melodisk interval.

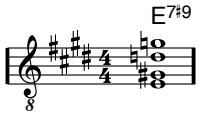
[226] Eksemplet er taget fra *Folkehøjskolens Melodibog* og er starten af F. L. Æ. Kunzens *Hel tungt han efter sig foden drog*.

[227] Satsen: AB Carl Gehrmans Musikförlag, Stockholm, 1978.

Tonen g i alten i fjerde takt er naturligvis et forslag og som sådan en harmonifremmed tone. På den anden side opfattes tydeligt klangen af a, g, c og f (F^{add9}), der passer fint ind i den generelt fyldige, „lækre" satsstil. Der er således her tale om et melodisk fænomen, der har større klanglige implikationer end gennemgangstonerne i det første eksempel.

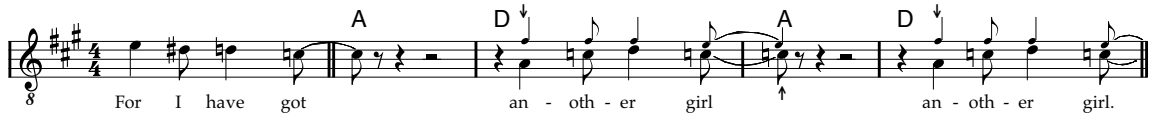
Endnu et meget kendetegnende eksempel fra traditionel musikteori er i øvrigt *dominantforudhold*: På den ene side er der tale om et rent melodisk fænomen: En eller to toner optræder som forudhold – dvs. i sagens natur som *harmonifremmede* toner. På den anden side medtages samklangen som regel i harmoniske analyser (for eksempel noteret som D^{6}_{4}, D^{5}_{4}, $^{6}_{4}Df$, $^{5}_{4}Df$ eller blot Df), hvilket afspejler, at netop dette forudhold *også* optræder som en mere selvstændig samklang, som en akkord.

Det er som nævnt kendetegnende for rock-blues-modus, at bluestoner kan spille en vis klanglig/harmonisk rolle. Dette ses for eksempel tydeligt demonstreret i brugen af $I^{7\sharp9}$-akkorden, dvs. en septimakkord med *tilføjet bluesterts*, som det for eksempel kan høres i Creams *I Feel Free* (1966), der simpelthen indledes med en $I^{7\sharp9}$-akkord:



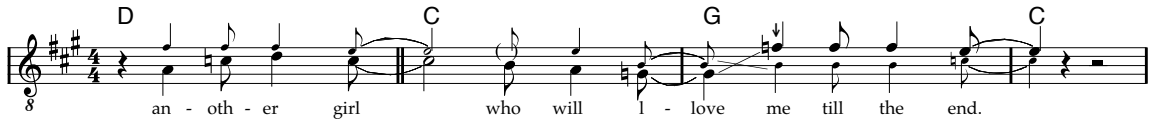
Inddragelsen af bluestonen i den samlede klang medfører, at der skabes en „fed", „bluesy" klang, der er kendetegnende for 7♯9-akkorden. Det er selvfølgelig i princippet ulogisk, at akkorden benævnes $I^{7\sharp9}$, da toptonen jo ikke er en forstørret none (med e som grundtone: fisis), men en bluesterts, der som regel noteres som en lille terts eller eventuelt en lille decim i forhold til grundtonen (med e som grundtone: g). Ikke desto mindre er det – uanset hvad man måtte mene om det – almindelig praksis at notere denne klang 7♯9 i overensstemmelse med becifringssystemet, hvor akkorder som hovedregel anskues som tertsstabler, og hvor der ret ubekymret foretages enharmoniske omtydninger, hvis dette kan lette notationen – uanset at disse omtydninger ikke afspejler de toneideer, der opfattes.

Et andet eksempel på, hvordan en bluestone delvist kan opfattes som del af en mere „fed" klang, kan høres i refrænet i The Beatles' *Another Girl* (1965):

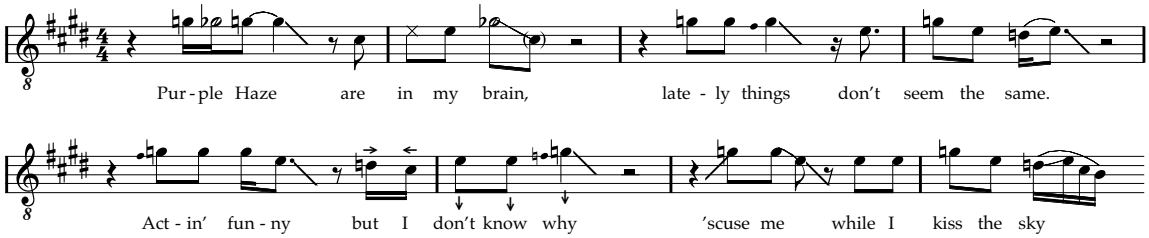


Selv om c her tydeligvis optræder som overterts til grundtonen, dvs. som en melodisk dissonans, opløses denne spænding ikke i refrænet. I stedet fastholdes bluestertsen konsekvent. Selvfølgelig optræder bluestertsen her som langt mindre sammensmeltet med akkompagnementets I-akkord end i $I^{7\sharp9}$-akkorden, men ikke desto mindre har bluestertsen en tydelig klanglig/harmonisk rolle. Dette skyldes i øvrigt også brugen af andenstemmen: To stemmer med ret ensartet klang vil have en tendens til at blive hørt som en samklang,

og bluestertsen optræder altså også på den måde som en del af en samklang. Bluestertsens fremtrædende rolle understreges i øvrigt af, at tonen ved overgangen fra andet vers til kontrasten – med et skift i modus – kan optræde som akkordgrundtone:



Endnu et eksempel på, at bluestoner kan optræde som en del af samklangen, kan høres i Jimi Hendrix' *Purple Haze* (1967):



Igen optræder bluestertsen utvetydigt som en overterts til Î, men samtidig er melodien karakteriseret af en insisterende fastholden af bluestertsen, der nok midlertidigt forlades til fordel for Î (og lavere toner), men aldrig opløses endegyldigt og emfatisk.

Bluestonerne, specielt bluestertsen, der ellers er karakteriseret af at være *melodiske dissonanser*, optræder altså i 1960'ernes r&b bluestonerne også i samklang med andre toner, dvs. på sin vis *harmonisk*, således at der dannes en særlig „fed", „bluesy" klang.

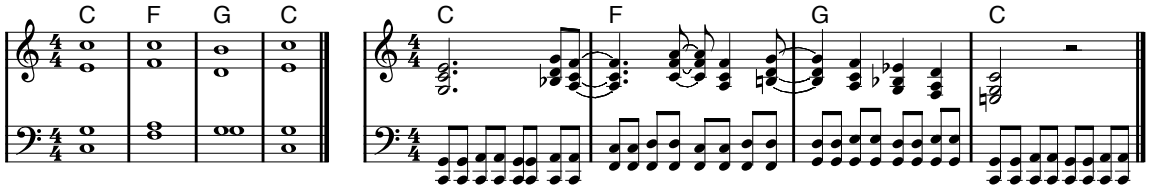
8.1e Melodisk akkompagnement

Jeg vil i dette afsnit beskrive, hvordan der i forbindelse med rock-blues-modus anvendes akkorder og forløb, der kan opfattes som *melodisk baserede*. Specielt vil jeg se på akkorder, der inddrager *melodiske dissonanser*, og på hvilke konsekvenser det har for opfattelsen af disse toner.

Akkorder som „klodser"

Inden beskrivelsen af de melodisk baserede akkordforløb, vil jeg kort opsummere, hvordan akkorder normalt fungerer i populærmusik fra rock'n'roll og frem (og faktisk til dels også tidligere og i anden musik).

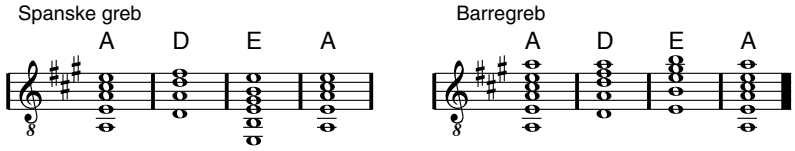
I forbindelse med indledningens kommentarer til de harmoniske benævnelsessystemers forudsætninger om akkorder, nævntes det blandt andet, at akkorder grundlæggende opfattes som *tertsstabler*, og at akkorder opfattes som et bestemt *toneindhold*, mens tonernes præcise placering anskues som et underordnet, melodisk fænomen. Dette betyder blandt andet, at følgende to forløb anskues som ens i harmonisk henseende:



Akkorder kan således betragtes som „lukkede enheder", hvilket også afspejles i et almindeligt slang-udtryk for akkorder: *klodser*. I den overvejende del af populærmusikken optræder „klodser" eller akkorder netop som sådanne enheder i lytteoplevelsen. Ja, ofte kan det være tilstrækkeligt, at bassen spiller akkordgrundtonen, til at man opfatter en klar akkord. Det er da også forholdsvis ualmindeligt, at der anvendes *omvendinger* i populærmusik, hvilket netop kan hænge sammen med, at akkorder blot opfattes som harmoniske „klodser" uden melodiske egenskaber.

Det er endvidere som regel bestemte instrumenter, der er ansvarlige for dannelsen af opfattelsen af akkorderne – bas, guitar (rytmeguitar) og keyboard (klaver, orgel, synthesizer eller lignende) – mens sangen og melodiinstrumenter på den anden side sjældent spiller den store rolle for dannelsen af opfattelsen af akkorderne. Som der tidligere har været eksempler på, er det netop karakteristisk for megen populærmusik, at for eksempel sangens fraser i lige så høj grad kan relatere sig til en kernetone som til den underliggende akkord. Der er således som regel klar „arbejdsdeling" med hensyn til tonehøjde mellem et *harmonisk akkompagnement* og en eller flere overvejende *melodiske solostemmer*. Denne arbejdsdeling afspejles i øvrigt også i forholdet til det tidslige element: Akkordinstrumenterne og bassen er – sammen med trommerne – ansvarlige for grundrytmen og hermed også for hele den metriske struktur, mens solostemmer på den anden side ikke i særlig grad medvirker til opfattelsen af metrikken, men i stedet har ret stor frihed i forhold til metrikken.

I populærmusikken spiller *stemmeføring* af akkorderne således generelt er ret lille rolle. Dette kan for eksempel ses af vendingen A→D→E→A spillet på en guitar:



Man kan her se, hvordan antallet af stemmer varierer, og hvordan der – i det tilfælde hvor antallet af stemmer ikke varierer – er såvel parallelle kvinter som parallelle oktaver. Hvor for eksempel parallelle oktaver undgås i traditionel funktionsharmonik, da de to stemmer så i for høj grad flyder sammen, er dette selvfølgelig ikke noget problem i det meste populærmusik, da akkorderne jo netop blot opfattes som „klodser" og ikke som sammensat af individuelle stemmer. Når parallelle oktaver og kvinter alligevel ofte undgås hænger det derfor nok snarere sammen med, at akkompagnementet i så fald kan tiltrække sig melodisk opmærksomhed. Hvis for eksempel D→E blot parallelføres, vil det medføre et vist fokus på den *melodiske* bevægelse d→e, og akkompagnementet får så også en melodisk rolle ud over den rent harmoniske, hvilket jo ikke er almindeligt.

Som en sidebemærkning kan det være nyttigt at erindre om, at denne situation afviger fra funktionstonal musik, hvor:

– alle stemmer i højere grad bidrager til fornemmelsen af det harmoniske,

– de enkelte stemmer i højere grad høres i forhold til den akkord, der opfattes, og

– bestemte harmoniske funktioner og vendinger er uadskillelige fra en en bestemt stemmeføring.

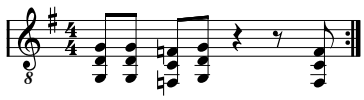
Det harmoniske og det melodiske er i høj grad sammenvævet i funktionstonaliteten, hvilket blandt andet afspejles i et begreb som *sats*. Det er i øvrigt i denne sammenhæng værd at bemærke, at der ikke på engelsk findes et begreb, der svarer til det danske „sats" (og det tilsvarende tyske ord, „Satz"). For eksempel kaldes den Schenker-analytiske „ursats" – der jo netop er en melodisk og harmonisk sammenvævet struktur – på engelsk for „fundamental structure", hvis ikke blot den tyske betegnelse „Ursatz" bruges. På den anden side anvendes „harmony" ofte i betydninger, der i højere grad end ved det danske begreb „harmonik", medtænker det stemmeføringsmæssige aspekt. Men selv på dansk medtænkes melodiske aspekter som regel i harmonikbegrebet i funktionstonal sammenhæng, således som det ses af en pædagogisk disciplin som *koralharmonisering*: I koralen bibringes en grundlæggende forståelse for den stemmeføring, som er fundamental for forståelsen af funktionsharmonikken. Eksemplerne illustrerer således udmærket nok en gang, hvordan de musikalske parametre sjældent kan forstås isoleret.

Ikke desto mindre er det kendetegnet for meget populærmusik, at det stemmeføringsmæssige aspekt af harmonikken spiller en forholdsvis lille rolle – mens for eksempel den metrisk/rytmiske rolle er ganske vigtig. Det giver således ofte god mening at anskue akkorderne som „klodser".

Akkordisk melodiforstærkning

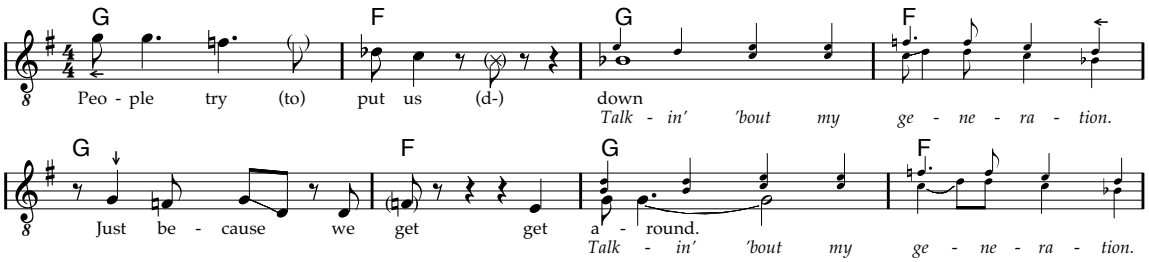
Det er dog langtfra altid sådan, at akkorder i populærmusik blot opfattes „klodser", uden melodiske konsekvenser. I forbindelse med rock'n'roll omtaltes det således, hvordan skiftet fra I i første linie til IV i anden linie af bluesskemaet undertiden kunne ses som et *melodisk skift opad*. Netop for en del af 1960'ernes r&b – særligt den britiske – er det karakteristisk, at akkompagnementet kan have en tilsvarende *melodisk* rolle ud over den rent harmoniske og rytmisk/metriske rolle. Jeg vil i dette afsnit beskrive en bestemt melodisk rolle, som akkorder kan have, nemlig som *akkordisk forstærkning af en melodisk ide*.

Undertiden kan et nummer eller den del af et nummer være baseret på en *ostinatfigur*. I The Kinks *You Really Got Me* (1964) er der tale om en lille figur, der involverer flere samtidigt klingende toner:



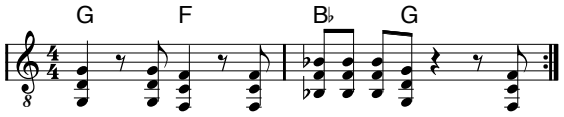
Ideen i figuren er tydeligvis, at grundtonen g varieres med undersekunden f (♭7̂), men denne bevægelse er så *forstærket med kvinten*. Faktisk er der her en tendens til, at der opfattes en *F-dur-akkord* på 2-slaget som variation af G-dur-akkorden – der dog stadig utvetydigt er den overordnede akkord for takten.

I specielt britisk r&b er det i 1960'erne almindeligt at anvende tilsvarende vendinger, hvor akkorderne ligger *i længere tid*, således at de opleves som egentlige deltagere i harmonikken. Dette kan blandt andet høres i The Whos *My Generation* (1965), der er bygget over en bestandig vekslen mellem G og F, hver i en takt:



Der er her ret entydigt tale om, at akkordens f fungerer som *undersekund* til g – forstærket med yderligere toner: kvinterne d/c og undertiden også tertserne h/a. Det er da også karakteristisk, at de to akkorder *parallelføres*.[228] Men i modsætning til figuren i *You Really Got Me* optræder F – „undersekundakkorden" – her langt mere selvstændigt, og det er da også først og fremmest forholdet mellem hvileakkorden G og spændingsakkorden F, der danner fornemmelsen for metrikken.

Et andet eksempel på en akkordfølge, der optræder som forstærkning af en melodisk ide, kan findes i The Kinks *All Day And All Of The Night* (1964), der er bygget på følgende ostinat:



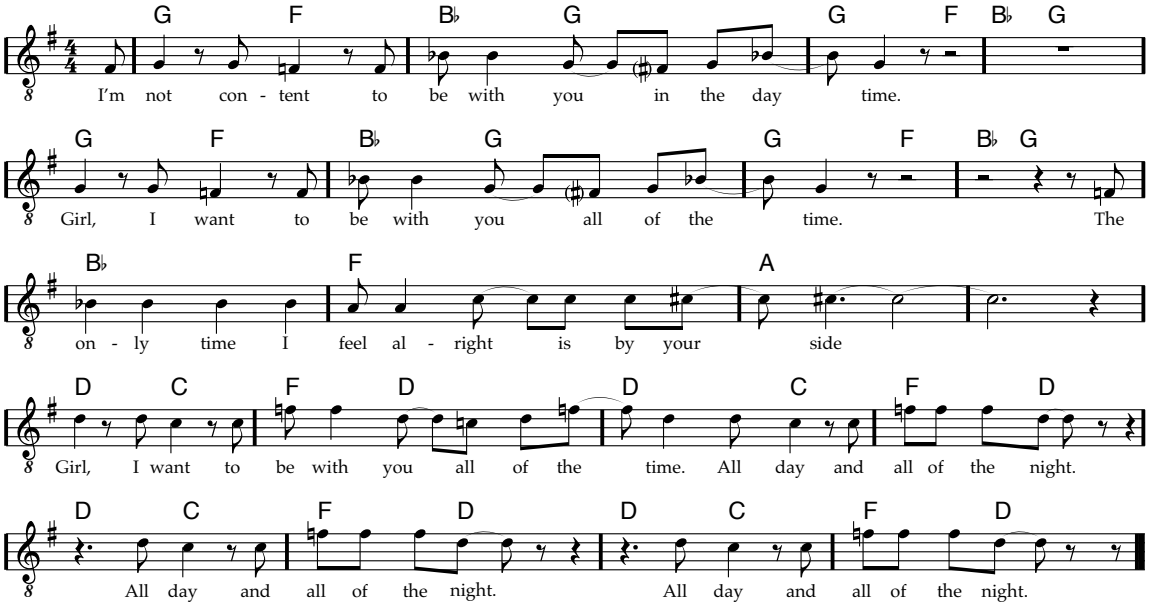
---

[228] Everett (2000: 307) omtaler netop akkordforløbet I→♭VII→I som en melodisk bevægelse:

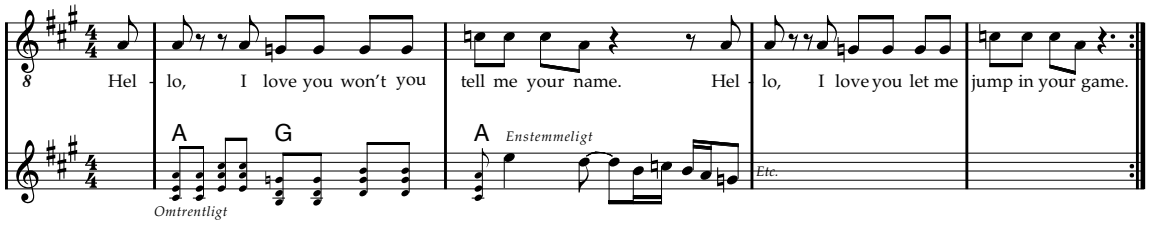
> … the I - ♭VII - I complete neighbor motion that I believe just anyone would conceive in such songs as "My Generation," "Ferry Cross The Mersey," "Uptight (Everything's Alright)," "Break on Through," and "Hello I Love You," …

Det er her iøjnefaldende, at alle eksemplerne er fra bluesbaseret musik fra 1960'erne. Det bør også nævnes, at „nabotonebevægelse" sandsynligvis her skal forstås i en *Schenker-analytisk* sammenhæng. Det skal endelig nævnes, at ♭VII som „undersekundakkord" er mindre almindeligt i soul (et andet eksempel er Sam & Daves *Soul Man*).

Ja, selv *melodien* er bygget på denne figur:



Figuren genfindes i melodien i The Doors' *Hello, I Love You* (1968), men her med et lidt andet akkompagnement:



I første takt følges melodi og akkompagnement ad, og G fungerer tydeligvis som *undersekundakkord* til A og er altså en akkordisk forstærkning af en melodisk funktion. I anden takt afløses akkordakkompagnementet af en enstemmig figur, der leder mod grundtonen a. Der er dog her tale om en anden type melodisk akkompagnement end de akkordisk forstærkede melodiske ideer, og sådanne enstemmige linier er ret ualmindelige; som regel kan man opfatte en klar akkord.

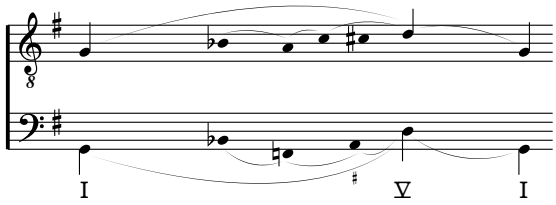
Akkordisk melodiforstærkning omtales undertiden som et *instrumentidiomatisk* træk: Hvis der anvendes barre-greb på en guitar (hvilket på en elektrisk guitar ofte foretrækkes frem for spanske greb), er parallelføring af en hel akkordnemlig nemlig ganske nærliggende. Et udmærket eksempel på en sådan indfaldsvinkel kan findes hos Aare, Grønager og Rønnenfelt (2000: 79), der i forbindelse med harmonik har et længere afsnit om mønstre i guitargreb, hvor de blandt skriver:

> Ved således at se på akkordgrundtonernes mønstre på en guitars gribebræt, kan vi blive klar over nogle af de strukturer, der er i en akkordgang, og det kan dermed vise sig, at den har en vis logik, som ikke nødvendigvis passer ind i nogen af hjørnerne i den harmoniske trekant [modalharmonik, funktionsharmonik og bluesharmonik].

Mens sådanne instrumentidiomatiske træk uden tvivl kan have haft indflydelse på disse mønstres opståen og vedvarende succes blandt sangskrivere og musikere, betyder det dog intet for, hvordan sådanne akkordmønstre opfattes af almindelige *lyttere*; man kan jo ikke

høre, hvordan grebene ligger – kun hvilken lyd, der frembringes som følge af grebene. Da jeg i denne afhandling har valgt at tage udgangspunkt i almindelige lyttere – og ikke for eksempel guitarister – er dette instrumentidiomatiske træk altså umiddelbart uden betydning. På den anden side kan det trods alt være interessant at nævne, da en bestemt type harmonik af denne grund kan blive forbundet med et bestemt instrumentarium, således at man som lytter forbinder en bestemt harmonik med bestemte instrumenter. I den forbindelse spiller det en særlig rolle – og efter min opfattelse en større rolle end grebenes placering – at guitar i specielt britisk r&b (herunder Jimi Hendrix) ofte spilles med *elektronisk forvrængning*. Herved bliver selv tertsløse akkorder – såkaldte *power chords* – ret fyldige i klangen, specielt hvis de spilles i et dybt leje, hvilket er ret almindeligt, og hvilket fremmer muligheden for en mere *melodisk brug af akkorderne*.[229]

Brugen af bluestoner i forbindelse med akkordisk melodiforstærkning smitter i øvrigt tilsyneladende ikke af på den harmoniske baggrund (i Schenker-analytisk forstand). Det er således ganske kendetegnende, at den harmoniske baggrund i for eksempel *All Day And All Of The Night* ovenfor kan opfattes som I→V→I, hvilket jo også er ganske almindeligt i funktionstonal sammenhæng:[230]



Akkordisk melodiforstærkning med bluestoner er således først og fremmest et fænomen i den strukturelle *forgrund* (i Schenker-analytisk forstand).[231]

Alle eksemplerne ovenfor har gjort brug af *bluestoner*, hvilket da også er det mest almindelige, men faktisk er det ikke nødvendigt, at akkordisk melodiforstærkning inddrager bluestoner. For eksempel kan akkordforløbet IV→V→IV i rundgangen ‖: I IV | V IV :‖, der blandt andet kan findes i The Troggs' / Jimi Hendrix' *Wild Thing* (1966) og i The Rolling Stones' *Get Off Of My Cloud* (1965), også – i hvert fald delvist – forstås som en akkordisk forstærkning af en melodisk ide. Everett (2000: 323) beskriver vendingen således:

> But more baffling to many listeners, apparently, is the use of IV as a neighbor to I. The root relationship between IV and I is not nearly as determinative of function as are the 6̂-5̂ and 4̂-3̂ neighbor resolutions that occur in upper voices. … In other cases, V will actually sound like an upper neighbor to IV (still possessing no harmonic value), if the lack of an overriding

---

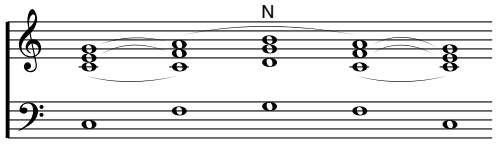
229 Se Jensen 1993: 64f eller 1995: 58 for en uddybning af brugen af tertsløse akkorder, og Jensen 1993: 263ff for en teknisk forklaring af, hvordan forvrængning påvirker den samlede klang. I øvrigt kan et elektrisk orgel – for eksempel det populære *Hammond B3* – undertiden også skabe en ret fyldig klang uden brug af tertser.

230 Det skal dog bemærkes, at den harmoniske baggrund også kan anskues anderledes, således at de to tonale planer – g og d som grundtone – opfattes mere ligeværdigt. Pointen er dog under alle omstændigheder, at de melodiske vendinger, der i forgrunden påvirker harmonikken, ikke genfindes i dybere harmoniske lag.

231 På den anden side kan I→V→I-forbindelsen i Scenker-analysens middelgrund jo faktisk anskues som en form for akkordisk melodiforstærkning af melodiens Î→5̂→Î-bevægelse.

> voice-leading allows this to happen; such an effect is created in the verse of the Kingsmen's "Louie Louie" (1963), the Stones' "Get Off Of My Cloud" (1965), the Troggs' "Wild Thing" (1966), and many related songs, where I - IV - "V" - IV - I seems to form an arch of neighbor relations, IV to I and "V" to IV. But there is no harmonic progression implied between adjacent chords; only a contrapuntal relationship exists.

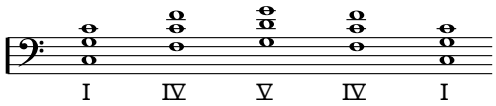
Everett anskuer altså her IV som en akkord, der optræder som en melodisk udsmykning af I i kraft af $^{5\text{-}6}_{3\text{-}4}$-forbindelserne, og V som en *naboakkord* til IV.



V optræder her ifølge Everett som en øvre nabotoneakkord til IV („nabotone" skal her forstås i Schenker-analytisk forstand) – præcis som ♭VII kan optræde som en nedre nabotoneakkord til I. Når Everett betegner femtetrinsakkorden "V", skyldes det i øvrigt ikke, at der ikke er tale om en klar femtetrinsakkord, men nok snarere, at V i angelsaksisk musikanalyse – og i særlig grad i Schenker-analyse – betegner en akkord med *dominantfunktion* og ikke blot en femtetrinsakkord, og i forbindelsen IV→V→IV optræder V jo netop ifølge Everett ikke som dominant, men derimod som naboakkord til IV. Dette medfører endvidere, at Everett hævder, at V ikke „besidder harmonisk værdi", hvilket også skal forstås i Schenker-analytisk forstand: I Schenker-analyse er det som nævnt kun akkorder, der optræder i et dybere lag, der siges at have egentlig harmonisk funktion, hvorimod andre akkorder blot anskues som udslag af det stemmeføringsmæssige aspekt, og hvis funktion er at være prolongerende for en strukturelt vigtigere akkord. V optræder således her ifølge Everett blot som melodisk betinget prolongation af IV – der igen fungerer som melodisk betinget prolongation af I. Jeg mener, at Everetts analyse i høj grad beskriver et meget væsentligt aspekt ved rundgangen, og at V i ret høj grad kan anskues som en akkordisk forstærkning af $\hat{5}$ i den melodiske ide $\hat{4}$→$\hat{5}$→$\hat{4}$. På den anden side spiller andre aspekter også en vis rolle:

1) For det første optræder V undertiden i større eller mindre grad rent faktisk *dominantisk* eller i hvert fald mere selvstændigt i forhold til I (for eksempel når den afsluttende IV udelades, således som det sker i blandt andet *Wild Thing*).

2) For det andet kan også I→IV-forbindelsen anskues som en *akkordisk forstærkning* af en melodisk ide på linie med IV→V:



   Forholdet mellem I og IV er altså ikke udelukkende baseret på $^{5\text{-}6}_{3\text{-}4}$-forbindelserne.

3) For det tredje må man endvidere huske, at akkorderne også har en metrisk funktion og som sådan optræder mere *ligestillet*.

Disse forhold ændrer dog på ingen måde ved, at det væsentligste aspekt ved forløbet IV→V→IV er, at akkorderne optræder som forstærkning af den melodiske ide $\hat{4}$→$\hat{5}$→$\hat{4}$.

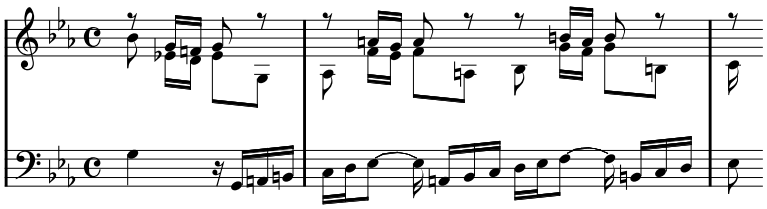
Man kan altså konkludere, at *akkordisk melodiforstærkning* er karakteriseret af en melodisk ide, der forstærkes med kvint og eventuelt terts, således at akkorderne ikke blot op-

fattes som „klodser", men også som et melodisk forløb.

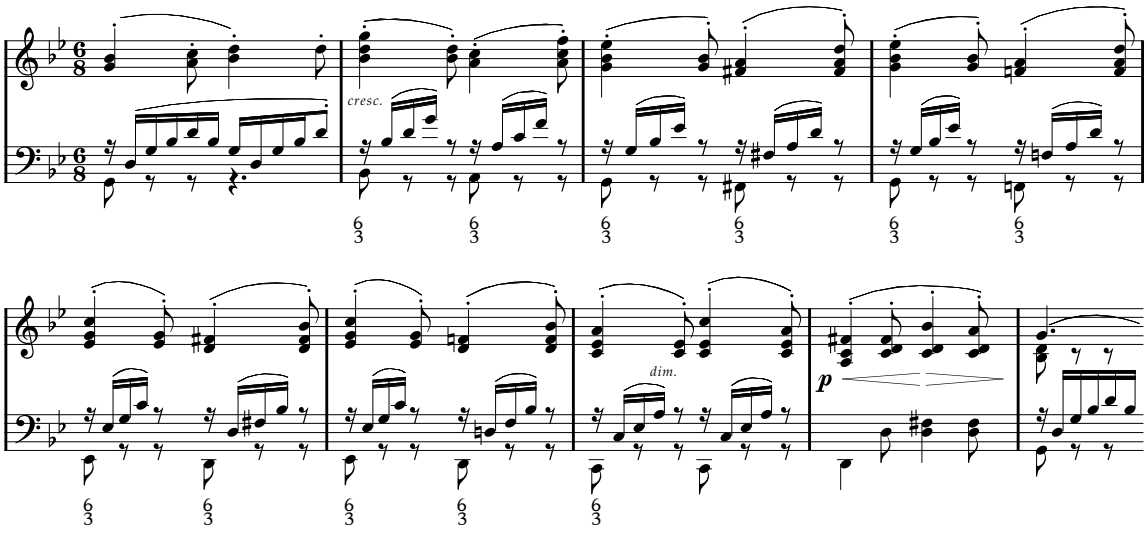
Akkordisk melodiforstærkning i funktionstonal musik

Man kan i øvrigt bemærke, at sådanne akkordiske melodiforstærkninger er ret usædvanlige i *funktionstonal musik*. For eksempel undgås parallelføring jo omhyggeligt i vendinger som Ⅳ→Ⅴ. Der er dog eksempler på progressioner, der (også) kan betragtes som akkordiske forstærkninger af en melodisk ide:

- *Harmoniske sekvenser*. For eksempel er en rosaliesekvens karakteriseret af den trinvist stigende bevægelse.[232] Eksempel på en sekvens fra J. S. Bachs *Das Wohltemperierte Klavier*, („Fuga II" i c-mol, takt 19-21):



- *Fauxboudon*-teknikker, dvs. parallelførte sekstakkorder. Eksempel fra Felix Mendelssohn Bartholdys *Lieder ohne Worte* (nr. 21, takt 95-103):



Sådanne akkordforløb er dog forholdsvis usædvanlige, og akkordforløb kan oftere forstås ud fra harmoniske funktioner eller ud fra melodiske linier i en eller flere „styrende" stemmer.

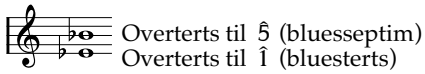
---

[232] Den trinvist stigende bevægelse er naturligvis kun karakteristisk for *sekund*-rosaliesekvensen. *Faldende kvintskridtsekvens* kan endvidere anskues som et trinvist faldende mønster af akkordpar, ligesom den sjældne *stigende kvintskridtsekvens* kan anskues som et trinvist stigende mønster. Endelig kan også et harmonisk mønster som *inganno* (tertsvis faldende) nævnes.

Toneideer i akkordisk melodiforstærkning

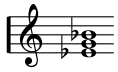
Jeg vil i dette afsnit diskutere nogle konsekvenser af akkordisk melodiforstærkning for opfattelsen af de særlige toneideer i rock'n'roll-blues-modus, herunder specielt *blues-tonerne*.

Når overtertsen til Î (dvs. ♭3̂, bluestertsen) forstærkes med en kvint, kan denne tone sådan set udmærket opfattes som overtertsen til 5̂, dvs. som bluesseptimen og altså som et *melodisk* fænomen:



På den anden side optræder de to overtertser også *harmonisk*, da de jo samtidig fungerer som en samklang – der er en *kvint* mellem de to toner. Der er således ikke blot tale om et rent melodisk fænomen, således som det var tilfældet med de melodiske dissonanser i rock'n'roll-blues-modus, men altså også et harmonisk.

Endnu tydeligere bliver det, hvis akkorden spilles med terts:

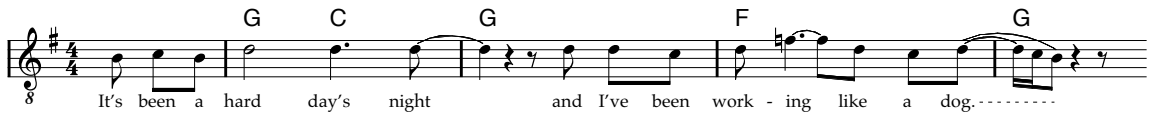


Man kan selvfølgelig her godt opfatte akkordens terts som overterts til 3̂, men der er dog ikke tvivl om, at dominanten er en så vigtig toneide, at det er svært ikke fortrinsvis at opfatte akkordens terts som en dominant. Akkordtertsens toneide er altså 5̂, men herved påvirkes samtidig også opfattelsen af de to andre toner: Akkordens grundtone er da ikke blot en overterts til grundtonen, den er også en del af samklangen og dermed også *tonen en stor terts under 5̂*. Den akkordiske forstærkning af bluestertsen medfører altså, at bluestertsen ophører med udelukkende at være en bluesterts, således som det blev beskrevet i forbindelse med rock'n'roll-blues-modus, altså en rent melodisk dissonans. I stedet optræder den også i en sammenhæng, hvor den kan forstås som den dur/mol-tonale toneide ♭3̂.

På samme måde er akkordens kvint ikke ikke blot en overterts til dominanten, den er også en del af samklangen og dermed dels tonen en lille terts over 5̂ og dels tonen en kvint over ♭3̂. Tilsvarende overvejelser gælder naturligvis også akkorden – med eller uden terts – på undersekunden fra 8̂ (dvs. ♭VII), og man kan altså konkludere, at brugen af akkorder på bluesterts og bluesseptim bringer disse to toner til i højere grad at være sammenfaldende med de dur/mol-tonale toner ♭3̂ og ♭7̂ (og for øvrigt ikke ♯2̂ og ♯6̂).

Tilnærmelsen mellem blues-toneideerne og de dur/mol-tonale toneideer (♭3̂ og ♭7̂) kan i konkrete numre være mere eller mindre udtalt. Når der er en stærk melodisk basis for akkordforløbet, er det ret almindeligt, at samklangenes „akkordkarakter" kan være underbetonet ved, at der anvendes tertsløse akkorder. I andre tilfælde er blues-toneideerne og de dur/mol-tonale toneideer næsten helt sammensmeltet, og der anvendes ganske sædvanlige treklange.

Et godt eksempel på, hvordan bluestoner og dur/mol-tonale toneideer og -funktioner kan optræde, findes i The Beatles' *A Hard Day's Night* (1964):

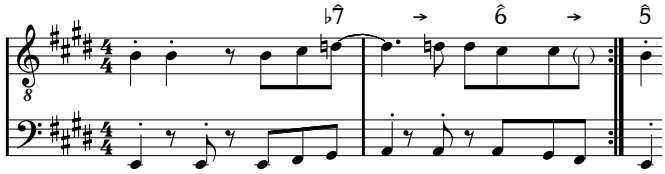


Harmonikken er her ganske simpel: I starten en afvigelse i form af IV, hvilket jo er ganske almindeligt i bluesbaserede sammenhænge, og derefter en *melodisk baseret* afvigelse i form af ♭VII, der kan opfattes som en akkord på undersekunden fra 8̂. Melodikken er som tidligere nævnt tydeligvis baseret på *dominanten som kernetone*, og d'et på 3-slaget i første takt fungerer da også som en melodisk afspændt tone – en melodisk konsonans – på trods af, at der er tale om en akkordfremmed tone. I tredje takt optræder så *overtertsen* til dominanten, dvs. bluesseptimen, tonen f, og der er følgelig tale om en *melodisk dissonans*, der først og fremmest forholder sig til dominanten. Umiddelbart kan man altså sige, at akkorder og melodi fungerer uafhængigt af hinanden i tredje takt, og at den melodiske spænding i form af bluesseptimen blot „ledsages af" en harmonisk spænding i form af akkorden på grundtonens undersekund. På den anden side er det klart, at de to toner – akkordens ♭7̂ som undersekund til grundtonen og melodiens ♭7̂ som overterts til dominanten – fungerer tættere sammen, og at noget af vendingens „appeal" netop ligger i, at de to toner klinger ens, og at der derfor kan være en tendens til, at de opfattes som to udgaver af den *samme tone*.[233] Endvidere sås det jo ovenfor, hvordan anvendelsen af en *akkord* på grundtonens undersekund medfører, at der sker en tilnærmelse til de dur/mol-tonale toneideer. Anskuet således er melodiens f i tredje takt faktisk en *akkordtone*. Eksemplet illustrerer altså, hvordan bluestonerne – i dette tilfælde ♭7̂ som henholdsvis undersekund til grundtonen og overterts til dominanten – her anvendes som toner i en samklang og således i højere grad svarer til de dur/mol-tonale toner.

8.1f ♭VII→IV→I

Jeg vil her beskrive en særlig harmonisk vending, ♭VII→IV→I, der er meget almindelig i forbindelse med rock-blues-modus – og såmænd også i knap så bluesbaseret musik fra 1960'erne og frem. Forløbet kan normalt ikke kan forstås som en akkordisk melodiforstærkning, men kan til gengæld forstås på flere andre måder alt efter sammenhængen, og igen er dets virkning netop afhængig af, at *forskellige toneideer flyder sammen*.

Vendingen ♭VII→IV→I er ofte baseret på bevægelsen ♭7̂→6̂→5̂, hvor ♭7̂ er bluesseptimen (overterts til 5̂). En sådan melodisk bevægelse kan for eksempel ses i The Rolling Stones' *(I Can't Get No) Satisfaction* (1965):



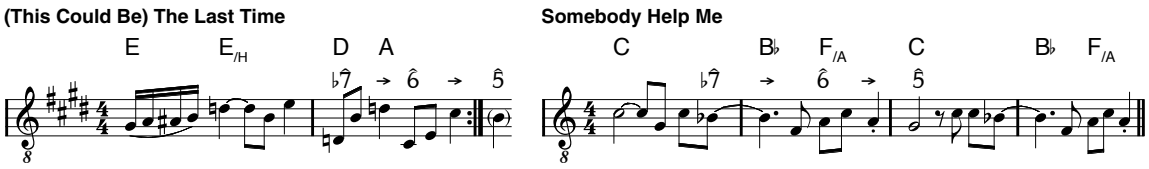
Her er der ikke megen tvivl om, at der overordnet opfattes to akkorder, I og IV, og at ♭7̂ i melodien opfattes som *overterts til 5̂*, hvorfor 6̂ først og fremmest opfattes som en *gennemgangstone* i bevægelsen fra bluesseptimen til kernetonen 5̂ – og ikke som akkordtone (terts) i IV. Der er altså her tale om et forløb, hvor melodik og harmonik er ret uafhængige, og

---

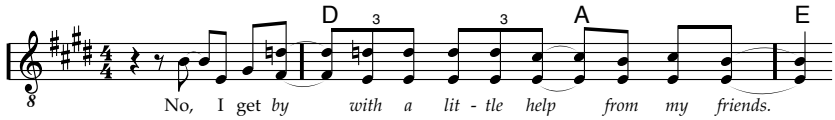
[233] Et tilsvarende eksempel på denne samtidige anvendelse af undersekunden til 8̂ og overtertsen til 5̂ sås i øvrigt i uddraget fra The Whos *My Generation* ovenfor.

hvor den melodiske spænding i form af den melodiske dissonans ♭7̂ blot „ledsages af" en harmonisk spænding i form af IV, men uden at de to i særlig grad opfattes som en samklang.

En tilsvarende linie ses i introerne til The Rolling Stones' *(This Could Be) The Last Time* (1965) og Spencer Davies Groups' *Somebody Help Me* (1966):



I disse to eksempler er ♭7̂ understøttet af harmonikken, mere præcist af ♭VII, der kan opfattes som en akkordisk forstærkning af bluesseptimen. Der er dog ikke i fortsættelsen til 6̂ tale om akkordisk melodiforstærkning; i stedet er 6̂ understøttet af IV, hvilket i *Somebody Help Me* er fremhævet ved, at ♭7̂→6̂-bevægelsen er placeret i bassen. Men herved opstår en forbindelse, der kan fortolkes i en mere funktionstonal sammenhæng, nemlig som en udvidelse af den plagale kadence, S→T, med endnu et led „bagud" til en SS→S→T-forbindelse, der kan kaldes en *dobbelt-plagal kadence*.[234] Anskuet således optræder ♭7̂ altså ikke blot som bluesseptim, men også som den dur/mol-tonale tone ♭7̂. De to tonefunktioner for ♭7̂ – bluesseptim eller dur/mol-tonal ♭7̂ – kan i forskellige vendinger være mere eller mindre fremhævet. For eksempel er funktionen som bluesseptim ret fremtrædende i de to eksempler ovenfor, mens den er stort set fraværende i The Beatles' *With A Little Help From My Friends* (1967):



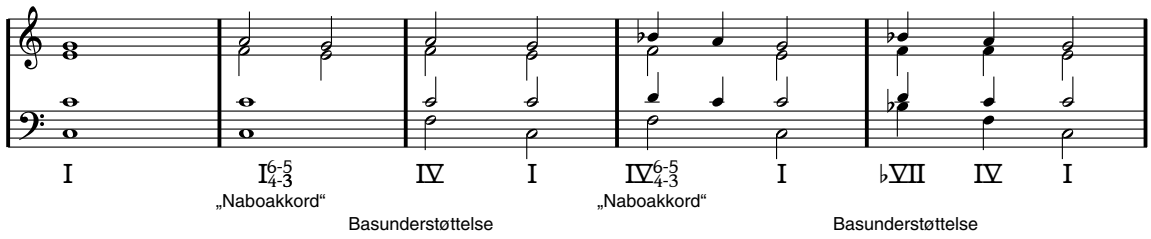
Umiddelbart kan det selvfølgelig ud fra nodeeksemplerne være svært at se den store forskel på de tre eksempler, og der er da også tale om nuancer. I *The Last Time* er det dog tydeligt, at ♭7̂-spændingen er mere uafhængig af fornemmelsen af akkorderne, hvilket blandt andet ses af, at ♭7̂ allerede optræder i første takt med I. Det er i denne forbindelse vigtigt at understrege, at noderne kun er et uddrag af musikken, og at fortolkningen af tonerne også afhænger af spille/synge-måden og af arrangementets udformning. Under alle omstændigheder står opfattelsen af ♭7̂ som bluesseptim aldrig alene i denne vending, men er i alle tilfælde blandet med opfattelsen af ♭7̂ som en dur/mol-tonal tone – og herved er vendingen altså endnu et eksempel på, at bluestonerne i r&b i højere grad kommer til at forstås i sammenhæng med de dur/mol-tonale toneideer.

Selv i *With A Little Help From My Friends* er det tydeligt, at ♭VII→IV→I på mange måder kan forstås som en melodisk baseret variation af I – eller med Schenker-analytiske betegnelser: en *prolongation* af I. Således er understemmen tydeligvis centreret om Î i hele forløbet. Et andet oplagt The Beatles-eksempel er *Polythene Pam* (1969), hvor ♭VII→IV→I i mellem-

---

[234] Udtrykket *dobbelt-plagal kadence* er her taget fra Everett 2000: 323. Se i øvrigt Jensen 1995: 60-66 for en nærmere analyse af ♭VII i britisk r&b („beat").

spillene simpelthen spilles med Î i bassen. En Schenker-analyse vil derfor som regel blot anskue ♭VII→IV→I som en udvidelse af IV→I, hvor IV forstås som en prolongation af I i form af en kontrapunktisk $^{6\text{-}5}_{4\text{-}3}$-figur med basunderstøttelse:



Basunderstøttelsen kan blandt andet ses som en følge af, at omvendinger jo normalt undgås i pop og rock. Everett (2000: 325) anskuer netop ♭VII→IV→I som et udslag af basunderstøttede nabotonefigurer. Han skriver endvidere om vendingen (2000: 323-324):

> … I think its tonal purpuse and effect are fundamentally misunderstood by many. Allan Moore is content to call it "a cycle of fifths pattern … in reverse direction" … removing all harmonic value from that pattern's "normal" descending direction. Commenting upon my discussion of the extended ♭VII - IV - I pattern in the bridge of "Here Comes The Sun" (1969) (Everett 1997, 183), Henry Martin says, "The C - G - D - A progression illustrates rock's 'inversion' of the circle of fifths into what I have called a modal progression. … The Schenkerian view of it as a chain of neighbor motions is valid within its sphere, but it can be argued instead that some progressions found in the tonality of the last decade do not fit comfortably within the original Schenkerian paradigm" … There is nothing necessarily modal about the progression, no matter how far up in fourths it originates (one might similarly say that the raised fourth scale degree usually calls forth Lydian qualities, which it almost never does); the progressive flat-side accidentals are a consequence of the application of half-step upper neighbors to the thirds of the ornamented chords. Thus, the length of the "Jack Flash" progression, D♭ - A♭ - E♭ - B♭, requires an addition of three flats to the mix; yes, there is a systematic analogy to the circle of descending fifths, but this does not equate to a harmonic relationship, and I cannot image what is gained by describing it as one; the roots simply provide consonant support for the neighbors. As for Martin's suggestion that just because "some progressions of the last several decades" challenge normal tonal function, a statement with which no one could argue, he has not defended his assertation that this particular progression falls into that camp.

Jeg vil nedenfor diskutere nogle af de spørgsmål, som Everett her bringer på banen, da disse på udmærket vis kan illustrere en række almindelige synspunkter på begreber som modus og harmonik i forbindelse med vendingen:

Først er der spørgsmålet om *modus*: Er ♭VII→IV→I en „modal" akkordfølge? Det er her nødvendigt at være opmærksom på, i hvilken betydning Everett bruger ordet „modal"; som omtalt i kapitlet om modus kan dette ord jo bruges ret forskelligt. I dette tilfælde anvendes „modal" tilsyneladende om en tonehøjdestruktur, der er anderledes end funktionstonaliteten, og som bygger på en *anden skala*. Da ♭VII→IV→I jo inddrager en tone, der ikke er i durskalaen, er det da oplagt at se forløbet som „modalt", eller mere præcist som „mixolydisk", hvilket Moore (1997: 30) som før nævnt gør.

Problemet er blot, at ♭$\hat{7}$ ikke inddrages som en hvilken som helst tone, men i en ganske specifik funktion, hvilket Everett påpeger. Ligesom anvendelsen af ♯$\hat{4}$ i en vekseldominant i en dur/mol-tonal sammenhæng ikke markerer et skift i modus eller tonalitet, behøver

inddragelsen af ♭7̂ i sig selv ikke at indebære en modus baseret på den mixolydiske skala. Det er da også ganske kendetegnende, at selv om en melodi anvender ♭VII-IV-I, forekommer andre akkorder med ♭7̂ som Vm og IIIm♭5 sjældent, ligesom der ikke nødvendigvis anvendes andre akkordfølger med ♭7̂.

På den anden side hævder Everett, at der blot er tale om et forløb, der kan betegnes „tonalt" – i betydningen funktionstonalt eller dur/mol-tonalt. Men som eksemplerne ovenfor viste, kan der være et stærkt slægtskab mellem *bluesseptimen* og ♭7̂ i ♭VII→IV→I-progressionen. Jeg vil derfor hævde, at forløbet ♭VII→IV→I i mange tilfælde udmærket kan hænge sammen med en udvidelse af en „klassisk" dur/mol-tonalitet – men altså af en anden karakter, end for eksempel Moore foreslår: Udvidelsen består i inddragelsen af en bluestone, ikke i et udgangspunkt i en anden (her mixolydisk) skala.

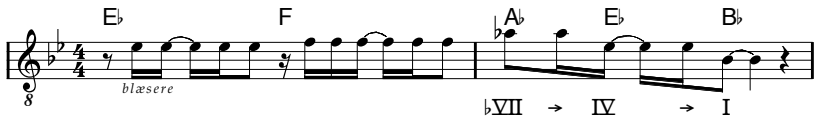
Et andet spørgsmål er, hvorvidt de stigende kvinter i ♭VII→IV→I udgør et „harmonisk forhold" eller blot et „kontrapunktisk"? Igen må disse udtryk forstås i en bestemt ramme, der her naturligvis er Schenker-analysen. Da ♭VII→IV→I kan opfattes som en prolongation af I, er der i Schenker-analytisk forstand ikke tale om „egentlige" harmoniske funktioner, men blot om melodisk (eller „kontrapunktisk") baserede akkorder. Som Everett (2000: 325) skriver: »Clearly, ♭VII - IV - I relies on contrapuntal neighbors, not its roots, for its identity.« Herved adskiller bevægelsen sig altså ifølge Everett fra den modsatrettede II(m)→V→I, der som regel har større strukturel betydning, og hvis virkning ikke er baseret på melodiske bevægelser, men på harmoniske funktioner, på bevægelsen fra dominantfunktion til tonikafunktion, afspejlet i basbevægelsen fra dominanttone til grundtone.

Jeg er enig med Everett i, at IV→I og V→I som regel har ret forskellig strukturel vægt, men ikke desto mindre er det vigtigt at være opmærksom på, at det afhænger af den *konkrete situation*. For eksempel kunne standardrundgangene ‖: I VIm | IIm V :‖ og ‖: I VIm | IV V :‖ i „amerikansk pop o. 1960" jo ofte blot anskues som en prolongation af I. På den anden side er det klart, at IV har en vigtig strukturel betydning i et nummer som James Browns *Say It Loud – I'm Black And I'm Proud* (1968), der harmonisk kan opdeles i fire dele: 30 takter I, 10 takter IV, 22 takter I og cirka 10 takter IV (hvorefter der fades). Selv om V→I som regel har større strukturel vægt end IV→I, er det altså ikke et uomgængeligt, „indre" eller „naturligt" træk ved de to vendinger. Det afhænger af den konkrete musikalske norm.

Det må heller ikke glemmes, at V→I ikke blot er en „harmonisk" forbindelse – dominant→tonika – men at der også for denne forbindelse kan siges at være et *kontrapunktisk* aspekt, først og fremmest 7̂→8̂-forbindelsen og liggetonen 5̂. Desuden må man være opmærksom på, at selv om ♭VII→IV→I i høj grad kan siges at have rod i $\frac{6}{4}$-$\frac{5}{3}$-figuren, så spiller andre forhold også ind. Som nævnt er der jo en tendens i pop og rock til, at akkorder opfattes som „klodser", at stemmeføringsmæssige aspekter spiller en mindre rolle, og at akkorder opfattes ud fra *akkordgrundtonen* (der samtidig som regel er bastonen, da omvendinger er ualmindelige). Der er derfor en tendens til en vis nivellering af akkordfunktioner, der også hænger sammen med den vigtige *metriske* rolle, som akkorder spiller i pop og rock. Selv om Everett således har en vigtig pointe, når han ud fra en Schenker-analytisk vinkel skelner mellem den „harmoniske" (II(m)→)V→I-forbindelse overfor den „kontrapunktiske" (♭VII→)IV→I, er det altså nødvendigt at være opmærksom på, at det ikke er muligt at

opretholde denne skarpe skelnen, når der ses på vendingernes brug i pop og rock.[235]

Forbindelsen Ⅴ→Ⅰ benævnes ofte en *kvintfaldsforbindelse* – og altså ikke en kvartstigningsforbindelse – da det er kvintforholdet, der anskues som det afgørende for forholdet mellem de to grundtoner, ikke kvartforholdet. Ⅳ→Ⅰ omtales derimod almindeligvis som såvel en kvintstigning som et kvartfald, hvilket kan ses som en afspejling af to forhold ved forbindelsen: Hvis Ⅳ→Ⅰ anskues som modsatrettet Ⅴ→Ⅰ, så er *kvintstigning* det mest oplagte, da der så benævnes en modsatrettet bevægelse af kvintfald. Men som det er set, kan Ⅳ ofte opfattes som en melodisk *hævning* i forhold til Ⅰ, og faktisk optræder Ⅰ og Ⅳ jo undertiden i vendinger, hvor de kan forstås som en *akkordisk melodiforstærkning* (for eksempel i *Wild Thing* ovenfor). Det er da karakterisktisk, at Ⅳ altid optræder som en akkord *over* Ⅰ, og at forbindelsen Ⅳ→Ⅰ altså i så fald mere nærliggende kan benævnes en *kvartfaldsforbindelse*. Ja, faktisk kan ♭Ⅶ→Ⅳ→Ⅰ i mellemspillene i Otis Reddings *Hard To Handle* (1968) til dels opfattes som en akkordisk melodiforstærkning af *to* faldende kvarter:[236]



Her synes grundtonerne i ♭Ⅶ→Ⅳ→Ⅰ altså at spille en vis melodisk rolle for opfattelsen af akkordfølgen – og netop som *kvarttald*, ikke som kvintstigninger.

Selv en så tilsyneladende simpel vending som ♭Ⅶ→Ⅳ→Ⅰ kan altså have en række egenskaber, som man i forskellige situationer kan lægge større eller mindre vægt på, og der kan derfor være grund til at advare om en for entydig analyse. Faktisk kan vendingens popularitet i 1960'ernes r&b måske blandt andet hænge sammen med netop en vis åbenhed overfor forskellige tolkninger, hvorfor den – således som det sås ovenfor – for eksempel kan være med til at muliggøre, at bluesseptimen (og i for eksempel ♭Ⅲ→♭Ⅶ→Ⅳ→Ⅰ også bluestertsen) kan inddrages på måder, der udvider dens rolle fra blot at være en rent melodisk dissonans.

---

[235] Det skal dog retfærdighedsvist nævnes, at Everett andetsteds i samme artikel netop understreger, hvordan Ⅴ(7)→Ⅰ også har stemmeføringsmæssige aspekter (2000: 329):

> The dominant, after all, has a largely contrapuntal role, in that its third, fifth, and—if present—seventh all resolve by step.

[236] Som omtalt tidligere er det karakteristisk for soul, at i akkordisk forstærkede melodiske ideer som regel først og fremmest ses i for- og mellemspil, hvor der ikke er sang, hvilket altså også her er tilfældet.

8.1g Andre vendinger med ♭3̂ og ♭7̂

Ovenfor er omtalt en række vendinger, hvor ♭3̂ og ♭7̂ anvendes i andre roller end blot som melodiske dissonanser. Karakteristisk har været en tilnærmelse til dur/mol-tonaliteten, hvor toner kan anvendes mere frit i forskellige vendinger. Jeg vil her kort omtale nogle andre vendinger, som disse toner kan optræde i, og nogle yderligere aspekter af brugen af de to toner.

♭3̂

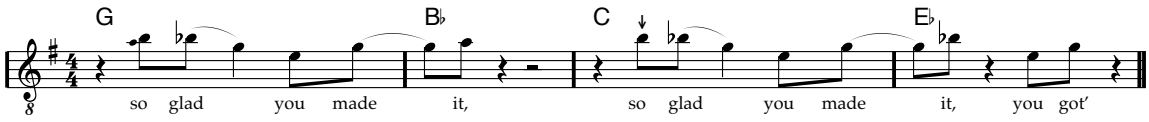
Ovenfor omtaltes, hvordan forskellige tonefunktioner for ♭7̂ – overterts til 5̂, undersekund fra 8̂ og dur/mol-tonal ♭7̂ – undertiden flyder sammen, således at flere aspekter kan spille ind i samme frase. På samme måde kan forskellige funktioner for ♭3̂ også undertiden spille ind eller i større og mindre grad. For ♭3̂ drejer det sig om følgende funktioner:

- Overterts til 1̂
- Undersekund fra 4̂
- Dur/mol-tonal ♭3̂

Man kan således se, hvordan 4̂ nu også i et vist omfang kan optræde som kernetone. Det kan for eksempel ses som akkordisk melodiforstærkning i The Beatles' *Back In The U.S.S.R.* (1968), hvor verset starter med ‖: I | IV | ♭III | IV :‖, eller i Jimi Hendrix' *Purple Haze* (1967), der bygger på rundgangen ‖: I | ♭III IV :‖.[237]

♭VI

Endnu et eksempel på, hvordan bluesterts påvirker og påvirkes af harmonikken og dermed nærmer sig den dur/mol-tonale ♭3̂, ses i brugen af akkorden ♭VI i forbindelse med bluestertsen. Som regel optræder ♭VI i en fast vending, IV→♭VI→I, hvor ♭VI kan opfattes som en variation af IVm. Når ♭VI anvendes i stedet for VIm, kan det blandt andet hænge sammen med sammenfaldet mellem ♭VI's kvint og bluestertsen. I Otis Reddings *I've Been Loving You Too Long (To Stop Now)* (1965) er det således det *eneste* sted i verset, hvor melodien tydeligt anvender bluestertsen.[238] Et andet eksempel på VI findes i broen i Spencer Davies Groups *Gimme Some Lovin'* (1966), der dog generelt er kendetegnet af en ret stor uafhængighed mellem melodien og harmonikken:



Brugen af ♭VI er dog forholdsvis ualmindelig i rock-blues-modus (i hvert fald i forhold til ♭VII og ♭III). Når den alligevel nævnes her, skyldes det først og fremmest, at det er endnu en demonstration af, hvordan bluestonerne bringes i berøring med de dur/mol-tonale toneideer.

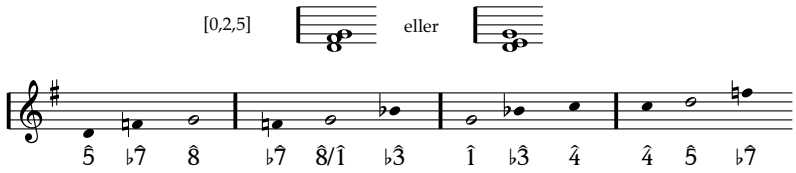
---

[237] Akkorderne er her ofte underforståede og består ofte kun af bas og eventuelt kvinter i guitaren. Netop tertsløse akkorder er jo typiske for akkordiske melodiforstærkning. Se i øvrigt Jensen 1995: 59ff, 88f og 109ff.

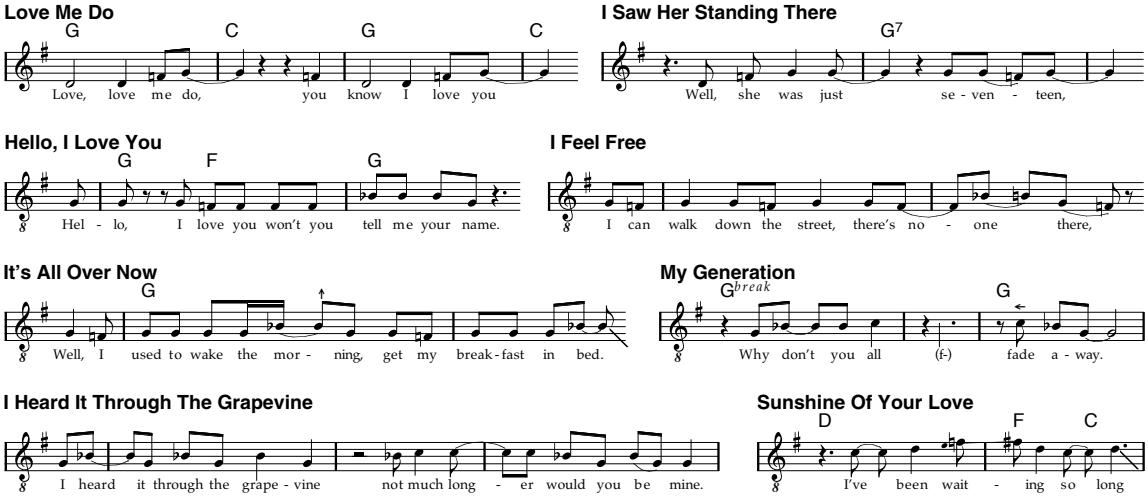
[238] Se i øvrigt http://cyrk.dk/soulbogen/paradigme for en nærmere diskussion af ♭VI i *I've Been Loving You Too Long*. Se også Jensen 1995: 72 og 99 for en gennemgang af brugen af ♭VI i 1960'ernes beat og soul.

[0,2,5]-struktur, pentatonik

Melodiske strukturer med tonerne ♭3̂ eller♭7̂ kan undertiden siges at være kendetegnet af en *[0,2,5]-struktur*, altså en struktur af en kvart, der er opdelt i en stor sekund og en lille terts:



Eksempler (transponeret, så g er grundtone):



Desuden kan nævnes forløb med akkordisk melodiforstærkning såsom 1̂→♭3̂→4̂→(1̂), 1̂→4̂→♭3̂→4̂→(1̂) og 1̂→♭7̂→♭3̂→1̂.

Ofte fungerer [0,2,5]-strukturen således som en *delmodus*, dvs. som et lille „skelet", der binder de tre toner sammen i en helhed. I mange tilfælde kan [0,2,5]-mønsteret måske siges at fungere som en struktur, der medvirker til at frigøre bluestonerne ved at tilbyde en alternativ struktur, som tonerne kan opleves i forhold til.

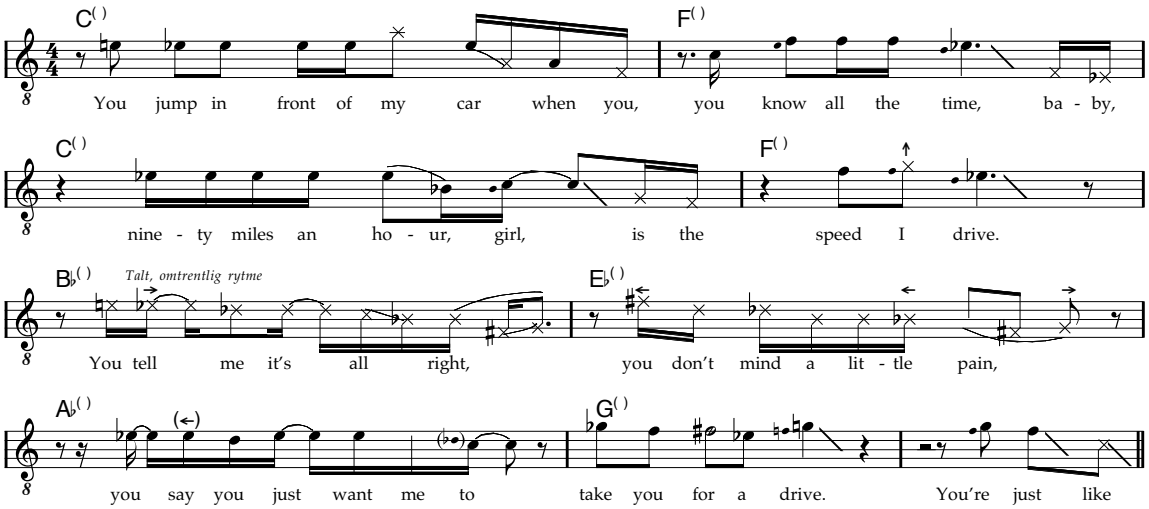
[0,2,5]-strukturer har som nævnt åbenlyse ligheder med de *pentatone* skalaer, hvor [0,2,5]-mønsteret netop kendetegner strukturen omkring de „manglende" halvtonetrin (i forhold til de diatone skalaer). Brugen af [0,2,5]-strukturen i rock-blues-modus kan derfor ofte ses som en tilnærmelse til pentatonik, og skalaen af 1̂, bluesterts, 4̂, 5̂ og bluesseptim kaldes da også ofte den *bluespentatone skala* (Jensen 1995: 32). Denne skala har selvfølgelig et åbenlyst slægtskab med den *molpentatone* skala.[239] Det er dog i den forbindelse også vigtigt at være opmærksom på [0,2,5]-strukturen med 5̂-6̂-8̂, der er almindelig i rock-blues-modus (og i endnu højere grad i rock'n'roll-blues-modus og i popmodus).

---

[239] I det omfang, at det lader sig gøre at skelne mellem bluesterts og dur/mol-tonal ♭3̂ og mellem bluesseptim og dur/mol-tonal ♭7̂, er den bluespentatone skala og den molpentatone skala ikke ens, men nok enharmoniske. I jo højere grad bluestonerne og de dur/mol-tonale toneideer flyder sammen, i jo højere grad flyder de to skalaer selvfølgelig sammen.

8.1h Modal forankring

I visse numre – og eventuelt kun i visse afsnit – er der kun ret svage antydninger af toneideer med nogenlunde fast tonehøjde, og det er i stedet som om, at teksten blot *tales*. På den anden side kan overgangen fra tale til melodi være ret flydende. Fænomenet kan for eksempel høres i første vers af Jimi Hendrix' *Crosstown Traffic* (1967):



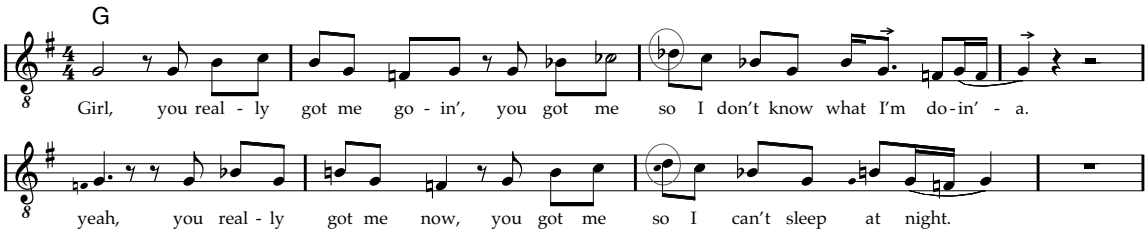
Specielt i tredje linie forholder stavelserne sig kun i meget ringe omfang til nogenlunde faste tonehøjder, defineret af en modus. Fænomenet er på mange måder sammenligneligt med manglende *metrisk forankring*: Præcis som stavelser kan have manglende eller svag metrisk forankring, kan de altså som her have ret svag forankring i en modus. Jeg vil derfor anvende betegnelsen svag eller manglende *modal forankring* om fænomenet.

Det er dog vigtigt at være opmærksom på, at sangen i tredje linie i verset stadig fungerer *musikalsk* også med hensyn til tonehøjde, selv om toneideerne kun i ret ringe omfang er defineret af en modus. Der er således en tydelig fornemmelse af en overordnet kontur og af nogle forhold mellem de forskellige stavelsers tonehøjde. At der ikke er en klar modal forankring betyder således blot, at tonehøjde ikke høres i forhold til toneideer i en modus, men mere høres som et mere relativt forhold mellem tonerne indbyrdes og måske i forhold til absolut tonehøjde.

Jeg vil ikke her nærmere karakterisere virkningen af den manglende nodale forankring, men blot bemærke, at det naturligvis blandt andet kan have implikationer for opfattelsen af forholdet mellem solist og orkester, ligesom den manglende „bundethed" kan tolkes på forskellige måder af lytteren.

8.1i Blueskvint

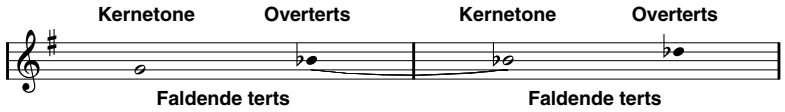
Hidtil har *bluesterts* og *bluesseptim* været omtalt som de vigtigste melodiske dissonanser i bluesbaserede modi (sammen med de to undertertser fra hhv. Î og 5̂). Undertiden optræder endnu en melodisk dissonans, der som regel betegnes *blueskvinten*. Et godt eksempel kan høres i tredje og syvende takt af første vers af The Kinks' *You Really Got Me* (1964):



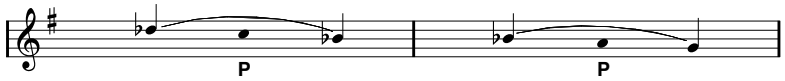
Blueskvinten er kendetegnet ved typisk at være intoneret *lavere* end dominanten og desuden ved at indgå i helt bestemte melodiske vendinger, som vil blive beskrevet her. Jeg vil skelne mellem to situationer med brug af blueskvinten, nemlig hvor denne optræder med en *nedadgående* melodisk spænding, og hvor den optræder med en *opadgående* spænding.

Blueskvint med nedadgående spænding

Umiddelbart kan det synes oplagt at anskue blueskvinten som en *overterts til bluestertsen* altså som en melodisk dissonans med bluestertsen som (relativ) hviletone, således at der opstår en *tertsstige* (Van der Merwe 1989: 125):



Ligesom der mellem grundtonen og bluestertsen kan være en gennemgangstone i form af 2̂, kan der så mellem blueskvinten og bluestertsen være en gennemgangstone i form af 4̂ som i eksemplet fra *You Really Got Me* ovenfor:[240]

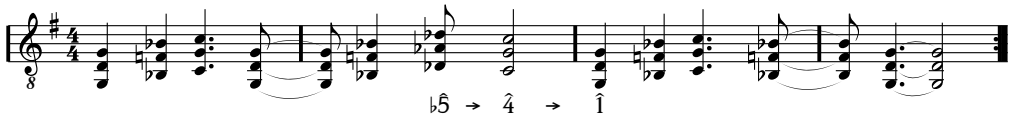


Selv om blueskvinten som overterts til bluestertsen kan spille en vis rolle, kan der dog være grunde til ikke at tillægge denne tolkning af blueskvinten for stor rolle, da andre funktioner lader til i lige så høj grad at være vigtige for opfattelsen af blueskvinten.

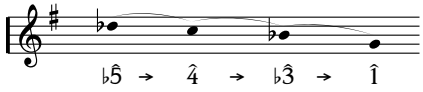
---

[240] Gennemgangstone skal her forstås i Schenker-analytisk forstand og ikke som en harmonifremmet tone mellem to harmoniegne toner. I Schenker-grafer kan gennemgangstoner som nævnt angives med et **P**.

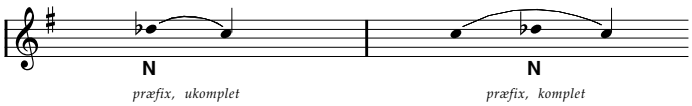
Faktisk er det kendetegnende, at blueskvinten – når den har en nedadgående melodisk spænding – aldrig videreføres *direkte* til bluestertsen, således som bluestertsen kan videreføres direkte til grundtonen. I stedet anvendes altid $\hat{4}$ mellem blueskvinten og bluestertsen, og i et af rockens kendteste riffs videreføres blueskvinten slet ikke til bluestertsen (Deep Purples *Smoke On The Water*, 1972):



Som regel er det da også mere kendetegnende, at blueskvinten optræder som en melodisk spænding rettet mod $\hat{4}$, der derfor optræder som en relativ melodisk afspændt tone – dog med en vis spænding mod bluestertsen.

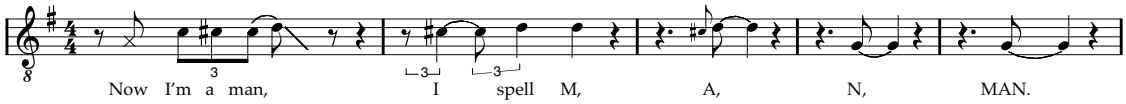


Således anskuet kan blueskvinten altså kaldes en *oversekund til $\hat{4}$*. Blueskvinten optræder da også som *øvre nabotone til $\hat{4}$* i Schenker-analytisk forstand (i øvrigt oftest af præfikstype og såvel komplet som ukomplet):



Blueskvint med opadgående spænding

Undertiden ses det, at dominanten tilnærmes nedefra, således at der er en melodisk stigende tendens frem mod målet, $\hat{5}$, således som det for eksempel kan ses i The Yardbirds' *I'm A Man* (1965):



Der er altså her tale om et ganske andet fænomen end den nedadrettede blueskvint, og et afgørende spørgsmål i forbindelse med dette fænomen er, om toner før målet, $\hat{5}$, opfattes som lavt intonerede udgaver af den *samme* toneide, eller om toner før $\hat{5}$ opfattes som en *anden* toneide under dominanten.

Anskuet som en *anden* toneide end dominanten er der tale om en *undersekund* til dominanten, der med dur/mol-tonale toneideer kan beskrives $\sharp\hat{4}$. Dette svarer sådan set fuldstændig til situationen i rock'n'-roll-blues-modus omkring bluestertsen, der jo i visse tilfælde snarere kan anskues som et hævet andettrin, $\sharp\hat{2}$, med efterfølgelse af enten en durterts eller en højt intoneret bluesterts. Herved er der i øvrigt så slet ikke tale om en *kvint*, men om en (forstørret) kvart…

På den anden side er det kendetegnende, at den præcise tonehøjde ikke synes at spille den store rolle, og at der ofte blot er tale om en trinløs gliden op til måltonen, således at det kan være svært at skelne mellem, hvornår der skulle være tale om selve dominanten, og hvornår der skulle være tale om en anden toneide. Dette indikerer, at det ofte er mere

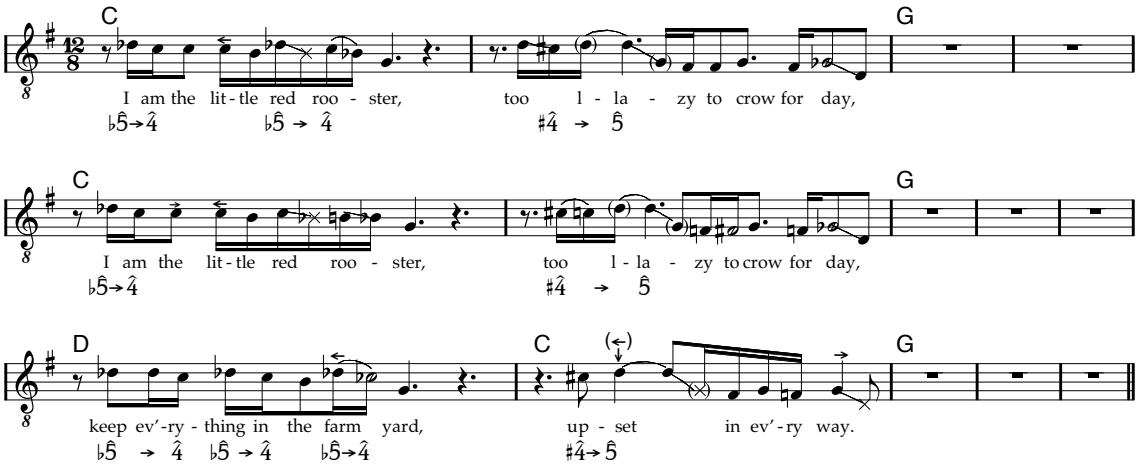
rammende simpelthen at anskue $\hat{5}$ som en toneide, der ligesom de andre bluestoner har en ret vid ramme for den præcise intonation. Det er da også således, at for eksempel Jeff Todd Titon anskuer $\hat{5}$ (Titon 1994: 153, med c som grundtone): »… the series between G♭ and G, the G complex …«. Anskuet således betyder betegnelsen *blueskvint* (eller med Titons ord *g-komplekset*) altså blot en særlig form for „femtetrinethed" eller „dominant", en form med ret vide rammer for intonation i et område fra den rene kvint og et stykke derunder på 100-200 cent. Umiddelbart kunne blueskvinten således se ud til at optræde helt parallelt med bluestertsen, men det er vigtigt at være opmærksom på en afgørende forskel: Selv når der er et ret vidt område, som blueskvinten kan intoneres indenfor, er der under alle omstændigheder en bestemt, ret fast tonehøjde, den *rene kvint*, der optræder med en særlig rolle, mens noget tilsvarende ikke gælder bluestertsen.

Det kan være vanskeligt at afgøre hvilken af de to anskuelser, der bedst beskriver det omtalte fænomen, og man må nok acceptere, at begge tolkninger afspejler sider af oplevelsen af fænomenet – med forskellig vægt i forskellige situationer. En sådan tvetydighed er der jo sådan set ikke noget usædvanligt i. Ikke desto mindre vil jeg hævde, at det *som regel* giver bedst mening at anskue femte trin som en toneide med en ret fast tonehøjde og som en dominant i stil med dette trins rolle i dur/mol-tonalitet, og så at anskue en melodisk bevægelse op mod dominanten som en anden toneide, som $\sharp\hat{4}$, dog uden at denne opfattelse er enerådende.

Uanset om toner under den rene kvint opfattes som en selvstændig toneide eller ej, er det dog kendetegnende, at sådanne toner som regel optræder i en opadgående bevægelse med retning mod den rene kvint.

Afslutning – blueskvint

Der er altså to ret forskellige situationer, hvori der optræder en tone mellem $\hat{4}$ og $\hat{5}$: Enten som en melodisk dissonans med nedadgående spænding mod fortrinsvis $\hat{4}$ eller som en melodisk dissonans med opadgående spænding mod $\hat{5}$. Et eksempel, hvor begge optræder side om side, er første vers af The Rolling Stones' *Little Red Rooster* (1964):



I øvrigt illustrerer eksemplet udmærket, hvordan blueskvinten er et *melodisk* fænomen, der lader til at være ganske uafhængigt af den underliggende harmonik.

8.1j Rock-blues-modus – afslutning

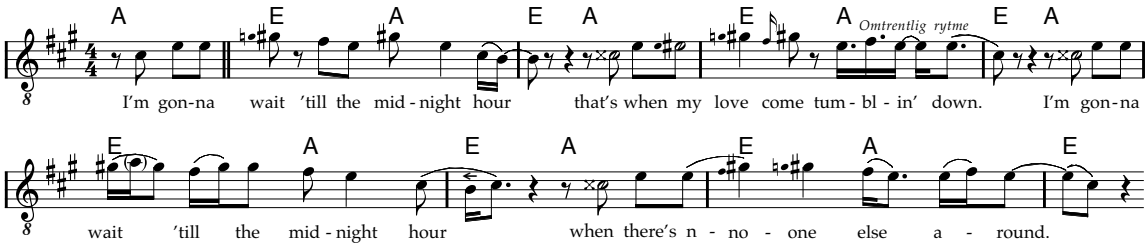
Rock-blues-modus er altså særlig grad kendetegnet af melodiske figurer med brug af *bluestonerne*, men i udvidede roller i forhold til rock'n'roll-blues-modus, for eksempel som (midlertidige) kernetoner. Særlig karakteristisk er tilnærmelsen mellem bluestonerne og dur/mol-tonaliteten, der sker på en række specifikke måder. Det har således blandt andet været omtalt, hvordan bluestoner kan optræde som klangfarvning, hvordan bluestoner kan optræde i akkordisk melodiforstærknin, hvordan bluestoner kan indgå i „pentatone" [0,2,5]-strukturer, og hvordan $\flat\hat{7}$ i den første akkord i vendingen $\flat$VII→IV→I kan have blues-septimtræk. Desuden har en række andre træk ved rock-blues-modus været omtalt, herunder *blueskvint* og forskellige grader af modal forankring.

8.2 Andre modale træk

Rock-blues-modus er som nævnt kendetegnende for en stor del af 1960'ernes r&b, specielt den britiske „r&b" eller bluesbaserede „beat". Det er dog endvidere nødvendigt at være opmærksom på en række andre tendenser, og jeg vil i dette afsnit se på andre modus-træk i 1960'ernes r&b, herunder popmodale træk og „bluesmol".

8.2a Popmodale træk

En stor del af den især amerikanske, sorte soul tager i højere grad udgangspunkt i *popmodus* end i rock-blues-modus. Et eksempel på en melodik, der ikke anvender bluestoner, men som i stedet er ret klar popmodal, kan høres i Wilson Picketts klassiker *In The Midnight Hour* (1965):

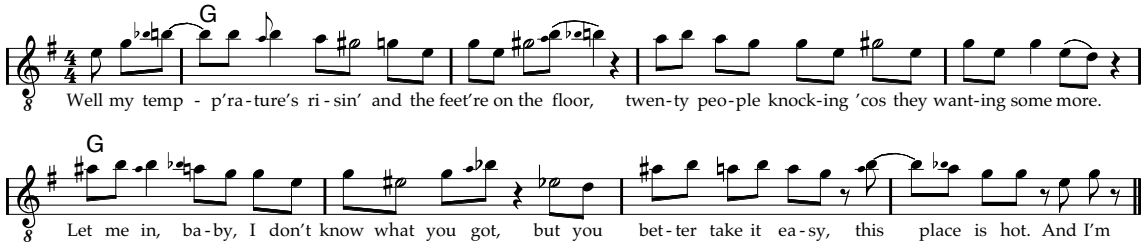


De viste otte takter er helt uden bluestoner og er ganske klar popmodus. To karakteristiske træk:

- $\hat{3}$ optræder som *kernetone* (mere præcist lofttone), uafhængigt af harmonikken.
- $\hat{6}$ optræder som *underterts* (til $\hat{8}$).

Det er i øvrigt værd at bemærke, at popmodus og rock-blues-modus (og for den sags skyld rock'n'roll-blues-modus) har en række ligheder. I begge modi optræder $\hat{1}$ og $\hat{5}$ således som melodiske kernetoner ret uafhængigt af harmonikken, ligesom $\hat{3}$ og $\hat{6}$ kan optræde som undertertser. Endvidere har popmodus som nævnt også en vis „pentaton" klang i kraft af tonerne $\hat{1}$-$\hat{2}$-$\hat{3}$-$\hat{5}$-$\hat{6}$, ligesom det ses i rock-blues-modus, omend det her snarere er den molpentatone skala. Disse ligheder kan i konkrete numre betyde, at man kan opleve modale fænomener, der bedst kan beskrives som en særlig blanding af forskellige modale normer. Et udmærket eksempel er igen *In The Midnight Hour*, hvor der ret konsekvent gli-

des op til tertsen, hvilket jo er et typisk *bluestonetræk*. Et andet eksempel er Spencer Davies' *Gimme Some Lovin'* (1966, her 1. vers):

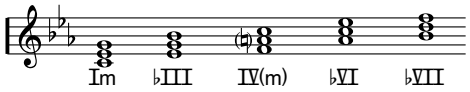


Selv om 1960'ernes r&b hovedsageligt er præget af bluesmodale træk – og disses tilnærmelse til og sammenflyden med dur/mol-tonale træk – er *popmodus* altså også en vigtig bestanddel, hvilket ikke mindst gælder musik, der sædvanligvis benævnes *soul*.

8.2b Bluesmol

Da der i rock-blues-modus sker en tilnærmelse af bluestonerne til de dur/mol-tonale toneideer ♭3̂ og ♭7̂, kan der opstå en særlig modus, som jeg andetsteds (Jensen 1995: 112f) har kaldt *bluesmol*. Selv om denne modus' rødder tydeligvis er i 1960'ernes r&b, adskiller den sig på en del områder fra typiske modi i 1960'ernes øvrige r&b, og jeg vil derfor kun omtale den kort her. Modusen bliver endvidere først og fremmest populær i slutningen af 1960'erne og ikke mindst i 1970'ernes „hårde rock". Når bluesmol alligevel omtales her, skyldes det, dels at bluesmol trods alt forekommer i 1960'ernes r&b, dels at beskrivelsen også kan belyse brugen af bluestoner i 1960'ernes (britiske) r&b.

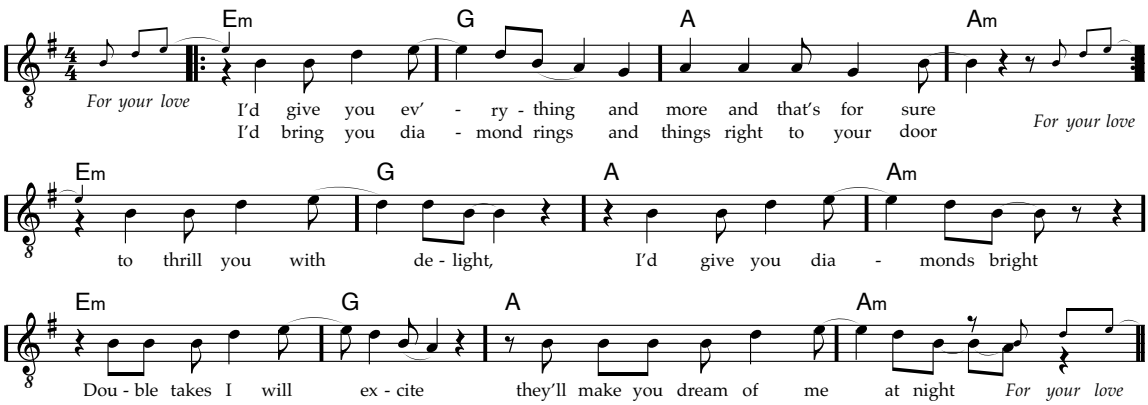
Typisk for harmonikken i bluesmol er brugen af akkorder som Im, ♭III, IV(m), ♭VI og ♭VII.



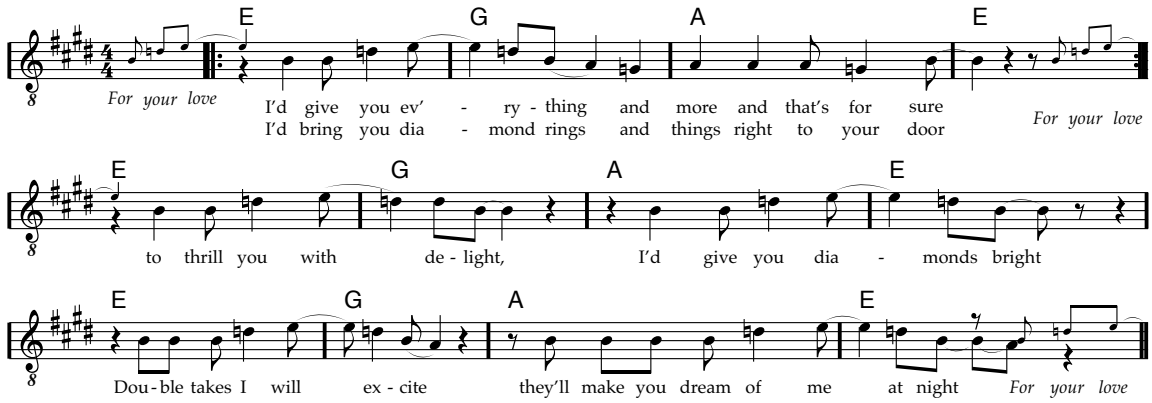
Ofte ses akkordisk melodiforstærkning, f.eks. i vendinger som ‖ Im ♭VII | ♭VI / / (♭VII) ‖ fra Led Zeppelins *Stairway To Heaven* (1971).

Melodikken minder meget om melodikken i rock-blues-modus. Typisk er en vis grad af uafhængighed af harmonikken, brug af kernetoner og melodiske dissonanser og ofte et vist pentatont præg, gerne i form af [0,2,5]-strukturer. Endelig kan der undertiden være mere tydelige funktionstonale (moltonale) indslag.

Et udmærket eksempel er verset i The Yardbirds' *For Your Love* (1965):



Kernetoner er her tydeligvis 5̂ og 8̂, og for eksempel i frasen »I'd give you diamonds bright« i slutningen af anden linie, illustreres det tydeligt, hvordan h (5̂) optræder som en (relativ) melodisk konsonans på trods af akkorden A (IV), og hvordan d (♭7̂) derefter optræder som undersekund til e (8̂). Når d er forholdsvis spændingsfyldt, skyldes det altså ikke akkorden A – der fornemmes ikke en nedadgående spænding mod cis – men derimod at d fungerer som melodisk dissonans i forhold til kernetonen e. Denne type melodik afviger altså på mange punkter fra funktionstonal mol og minder langt mere om melodikken i rock-blues-modus. Præcis den samme melodi kunne da også fint fungere med et andet og mere durpræget harmonisk underlag end 𝄆 Im | ♭III | IV | IVm 𝄇, for eksempel 𝄆 I | ♭III | IV | I 𝄇:



Andre muligheder kunne være 𝄆 I | ♭III | ♭VII | IV 𝄇 eller 𝄆 I | ♭VII | IV | I 𝄇.[241]

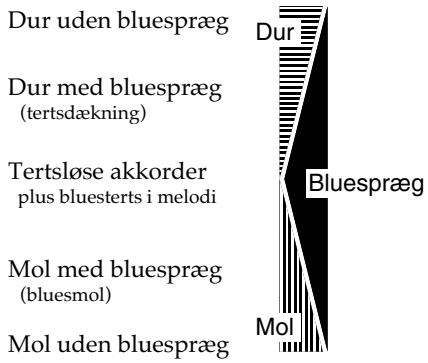
Eksemplet fra *For Your Love* viser tydeligt, hvordan „dur" og „mol" ikke nødvendigvis ligger så langt fra hinanden og ikke på samme måde som i dur/mol-tonal musik kan ses som to distinkt forskellige tonekøn. I stedet er der i 1960'ernes r&b en række mere glidende overgange fra durtonalitet til rock'n'roll-blues-modus, dvs. durharmonik med bluesmelodik, over en mere melodisk baseret harmonik med tertsløse akkorder og med akkorder som ♭VII og ♭III i rock-blues-modus til *bluesmol* og endda videre til moltonalitet.[242] I min

---

241 Kontrasten i *For Your Love* er i øvrigt i E-dur, men her fornemmes godt nok et tydeligt skift i modus (ledsaget af et skift i metrum).

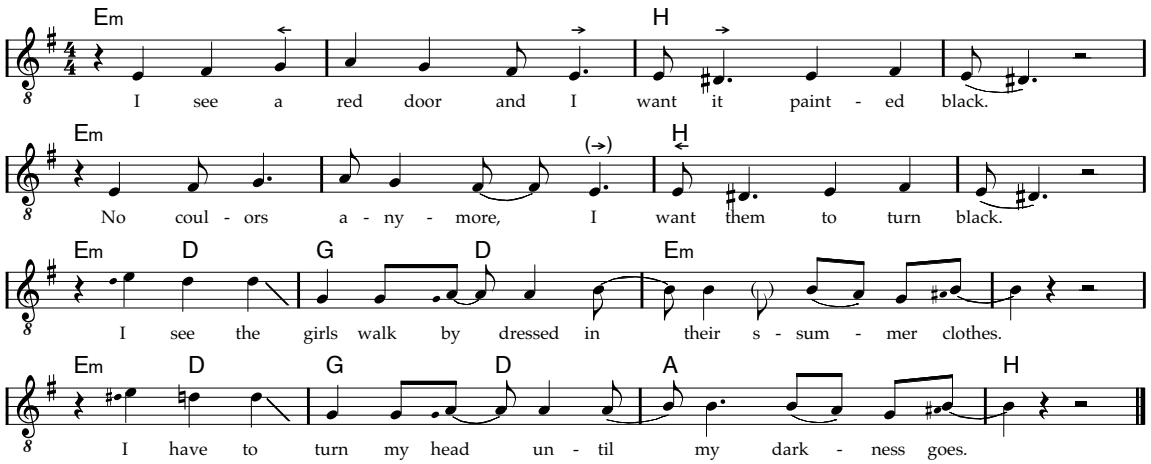
242 I det generelle kapitel om tonehøjde diskuteredes Robert Walsers analyse af Van Halens *Runnin' With The Devil*, og jeg argumenterede for, at der ikke blot var tale om en skalabaseret modus. Jeg præciserede dog ikke nærmere modusen i *Runnin' With The Devil*. Med beskrivelserne ovenfor af rock-blues-modus og bluesmol kan det nu bedre lade sig gøre: Der er tale om en modus, der i hovedtræk er *rock-blues-modus*, men med kraftige træk af *bluesmol*, specielt i det harmoniske.

Rockharmonik (Jensen 1995: 113) opstilles disse overgange som en linie fra funktionstonal dur til funktionstonal mol:



Der er dog her grund til at gøre opmærksom på, at en sådan grafisk illustration er en forsimpling på flere områder. Først og fremmest dækker „bluespræg" i illustrationen over flere, ret forskellige træk, der i visse modi slet ikke forekommer, mens de i andre kan være ganske fremtrædende. Desuden er funktionstonal dur og mol på mange måder tættere beslægtet end for eksempel funktionstonal dur og rock-blues-modus. Når dur og mol opstilles som de yderste modsætninger, er det derfor misvisende. Ikke desto mindre peger illustrationen på et vigtigt aspekt: At der ikke så meget er tale om en række, skarpt adskilte former for modus, men snarere om at sange – og afsnit i sange – på forskellige måder kan have træk af flere normer for modus.

Et eksempel på, hvordan en sangs modus kan være i området mellem bluesmol og funktionstonal mol kan høres i The Rolling Stones' *Paint It, Black* (1966):

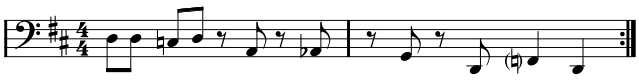


Første del er her fortrinsvis funktionstonal mol med en harmonisk vekslen mellem tonika og dominant. Melodiens toner høres endvidere først og fremmest i forhold til akkorderne. For eksempel er de fire e'er på 1-slagene i takt 3, 4, 7 og 8 tydeligvis dissonerende, og de opløses da også trinvist nedad til den konsonerende ledetone. Anden del er derimod tydeligvis anderledes: Melodisk er der tale om en bevægelse mod dominanten, $\hat{5}$, der optræder som kernetone, dvs. som melodisk konsonans ret uafhængigt af akkorderne – sammenlign for eksempel de to næstsidste takter i de to sidste linier, hvor $\hat{5}$ er kernetone uanset om akkorden er Im eller IV.

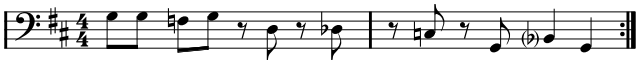
8.2c Tonikalisering

Sædvanligvis er grundtonen endog meget fast i bluesbaseret musik, og *modulation* er stort set fraværende (og i de tilfælde hvor det optræder opfattes det samtidig som et modalt skift). Undertiden ses dog *ryk*, dvs. at der skiftes til en modus med grundtone en hel eller oftere en halv tone over den originale toneart på en måde, således at den nye modus blot opfattes som en ny udgave af den originale og ikke som en kontrasterende modus (Jensen 1995: 103) – se for eksempel The Whos *My Generation* (1965). Heller ikke ryk er dog særlig almindeligt.

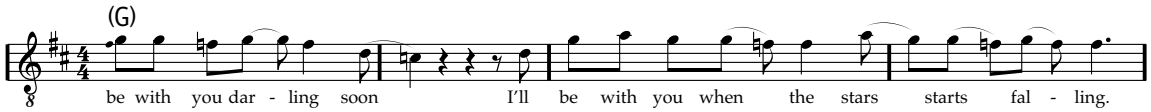
Fraser med andre kernetoner end Î kan dog på sin vis undertiden opfattes som en form for *lokalt grundtoneskift* (lokalt for den pågældende stemme). På tilsvarende måde betyder akkordskift undertiden, at fraser tager udgangspunkt i *akkordgrundtonen* og ikke i den overordnede modus' grundtone. Det kan for eksempel ses i akkompagnementet til Creams *Sunshine Of Your Love* (1967), der bygger på følgende ostinatfigur:



Efter 8 takter skiftes nu til den *samme figur* med g som grundtone:

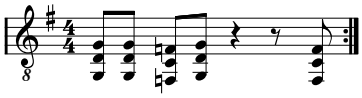


Det er her klart, at tonerne høres ud fra *g* som grundtone og ikke d – man kan sige, at der sker en *tonikalisering* af g. For eksempel optræder *undersekund til g* (f), *blueskvint* (des) og *bluesterts* (b/h) i forhold til g, hvoraf i hvert fald de to sidste ikke er almindelige med d som grundtone. På den anden side har den overordnede modus stadig d som grundtone, hvilket blandt andet ses på melodien, der godt nok understreger g'et, men samtidig tydeligvis stadig høres med d som grundtone og ikke g:



Der er således tale om en *lokal* tonikalisering i basstemmen.

Et andet eksempel på et nummer, der bygger på en ostinatfigur, der flyttes til en ny grundtone uden hensyntagen til den overordnede modus, er The Kinks *You Really Got Me* (1964). Ostinatfiguren består som nævnt af to toner, der hver er forstærket med en kvint, og som spilles med forvrænget guitar:



Denne figur flyttes nu først en tone op til a, der nerved tonikaliseres, og derefter til d, således at det overordnede akkordforløb er G→A→D (med afslutning på C, før der vendes tilbage

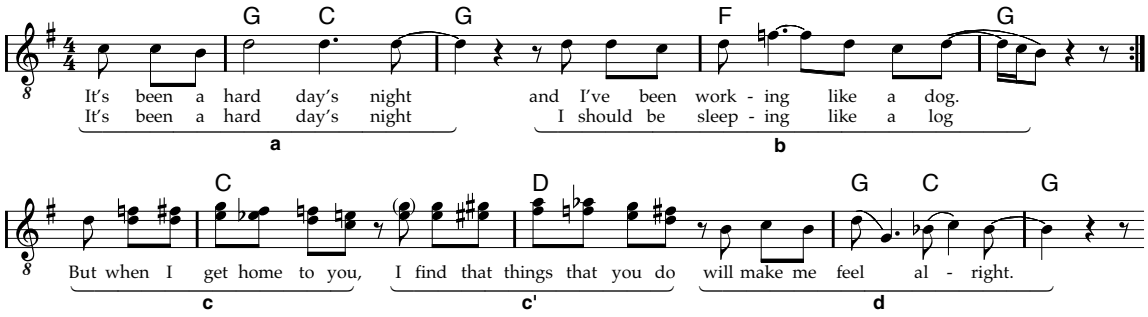
til G). Der er dog ikke tale om egentlig *modulation*, således som dette normalt forstås,[243] da alle akkorderne også samtidig har en ret klar funktion *i hovedtonearten*, og der er overalt en nogenlunde klar fornemmelse af g som grundtone. Men for de enkelte fraser er udgangspunktet altså ikke desto mindre akkordens grundtone.

At akkordskift medfører tonikalisering af andre toner end grundtonen er dog forholdsvis usædvanligt i den bluesbaserede musik i 1960'erne, og eksemplerne ovenfor er således trods alt undtagelser. Når der optræder tonikalisering, hænger det som regel sammen med, at en bestemt *ostinatfigur* spiller en særlig stor rolle for nummeret – som en væsentlig del af nummerets ide. Dette er tilsyneladende særligt almindeligt i den *britiske* r&b, hvor tonikalisering som følge af skift i akkord da også forekommer langt oftere end i amerikansk r&b. I øvrigt dukker fænomenet også op i senere britisk musik, specielt *punk*. Men i 1960'ernes r&b generelt er den overordnede grundtone altså som hovedregel gældende for *alle* fraser, uanset at akkorderne skifter.

8.2d Skift i modus

Paint It, Black ovenfor kan dels anskues som en specifik blanding af to modi – bluesmol og funktionstonal mol – dels som en *vekslen* mellem de to modi. Klare skift i modus er dog forholdsvist usædvanligt, præcis som skift i grundtone, selv om det undertiden forekommer. Oftere kan der som i *Paint It, Black* være tale om nuancer, hvor der i forskellige afsnit fremhæves træk af forskellige, beslægtede modi. Jeg vil her give nogle eksempler både på modale nuanceforskelle og på klare skift.

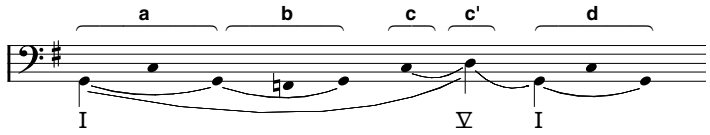
Starten af verset (ab) i The Beatles' *A Hard Day's Night* (1964) er tidligere nævnt som et eksempel på rock-blues-modus:



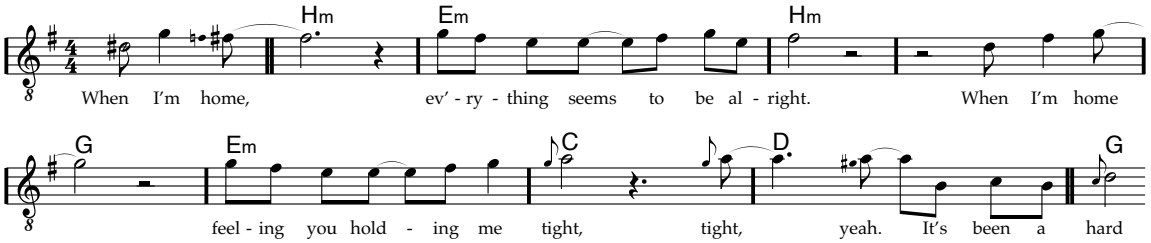
Derimod er fortsættelsen, c og c', karakteriseret af en langt mere *akkordbaseret melodik*, og en harmonisk vending, der er helt typisk for *funktionsharmonik*: S→D. Der er således her en tendens i retning af funktionstonalitet (durtonalitet), selv om der også er atypiske træk for funktionstonalitet – for eksempel er akkorderne tydeligvis melodisk baserede ($\hat{4}$→$\hat{5}$), og der

[243] Man kan dog selvfølgelig i det hele taget ikke uden videre overføre et begreb som modulation fra dets dur/mol-tonale sammenhæng til en ganske anden form for modalitet, hvor for eksempel den tonale kadence slet ikke spiller samme rolle.

er tale om tydelig parallelføring. I sidste del, d, vendes der så tilbage til mere klar rock-blues-modus. Man kan i øvrigt endvidere bemærke, at c/c' ikke blot er en modal afvigelse, men også en harmonisk i et dybere lag, hvilket illustreres af en Schenker-analyse af harmonikken:



I kontrasten i samme nummer er skiftet til en anden type modus derimod langt mere tydeligt:



Der er således ingen træk af rock-blues-modus, og for eksempel høres stort set alle toner klart i forhold til den underliggende akkord. Til gengæld ses store ligheder med typiske kontraster i „amerikansk pop o. 1960", hvor kontrasten ofte kunne ses som en bevægelse mod $\hat{2}$ og V, for eksempel som her en trinvis stigende bevægelse fra $\hat{7}$ (se for eksempel Johnny Tillitsons *Poetry In Motion*). Det større skift i grupperingsstrukturen (skift fra et stykke, vers, til et andet, kontrast) ledsages altså her af et større skift i modus.

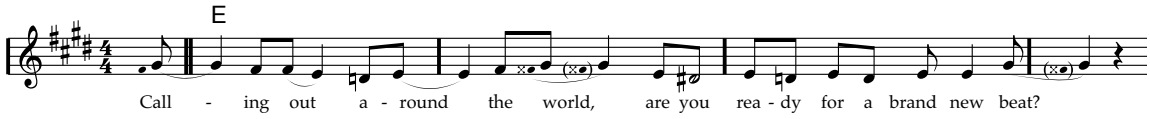
Selv om der også kan findes andre eksempler på modale skift – for eksempel i The Beatles' *Can't Buy Me Love* (1964) og i Spencer Davies Groups *Somebody Help Me* (1966) – er det dog værd at understrege, at sådanne tydelige skift ikke er overvejende almindelige.

8.2e Modus i soul

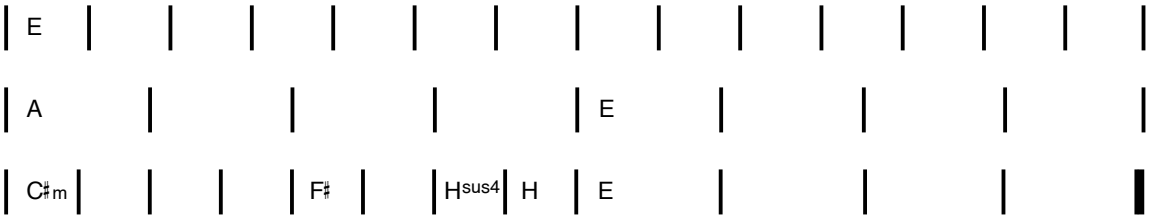
Den musik, der sædvanligvis benævnes *soul*, er i modal henseende ikke blot præget af rock-blues-modus, men faktisk ofte i højere grad af popmodalitet, dur/mol-tonalitet og rock'n'roll-blues-modus. Det er således karakteristisk, at den tilnærmelse, der sker i rock-blues-modus mellem bluestoner og dur/mol-tonale toner, ikke finder sted i nær samme omfang i soul og ofte på ganske specifikke områder.

Et godt eksempel er *akkordisk melodiforstærkning*, der kun optræder sparsomt, som regel med en ret tydelig melodisk basis og ofte i for- og mellemspil, hvor der ikke er sang. Et godt eksempel på dette er Wilson Picketts *In The Midnight Hour*, hvor introens akkordforløb – ♭VII→V→IV→♭III→(I) – er baseret på en melodisk faldende linie – ♭$\hat{7}$→$\hat{5}$→$\hat{4}$→♭$\hat{3}$→($\hat{1}$) – og hvor hvert vers afsluttes af ♭VII→V, der kan forstås som en akkordisk forstærkning af ♭$\hat{7}$→$\hat{5}$ (hvor ♭$\hat{7}$ er bluesseptimen). Det er altså karakteristisk, at akkordisk forstærkede melodiske ideer i soul optræder på ganske specifikke måder. Dette kan i øvrigt hænge sammen med, at akkorder som regel ikke optræder som tertsløse kvinter, men som *fulde treklange*, hvilket igen kan hænge sammen med, at elektrisk forvrænget guitar ikke er almindeligt i soul.

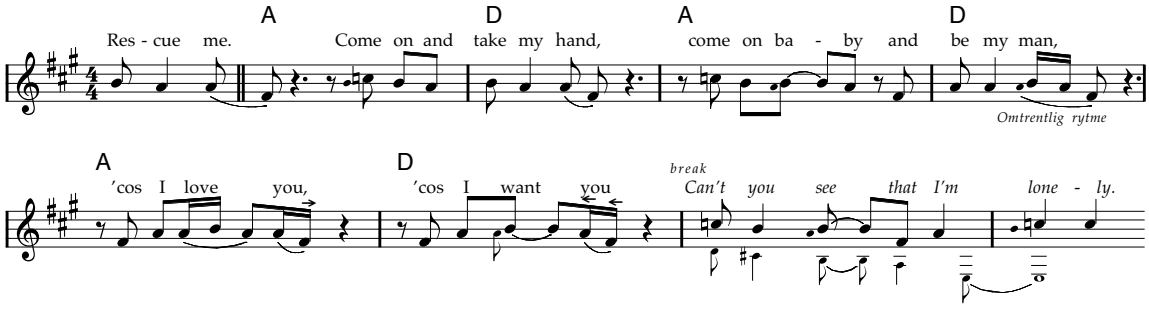
Mens soul i forhold til for eksempel britisk r&b ikke i særlig grad er kendetegnet ved tilnærmelse mellem bluestoner og dur/mol-tonale toner, opstår der i stedet – ikke overraskende – en interaktion mellem bluestoner og popmodale træk, ligesom bluestræk på andre måder berører dur/mol-tonale eller funktionstonale træk. Et udmærket eksempel kan ses i Martha and The Vandellas *Dancing In The Street* (1964), hvor første vers starter således:



Det er her tydeligt, at $\hat{3}$ fungerer som *toptone*, hvilket er et typisk popmodalt træk. Men samtidig er der også bluesmodale træk såsom brugen af bluesseptimen, ligesom den statiske harmonik i øvrigt er et typisk træk fra bluesbaseret musik. Ja faktisk kan de første 34 takter opfattes som en funktionsharmonisk præget variation af et bluesskema:



I *Dancing In The Street* anvendes undersekund fra $\hat{8}$, men ellers er det karakteristisk for megen soul, at $\hat{6}$ ofte anvendes som „tone under $\hat{8}$", altså i så fald som *underterts*. Dette kan for eksempel ses nedenstående uddrag af Fontella Bass' *Rescue Me* (1965)



Som tidligere nævnt er $\hat{6}$ som underterts karakteristisk for såvel popmodus som rock'n'-roll-blues-modus, og dette fællestræk kan således udnyttes til „binde" de to modi sammen, således som det sker i *Rescue Me* ovenfor, hvis melodik først og fremmest er præget af bluestertsen, grundtonen og $\hat{6}$ som underterts. Men i 4.-6. takt er tonerne i stedet $\hat{2}$, $\hat{1}$ og $\hat{6}$, dvs. en [0,2,5]-struktur, der ikke er kendetegnende for rock'n'roll-blues-modus, men som snarere er et popmodalt træk.

Modus i soul er således ikke i samme grad som i rock-blues-modus præget af, at tilnærmelsen mellem bluestonerne og dur/mol-tonale toneideer, men i stedet af andre og helt specifikke sammenstillinger af rock'n'roll-blues-modus, pop-modus og dur/mol-tonalitet.

8.2f Andre modale træk – afslutning

Som dette afsnit har vist, er 1960'ernes r&b langtfra udelukkende karakteriseret ved brugen af rock-blues-modus. Der kan således undertiden anvendes træk fra andre modi som popmodus, bluesmol og dur/mol-tonalitet. Dette sker som regel ved at visse træk indarbejdes eller kombineres på ganske specifikke måder, men undertiden kan deciderede skift i modus også forekomme. Endelig har det været omtalt, hvordan der kan ske skift i grundtone i form af tonikalisering af en anden tone.

Afsnittet henleder således opmærksomheden på, at rock-blues-modus er en teoretisk ramme, som i forskellige numre og repertoirer have forskelligt konkret udtryk og være kombineret med en række andre modale træk.

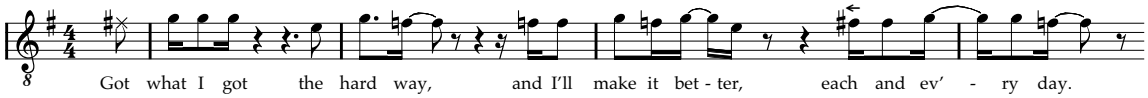
8.3 Rytme

Jeg vil her omtale nogle få karakteristiske træk ved rytmer i 1960'ernes r&b. Generelt er rytmeparameteren kendetegnet ved en kolossal mangfoldighed, og stort set alle de rytmer, der omtaltes i det generelle afsnit om rytme, ses anvendt – med- og modbetoning i forskellige lag, polyrytmer, lifts, optaktsynkope, affraseringssynkope osv.

8.3a Lavere metriske lag, sammensatte rytmer

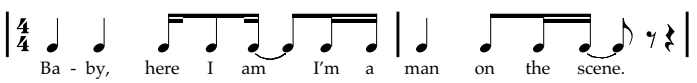
Det er i 1960'ernes r&b mere almindeligt, at rytmer ikke fortrinsvis er opbygget med fjerdedelslaget – pulslaget – og otttendedelslaget som de dominerende, men at også lavere metriske lag som *sekstendedelslaget* inddrages.

Et eksempel kan ses i Sam & Daves *Soul Man* (1967):



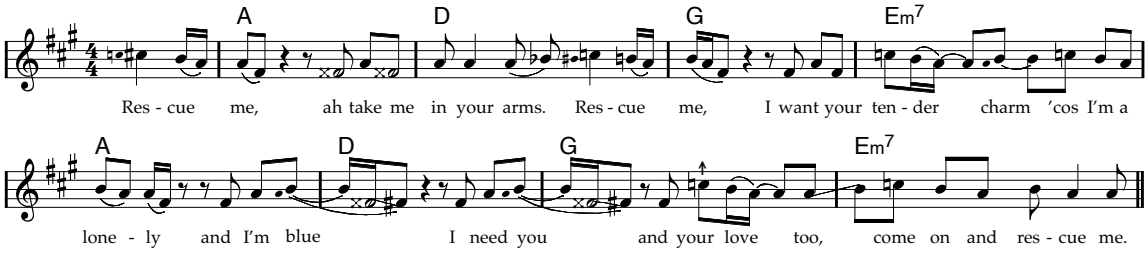
Man kan her opfatte rytmen på baggrund af ottendedelslaget som *lokal puls*, altså som en alternativ pulsopfattelse, der gør sig gældende i melodien. Med ottendedelslaget som puls er der da også tale om en rytme, der for eksempel fuldstændig falder indenfor den formelle model for *versrytme*.

Der kan dog også være tale om „sammensatte rytmer", hvor såvel fjerdelslaget som ottendedelslaget gør sig gældende som pulslag for melodien. Dette kan for eksempel ses i Otis Reddings *Hard To Handle* (1968), hvor rytmen i den første frase er:



I den forbindelse kan det i øvrigt også nævnes, at *højere* metriske lag undertiden kan spille ind, som for eksempel i starten af verset i The Beatles' *A Hard Day's Night* (halvnodelaget, se ovenfor).

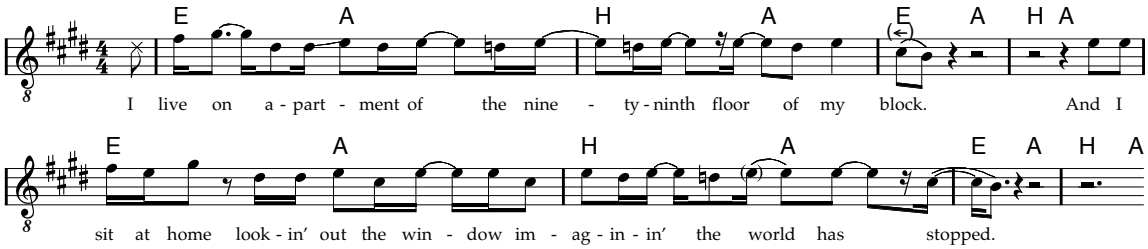
Inddragelsen af lavere metriske sker gerne i forbindelse med den i visse typer af r&b (fortrinsvis soul) ret udbredte brug af *melismer*, særligt i forbindelse med affrasering, som for eksempel i Fontella Bass' *Rescue Me* (1965):



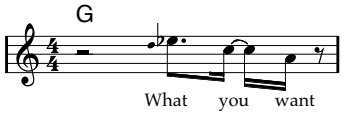
På den anden side er melismer ofte karakteriseret ved en ret svag metrisk forankring, hvilket bringer os videre til netop metrisk forankring:

8.3b Metrisk forankring

Præcis som afsnit med svag modal forankring optræder der også i r&b undertiden afsnit med *svag metrisk forankring*. For eksempel kan nævnes første vers af Jimi Hendrix' *Crosstown Traffic* (se ovenfor), hvor rytmen i ret høj grad er styret af andre faktorer end metrikken. Et andet eksempel kunne være verset i Rolling Stones' *Get Off Of My Cloud* (1965), her første del af første vers:



Ofte ses det som i ovenstående eksempler, at der er varierende grader af metrisk forankring, således at nogle toner, typisk rytmisk betonede, har en høj grad af metrisk forankring, mens andre kun i ret ringe grad er metrisk forankrede. Et tydeligt eksempel på dette er den første frase i Aretha Franklins *Respect* (1967):



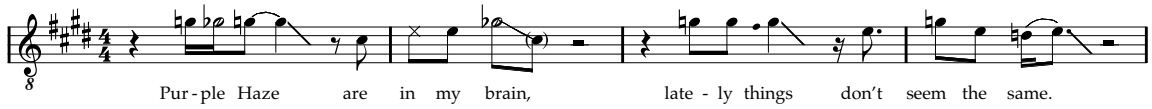
Første tone falder her tydeligt på 3-slaget, mens de to følgende toner nærmest blot er „slynget ud" efter dette indledende råb, og deres metriske forankring er således ganske svag (ligesom i øvrigt også deres modale forankring).

Særlig typisk er svag rytmisk forankring i forbindelse med affraseringer – for eksempel i forbindelse med svag affraseringssynkope.

8.3c Modbetoning

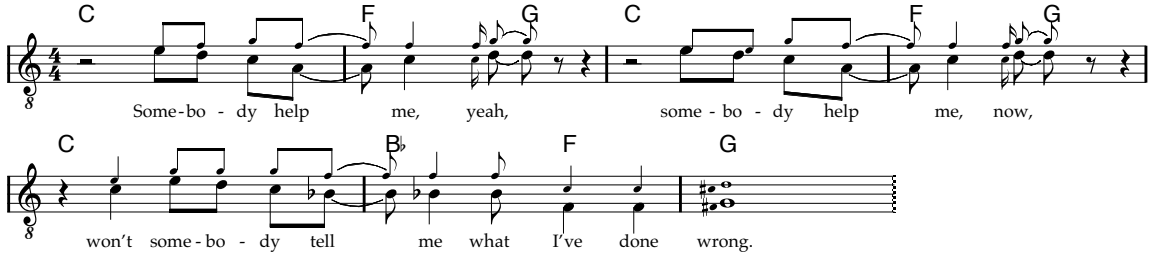
Mens modbetoning ikke var almindeligt i 1950'ernes rock'n'roll, er det et helt sædvanligt træk ved 1960'ernes r&b.

Et eksempel kan ses i Jimi Hendrix' *Purple Haze* (1967):



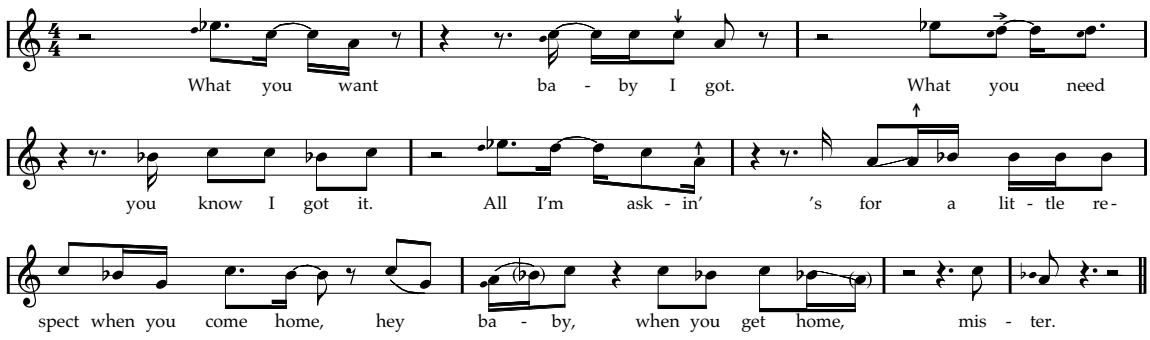
Første delfrase, »Purple Haze«, har her hovedtryk på (lift til) 3-slaget, således at der er *halvtaktsmodbetoning*. Næste delfrase, »are in my brain«, har derimod hovedtryk på 1-slaget, og der er således medbetoning. De to delfraser kommer derfor under et til at blive bundet sammen af bevægelsen fra halvtaktsmodbetoning til medbetoning. Hele frasen, »Purple Haze are in my brain« har hovedtryk på 1-slaget i anden takt, og i denne frase er der derfor *heltaktsmodbetoning*. Noget tilsvarende gælder selvfølgelig de næste to takter.

Som i *Purple Haze* kan mod- og medbetoning medvirke til formuleringen af gruppestrukturen. Et andet eksempel på dette, hvor der er tale om et lidt længere forløb end blot sammenkædningen af to delfraser, er omkvædet i Spencer Davies Groups *Somebody Help Me* (1966):



Her er der i de første fire takter ret klar taktmodbetoning, men i takt seks udvides frasen med teksten »what I've done wrong«, således at omkvædet afsluttes med medbetoning. Mod- og medbetoning markerer således her afslutningen på et stykke.

Et andet godt eksempel på et sådant skift er verset i Aretha Franklins *Respect* (1967), hvor første del har modbetoning, men hvor refrænet har medbetoning, således at mod- og medbetoning understøtter fornemmelsen af to adskilte grupper af henholdsvis seks og fire takter:



8.3d Rytme – afslutning

Jeg har her kun nævnt nogle få karakteristiske træk ved rytme i 1960'ernes r&b. Jeg har fokuseret på træk, der i særlig grad er kendetegnende for denne musik i forhold til de to tidligere beskrevne normer (bluesbaseret rock'n'roll og amerikansk pop o. 1960). Det er dog nødvendigt at være opmærksom på, at det også i 1960'ernes r&b er ret almindeligt med forholdsvis simple rytmer med ottendedele og fjerdedele med medbetoning som for eksempel i citaterne fra Spencer Davies' *Gimme Some Lovin'* og The Beatles' *Can't Buy Me Love* ovenfor. Overordnet er det altså først og fremmest *mangfoldigheden*, der er kendetegnende for 1960'ernes r&b.

8.4 Længere forløb

Jeg vil nu vende mig mod typiske grupperingsstrukturer og baggrundsstrukturer for længere forløb. Igen vil jeg blot nævne nogle få karakteristiske eller særligt iøjnefaldende træk, og der er altså ikke tale om en systematisk oversigt.

Med hensyn til grupperne i det laveste lag, de enkelte fraser, er disse i hovedtræk beskrevet ovenfor i forbindelse med modus og rytme. I den forbindelse kan man dog endvidere bemærke, at der er en stor spændvidde i „bestemtheden" af fraseideerne. Mens visse fraser således synes at være karakteriseret af en ret præcis og håndgribelig fraseide, synes andre fraser blot at være karakteriseret af en ret *løs fraseide*, der i de konkrete realisationer kan give anledning til ret forskellige udførelser.

8.4a Overordnet form

Jeg vil her henvise til min egen *Rockharmonik* (Jensen 1995) for en nærmere gennemgang af overordnet form i 1960'ernes r&b, men her blot nævne nogle få karakterisktiske træk:

- *Vers-omkvæd-form* er forholdsvis almindeligt.
- *AABA-former* findes også, men er ikke i nær samme grad dominerende som i tidligere populærmusik.
- *Bluesskemaet* findes også anvendelse, eventuelt i en omarbejdet form.[244]
- *Friere former* er ret almindeligt, herunder brugen af indskud, mellemspil, variationer osv.

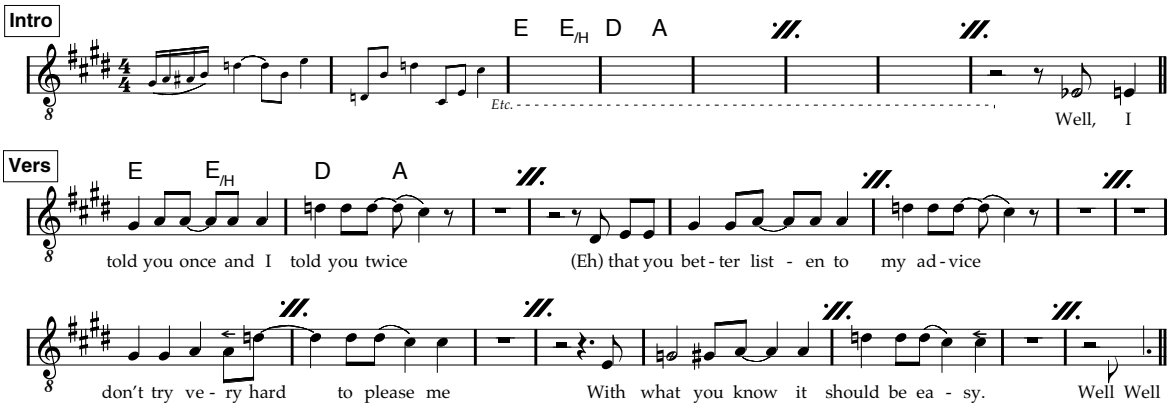
---

[244] Et godt eksempel på et „omarbejdet" bluesskema findes i The Doors *Roadhouse Blues*, hvor et vers består af 16 takter, der kan opdeles i 12 takters „egentlig" vers efterfulgt af 4 takters mellemspil. Selv om der ikke er nogen harmonisk aktivitet (I er den eneste akkord), fornemmes bluesskemaet alligevel i det egentlige vers på 12 takter på grund af grupperingsstrukturen aab, hvor der i aa er enderim. Et andet eksempel på en variation af et bluesskema er The Rolling Stones' *Little Red Rooster*.

8.4b Additive og multiplikative grupperinger

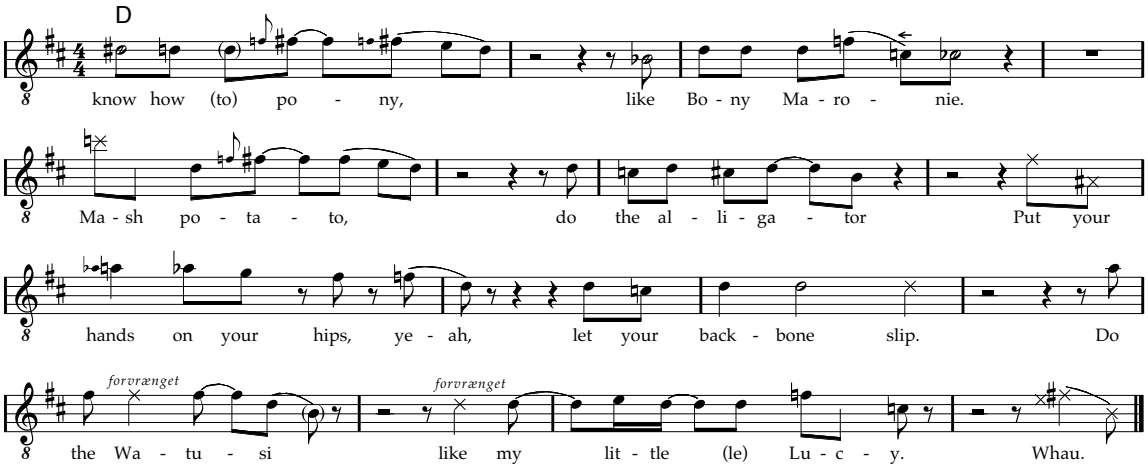
Som det meste populærmusik er 1960'ernes r&b præget af *multiplikative* grupperinger, hvor grupper i et lag to og to danner grupper i et højere lag. Måderne, hvorpå to grupper forbindes, inkluderer alle de måder, der hidtil har været omtalt – for eksempel ved enderim, bevægelse fra melodisk dissonans til konsonans, harmonisk bevægelse, bevægelse fra svag til stærk slutning, bevægelse fra start- eller midttryk til sluttryk osv.

Selv i en fortrinvis multiplikativ grupperingsstuktur kan der jo dog udmærket være træk, der peger i retning af en mere *additiv* struktur – og dermed stilstand – således som det sås i forbindelse med amerikansk pop o. 1960. Dette kan for eksempel ske ved brugen af *ostinater*, der kan være rytmiske, melodiske og/eller harmoniske (rundgange). Et eksempel på dette kan ses i The Rolling Stones' *(This Could Be) The Last Time* (1965):



Det er kendetegnende for meget af 1960'ernes r&b, at der lægges en ret stor vægt på det additive aspekt af grupperingsstrukturen – specielt i lagene af 2 og/eller 4 takter – hvorved *stilstand* i disse lag altså fremhæves.

I andre numre kan fornemmelsen af højere lag i grupperingsstrukturen være endnu svagere, hvorved der altså i sagens natur opstår en additiv grupperingsstruktur i det øverste lag, der fornemmes. Det kan for eksempel ses i Wilson Picketts *Land Of A 1000 Dances* (1966):



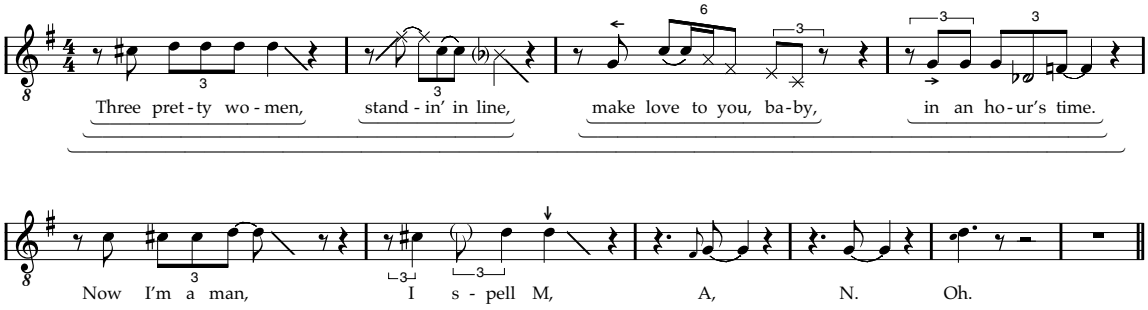
Fornemmelsen af grupper af 8 og eventuelt 16 takter understøttes her på ingen måde af melodien, og i det omfang at der overhovedet fornemmes grupper af 8 og 16 takter, skyldes det alene en veludviklet *periodefornemmelse* (fornemmelse for høje metriske lag) og en

forventning om en binær struktur (sammenkædning af grupper to og to), der kun understøttes af musikken ved, at verset faktisk ér på 16 takter.

Et fuldstændigt fravær af fornemmelsen for højere lag i grupperingsstrukturen er forholdsvis usædvanligt – eksempler er afsnit af James Browns *Say It Loud – I'm Black And I'm Proud* (1968) og *Sex Machine* (1970) – og ses først og fremmest i forbindelse med *outroer*, hvor en enkelt gruppe gentages, mens der fades, hvilket til gengæld er ret almindeligt.

I uddraget fra Aretha Franklins *Respect* ovenfor er det kendetegnende, at første del på seks takter har en fortrinsvis additiv gruppestruktur (stilstand, fortællende), mens de sidste fire takter – refrænet – har en overvejende multiplikativ gruppestruktur (konkluderende). Tilsvarende kan det i vers-omkvæd-former opleves, at gruppestrukturen i versene er fortrinsvist additiv, mens den i omkvædene er fortrinsvis multiplikativ, som for eksempel i The Rollings Stones' *Get Off Of My Cloud*.

På den anden side er det også typisk, at omkvæd eller refræn har et aspekt, der gør det velegnet til gentagelse, således at for eksempel outroen består af dele af eller hele omkvædet, der gentages – som i netop *Get Off Of My Cloud*. I visse tilfælde kan det således være den fortællende del, verset i en vers/omkvæd-form eller første del af vers i vers med refræn, der har en overordnet multiplikativ gruppestruktur, mens der i omkvædet eller refrænet er en mere additiv struktur. Et godt eksempel er The Yardbirds' *I'm A Man* (1965), hvor det additive element generelt er fremtrædende i periodestrukturen, og hvor den klare multiplikative opbygning af de første fire takter af hvert vers nærmest er en undtagelse fra dette:



Med refrænet mistes den klare fornemmelse for lag over taktlaget da også igen.

8.4c Metriske forskydninger

Som en direkte eller indirekte følge af mere additive grupperinger er det ret almindeligt, at stykker ikke blot er opbygget af – nok så svage – grupper af 4, 8 og 16 takter. Desuden ses også andre metriske forskydninger i form af sammentrækninger, udvidelser, udeladelser og indskud i en overordnet hierarkisk metrisk struktur. Jeg vil her give nogle eksempler på sådanne metriske forskydninger.

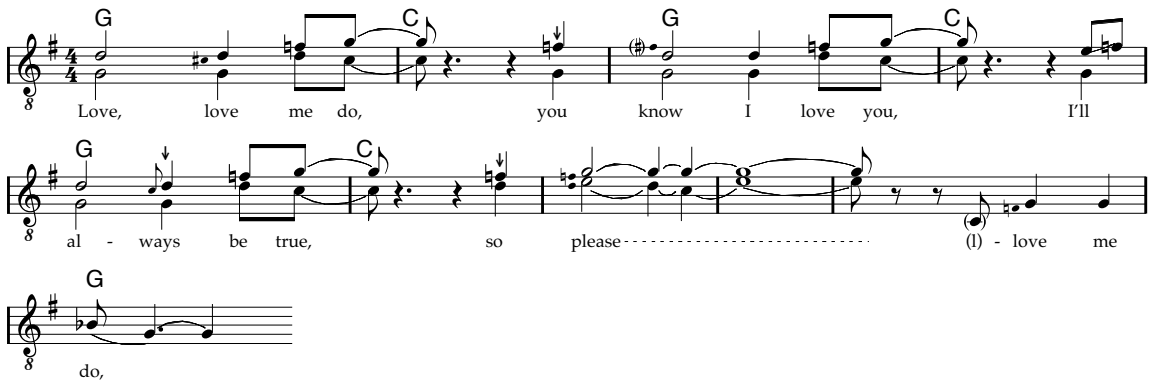
Det er for eksempel ret almindeligt, at der mellem to vers eller mellem omkvæd og vers indføjes et mindre, statisk mellemspil typisk på 4 takter, således som det for eksempel kan ses i Jimi Hendrix' *Foxy Lady* (1966):

Herved fremhæves således fornemmelsen af *stilstand*. Et andet eksempel på et sådanne mellemspil kan ses i Velvet Undergrounds *I'm Waiting For The Man* (1967), hvor hvert vers har en ret klar metrisk struktur på 16 takter, men hvor der mellem versene er indskudt takter med det gennemgående ostinat:

- Mellem første og andet vers: 4 takter
- Mellem andet og tredje vers: 2 takter
- Mellem tredje og fjerde vers: 20 takter
- Mellem fjerde og femte vers: 4 takter

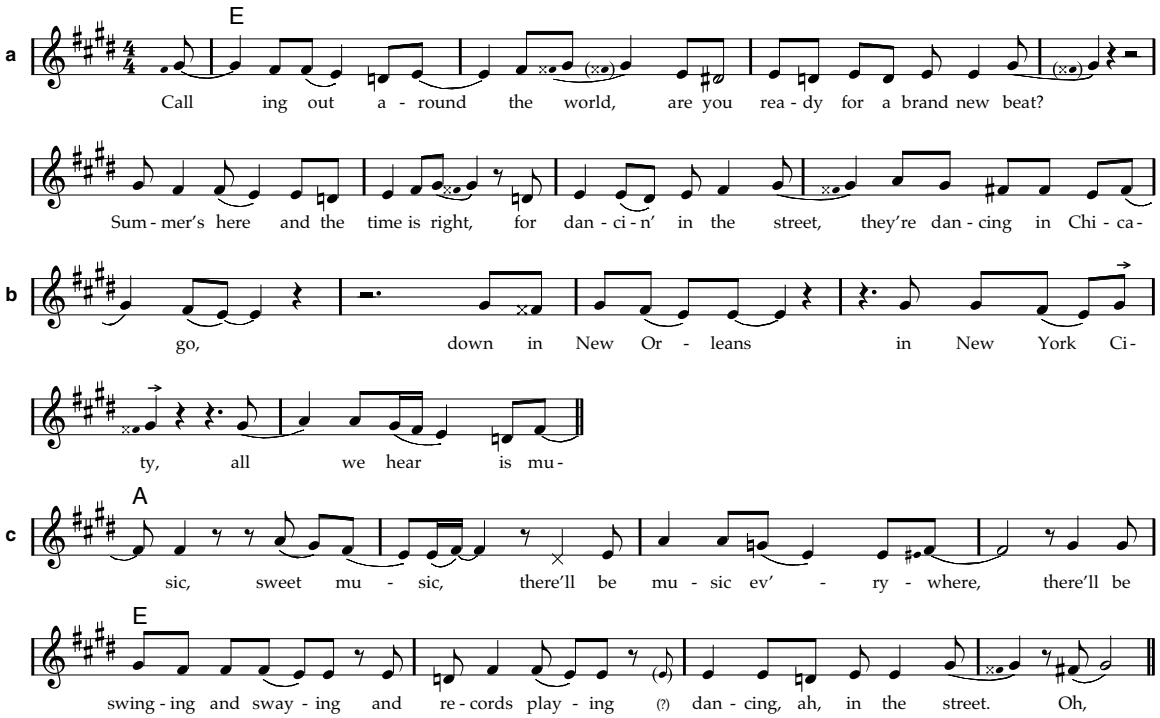
Det gennemgående ostinat indleder og afslutter i øvrigt også nummeret (8 takters intro og cirka 30 takters outro, hvor der fades).

I andre tilfælde ses det, at en hierarkisk metrisk struktur „strækkes", således at der for eksempel i stedet for en enkelt takt anvendes to takter, hvorved der skabes en metrisk spænding. Et kendt eksempel på dette er The Beatles' *Love Me Do* (1963), hvor det centrale ord »please« forlænges en takt, hvilket blandt andet medfører en forøget spænding mod refrænets »love me do«:



Et andet eksempel er slutningen af verset i Jimi Hendrix' *Crosstown Traffic* (se ovenfor), hvor den ekstra takt med dominantakkorden forøger spændingen mod omkvædet. Sådanne forlængninger medfører ikke, at den multiplikative metrik svækkes, tværtimod *understreges* jo netop centrale metriske positioner – som regel sidste del af en periode. Der er således en afgørende forskel på *indskud* som for eksempel i *Foxy Lady* og på *forlængning* som i *Love Me Do*.

Et eksempel på *udeladelse* kan ses i Martha and The Vandellas *Dancing In The Street* (1964):



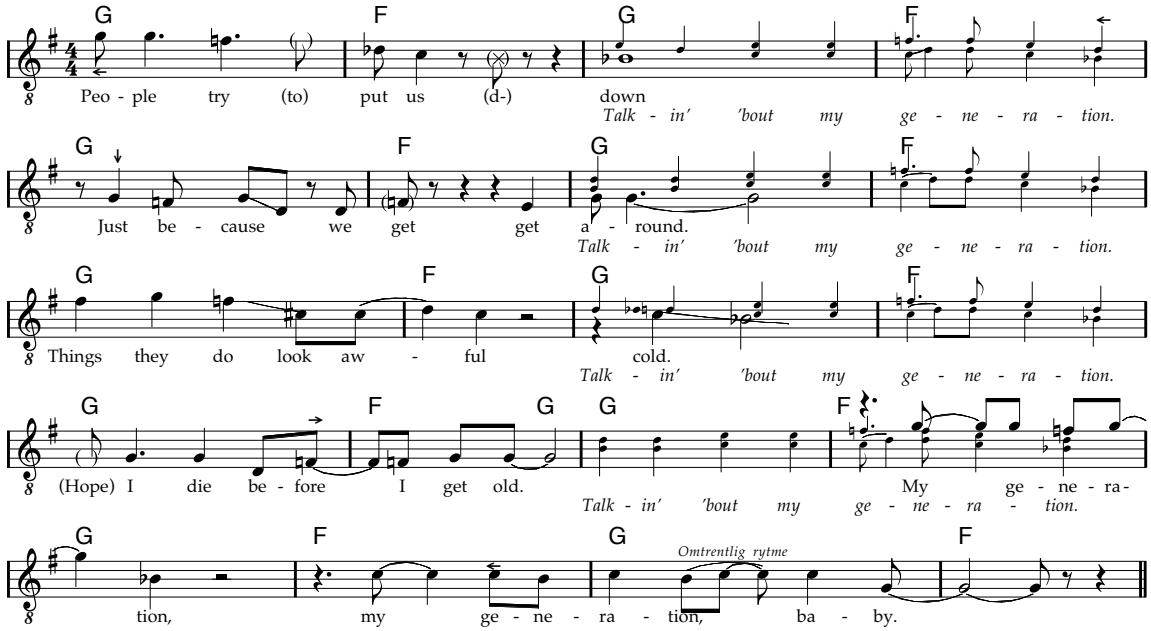
Den første del, a, er her ret klart hierarkisk opbygget af to dele på hver fire takter, der igen kan opdeles i to dele. Den næste del, b, starter sådan set også hierarkisk med en del på fire takter med de første to bynavne, Chicago og New Orleans, men efter New York City fortsættes med optakten til næste del, c, med teksten »all we hear is music«. Dette bevirker dels, at b-delen fremtræder mere additiv (der mangler da også strukturer, der binder Chicago- og New Orleans-fraserne tættere sammen), dels at fokus bliver lagt på optakten.

Det skal dog sluttelig nævnes, at andre numre er mere traditionelt hierarkisk opbyggede.

8.4d Melodisk baggrund

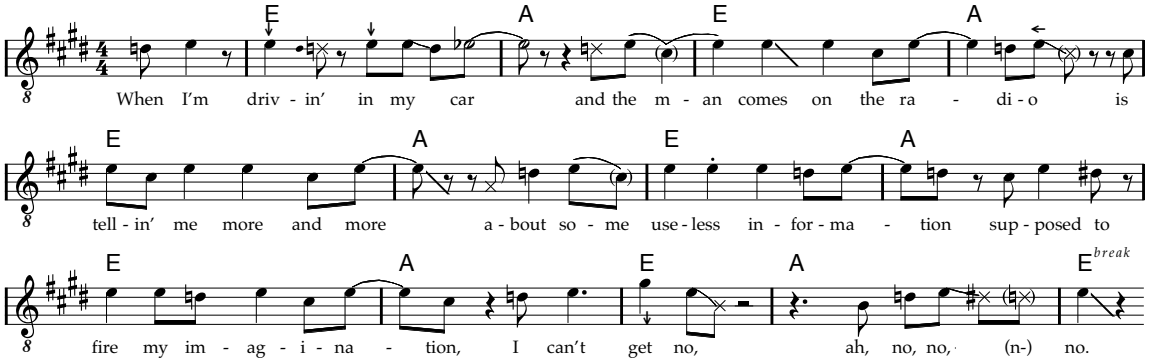
Også i 1960'ernes r&b kan man finde melodiske baggrundsstrukturer, der minder om strukturerne i bluesbaseret rock'n'roll med nedadgående bevægelser fra for eksempel ♭$\hat{3}$ eller $\hat{5}$ mod grundtonen, evt. i form af „shout-and-fall". I melodier mere præget af popmodus ses også baggrund af for eksempel $\hat{3}$→$\hat{1}$, således som det kendes fra amerikansk pop o. 1960. Der er sjældent tale om *trinvis* bevægelse, men oftere om *spring*.

I mange tilfælde er der dog kun en forholdsvis svag antydning af en melodisk bevægelse mod et mål over et længere forløb som et helt vers, selv om der nok – nærmere forgrunden – kan være tale om melodiske bevægelser mod et mål. Et udmærket eksempel er verset i The Whos *My Generation* (1965):



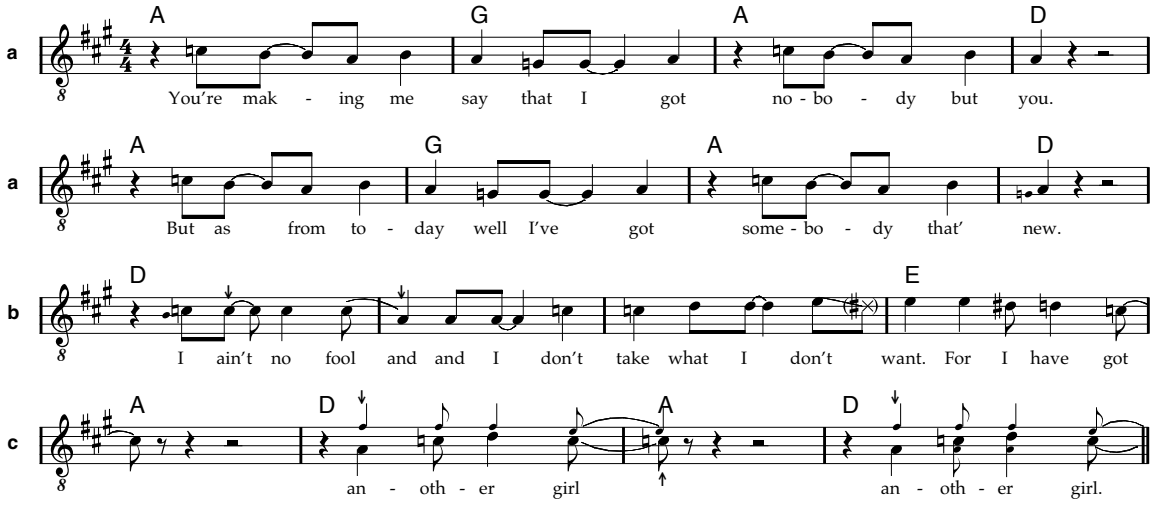
Første linie er her en typisk „shout-and-fall"-frase, der bevæger sig fra $\hat{8}$ til $\flat\hat{3}$, som finder opløsning til $\hat{1}$ i næste linie. Dette gentages i de følgende to linier. I sidste linie med optakt er der så en hel bevægelse fra $\hat{8}$ til $\hat{1}$. Alt i alt er verset altså bygget op over tre $\hat{8}$→$\hat{1}$-bevægelser. Spørgsmålet er nu, om de to første i et dybere strukturelt lag kan anskues som midlertidige opløsninger af den melodiske spænding, der så først finder endelig opløsning i den sidste frase, og faktisk kan der findes træk, der peger i den retning. For eksempel er der også i korsvarene en vis melodisk spænding mod $\hat{1}$ i form af dominanten i den øverste stemme og i form af bluestertsen i den nederste. Selv om forsangerens fraser således i anden og fjerde linie nok finder opløsning i grundtonen, så er der altså stadig en uopløst spænding i korstemmerne, som først forsvinder eller opløses – i kraft af forsangerens melodi – med den sidste linie. Det er dog efter min opfattelse en ret svag virkning, og der er således kun tale om en ret svag fornemmelse af en *overordnet* melodisk faldende bevægelse fra starten til slutningen af verset.

I andre tilfælde der der være tale om, at (dybere) bevægelse rettet mod et mål helt mangler, og for eksempel kan melodien i lange afsnit kredse om en enkelt kernetone, som for eksempel i The Rolling Stones' *(I Can't Get No) Satisfaction* (1965):



Der er her tale om melodisk stilstand, eller hvad Middleton 1990: 203) benævner *messe-kategorien* („chant"). Sådanne afsnit er ret almindelige i 1960'ernes r&b – se også eksemplerne fra Creams *I Feel Free* ovenfor med henholdsvis ♭7̂ og 8̂ som „messetoner" og The Doors *Roadhouse Blues* med 8̂ som „messetone" – og hænger naturligvis som i *Satisfaction* fint sammen med en eventuel svag eller manglende oplevelse af en hierarkisk metrisk struktur, således at der hverken fornemmes målrettet bevægelse den melodiske baggrund eller i periode- og gruppestrukturen.

I andre tilfælde er der nok antydning af melodisk bevægelse mod et mål, men målet nås bare aldrig. Det kan for eksempel ses i The Beatles' *Another Girl* (1965):



De to første linier, a, har her en ♭3̂→Î-baggrundsbevægelse, men ♭3̂-spændingen finder tydeligvis ikke endelig opløsning i de to fraser, da der sluttes på IV og ikke I. Noget tilsvarende gælder starten af tredje linie, b, hvor opløsningen af ♭3̂ til Î igen kun er midlertidig, og i stedet introduceres nok en spænding mod Î i form af dominanten. I den sidste linie sker der nok en vis form for opløsning af dominantspændingen, idet Î afløser 5̂ som kernetone – dvs. den melodiske konsonans, som tonerne høres i forhold til – men i stedet for Î bliver ♭3̂ den tone, som c kredser om i den omtalte „fede" klang. Herved bibeholdes spændingen altså.

Man kan altså i 1960'ernes r&b finde såvel melodiske strukturer med en ret klar baggrundsbevægelse over et helt stykke som strukturer helt uden dybere bevægelse – og ikke mindst afsnit med større eller mindre grad af antydninger af en overordnet bevægelse mod et mål.

8.5 Afslutning – 1960'ernes r&b

Jeg har nu beskrevet en række karakteristiske træk ved 1960'ernes r&b med hovedvægten på anvendelsen af *bluestoner* i en række forskellige vendinger, fortrinvis samlet under betegnelsen *rock-blues-modus*. Kendetegnende var tilnærmelsen mellem bluestonerne og dur/mol-tonalitet. Herudover nævntes dog også andre modale træk, herunder tonikalisering og indflydelse fra popmodus. Endelig blev en række karakteristiske træk vedrørende tidslige forhold fremdraget, først vedrørende de mangfoldige rytmefænomener og derefter vedrørerende længere forløb, hvor en tendens i retning af stilstand i form af additive grupperinger og perioder og svag eller manglende baggrundsstruktur omtaltes. Som det er fremgået af kapitlet, er 1960'ernes r&b dog temmelig alsidigt og kan med held opdeles i delnormer, hvis en mere præcis karakteristik ønskes. I stedet har jeg altså her ønskes at lægge hovedvægten på nogle mere overordnede, teoretiske diskussioner.

9. Afslutning

Jeg har med denne afhandling dels bidraget til diskussion og udvikling af metoder til beskrivelse af numre, dels beskrevet nogle udvalgte træk ved nogle mere specifikke normer for numre i perioden fra midten af 1950'erne til slutningen af 1960'erne.

Det er min forhåbning og overbevisning, at jeg har demonstreret, hvordan forholdsvis traditionel musikteori på den ene side kan medvirke til at belyse interessante aspekter af numrene, men at traditionel musikteori på den anden side ikke blot uden videre kan appliceres på populærmusik. Diskussionerne har forhåbentlig også kunne bidrage til at belyse traditionel musikteori. Det er mit indtryk, at musikteori alt for ofte blot bliver anvendt, uden at man for alvor gør sig klart hvilke forudsætninger, der er for den anvendte teori. Det kan for eksempel være en for ensidig brug af Schenker-analyse, hvor et formål jo er at påvise harmonisk understøttet melodisk bevægelse mod et mål – men hvad hvis fornemmelsen for længere strukturer ikke fortrinvisvis er bestemt af sådanne strukturer? Eller det kan være anvendelsen af funktionsanalyse på forløb, der ikke er funktionstonale. Et andet eksempel er anvendelsen af et skalabaseret modusbegreb. Ofte sker analyse for at påvise antagelser, man i forvejen har – for eksempel som i Walsers *Running With The Devil*-analyse for at påvise et forhold mellem individ og kollektiv, som i Schenker-analyse for at påvise organisk helhed i „mesterværkerne" eller som i Susan McClarys *Feminine Endings* for at påvise kønskonstruktioner. Musikalsk analyse bør naturligvis kunne tjene til støtte for sådanne antagelser, men der er en åbenlys fare for, at analysen i uheldig grad kommer til at blive bestemt af det specifikke formål og ikke tager udgangspunkt i almindelige lyttemåder. Jeg har i denne afhandling i høj grad tilstræbt at tage udgangspunkt i oplevelsen af de musikalske strukturer, selv om det efter min opfattelse ikke er muligt, uden at beskrivelserne tager farve af den anvendte teori. Netop af denne grund har diskussioner af teoriernes forudsætninger om musikalsk struktur fået en fremtrædende plads.

Der har i afhandlingen været nogle gennemgående indfaldsvinker, for eksempel forholdet mellem stilstand og bevægelse og opdelingen i ide og realisation. Det er i den forbindelse vigtigt at huske, at sådanne indfaldsvinker som regel er specifikke for en bestemt synsvinkel, for eksempel for et bestemt tidsligt niveau i analysen. Hvad der optræder som stilstand i et tidsligt niveau, kan udmærket optræde som bevægelse i et andet. Hvad der optræder som ide i et niveau (for eksempel en tonehøjdeide), kan udmærket optræde som realisation i et andet niveau (for eksempel i realiseringen i en løs fraseide).

Afhandlingen er på mange måder kun en indledende bevægelse i et musikvidenskabeligt felt, hvor der stadig er meget, der med fordel kan belyses nærmere. Jeg har i beskrivelsen af konkrete musikalske normer taget udgangspunkt i populærmusik i en ret begrænset periode og selv i denne periode udvalgt nogle bestemte normer. *Flere musikalske normer* bør inddrages, således at også country, blød pop, disco, punk, heavy, glam-rock, house, techno, grunge osv. beskrives mere specifikt. Desuden har der i afhandlingen været fokus på

numre, dvs. bagvedliggende ideer. Som nævnt skyldes dette ikke, at jeg mener, at *realisationer* har mindre musikalsk betydning, og et videre arbejde kunne i stedet fokusere på realisationer af numre. I den forbindelse ville det uden tvivl også være endnu mere relevant at inddrage andre musikalske parametre – klang, instrumentation, mikrorytme, frasering, dynamik osv. Alligevel er det mit håb, at afhandlingen kan være et værdifuldt bidrag til den musikalske analyse af musikalske strukturer i populærmusik.

Bilag

A. Bibliografi 329
A.1 Bøger 329
A.2 Artikler 337
A.3 Internetsteder 341

B. Kilder 345
B.1 Diskografi 345
B.2 Noder 350

C. Transskriptioner 351
C.1 Oversigt over numre 351
C.2 Symbolforklaring til transskriptioner 369
C.3 Transskriptioner 371

D. Program til rytmemodel 601
D.1 Prolog 601
D.2 Rytme 602
D.2a Datarepræsentation 603
D.2b Klausuler 604
D.2c Simple data 606
D.2c Metrum (regel a^{1-3}) 607
D.2c Positioner og afstande (regel b^{1-2}) 607
D.2d At tilhøre et metrisk lag (regel c og til dels e^{5}) 607
D.2e Metrisk betoning (regel d) 608
D.2d Rytme (regel e^{1-5}) 609
D.2h Afslutning – rytme 611
D.3 Simpel melodirytme 614
D.3a Synkoper (regel g^{1-2}) 614
D.3b Overensstemmelse mellem rytmisk og metrisk betoning (regel h) 615
D.3c Jævn melodirytme (regel i) 616
D.3d Simpel melodirytme 617
D.3e Tjek af rytmer 618
D.3f Generering af rytmer 619
D.4 Versrytme 623
D.4a Trykstærke og tryksvage stavelser 623
D.4b Metrum (regel g) 623
D.4b Standardrytme (regel h^{1-6}) 624
D.4c Polyrytme (regel i) 625
D.4d Overordnet rytmesammensætning 626
D.5 Afslutning 629

E. Resuméer 631
E.1 Resume 632
E.2 Summary in English 633

A. Bibliografi

A.1 Bøger

Oversigten over bøger kan også ses på http://cyrk.dk/phd/bibliografi/boeger/ i en lettere udvidet form.

Aldwell, Edward & Schachter, Carl

1989 *Harmony and Voice Leading*. Harcourt Brace Jovanovich College Publishers, Fort Worth.

Baker, David

1988 *Arranging & Composing*. Alfred Publishing Co., Ltd., Bloomington, Indiana.

Baumann, Rainer

1987 *Rock-Harmonielehre*. Musikverlag Zimmermann, Frankfurt/Main.

Belz, Carl

1969 *The Story of Rock*. Oxford University Press, New York.

Bennet, Andy

2000 *Popular music and youth culture*. MacMillan Press Ltd., Hampshire.

Bent, Ian (og William Drabkin)

1987 *Analysis (The New Grove Handbooks in Music)*. Macmillan Reference Limited, London.

Berlin, Edward A.

1980 *Ragtime. A Musical and Cultural History*. University of California Press, Berkeley and Los Angeles.

Bernstein, David W. & Hatch, Christopher (red.)

1993 *Music Theory and the Exploration of the Past*. The University of Chocago Press, Chicago & London.

Björnberg, Alf

1987 *En liten sång som alla andra. Melodifestivalen 1959-1983*. Musikvetenskabliga institutionen, Göteborg, Göteborg.

1991 *Analyse af populærmusik: teorier og metoder*. Institut for musik og musikterapi, AUC, Aalborg.

Bjørkvold, Jon-Roar

1992 *Det musiske menneske. Barnet og sangen, leg og læring gennem livets faser*. Hans Reitzels Forlag A/S, København.

Brackett, David

1995 *Interpreting popular music*. Cambridge University Press, Cambridge.

Bradley, Dick

1992 *Understanding rock'n'roll: popular music in Britain 1955-1964*. Open University Press, Buckingham.

Brandorff, Steffen & Dengsø, Ejvind

1983 *Rytmisk Arrangement*. Edition Egtved.

Bratko, Ivan

1986 *Prolog Programming for Artificial Intelligence*. Addison-Wesley Publishers Limited, Workingham, England (mv.).

Breithaupt, Don & Breithaupt, Jeff

1996 *Precious and few – pop music in the early seventies*. St. Martin's Griffin, New York.

Brincker, Jens

1994 *Musiklære og musikalsk analyse. IV Form*. Engstrøm & Sødring Musikforlag A/S, København.

Brincker, Jens & Bruland, Inge

1990 *Musiklære og musikalsk analyse. II Harmonik*. Engstrøm & Sødring Musikforlag A/S, København.

Brincker, Jens & Bruland, Inge & Kirkegaard, Annemette

1993 *Musiklære og musikalsk analyse. III Instrumenter*. Engstrøm & Sødring Musikforlag A/S, København.

Brincker, Jens & Kirkegaard, Annemette

1993 *Musiklære og musikalsk analyse. I Melodi*. Engstrøm & Sødring Musikforlag A/S, København.

Brolinson, Per-Erik & Larsen, Holger

1993 *Good Vibrations. Stilar och trender i rockmusiken. En historik*. Stockholm universitet, Stockholm.

Børup, Marinus

1951 *Verskunsten*. Arne Frost-Hansens Forlag, København.

Cadwallader, Allen & Gagné, David

1998 *Analysis of Tonal Music. A Schenkerian Approach*. Oxford University Press, New York / Oxord.

Chernoff, John Miller

1979 *African Rhythm and African Sensibility*. The University of Chicago Press, Chicago / London.

Christgau, Robert

1998 *Grown up all wrong: 75 great rock and pop artists from vaudeville to techno*. Harvard University Press, Cambridge Massachusetts.

Cook, Nicholas

1987 *A Guide to Musical Analysis*. W. W. Norton & Company, Inc., New York / London.

1990 *Music, Imagination & Culture*. Clarendon Press, Oxford.

1998 *Music. A Very Short Introduction*. Oxford University Press, Oxford.

Cook, Nicholas & Everist, Mark (red.)

1999 *Rethinking Music*. Oxford University Press, Oxford & New York.

Cooper, Grosvenor & Meyer, Leonard B.

1960 *The Rhytmic Structure of Music*. The University of Chicago Press, Chigaco & London.

Covach, John & Boone, Graeme M.

1997 *Understanding Rock. Essays in Musical Analysis*. Oxford University Press, Oxord.

Crampton, Luke & Rees, Dafydd

1991 *Book of Rock Stars*. Guinness Publishing Ltd, 2. udg., Enfield, Middlesex.

DeCurtis, Anthony & Henke, James

1992 *The Rolling Stone illustrated history of rock & roll: The definitive history of the most important artists and their music*. Plexus Publishing Limited, London.

Dengsø, Ejvind

1990 *The Beatles*. Forlaget Systime A/S, Herning.

Edström, K Olle

1992 *Michael Jackson, "Dangerous" och dess mottagande*. Musikvetenskab, Göteborgs universitet, Göteborg.

Eerola, Tuomas & Heinonen, Yrjö & Koskimäki, Juoni & Nurmesjärvi, Terhi & Richardson, John (red.)

1998 *Beatlestudies 1. Songwriting, Recording, and Style Change*. University of Jyväskylä, Department of Music: Research Reports 19, Jyväskylä.

Ennis, Philip H.

1992 *The Seventh Stream. The Emergence of Rocknroll in American Popular Music*. Wesleyan University Press, Hanover & London.

Everett, Walter

1999 *The Beatles as musicians. Revolver through the Anthology*. Oxford University Press, New York / Oxford.

Everett, Walter (red.)

2000 *Expression in Pop-Rock Music. A Collection of Critical and Analytical Essays*. Garland Publishing, Inc., New York & London.

Forte, Allen

1973 *The Structure of Atonal Music*. Yale University Press.

1995 *The American Ballad of the Golden Era, 1924-1950*. Princeton University Press, New Jersey, USA.

Forte, Allen & Gilbert, Steven E.

1982 *Introduction to Schenkerian analysis*. W. W. Norton & Company, Inc., New York / London.

Foster, Mo

2000 *17 watts? The Birth Of British Rock Guitar*. Sanctuary Publishing Limited, London.

Frey, Maria & Michelsen, Morten (red.)

1996 *Musemer med mere*. Musikvidenskabeligt Institut, København.

Friedlander, Paul

1996 *Rock and roll – a social history*. Westview press, Inc., Colorado / Oxford.

Frith, Simon

1988 *Music for Pleasure*. Polity Press, Cambridge.

1996 *Performing rites – on the value of popular music*. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts.

Frith, Simon & Straw, Will & Street, John (red.)

2001 *The Cambridge Companion to Pop and Rock*. Cambridge University Press, Cambridge.

Gambraccini, Paul & Rice, Jonathan & Rice, Tim

1988 *The Guinness Book of British Hit Albums*. Guinness Publishing Ltd., Enfield, Middx.

Garland, Phyl

1969 *The Sound of Soul*. Henry Regnery Company, Chicago.

Gillett, Charlie

1996 *The Sound of the City. The Rise of Rock & Roll*. Souvenir Press Ltd, London.

Gravesen, Finn (red.)

1993 *Musikken har ordet. 36 musikalske studier*. G·E·C Gads Forlag, København.

Grove, Dick

1977 *Modern Harmonic Relationships (Part 1/2)*. Dick Grove Publications, Studio City, California.

Grønager, Johannes & Rønnenfelt, Poul & Aare, Anders

2000 *Rockmusik i Tid og Rum*. Forlaget Systime A/S, Århus.

Haastrup, Bent & Hansen, Ib B. & Nielsen, Poul Chr. & Simonsen, Karsten

1985 *Rytmisk Improvisatorisk Musik*. Edition Wilhelm Hansen A/S, København.

Hamm, Charles

1995 *Putting popular music in its place*. Cambridge University Press, Cambridge.

Hammer, Thomas & Jensen, Jakob

1998 *Soul – sort musik i 1960'erne*. Forlaget Systime A/S, Århus.

Hatch, Christopher & Bernstein, David W. (red.)

1993 *Music Theory and the Exploration of the Past*. The University of Chicago Press, Chicago & London.

Hatch, David & Millward, Stephen

1987 *From blues to rock. An analytical history of pop music*. Manchester University Press, Manchester.

Heilbut, Anthony

1987 *The Gospel Sound. Good News and Bad Times*. Limelight Edition, New York.

Heinonen, Yrjö & Heuger, Markus & Koskimäki, Juoni & Nurmesjärvi, Terhi & Whitely, Sheila (red.)

2001 *Beatlestudies 3. Proceedings of the Beatles 2000 Conference*. University of Jyväskylä, Department of Music: Research Reports 23, Jyväskylä.

Heinonen, Yrjö & Koskimäki, Juoni & Niemi, Seppo & Nurmesjärvi, Terhi (red.)

2000 *Beatlestudies 2. History, Identity, Authenticity*. University of Jyväskylä, Department of Music: Research Reports 23, Jyväskylä.

Horner, Bruce & Swiss, Thomas (red.)

1999 *Key Terms in Popular Music and Culture*. Blackwell Publishers Ltd, Malden, Massachusetts & Oxford.

Ingelf, Sten

1980 *Praktisk Harmonilära och Ackordspel – visharmonik –, Faktadel*. Reuter & Reuter Förlags AB, Stockholm.

1982 *Jazz- & Popharmonik. Faktadel*. Reuter & Reuter Förlags AB, Stockholm.

1982 *Jazz- & Popharmonik. Övningsdel*. Reuter & Reuter Förlags AB, Stockholm.

1991 *Jazz & Rock Arrangering*. Sting Musik, Lund.

Jackendoff, Ray & Lerdahl, Fred

1996 *A Generative Theory of Tonal Music*. The MIT Press, Cambridge, Massachusetts / London, England.

Jasper, Tony

1994 *The top twenty book – the official British record charts 1955 – 1993*. Blandford, London.

Jensen, Jesper Juellund

1993 *Pop/rock-harmonik*. København.

1995 *Rockharmonik*. Gyldendalske Boghandel, Nordisk Forlag A/S, København.

Jerrentrup, Ansgar

1981 *Entwicklung der Rockmusik von den Anfängen bis zum Beat*. Gustav Bosse Verlag Regensburg.

Johnson, Derek

1969 *Beat Musik*. Wilhelm Hansen Musikforlag, København.

Kassabian, Anahid & Schwarz, David & Siegel, Lawrence (red.)

1997 *Keeping Score. Music, Disciplinarity, Culture*. The University Press of Virginia.

Keil, Charles & Feld, Steven

1991 *Music Grooves*. The University of Chicago Press, Chicago.

Kneif, Tibor

1978 *Sach Lexicon Rockmusik*. Rowohlt Raschenbuch Verlag GmbH., Hamburg.

Kramarz, Volkmar

1983 *Harmonieanalyse der Rockmusik*. B. Schott's Söhne, Mainz.

Larsen, Teresa Waskowska & Maegaard, Jan

1981 *Indføring i Romantisk Harmonik*. Engstrøm & Sødring, København.

Lilliestam, Lars

1988 *Musikalisk ackulturation – från blues till rock. En studie kring Hound Dog*. Göteborg.

1995 *Gehörsmusik. Blues, rock och muntlig tradering*. Akademiförlaget, Göteborg.

1998 *Svensk rock*. Bo Ejeby Förlag, Göteborg.

Livbjerg, Inge & Mees, Inger M.

1988 *Practical English Phonetics*. Det Schønbergske Forlag.

Longhurst, Brian

1995 *Popular Music & Society*. Polity Press, Cambdrige.

Lundberg, Dan & Malm, Krister & Ronström, Owe

2000 *Musik Medier Mångkultur – Förändringar i svenska musiklandskap*. Gidlunds Förlag, Hedemora.

Lübcke, Poul (m.fl.)

1983 *Politikens filosofileksikon*. Politikens Forlag A/S, København.

MacDonald, Ian

1995 *The Beatles – revolution i hovedet – The Beatles' indspilninger & tresserne*. Forlaget Klim, Århus.

Madsen, Jens Westergaard

1987 *Lærebog i jazzimprovisation*. Engstrøm & Sødring.

Marstal, Henrik & Moos, Henriette

2001 *Filtreringer*. Høst & Søn, København.

McClary, Susan

1991 *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. University of Minnesota Press, Minnesota.

Mellers, Wilfrid

1973 *Twilight of the Gods*. Faber & Faber, London.

Merwe, Peter van der

1989 *Origins of the popular style – The Antecedents of Twentieth-Century Popular Music*. Oxford University Press, Oxford.

Michelsen, Morten

1997 *Sprog og lyd i analysen af rockmusik*. Musikvidenskabeligt Institut, Københavns Universitet, København.

Middleton, Richard

1972 *Pop music and the blues – a study of the relationship and it's significance*. Victor Gollancz Ltd., London.

1990 *Studying Popular Music*. Open University Press, Milton Keynes, Philadelphia.

Middleton, Richard (red.)

2000 *Reading Pop*. Oxford University Press, Oxford.

Moore, Allan F.

1993 *Rock: The Primary Text*. Open University Press, Buckingham / Philadelphia.

1997 *The Beatles, Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*. Cambridge University Press, Cambridge.

Murray, Charles Shaar

1989 *Crosstown Traffic*. Faber and Faber Limited, London.

Narmour, Eugene

1990 *The analysis and cognition of basic melodic structures : the implication-realization model*. The University of Chicago Press, Chicago / London.

Negus, Keith

1996 *Popular music in theory – an introduction*. Wesleyan University Press, New England.

Nettl, Bruno

1983 *The Study of Ethnomusicology*. University of Illinois Press, Urbana and Chicago.

Palmer, Tony

1977 *All You Need Is Love. Populærmusikkens historie*. Chr. Erichsens Forlag, København.

Persson, Håkan

1995 *Analys av tonförrådet i 187 Beatles-låtar*. Uppsala Universitet, Institutionen för musikvetenskap, Uppsala.

Rasmusson, Ludvig

1981 *Rock*. Almqvist & Wiksell Förlag, Stockholm.

Rehling, Vagn

1985 *Rytme og klang i vers*. Lærerforeningens Materialeudvalg, København.

Runswick, Daryl

1992 *Rock, jazz & pop arranging*. Faber Music Ltd., London.

Salzer, Felix

1952a *Structural Hearing. Tonal Coherence in Music (Volume 1)*. Dover Publications, Inc., New York.

1952b *Structural Hearing. Tonal Coherence in Music (Volume 2)*. Dover Publications, Inc., New York.

Shuker, Roy

1994 *Understanding popular music*. Routledge, London / New York.

1998 *Key concepts on popular music*. Routledge, London.

Sneum, Jan

1991 *Verdensrock – udenlandske navne gennem 30 år*. Politikens Forlag.

Stambler, Irwin

1992 *The encyclopedia of pop, rock & soul*. Macmillan London Limited, London.

Stokes, Geoffrey & Tucker, Ken & Ward, Ed

1986 *Rock of Ages. The Rolling Stone History of Rock & Roll*. Rolling Stone Press / Summit Books, New York.

Titon, Jeff Todd

1994 *Early Downhome Blues: A Musical and Cultural Analysis*. University of North Carolina Press, Chapel Hill & London.

Toorn, Pieter C. van den

1995 *Music, Politics, and the Academy*. University of California Press, Berkeley, Los Angeles & London.

Traasdahl, Jan Ole

1983 *Grundlæggende Jazzharmonik*. Speciale ved Århus Universitet, Hjørring.

1992 *Arbejdshæfte, rytme melodi akkorder*. Dansk Jazzmusiker Forening, København.

Vogel, Martin

1984 *Anleitung zur harmonischen Analyse und zu reiner Intonation*. Verlag für systematische Musikwissenschaft GmbH., Bonn.

Vuust, Peter

2000 *Polyrytmik og -metrik i moderne jazz*. Det Jyske Musikkonservatorium, Århus.

Walser, Robert

1993 *Running with the Devil: Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music*. University Press of New England, Hanover & London.

Wicke, Peter

1990 *Rock music – culture, aesthetics and sociology*. Cambridge University Press, Cambridge.

Wicke, Peter & Ziegenrücker, Wieland

1987 *Sachlexicon Popularmusik*. B. Schott's Söhne, Mainz.

Uden forfatter

1999 *Hit Singles. Top Twenty Charts from 1954 to the Present Day*. Carlton Books Ltd., London.

A.2 Artikler

Oversigten over artikler kan også ses på http://cyrk.dk/phd/bibliografi/artikler/ i en lettere udvidet form.

Björnberg, Alf

1984 „There's something going on – om eolisk harmonik i nutida rockmusik" i *Tvärspel – trettioen artiklar om musik. Festskrift till Jan Ling*, side 371-385. Musikvetenskabliga institutionen, Göteborg, Göteborg.

1990 „Sounding the Mainstream. An analysis of the Songs Performed in the Swedish Eurovision Song Contest Semi-Finals 1959-1983" i *Popular Music Research, NORDICOM-Sweden No 1-2*, side 121-131. Dept. of Political Science, University of Göteborg, Göteborg.

1997 „Om tonal analys av nutida populärmusik" i *Dansk Årbog for Musikforskning XXIV, 1996*, side 69-84. Dansk Selskab for Musikforskning, Engstrøm & Sødring Musikforlag, København.

Bowman, Rob

1995 „The Stax sound: a musicological analysis" i *Popular Music. Volume 14/3*, side 285-320. Cambridge University Press, Cambridge.

Brackett, David

1992 „James Brown's 'Superbad' and the double-voiced utterance" i *Popular Music. Volume 11/3*, side 309-324. Cambridge University Press, Cambridge.

2000 „James Brown's 'Superbad' and the Double-Voiced Utterance" i *Reading Pop*, side 122-140. Oxford University Press, Oxford.

Burns, G.

1987 „A typology of 'hooks' in popular records" i *Popular Music. Volume 6/1*, side 1-20. Cambridge University Press, Cambridge.

Burns, Lori

2000 „Analytic Methodologies for Rock Music. Harmonic and Voice-Leading Strategies in Tori Amos's 'Crucify'“ i *Expression in Pop-Rock Music. A Collection of Critical and Analytical Essays*, side 213-246. Garland Publishing, Inc., New York & London.

Collaros, Pandel

2001 „The Music of the Beatles in Undergraduate Music Theory Instruction" i *Beatle-studies 3. Proceedings of the Beatles 2000 Conference*, side 139-167. University of Jyväskylä, Department of Music: Research Reports 23, Jyväskylä.

Covach, John

1997 „We Won't Get Fooled Again: Rock Music and Musical Analysis" i *Keeping Score. Music, Disciplinarity, Culture*, side 75-89. The University Press of Virginia.

Dahlhaus, Carl

1980 „Tonality" i *The New Grove Dictionary of Music & Musicians. Volume 19*, side 51-55. Macmillan Publishers Limited, London.

Doerschuk, Robert L.

1992 „Country Music" i *Keyboard, November 1992*, side 60-80. Miller Freeman, Inc., San Francisco.

Eerola, Tuomas

1998 „The Rise and Fall of the Experimental Style of The Beatles" i *Beatlestudies 1. Song-writing, Recording, and Style Change*, side 33-60. University of Jyväskylä, Department of Music: Research Reports 19, Jyväskylä.

Everett, Walter

2000 „Confessions from Blueberry Hell, or, Pitch Can Be a Sticky Substance" i *Expression on Pop-Rock Music. A Collection of Critical and Analytical Essays*, side 269-345. Garland Publishing, Inc., New York & London.

Fitzgerald, Jon

1995 „Motown crossover hits 1963-1966 and the creative process" i *Popular Music. Volume 14/1*, side 1-12. Cambridge University Press, Cambridge.

Guzek, Arne

1980 „Komplet engelsk diskografi" i *MM, dec. 1980*, side 13-14. Den Selvejende Institution Forlaget MM, København.

Hannan, Michael

2001 „Melodicism in Paul McCartney's Bass Playing" i *Beatlestudies 3. Proceedings of the Beatles 2000 Conference*, side 231-242. University of Jyväskylä, Department of Music: Research Reports 23, Jyväskylä.

Hawkins, Stan

2000 „Prince: Harmonic Analysis of 'Anna Stesia'“ i *Reading Pop*, side 58-70. Oxford University Press, Oxford.

Heinonen, Yrjö

2000 „In Search of Lost Order – Archetypal Meanings in 'Lucy In The Sky With Diamonds'“ i *Beatlestudies 2. History, Identity, Authenticity*, side 207-255. University of Jyväskylä, Department of Music: Research Reports 23, Jyväskylä.

Heinonen, Yrjö & Eerola, Tuomas

2000 „The Beatles and Their Times – Thoughts on the 'Relative Autonomy' of Stylistic Change" i *Beatlestudies 2. History, Identity, Authenticity*, side 1-42. University of Jyväskylä, Department of Music: Research Reports 23, Jyväskylä.

Johansson, KG

1999 „The Harmonic Language of the Beatles" i *STM-Online. Volume 2 (1999)*. Svenska samfundet för musikforskning.
URL: http://www.musik.uu.se/ssm/stmonline/vol_2_1/KGJO/

Knakkergaard, Martin

1996 „Den Obligate Tambourin og Den Gyldne Shuffle".
URL: http://www.musik.auc.dk/~mk/GyldneShuffle.pdf

Koskimäki, Jouni

2001 „Variation as the Key Principle in the Vocal Parts of 'Cry Baby Cry'“ i *Beatlestudies 3. Proceedings of the Beatles 2000 Conference*, side 255-269. University of Jyväskylä, Department of Music: Research Reports 23, Jyväskylä.

Koskimäki, Juoni

2000 „Shortcomings in Sheet Music Publications of 'Happiness Is A Warm Gun'“ i *Beatlestudies 2. History, Identity, Authenticity*, side 169-205. University of Jyväskylä, Department of Music: Research Reports 23, Jyväskylä.

Koskimäki, Juoni & Heinonen, Yrjö

1998 „Variation as the Key Principle of Arrangement in 'Cry Baby Cry'“ i *Beatlestudies 1. Songwriting, Recording, and Style Change*, side 119-145. University of Jyväskylä, Department of Music: Research Reports 19, Jyväskylä.

Lauesen, Rune

„Rockanalyse".
URL: http://www.mu.gymfag.dk/faget/historie/rytmisk/analyse/rock.pdf

Marschner, Bo

1997 „The Beatles' musik · En kritisk studie" i *Cæcilia. Årbog 1995-97*, side 113-144. Musikvidenskabeligt Institut, Aarhus Universitet, Århus.

McCarthy, Len

2001 „Slow Down! How the Beatles Changed the Rhytmhic Paradigm of Pop & Rock" i *Beatlestudies 3. Proceedings of the Beatles 2000 Conference*, side 215-230. University of Jyväskylä, Department of Music: Research Reports 23, Jyväskylä.

McClary, Susan & Walser, Robert

1990 „Start Making Sense! Musicology Wrestles with Rock!" i *On Record: Rock, Pop, and the Written Word*. Pantheon, New York.

McCreless, Patrick

1997 „Rethinking Contemporary Music Theory“ i *Keeping Score. Music, Disciplinarity, Culture*, side 13-53. The University Press of Virginia.

Middleton, Richard

1993 „Popular music analysis and musicology: bridging the gap“ i *Popular Music. Volume 12/2*, side 177-190. Cambridge University Press, Cambridge.

1997 „Pop goes old theory“ i *Journal of the Royal Musical Association*, side 303-320. Oxford University Press, London.

2000 „Popular Music Analysis and Musicology: Bridging the Gap“ i *Reading Pop*, side 104-121. Oxford University Press, Oxford.

Moore, Allan

1992 „Patterns of harmony“ i *Popular Music. Volume 11/1*, side 73-106. Cambridge University Press, Cambridge.

Nurmesjärvi, Terhi

1998 „The Concept of Form and its Change in the Singles of The Beatles“ i *Beatlestudies 1. Songwriting, Recording, and Style Change*, side 61-88. University of Jyväskylä, Department of Music: Research Reports 19, Jyväskylä.

2000 „You Need Another Chorus – Problems with Formal Concepts in Popular Music“ i *Beatlestudies 2. History, Identity, Authenticity*, side 147-168. University of Jyväskylä, Department of Music: Research Reports 23, Jyväskylä.

Parker, Martin

1991 „Reading the charts – making sense with the hit parade“ i *Popular Music. Volume 10/2*, side 205-217. Cambridge University Press, Cambridge.

Powers, Harold S.

1980 „Mode“ i *The New Grove Dictionary of Music & Musicians. Volume 12*, side 376-450. Macmillan Publishers Limited, London.

Scott, Derek

2001 „(What's the Copy) The Beatles and Oasis“ i *Beatlestudies 3. Proceedings of the Beatles 2000 Conference*, side 201-214. University of Jyväskylä, Department of Music: Research Reports 23, Jyväskylä.

Tagg, Ph. D.

1979 „Fernando“ i *Dansk Musiktidsskrift, 1979/3*, side 124-156.

Tagg, Philip

1982 „Analysing popular music: theory, method and practise“ i *http://www.tagg.org*, side 1-22.
URL: http://www.theblackbook.net/acad/tagg/articles/pm2anal.pdf

1989 „Open letter: 'Black music', 'Afro-American music' and 'European Music'“ i *Popular Music. Volume 8/3*, side 285-298. Cambridge University Press, Cambridge.
URL: http://www.theblackbook.net/acad/tagg/articles/opelet.html

2000 „Analysing Popular Music: Theory, Method, and Practice“ i *Reading Pop*, side 71-103. Oxford University Press, Oxford.

Tamlyn, Gerry

1998 „The Rhytmic Roots of Rock'n'Roll in Rhythm and Blues" i *Music on Show: Issues of Perfomance*, side 330-335. Dept. of Folk Tradition Publ., Tampere, Finland.

Temperly, David

1999 „Syncopations in rock: a perceptual perspective" i *Popular Music. Volume 18/1*, side 19-40. Cambridge University Press, Cambridge.

Thompson, Gordon

2001 „Let Me Take You Down – to the Subdominant" i *Beatlestudies 3. Proceedings of the Beatles 2000 Conference*, side 283-292. University of Jyväskylä, Department of Music: Research Reports 23, Jyväskylä.

Valdez, Steven

2001 „Vocal Harmony as a Structural Device in the Commercial Recordings of the Beatles 1962-70" i *Beatlestudies 3. Proceedings of the Beatles 2000 Conference*, side 243-252. University of Jyväskylä, Department of Music: Research Reports 23, Jyväskylä.

Wagner, Napthall

2001 „Tonal Oscillation in the Beatles' Songs" i *Beatlestudies 3. Proceedings of the Beatles 2000 Conference*, side 87-96. University of Jyväskylä, Department of Music: Research Reports 23, Jyväskylä.

Whiteley, Sheila

1990 „Progressive rock and psychedelic coding in the work of Jimi Hendrix" i *Popular Music. Volume 9/1*, side 37-60. Cambridge University Press, Cambridge.

Winkler, Peter

1997 „Writing Ghost Notes: The Poetics and Politics of Transcription" i *Keeping Score. Music, Disciplinarity, Culture*, side 169-203. The University Press of Virginia.

2000 „Randy Newman's Americana" i *Reading Pop*, side 27-57. Oxford University Press, Oxford.

A.3 Internetsteder

Oversigten over internetsteder kan også ses på http://cyrk.dk/phd/internet/, hvor man for eksempel direkte kan klikke sig frem til stederne.

Jeg har ved hvert internetsted angivet datoen, hvor jeg har brugt det pågældende sted. Da internettet hurtigt ændrer sig, er det ikke sikkert, at alle steder stadig findes.

Adventure in Prolog (27/04/01):
http://www.amzi.com/AdventureInProlog/

All-Music Guide (02/03/99):
http://www.allmusic.com

Amzi (27/04/01):
http://www.amzi.com/

Bibliographie – Populäre Musik in der Analyse (Peter Wicke) (10/06/99):
http://www2.rz.hu-berlin.de/inside/fpm/analyse.htm

Char Star Lyrics Scene (21/04/99):
http://www.geocities.com/SunsetStrip/Venue/9769/

Chronologie – Rock- und Popmusik 1952-1991 (Peter Wicke) (10/06/99):
http://www2.rz.hu-berlin.de/inside/fpm/chrono.htm

Department of Music, University of Liverpool (16/07/00):
http://www.liv.ac.uk/~music/

Department of Music, University of Newcastle (16/07/00):
http://www.ncl.ac.uk/music/

Doctoral Dissertations in Musicology-Online (16/07/00):
http://www.music.indiana.edu/ddm/

ECHO: a music-centered journal (18/07/00):
http://www.humnet.ucla.edu/echo/

Entomology: A Study Of Beatles Sounds (12/08/00):
http://www.tacoshell.com/entomology/

hd6 (16/07/00):
http://www.hd6.com/

Here they are… – The Beatles! (03/05/99):
http://www.fortunecity.com/tinpan/ash/618/

Hjemmeside for alt.music.lyrics (16/07/00):
http://www.geocities.com/SunsetStrip/Balcony/9150/

IASPM (International Associaton for the Study of Popular Music) (16/07/00):
http://www.iaspm.net/

IASPM – Norden (16/07/00):
http://www.utu.fi/hum/historia/kh/iaspm/

Institute of Popular Music, University of Liverpool (16/07/00):
http://www.liv.ac.uk/IPM/

Institutionen för musikvetenskap, Göteborgs Universitet (16/07/00):
http://www.hum.gu.se/~muvwww/

John Lee Hooker (03/05/99):
http://home.swipnet.se/~w-20868/

LookSmart: Entertainment – Music – For Musicians – Lyrics & Tabs (16/07/00):
http://www.looksmart.com/eus1/eus317828/eus317855/eus137416/eus228757/

Lyrics World (21/04/99):
http://lyrics.natalnet.com.br/

Lyrics World (16/07/00):
http://www.lyricsworld.com/

lyrics.ch – the international lyrics server (16/07/00):
http://www.lyrics.ch/

Music and Poetry (Liberator's Personal Homepage) (21/04/99):
http://www.geocities.com/Area51/Lair/6258/tribute4.html

Musikvidenskabeligt Institut, Københavns Universitet (16/07/00):
http://www.hum.ku.dk/musik/

MuwiForum (12/07/00):
http://www.uni-koeln.de/phil-fak/muwi/forum/

Open Prolog Home Page (27/04/01):
http://www.cs.tcd.ie/open-prolog/

Ph.d.-foreningen, Københavns Universitet (16/07/00):
http://phdforen.ku.dk/

Philip Tagg (16/07/00):
http://www.tagg.org/

Prolog-ordliste engelsk-dansk (27/04/01):
http://www.id.cbs.dk/~mtk/prolog/ordliste.html

Rockmusik – Zur Ästhetik und Soziologie eines Massenmediums – Online-Version (Peter Wicke) (10/06/99):
http://www2.rz.hu-berlin.de/inside/fpm/mediumin.htm

Rune Lauesen: Rockanalyse (27/09/00):
http://www.mu.gymfag.dk/faget/historie/rytmisk/analyse/rock.pdf

School of Media, Music & Performance, Salford University (16/07/00):
http://www.music.salford.ac.uk/music2/web/

Shakin' Stevens Song Lyrics (21/04/99):
http://www3.mistral.co.uk/steven/lyrics.htm

SingleAct's Lyrics And Music Links (21/04/99):
http://www.superior.net/~jimligon/music.html

Sir Cliff Richard in Perth, Western Australia (21/04/99):
http://members.tripod.com/~Drdan2/

Soundscapes (Online journal on media culture) (16/07/00):
http://www.icce.rug.nl/~soundscapes/

STM-Online (Svenska samfundet för musikforsknings internetpublikation) (16/07/00):
http://www.musik.uu.se/ssm/stmonline/

The 1950s' Rock'n'Roll Museum (13/05/99):
http://kulichki.rambler.ru/rockroll/

The Complete Elvis Presley Database (21/04/99):
http://members.aol.com/petedixon/elvis/

The Fifties (21/04/99):
http://www.fiftiesweb.com/

The International Lyrics Server (21/04/99):
http://www.lyrics.ch/

B. Kilder

B.1 Diskografi

Oversigten over plader (cd'er og lp'er) kan også ses på http://cyrk.dk/phd/plader/ i en lettere udvidet form.

Abba

The Hits. SHM 3215 (LP). Pickwick International, 1987.

Anastacia

Not That Kind. EPC 497412 2 (CD). Sony Music Entertainment Inc., 2000.

The Animals

Original hits. BA 860072 (CD). Disky Communications Europe B.V., 1995.

The Beach Boys

Smiley Smile / Wild Honey. CDP 7 93696 2 (CD). Capitol Records, Inc., 1990.

The Beatles

1967-70. Pcsp 718 (LP). Emi.

Please Please Me. 7 46435 2 (CD). EMI Records Ltd., 1963.

A Hard Day's Night. 7 46437 2 (CD). EMI Records Ltd., 1964.

A Hard Days's Night. 5C 062-04145 (LP). E.M.I. Records Ltd. / The Grammophone Company Ltd., 1964.

Beatles for Sale. 077 7 46438 2 5 (CD). EMI Records Ltd., 1964.

Help!. CDP 7464392 (CD). EMI Records Ltd., 1965.

Rubber Soul. CDP 7 46440 2 (CD). EMI Records Ltd., 1965.

Revolver. CDP 7 46441 2 (CD). EMI Records Ltd., 1966.

Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band. CDP 7 46442 2 (CD). EMI Records Ltd., 1967/1987.

The Beatles. CDS 7 46443 8 (CD). EMI Records Ltd., 1968.

Abbey Road. Pcs 7088 (LP). Emi, 1969.

The Bee Gees

Spicks & Specks. RMB 75068 (CD). Intermusic S.A / Moviplay S.A., 1993.

Eric Clapton and The Yardbirds

Eric Clapton and The Yardbirds. BLU – CD 3007 (CD). Édition Atlas, 1992.

Sam Cooke

You send me. CDS 51116 (CD). Sarabandas srl, 1993.

Cream

The Very Best of Cream. 523-752-2 (CD). PolyGram International Music B.V., 1995.

Bing Crosby

Bing Crosby. UAE 30532 (CD). TKO Records Ltd., 1996.

The Crystals

Da Doo Ron Ron. 16273CD (CD). Elap Music Ltd., 1995.

Deep Purple

Made In Japan. 1C17293915/16 (LP). EMI, 1972.

The Doors

The Best Of The Doors. 7559-60345-2 (CD). Wea International Inc. / Wea Records Ltd. A Warner Communications Co., 1985.

Bob Dylan

Highway 61 Revisited. COL 460953 2 (CD). Sony Music Entertainment Inc. / „Columbia", 1967.

The Best Of Bob Dylan. Sonytv28cd (CD). Sony Music Entertainment (UK) Ltd., 1997.

Robben Ford

Talk to your Daughter. 7599-25647-2 (CD). Warner Bros. Records Inc., 1988.

Aretha Franklin

Queen of Soul – The Atlantic Recordings. (CD).

Jimi Hendrix

Experience Hendrix. The Best of Jimi Hendrix. 111 671-2 (CD). MCA. A Universal Music Company., 1997.

John Lee Hooker

Boogie Man. BLU – CD 3001 (CD). Édition Atlas, 1992.

Jefferson Airplane

Jefferson Airplane. R2CD 40-49 (CD). Proper / Retro, 1997.

Carole King

Tapestry. EPC 32110 (LP). Epic, (1971).

The Kinks

The Ultimate Collection. CTVLP 001 (LP). Castle Communications Australia, 1989.

Little Richard

The great Little Richard. GLD 63164 (CD). Intermusic S.A., 1994.

Madonna

You Can Dance (remix). 1-25535 (LP). Sire Records Company, 1987.

Van Morrison

The Wonderful Music Of Van Morrison. WMO 90343 (CD). I. M. C. Music Ltd., 1999.

Nirvana

Nevermind. GED 24425 (CD). The David Geffen Company, an MCA Company, 1991.

Oasis

(What's the Story) Morning Glory?. 481020 2 (CD). Sony Music Entertainment Inc., 1995.

Roy Orbison

The Wonderful world of Roy Orbison – 24 golden hits. CD-RMB 75616 (CD). Movieplay SA, 1989.

Vanessa Paradis

Vanessa Paradis. 513 954-2 (CD). FA Prodictions / Remark Records, 1992.

Wilson Pickett

The Best of Wilson Pickett. 7567-81283-2 YG (CD). Atlantic Recording Corporation, 1984.

Elvis Presley

Greatest number one hits. GLD 63039 (CD). Movieplay S.A., 1991.

Otis Redding

The Dock of the Bay. The Definitive Otis Redding Collection. 9548-31709-2 (CD). Atlantic.

The Rolling Stones

Singles Collection – The London Years. 844 481-2 (CD). Abkco Music and Records, Inc., 1986.

Seal

Seal. 4509-96256-2 (CD). ZTT Records, 1994.

Neil Sedaka

The very best of Neil Sedaka. 74321 446812 (CD). BMG Entertainment International UK & Ireland Ltd., 1996.

The Shangri-Las

Leader of the pack. CDCD 1057 (CD). Charly Records Ltd, 1992.

Paul Simon

Still Crazy After All These Years. 7599-25591-2 (CD). Warner Bros. Records Inc., 1975.

Sky

Sky 2. (LP).

The Small Faces

The best of Small Faces. SUMCD 4001 (CD). Charly International Aps, 1995.

The Spencer Davies Group

The Best of Spencer Davies Group featuring Stevie Winwood. 848 092-2 (CD). Island Records Ltd., 1967.

Sting

Ten Summoner's Tales. 31454 0070 2 (CD). A & M Records, Inc., 1993.

Ike & Tina Turner

Original Hits. BA 860122 (CD). Disky Communications Europe B.V., 1995.

U2

The Joshua Tree. 208 219 (LP). Ariola Eurodisc GmbH, 1987.

Van Halen

Van Halen. 7599-27320-2 (CD). Warner Brothers, 1978.

The Velvet Underground & Nico

The Velvet Underground & Nico. 531 250 2 (CD). Polygram Records Ltd., 1996.

The Walker Brothers

The Collection. 550 200-2 (CD). Karrusell International, 1996.

The Who

The Who. BLR 89 413 (CD). Bell Music HmbH, 1998.

Robbie Williams

I've been expecting you. 7243 4 97837 2 0 (CD). Chrysalis Records Ltd., 1998.

Jackie Wilson

The very best of Jackie Wilson. MOCD 3018 (CD). Sound And Media Limited, 1995.

Stevie Wonder

Talking Book. 530 036-2 (CD). Motown Record Company, 1972.

Tammy Wynette

The Definitive Collection. 494355 2 (CD). Sony Music Entertainment (UK) Ltd., 1999.

Diverse

25 Soul Hits (volume 1). VAR001 (CD). Tring International Plc., .

25 Soul Hits (volume 4). VAR004 (CD). Tring International Plc., .

60'er hits. 5 708593 199532 (CD). Motion Publishing / EMI-Medley (B.T.).

The History Of Rock. Volume Nine. HRL 009 (LP). Orbis Publishing Ltd., .

Woodstock. 7567-80593-2 (CD). Atlantic Recording Corporation (A Warner Communications Company), 1970.

The Roots of British Rock. SASH-3711 (LP). Sire Records Inc., 1975.

The History Of Rock. Volume One. HRL 001 (LP). Orbis Publishing Ltd., 1981.

The History Of Rock. Volume Two. HRL 002 (LP). Orbis Publishing Ltd., 1981.

The History Of Rock. Volume Five. HRL 005 (LP). Orbis Publishing Ltd., 1982.

The History Of Rock. Volume Four. HRL 004 (LP). Orbis Publishing Ltd., 1982.

The History Of Rock. Volume Fourteen. HRL 014 (LP). Orbis Publishing Ltd., 1983.

100 rock'n'roll hits. KB 703/5 (LP). SAARL srl., 1984.

Diana · Michael · Gladys · Stevie · Their Very Best – Back To Back. PTVR 2 (CD). PrioriTyV Records Ltd., 1986.

Phil Spector: Back To Mono (1958-1969). 7118-2 (CD). Phil Spector Records, Inc., 1991.

Hitsville USA – The Motown Singles Collection 1959-1971. 3746363122 (CD). Motown Record Company, 1992.

Soul Favourites. FAV005 (CD). Biem/Stemra, 1992.

10 Rock Stars – 3. STACD 069 (CD). Wisepack Ltd., 1993.

Just can't get enough. EMI 8316692 (CD). Emi-Medley, 1994.

Chart breaker – greatest hits of the 50's and 60's cd1. BX 884412 (CD). Disky Communications Eruope B.V., 1997.

Chart breaker – greatest hits of the 50's and 60's cd10. BX 884602 (CD). Disky Communications Eruope B.V., 1997.

Chart breaker – greatest hits of the 50's and 60's cd3. BX 884532 (CD). Disky Communications Eruope B.V., 1997.

Chart breaker – greatest hits of the 50's and 60's cd4. BX 884552 (CD). Disky Communications Eruope B.V., 1997.

Chart breaker – greatest hits of the 50's and 60's cd5. BX 884552 (CD). Disky Communications Eruope B.V., 1997.

Chart breaker – greatest hits of the 50's and 60's cd6. BX 884562 (CD). Disky Communications Eruope B.V., 1997.

Chart breaker – greatest hits of the 50's and 60's cd7. BX 884572 (CD). Disky Communications Eruope B.V., 1997.

Top Hits of the 70's. 6092-2 (CD). CMC Records A/S, 1997.

We got the Funk. CRIMIDCD28 (CD). Crimson Productions Ltd., 1997.

60's smash hits. SD 885362 (CD). Disky Communications Europe B.V., 1998.

Classic rock'n'roll. SD 885472 (CD). Disky Communications Eruope B.V., 1998.

The beat goes on. The greatest hits of the 60's and 70's. (10). BX 888302 (CD). Disky Communications Europe B.V., 1998.

The beat goes on. The greatest hits of the 60's and 70's. (1). BX 888212 (CD). Disky Communications Europe B.V., 1998.

The beat goes on. The greatest hits of the 60's and 70's. (2). BX 888222 (CD). Disky Communications Europe B.V., 1998.

The beat goes on. The greatest hits of the 60's and 70's. (3). BX 888232 (CD). Disky Communications Europe B.V., 1998.

The beat goes on. The greatest hits of the 60's and 70's. (4). BX 888242 (CD). Disky Communications Europe B.V., 1998.

The beat goes on. The greatest hits of the 60's and 70's. (5). BX 888252 (CD). Disky Communications Europe B.V., 1998.

The beat goes on. The greatest hits of the 60's and 70's. (6). BX 888262 (CD). Disky Communications Europe B.V., 1998.

Music To Watch Girls By. 2030-05 (CD). Sony Music Entertainment (Denmark) A/S, 2000.

B.2 Noder

Oversigten over noder kan også ses på http://cyrk.dk/phd/noder/ i en lettere udvidet form. De fleste tekster er i øvrigt fundet på internet, se under „internetsteder".

American Rock & Roll. Volume 6 (John L. Haag). Creative Concepts, Ojai, CA, USA.

The Beatles complete . Wise Publications, 1983.

The Beatles Complete Scores (Tetsuya Fujita, Yuji Hagino, Hajime Kubo & Goro Sato). Shinko Music Publishing Co., Ltd., 1989.

The Best of American Rock & Roll (John L. Haag). Creative Concepts Publishing Corp., Ventura, California, USA.

Billboard Top Rock'n'Roll Hits of the 60's . Hal Leonard Publishing Corporation, Milwaukee, USA, 1992.

Bo Diddley. Guitar Solos (Fred Sokolow). The Goodman Group, New York, 1988.

The Byrds Complete . Music Sales Limited, London.

The Definitive rock'n'roll collection (1955-1966) . Hal Leonard Corporation, WI.

Elvis 40 Greatest . Wise Publications.

Encyclodia Of Rock Music 50's & 60's . Warner Bros. Publications Inc., N.J., 1988.

Folkehøjskolens Melodibog – Melodier til Sangbog udgivet af Foreningen for Højskoler og Landbrugsskoler. (Carl Nielsen, Thomas Laub, Oluf Ring, Thorvald Aagaard). Wilhelm Hansen, Musik-Forlag, København, 1940.

The Golden Hits of The Everly Brothers . Acuff-Rose Publications, London.

The History of Rock. The late 50s . Hal Leonard Publishing Corp., Milwaukee, USA, 1991.

J. S. Bach. Das Wohltemperierte Klavier. Bd. 1 (Gotthold Frotscher). Wilhelm Hansen Edition, København.

Johann Sebastian Bach: 389 Choralgesänge für vierstimmigen gemischten Chor (Bernhard Friedrich Richter). Breitkopf & Härtel, Wiesbaden.

Lieder ohne Worte (Felix Mendelssohn Bartholdy (udg. af Theodor Kullak)). C. F. Peters, Leipzig.

Lystige Viser For Børn III (Else Larsen & Bo Bramsen). Politikens Forlag, København, 1972.

Rolling Stones Complete . Omnibus Press/EMI Music Publishing Ltd., London, 1981.

Sangbogen (Inge Marstal, Herbert Møller, Åge Nielsen, Kaj Nørholm, Helge Birck Pedersen). Edition Wilhelm Hansen AS, København, 1988.

Sangbogen 2 (Inge Marstal, Kaj Nørholm). Edition Wilhelm Hansen AS, København, 1996.

Sangbogen 3 (Inge Marstal, Kaj Nørholm). Edition Wilhelm Hansen AS, København, 1999.

C. Transskriptioner

C.1 Oversigt over numre

Oversigten over numre kan også ses på http://cyrk.dk/phd/numre/ i en lettere udvidet form, for eksempel med klikbare henvisninger til oplysninger om indspilning og tekster.

Abba

Honey, Honey (1974)
Komponist/tekstforfatter: B. Andersson, S. Anderson, B. Ulvaeus.
Indspilning (plade): *The Hits*.

Anastacia

Not That Kind (2000)
Komponist/tekstforfatter: Anastacia, Will Wheaton, Marvin Young.
Indspilning (plade): *Not That Kind*.

The Animals

The House Of The Rising Sun (1964)
Komponist/tekstforfatter: Traditionel.
Indspilning (plade): *Original hits*.
Node/tekst: *Sangbogen 2*

Paul Anka

Diana (1957)
Komponist/tekstforfatter: Paul Anka.
Node/tekst: http://lyrics.natalnet.com.br/html/lyrics/d/diana.txt

Fontella Bass

Rescue Me (1965)
Komponist/tekstforfatter: C. Smith – R. Miner.
Indspilning (plade): *Soul Favourites*.
Node/tekst: http://er.neoxer.com/fontella.html, http://webfitz.www.50megs.com/Lyrics/1965/461965.html, http://www.bethsdayspage.com/days/lyrics/rescueme.html, http://www.amiright.com/misheard/song/rescueme.shtml

The Beach Boys

God Only Knows (1966)
Indspilning (plade): *The beat goes on. The greatest hits of the 60's and 70's. (4)*.
Node/tekst: http://lyrics.natalnet.com.br/html/main_index/by_title/by_title.asp?by=Key&search=3122

Good Vibrations (1966)
Komponist/tekstforfatter: Brian Wilson/Mike Love (Tony Asher and Van Dyke Parks, uncredited lyricists).
Indspilning (plade): *Smiley Smile / Wild Honey*.
Node/tekst: http://lyrics.natalnet.com.br/html/main_index/by_title/by_title.asp?by=Key&search=3196

The Beatles

A Day In The Life (1967)
Komponist/tekstforfatter: John Lennon & Paul McCartney.
Indspilning (plade): *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*.
Node/tekst: *The Beatles Complete Scores, The Beatles complete*

A Hard Day's Night (1964)
Komponist/tekstforfatter: John Lennon & Paul McCartney.
Indspilning (plade): *A Hard Day's Night*.
Node/tekst: *The Beatles Complete Scores, The Beatles complete*

Act Naturally (1965)
Komponist/tekstforfatter: Morrison & Russell.
Indspilning (plade): *Help!*.
Node/tekst: *The Beatles Complete Scores, The Beatles complete*

All You Need Is Love (1967)
Komponist/tekstforfatter: John Lennon & Paul McCartney.
Indspilning (plade): *1967-70*.
Node/tekst: *The Beatles Complete Scores, The Beatles complete*

And Your Bird Can Sing (1966)
Komponist/tekstforfatter: John Lennon & Paul McCartney.
Indspilning (plade): *Revolver*.
Node/tekst: *The Beatles Complete Scores, The Beatles complete*

Another Girl (1965)
Komponist/tekstforfatter: John Lennon & Paul McCartney.
Indspilning (plade): *Help!*.
Node/tekst: *The Beatles Complete Scores, The Beatles complete*

Any Time At All (1964)
Komponist/tekstforfatter: John Lennon & Paul McCartney.
Indspilning (plade): *A Hard Day's Night*.
Node/tekst: *The Beatles Complete Scores, The Beatles complete*

Back In The U.S.S.R. (1968)
Komponist/tekstforfatter: John Lennon & Paul McCartney.
Indspilning (plade): *The Beatles*.
Node/tekst: *The Beatles Complete Scores, The Beatles complete*

Birthday (1968)
Komponist/tekstforfatter: John Lennon & Paul McCartney.
Indspilning (plade): *The Beatles*.
Node/tekst: *The Beatles Complete Scores, The Beatles complete*

Can't Buy Me Love (1964)
Komponist/tekstforfatter: John Lennon & Paul McCartney.
Indspilning (plade): *A Hard Day's Night*.
Node/tekst: *The Beatles Complete Scores, The Beatles complete*

Cry Baby Cry (1968)
Komponist/tekstforfatter: John Lennon & Paul McCartney.
Indspilning (plade): *The Beatles*.
Node/tekst: *The Beatles Complete Scores, The Beatles complete*

Eight Days A Week (1964)
Komponist/tekstforfatter: John Lennon & Paul McCartney.
Node/tekst: *The Beatles Complete Scores, The Beatles complete*

Eleanor Rigby (1966)
Komponist/tekstforfatter: John Lennon & Paul McCartney.
Indspilning (plade): *Revolver*.
Node/tekst: *The Beatles Complete Scores, The Beatles complete*

Getting Better (1967)
Komponist/tekstforfatter: John Lennon & Paul McCartney.
Indspilning (plade): *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*.
Node/tekst: *The Beatles Complete Scores, The Beatles complete*

Got To Get You Into My Life (1966)
Komponist/tekstforfatter: John Lennon & Paul McCartney.
Indspilning (plade): *Revolver*.
Node/tekst: *The Beatles Complete Scores*, *The Beatles complete*

Help! (1965)
Komponist/tekstforfatter: John Lennon & Paul McCartney.
Indspilning (plade): *Help!*.
Node/tekst: *The Beatles Complete Scores*, *The Beatles complete*

Her Majesty (1969)
Komponist/tekstforfatter: John Lennon & Paul McCartney.
Indspilning (plade): *Abbey Road*.
Node/tekst: *The Beatles Complete Scores*, *The Beatles complete*

Hey Jude (1968)
Komponist/tekstforfatter: John Lennon & Paul McCartney.
Node/tekst: *The Beatles Complete Scores*, *The Beatles complete*

I Saw Her Standing There (1963)
Komponist/tekstforfatter: Paul McCartney & John Lennon.
Indspilning (plade): *Please Please Me*.
Node/tekst: *The Beatles Complete Scores*, *The Beatles complete*

I'm Looking Through You (1965)
Komponist/tekstforfatter: John Lennon & Paul McCartney.
Indspilning (plade): *Rubber Soul*.
Node/tekst: *The Beatles Complete Scores*, *The Beatles complete*

If I Fell (1964)
Komponist/tekstforfatter: John Lennon & Paul McCartney.
Indspilning (plade): *A Hard Day's Night*.
Node/tekst: *The Beatles Complete Scores*, *The Beatles complete*

In My Life (1965)
Komponist/tekstforfatter: John Lennon & Paul McCartney.
Indspilning (plade): *Rubber Soul*.
Node/tekst: *The Beatles Complete Scores*, *The Beatles complete*

Lady Madonna (1968)
Komponist/tekstforfatter: John Lennon & Paul McCartney.
Indspilning (plade): *1967-70*.
Node/tekst: *The Beatles Complete Scores*, *The Beatles complete*

Love Me Do (1963)
Komponist/tekstforfatter: Paul McCartney & John Lennon.
Indspilning (plade): *Please Please Me*.
Node/tekst: *The Beatles Complete Scores*, *The Beatles complete*

Please Please Me (1963)
Komponist/tekstforfatter: Paul MacCartney & John Lennon.
Indspilning (plade): *Please Please Me*.
Node/tekst: *The Beatles Complete Scores*, *The Beatles complete*

Polythene Pam (1969)
Komponist/tekstforfatter: John Lennon & Paul McCartney.
Indspilning (plade): *Abbey Road*.
Node/tekst: *The Beatles Complete Scores*, *The Beatles complete*

Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band (1967)
Komponist/tekstforfatter: John Lennon & Paul McCartney.
Indspilning (plade): *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*.
Node/tekst: *The Beatles Complete Scores*, *The Beatles complete*

When I'm Sixty-four (1967)
Komponist/tekstforfatter: John Lennon & Paul McCartney.
Indspilning (plade): *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*.

With A Little Help From My Friends (1967)
Komponist/tekstforfatter: John Lennon & Paul McCartney.
Indspilning (plade): *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*.
Node/tekst: *The Beatles Complete Scores, The Beatles complete*

Yesterday (1965)
Komponist/tekstforfatter: John Lennon & Paul McCartney.
Indspilning (plade): *Help!*.
Node/tekst: *The Beatles Complete Scores, The Beatles complete*

Chuck Berry

Johnny B. Goode (1957)
Komponist/tekstforfatter: Chuck Berry.
Indspilning (plade): *The History Of Rock. Volume Four*.

Reelin' And Rockin' (1958)
Indspilning (plade): *100 rock'n'roll hits*.
Node/tekst: http://lyrics.natalnet.com.br/html/main_index/by_title/by_title.asp?by=Key&search=7798

Roll Over Beethoven (1956)
Komponist/tekstforfatter: Chuck Berry.
Indspilning (plade): *100 rock'n'roll hits*.
Node/tekst: http://lyrics.natalnet.com.br/html/english/chuck_berry/rock/summer.htm#roll

Sweet Little Sixteen (1957)
Komponist/tekstforfatter: Chuck Berry.
Indspilning (plade): *The History Of Rock. Volume Four*.

Big Mama Thornton

Hound Dog (1953)
Komponist/tekstforfatter: Leiber & Stoller.

James Brown

Say It Loud – I'm Black And I'm Proud (1968)
Komponist/tekstforfatter: Brown & Ellis.
Indspilning (plade): *The History Of Rock. Volume Nine*.

Sex Machine (1970)
Komponist/tekstforfatter: Bobby Byrd, Ronald Lenhoff & James Brown.
Indspilning (plade): *25 Soul Hits (volume 4)*.

The Byrds

Mr. Tambourine Man (1965)
Komponist/tekstforfatter: Bob Dylan.
Indspilning (plade): *60'er hits*.
Node/tekst: http://lyrics.natalnet.com.br/html/main_index/by_title/by_title.asp?by=Key&search=6601

Cake

I Will Survive (1996)
Komponist/tekstforfatter: Perren/Fekaris.

J J Cale

Cocaine (1976)
Komponist/tekstforfatter: Cale.
Indspilning (plade): *10 Rock Stars – 3*.

Cameo

Word Up! (1985)
Komponist/tekstforfatter: Blackmon/Jenkins.
Indspilning (plade): *We got the Funk*.

Ray Charles

What'd I say (1959)
Komponist/tekstforfatter: Ray Charles.
Indspilning (plade): *100 rock'n'roll hits*.

Chubby Checker

Let's Twist Again (1960)
Komponist/tekstforfatter: Mann, Appel.
Indspilning (plade): *100 rock'n'roll hits*.
Node/tekst: http://lyrics.natalnet.com.br/html/main_index/by_artist/by_artist.asp?by=Key&search=5626

The Twist (1959)
Komponist/tekstforfatter: Hank Ballard.
Indspilning (plade): *100 rock'n'roll hits*.
Node/tekst: *Billboard Top Rock'n'Roll Hits of the 60's*,
http://lyrics.natalnet.com.br/html/main_index/by_artist/by_artist.asp?by=Key&search=10042

The Clash

Every Little Bit Hurts (1991)
Komponist/tekstforfatter: Ed Cobb.

Eddie Cochran

Summertime Blues (1958)
Komponist/tekstforfatter: Eddie Cochran & Jerry Capehart.
Indspilning (plade): *The beat goes on. The greatest hits of the 60's and 70's. (6)*.
Node/tekst: *The Definitive rock'n'roll collection (1955-1966)*

Joe Cocker

With A Little Help From My Friend (1969)
Komponist/tekstforfatter: John Lennon & Paul McCartney.
Indspilning (plade): *Woodstock*.

Sam Cooke

Only Sixteen (1959)
Komponist/tekstforfatter: Sam Cooke.
Indspilning (plade): *You send me*.
Node/tekst: http://lyrics.natalnet.com.br/html/lyrics/o/only_sixteen.txt

What A Wonderful World (1960)
Komponist/tekstforfatter: B. Campbell, L. Adler, H. Albert.
Indspilning (plade): *You send me*.
Node/tekst: http://lyrics.natalnet.com.br/html/lyrics/w/wonderful_world.txt

You Send Me (1957)
Komponist/tekstforfatter: Sam Cooke.
Indspilning (plade): *You send me*.
Node/tekst: http://lyrics.natalnet.com.br/html/lyrics/y/you_send_me.txt

Cream

I Feel Free (1966)
Komponist/tekstforfatter: Jack Bruce / Pete Brown.
Indspilning (plade): *The Very Best of Cream*.
Node/tekst: http://lyrics.natalnet.com.br/html/main_index/by_artist/by_artist.asp?by=key&search=27414

Sunshine Of Your Love (1967)
Komponist/tekstforfatter: Jack Bruce / Pete Brown / Eric Clapton.
Indspilning (plade): *The Very Best of Cream*.
Node/tekst: http://lyrics.natalnet.com.br/html/main_index/by_artist/by_artist.asp?by=key&search=5049

Bing Crosby

I'll Be Seeing You (1944)
Komponist/tekstforfatter: Kahall/Fain.
Indspilning (plade): *Bing Crosby*.

The Crystals

Da Doo Ron Ron (1963)
Komponist/tekstforfatter: Berry-Greenwich-Spector.
Indspilning (plade): *Da Doo Ron Ron*.

Then He Kissed Me (1963)
Komponist/tekstforfatter: Phil Spector, Ellie Greenwich & Jeff Barry.
Indspilning (plade): *Phil Spector: Back To Mono (1958-1969).*
Node/tekst: http://lyrics.natalnet.com.br/html/lyrics/t/then_he_kissed_me.txt

Deep Purple

Smoke On The Water (1972)
Komponist/tekstforfatter: Blackmore, Gillan, Glover, Lord, Paice.
Indspilning (plade): *Made In Japan*.

Depeche Mode

Stripped (1986)

Fats Domino

Blueberry Hill (1956)
Komponist/tekstforfatter: Al Lewis, Larry Stock & Vincent Rose.
Indspilning (plade): *Chart breaker – greatest hits of the 50's and 60's cd1.*
Node/tekst: *The Definitive rock'n'roll collection (1955-1966)*

The Doors

Hello, I Love You (1968)
Komponist/tekstforfatter: The Doors.
Indspilning (plade): *The Best Of The Doors.*
Node/tekst: http://webfitz.www.50megs.com/Lyrics/1968/221968.html

Roadhouse Blues (1970)
Komponist/tekstforfatter: The Doors.
Indspilning (plade): *The Best Of The Doors.*
Node/tekst: http://redhotpage.hem.netlink.se/basstabsandlyrics/lyrics/thedoors/morrison/roadhousel.html, http://lyrics.rockmagic.net/lyrics/doors/morrison_hotel_1970.html

Bob Dylan

Like A Rolling Stone (1965)
Indspilning (plade): *The Best Of Bob Dylan*.
Node/tekst: http://lyrics.natalnet.com.br/html/main_index/by_title/by_title.asp?by=Key&search=5674

Eurythmics

Sweet Dreams (Are Made Of This) (1983)
Komponist/tekstforfatter: Lennox/Stewart.
Indspilning (plade): *Just can't get enough.*

Becky Everett

It's In His Kiss (The Shoop Shoop Song) (1963)
Komponist/tekstforfatter: Rudy Clark.
Indspilning (plade): *60's smash hits*.
Node/tekst: *The Definitive rock'n'roll collection (1955-1966)*

The Everly Brothers

All I Have To Do Is Dream (1960)
Komponist/tekstforfatter: B. Bryant.
Indspilning (plade): *Chart breaker – greatest hits of the 50's and 60's cd4.*
Node/tekst: *The Golden Hits of The Everly Brothers, The History of Rock. The late 50s*

Bird Dog (1960)
Komponist/tekstforfatter: B. Bryant.
Indspilning (plade): *Chart breaker – greatest hits of the 50's and 60's cd7.*
Node/tekst: *The History of Rock. The late 50s, The Golden Hits of The Everly Brothers*

Bye Bye Love (1958)
Komponist/tekstforfatter: B. Bryant/F. Bryant.
Indspilning (plade): *Chart breaker – greatest hits of the 50's and 60's cd4.*
Node/tekst: *The Definitive rock'n'roll collection (1955-1966)*

Cathy's Clown (1960)
Komponist/tekstforfatter: Don Everly & Phil Everly.
Indspilning (plade): *The History Of Rock. Volume Four*.
Node/tekst: *The Golden Hits of The Everly Brothers*

Wake Up Little Susie (1958)
Komponist/tekstforfatter: B. Bryant/F. Bryant.
Indspilning (plade): *Chart breaker – greatest hits of the 50's and 60's cd1.*
Node/tekst: *The Definitive rock'n'roll collection (1955-1966)*

The Family

Nothing Compares 2 U (1985)

Emile Ford and the Checkmates

What Do You Want To make Those Eyes At Me For? (1959)
Komponist/tekstforfatter: Monaco/MacCarthy/Johnson.
Indspilning (plade): *The Roots of British Rock*.
Node/tekst: http://www3.mistral.co.uk/steven/lyrics.htm

Robben Ford

Help The Poor (1988)
Indspilning (plade): *Talk to your Daughter.*

Tennessee Ernie Ford

Sixteen Tons (1955)
Komponist/tekstforfatter: Merle Travis.
Indspilning (plade): *Chart breaker – greatest hits of the 50's and 60's cd4*.

Four Tops

I Can't Help Myself (Sugar Pie Honey Bunch) (1965)
Komponist/tekstforfatter: B. Holland, L. Dozier, E. Holland.
Indspilning (plade): *Hitsville USA – The Motown Singles Collection 1959-1971*.
Node/tekst: http://www.summer.com.br/~pfilho/html/lyrics/i/i_cant_help_myself.txt

Marie Frank

Drowning (Under The Water) (1999)

Aretha Franklin

I Never Loved A Man (The Way I Love You) (1967)

Respect (1967)
Komponist/tekstforfatter: Otis Redding.
Indspilning (plade): *Soul Favourites*.
Node/tekst: http://lyrics.natalnet.com.br/html/main_index/by_title/by_title.asp?by=Key&search=7832, http://lyrics.natalnet.com.br/html/main_index/by_title/by_title.asp?by=Key&search=13059

Marvin Gaye

How Sweet It Is (To Be Loved By You) (1964)
Komponist/tekstforfatter: B. Holland, L. Dozier, E. Holland.
Indspilning (plade): *Hitsville USA – The Motown Singles Collection 1959-1971*.
Node/tekst: http://lyrics.natalnet.com.br/html/main_index/by_title/by_title.asp?by=Key&search=3848, http://lyrics.natalnet.com.br/html/main_index/by_title/by_title.asp?by=Key&search=12896

I Heard It Through The Grapevine (1968)
Komponist/tekstforfatter: Norman Whitfiels, Barrett Strong.
Indspilning (plade): *Hitsville USA – The Motown Singles Collection 1959-1971*.
Node/tekst: http://lyrics.natalnet.com.br/html/main_index/by_title/by_title.asp?by=Key&search=4116, http://www.summer.com.br/~pfilho/oldies_list/top/lyrics/i_heard_it_through_the_grapevine.txt

Gloria Gaynor

I Will Survive (1979)
Komponist/tekstforfatter: Perren/Fekaris.
Indspilning (plade): *Top Hits of the 70's*.

Gerry and the Pacemakers

How Do You Do It (1963)
Komponist/tekstforfatter: Mitch Murray.
Indspilning (plade): *The beat goes on. The greatest hits of the 60's and 70's. (3)*.
Node/tekst: http://lyrics.natalnet.com.br/html/lyrics/h/how_do_you_do_it.txt, http://lyrics.natalnet.com.br/html/main_index/by_title/by_title.asp?by=Key&search=3831

Gun

Word Up!
Komponist/tekstforfatter: Blackmon/Jenkins.

Halberg-Larsen

Magi i Luften

Bill Haley and The Comets

Rock Around The Clock (1954)
Komponist/tekstforfatter: DeKnight & Freedman.
Indspilning (plade): *100 rock'n'roll hits*.
Node/tekst: *Sangbogen*

Shake, Rattle And Roll (1954)
Komponist/tekstforfatter: Calhoun.
Indspilning (plade): *100 rock'n'roll hits*.
Node/tekst: http://lyrics.natalnet.com.br/html.main_index/by_title.asp?by=Key&search=8322, http://www.fiftiesweb.com/lyrics/shakerat.htm

Jimi Hendrix

Crosstown Traffic (1967)
Komponist/tekstforfatter: Jimi Hendrix.
Indspilning (plade): *Experience Hendrix. The Best of Jimi Hendrix.*
Node/tekst: http://www.azlyrics.com/lyrics/jimihendrix/crosstowntraffic.html

Foxy Lady (1966)
Komponist/tekstforfatter: Jimi Hendrix.
Indspilning (plade): *Experience Hendrix. The Best of Jimi Hendrix.*
Node/tekst: http://lenny.dyadel.net/jimi.htm, http://www.inet.hr/~abubalo/lyrics/lyrics/foxy_lady.txt

Hey Joe (1970)
Komponist/tekstforfatter: Billy Roberts.
Indspilning (plade): *Experience Hendrix. The Best of Jimi Hendrix.*

Purple Haze (1967)
Komponist/tekstforfatter: Jimi Hendrix.
Indspilning (plade): *Experience Hendrix. The Best of Jimi Hendrix.*
Node/tekst: http://www.azlyrics.com/lyrics/jimihendrix/purplehaze.html, http://www.bayou.com/~jebsr/purple.html

Herman's Hermits

No Milk Today (1966)
Komponist/tekstforfatter: G. Gouldman.
Indspilning (plade): *The beat goes on. The greatest hits of the 60's and 70's. (4)*.
Node/tekst: http://lyrics.natalnet.com.br/html/main_index/by_title/by_title.asp?by=Key&search=6910

Billie Holiday

I'll Be Seeing You (1944)
Komponist/tekstforfatter: Kahall/Fain.

Brenda Holloway

Every Little Bit Hurts (1964)
Komponist/tekstforfatter: Ed Cobb.
Indspilning (plade): *Hitsville USA – The Motown Singles Collection 1959-1971.*

Buddy Holly & The Crickets

That'll Be The Day (1957)
Komponist/tekstforfatter: Allison, Holly, Petty.
Indspilning (plade): *The History Of Rock. Volume Two.*
Node/tekst: *The Definitive rock'n'roll collection (1955-1966),* http://lyrics.natalnet.com.br/html/main_index/by_artist/by_artist.asp?by=Key&search=9477

Buddy Holly

It Doesn't Matter Anymore (1959)
Komponist/tekstforfatter: Anka.
Indspilning (plade): *The History Of Rock. Volume Two*.
Node/tekst: http://lyrics.natalnet.com.br/html/i/it_doesnt_matter_anymore.txt

Peggy Sue (1957)
Komponist/tekstforfatter: Holly, Allison, Petty.
Indspilning (plade): *The History Of Rock. Volume Two*.
Node/tekst: *The Definitive rock'n'roll collection (1955-1966), The History of Rock. The late 50s*

John Lee Hooker

Dimples (1956)
Komponist/tekstforfatter: Hooker.
Indspilning (plade): *Boogie Man*.

Ben E. King

Stand By Me (1961)
Komponist/tekstforfatter: Ben E. King, Jerry Leiber & Mike Stoller.
Indspilning (plade): *25 Soul Hits (volume 1)*.
Node/tekst: *The Definitive rock'n'roll collection (1955-1966), Encyclodia Of Rock Music 50's & 60's*

Carole King

(You make me feel like) A Natural Woman (1967)
Komponist/tekstforfatter: Gerry Goffin, Carole King & Jerry Wexler.
Indspilning (plade): *Tapestry*.

The Kinks

All Day And All Of The Night (1964)
Komponist/tekstforfatter: Ray Davies.
Indspilning (plade): *The Ultimate Collection*.
Node/tekst: http://lyrics.natalnet.com.br/html/main_index/by_artist/by_artist.asp?by=key&search=309

You Really Got Me (1964)
Komponist/tekstforfatter: Ray Davies.
Indspilning (plade): *The Ultimate Collection*.
Node/tekst: http://lyrics.natalnet.com.br/html/main_index/by_artist/by_artist.asp?by=key&search=11482

Gladys Knight & The Pips

Every Little Bit Hurts (1968)
Komponist/tekstforfatter: Ed Cobb.

Gary Lewis and the Playboys

This Diamond Ring (1965)
Komponist/tekstforfatter: King/Paris/Menderson.
Indspilning (plade): *Chart breaker – greatest hits of the 50's and 60's cd4*.

Jerry Lee Lewis

Great Balls Of Fire (1957)
Komponist/tekstforfatter: Blackwell/Hammer.
Indspilning (plade): *Chart breaker – greatest hits of the 50's and 60's cd6*.
Node/tekst: *The Definitive rock'n'roll collection (1955-1966)*

Little Eva

Loco-Motion (1962)
Komponist/tekstforfatter: Gerry Goffin/Carole King.
Indspilning (plade): *60'er hits*.

Lovin' Spoonful

Daydream (1966)
Indspilning (plade): *The beat goes on. The greatest hits of the 60's and 70's. (2)*.
Node/tekst: http://gunther.simplenet.com/v/data/daydream.htm

Summer In The City (1966)
Komponist/tekstforfatter: John Sebastian – Mark Sebastian – Steve Boone.
Indspilning (plade): *The beat goes on. The greatest hits of the 60's and 70's. (1)*.
Node/tekst:

Frankie Lymon & The Teenagers

Why Do Fools Fall In Love (1956)
Komponist/tekstforfatter: Lymon/Goldner.
Indspilning (plade): *Chart breaker – greatest hits of the 50's and 60's cd10*.
Node/tekst: *Encyclodia Of Rock Music 50's & 60's*,
http://lyrics.natalnet.com.br/html/main_index/by_title/by_title.asp?by=Key&search=10719,
http://lyrics.natalnet.com.br/html/main_index/by_title/by_title.asp?by=Key&search=12041

Madonna

Where's The Party (1987)
Komponist/tekstforfatter: Madonna, Bray, Leonard.
Indspilning (plade): *You Can Dance (remix)*.

Manfred Mann

Do Wah Diddy Diddy (1964)
Komponist/tekstforfatter: Barry/Greenwich.
Indspilning (plade): *The beat goes on. The greatest hits of the 60's and 70's. (2)*.
Node/tekst: http://lyrics.natalnet.com.br/html/main_index/by_title/by_title.asp?by=Key&search=2005

Pretty Flamingo (1966)
Indspilning (plade): *The beat goes on. The greatest hits of the 60's and 70's. (4)*.
Node/tekst: http://lyrics.natalnet.com.br/html/main_index/by_title/by_title.asp?by=Key&search=7603

Marilyn Manson

Sweet Dreams (Are Made Of This) (1995)
Komponist/tekstforfatter: Lennox/Stewart.

Martha & The Vandellas

(Love is like a) Heat Wave (1963)
Komponist/tekstforfatter: B. Holland, L. Dozier, E. Holland.
Indspilning (plade): *Hitsville USA – The Motown Singles Collection 1959-1971*.
Node/tekst: http://lyrics.natalnet.com.br/html/main_index/by_artist/by_artist.asp?by=key&search=25095

Dancing In The Street (1964)
Komponist/tekstforfatter: William „Mickey" Stevenson, Marvin Gaye, Ivy Hunter.
Indspilning (plade): *Hitsville USA – The Motown Singles Collection 1959-1971*.
Node/tekst: http://lyrics.natalnet.com.br/html/main_index/by_title/by_title.asp?by=key&search=13209

The Marvelettes

Please Mr. Postman (1961)
Komponist/tekstforfatter: Georgia Dobbins, William Garrett, Brian Holland, Robert Bateman, Freddie Gorman.
Indspilning (plade): *Hitsville USA – The Motown Singles Collection 1959-1971.*
Node/tekst: http://lyrics.natalnet.com.br/html/main_index/by_title/by_title.asp?by=key&search=13673

The Mike Flowers Pops

Wonderwall (1996)

The Miracles

You've Really Got A Hold On Me (1962)
Komponist/tekstforfatter: Smokey Robinson.
Indspilning (plade): *Hitsville USA – The Motown Singles Collection 1959-1971.*
Node/tekst: http://lyrics.natalnet.com.br/html/main_index/by_title/by_title.asp?by=key&search=13836

Guy Mitchell

Singing The Blues (1956)
Komponist/tekstforfatter: Melvin Endsley.
Node/tekst: http://www.geosities.com/Area51/Lair/6258/tribute4.html

Nirvana

Smells Like Teen Spirit (1991)
Komponist/tekstforfatter: Nirvana/Kurt Cobain.
Indspilning (plade): *Nevermind*.

Oasis

Wonderwall (1995)
Indspilning (plade): *(What's the Story) Morning Glory?*.

Roy Orbison

Only The Lonely (know how I feel) (1960)
Komponist/tekstforfatter: Roy Orbison & Joe Melson.
Indspilning (plade): *The Wonderful world of Roy Orbison – 24 golden hits*.
Node/tekst: http://lyrics.natalnet.com.br/html/lyrics/o/only_the_lonely.txt

Vanessa Paradis

Your Love Has Got A Handle On My Mind (1992)
Komponist/tekstforfatter: Lenny Kravitz.
Indspilning (plade): *Vanessa Paradis*.

Carl Perkins

Blue Suede Shoes (1956)
Komponist/tekstforfatter: C. Perkins.
Indspilning (plade): *Chart breaker – greatest hits of the 50's and 60's cd7*.

Wilson Pickett

In The Midnight Hour (1965)
Komponist/tekstforfatter: Wilson Pickett & Steve Cropper.
Indspilning (plade): *The Best of Wilson Pickett*.
Node/tekst: http://lyrics.natalnet.com.br/html/main_index/by_title/by_title.asp?by=Key&search=4768

Land Of A 1000 Dances (1966)
Indspilning (plade): *The Best of Wilson Pickett*.
Node/tekst: http://www.mylyricarchive.com/land_of_.htm,
http://www.poplyrics.net/waiguo/soundtrack/forrestgump/005.htm,
http://61.139.37.144/music/lyrics4u/lyrics/l/land_of_1000_danceswp.html

Mustang Sally (1966)
Komponist/tekstforfatter: Rice.
Indspilning (plade): *The Best of Wilson Pickett*.
Node/tekst: http://lyrics.natalnet.com.br/html/main_index/by_title/by_title.asp?by=Key&search=6633

Plasmatics

Stand By Your Man (1982)
Komponist/tekstforfatter: B. Sherill / T. Wynette.

The Platters

Only You (1955)
Komponist/tekstforfatter: B. Ram, Rand.
Indspilning (plade): *100 rock'n'roll hits*.
Node/tekst: http://lyrics.natalnet.com.br/html/lyrics/o/only_you.txt

The Great Pretender (1955)
Komponist/tekstforfatter: Ram.
Indspilning (plade): *100 rock'n'roll hits*.
Node/tekst: http://lyrics.natalnet.com.br/html/lyrics/g/great_pretender.txt

Elvis Presley

All Shook Up (1957)
Komponist/tekstforfatter: Presley-Blackwell.
Indspilning (plade): *Greatest number one hits*.
Node/tekst: *The Definitive rock'n'roll collection (1955-1966), Elvis 40 Greatest*

Heartbreak Hotel (1956)
Komponist/tekstforfatter: Axton, Durden, Presley.
Indspilning (plade): *Greatest number one hits*.
Node/tekst: *The Definitive rock'n'roll collection (1955-1966), Elvis 40 Greatest*,
http://www.geocities.com/SunsetStrip/Alley/8250/lyrics/heartbreak_hotel.html

Hound Dog (1956)
Komponist/tekstforfatter: Leiber & Stoller.
Indspilning (plade): *Greatest number one hits*.
Node/tekst: *Sangbogen*

I Got Stung (1958)
Komponist/tekstforfatter: Schroeder – Hill.
Indspilning (plade): *The History Of Rock. Volume One*.
Node/tekst: http://members.aol.com/petedixon/elvis/

Jailhouse Rock (1957)
Komponist/tekstforfatter: Leiber & Stoller.
Indspilning (plade): *Greatest number one hits*.
Node/tekst: *Elvis 40 Greatest*, *Encyclodia Of Rock Music 50's & 60's*

Prince

Nothing Compares 2 U (1993)

Rammstein

Stripped (1998)

Otis Redding

Hard To Handle (1968)
Komponist/tekstforfatter: Jones/Isbell/Redding.
Indspilning (plade): *The Dock of the Bay. The Definitive Otis Redding Collection*.

I've Been Loving You Too Long (To Stop Now) (1965)
Komponist/tekstforfatter: Redding/Jerry Butler.
Indspilning (plade): *The Dock of the Bay. The Definitive Otis Redding Collection*.

Cliff Richard

Living Doll (1959)
Komponist/tekstforfatter: Bart.
Indspilning (plade): *The History Of Rock. Volume Five*.
Node/tekst: http://lyrics.natalnet.com.br/html/l/living_doll.txt

The Young Ones (1962)
Komponist/tekstforfatter: Sid Tepper / Roy Bennett.
Indspilning (plade): *The History Of Rock. Volume Five*.
Node/tekst: http://members.tripod.com/~Drdan2/lyrics/the-young-ones.html

Little Richard

Long Tall Sally (1957)
Komponist/tekstforfatter: Johnson/Penniman/Blackwell.
Indspilning (plade): *The great Little Richard.*
Node/tekst: *The Beatles Complete Scores*

The Rolling Stones

(I can't get no) Satisfaction (1965)
Komponist/tekstforfatter: Mick Jagger & Keith Richards.
Indspilning (plade): *Singles Collection – The London Years*.
Node/tekst: *Rolling Stones Complete*

(This could be) The Last Time (1965)
Komponist/tekstforfatter: Mick Jagger & Keith Richards.
Indspilning (plade): *Singles Collection – The London Years*.
Node/tekst: *Rolling Stones Complete*

Get Off Of My Cloud (1965)
Komponist/tekstforfatter: Mick Jagger & Keith Richards.
Indspilning (plade): *Singles Collection – The London Years*.
Node/tekst: *Rolling Stones Complete*

It's All Over Now (1964)
Komponist/tekstforfatter: Bobby Womack/Shirley Womack.
Indspilning (plade): *Singles Collection – The London Years*.
Node/tekst: http://lyrics.natalnet.com.br/html/main_index/by_artist/by_artist.asp?by=key&search=2206

Little Red Rooster (1964)
Komponist/tekstforfatter: Willie Dixon.
Indspilning (plade): *Singles Collection – The London Years*.
Node/tekst: http://lyrics.natalnet.com.br/html/main_index/by_title/by_title.asp?by=key&search=6192,
http://camel.conncoll.edu/ccother/sf.folder/exile/lyrics/now/redrooster.html

Paint It, Black (1966)
Komponist/tekstforfatter: Mick Jagger & Keith Richards.
Indspilning (plade): *Singles Collection – The London Years*.
Node/tekst: http://lyrics.natalnet.com.br/html/main_index/by_title/by_title.asp?by=key&search=8174

The Ronettes

Be My Baby (1963)
Komponist/tekstforfatter: Phil Spector, Ellie Greenwich & Jeff Barry.
Indspilning (plade): *Phil Spector: Back To Mono (1958-1969).*

Sam & Dave

Soul Man (1967)
Indspilning (plade): *25 Soul Hits (volume 1).*
Node/tekst: http://www.geocities.com/SunsetStrip/Arena/9095/soulman.html, http://www.amiright.com/misheard/song/soulman.shtml

Seal

Dreaming In Metaphors (1994)
Komponist/tekstforfatter: Seal/Isidore.
Indspilning (plade): *Seal*.

Neil Sedaka

Breaking Up Is Hard To Do (1962)
Komponist/tekstforfatter: N. Sedaka & H. Greenfield.
Indspilning (plade): *The very best of Neil Sedaka.*

Oh! Carol (1959)
Komponist/tekstforfatter: N. Sedaka & H. Greenfield.
Indspilning (plade): *The very best of Neil Sedaka.*
Node/tekst: http://lyrics.natalnet.com.br/html/lyrics/o/oh_carol.txt

The Shangri-Las

Leader Of The Pack (1964)
Komponist/tekstforfatter: Barry, Greenwich, Morton.
Indspilning (plade): *Leader of the pack*.
Node/tekst: *Encyclodia Of Rock Music 50's & 60's*

Del Shannon

Runaway (1961)
Komponist/tekstforfatter: Del Shannon & Max Crook.
Indspilning (plade): *Classic rock'n'roll*.
Node/tekst: *Billboard Top Rock'n'Roll Hits of the 60's*

Paul Simon

Still Crazy After All These Years (1975)
Komponist/tekstforfatter: Paul Simon.
Indspilning (plade): *Still Crazy After All These Years*.

Sinead O'Conner

Nothing Compares 2 U (1990)

Sky

FIFO (1979)

Small Faces

Every Little Bit Hurts (1968)
Komponist/tekstforfatter: Ed Cobb.
Indspilning (plade): *The best of Small Faces.*

The Spencer Davies Group

Every Little Bit Hurts (1965)
Komponist/tekstforfatter: Ed Cobb.
Indspilning (plade): *The Best of Spencer Davies Group featuring Stevie Winwood*.

Gimme Some Lovin' (1966)
Komponist/tekstforfatter: S. Winwood/M. Winwood/S. Davies.
Indspilning (plade): *The Best of Spencer Davies Group featuring Stevie Winwood*.
Node/tekst: http://lyrics.natalnet.com.br/html/main_index/by_title/by_title.asp?by=Key&search=3025

Somebody Help Me (1966)
Komponist/tekstforfatter: J. Edwards.
Indspilning (plade): *The Best of Spencer Davies Group featuring Stevie Winwood*.
Node/tekst: http://lyrics.natalnet.com.br/html/main_index/by_title/by_title.asp?by=Key&search=16414

Sting

Love Is Stronger Than Justice (1993)
Komponist/tekstforfatter: Sting.
Indspilning (plade): *Ten Summoner's Tales*.

Saint Augustine in Hell (1993)
Komponist/tekstforfatter: Sting.
Indspilning (plade): *Ten Summoner's Tales*.

Seven Days (1993)
Komponist/tekstforfatter: Sting.
Indspilning (plade): *Ten Summoner's Tales*.

Straight To My Heart (1987)

The Supremes

Baby Love (1964)
Komponist/tekstforfatter: B. Holland, L. Dozier, E. Holland.
Indspilning (plade): *Hitsville USA – The Motown Singles Collection 1959-1971.*
Node/tekst: http://lyrics.natalnet.com.br/html/main_index/by_title/by_title.asp?by=key&search=1253

Where Did Our Love Go (1964)
Komponist/tekstforfatter: Eddie Holland, Lamont Dozier & Brian Holland.
Indspilning (plade): *The History Of Rock. Volume Fourteen*.
Node/tekst: http://www.summer.com.br/~pfilho/html/lyrics/w/where_did_our_love_go.txt

You Can't Hurry Love (1966)
Komponist/tekstforfatter: B. Holland, L. Dozier, E. Holland.
Indspilning (plade): *Hitsville USA – The Motown Singles Collection 1959-1971.*
Node/tekst: http://www.summer.com.br/~pfilho/html/lyrics/y/you_cant_hurry_love.txt

The Temptations

My Girl (1964)
Komponist/tekstforfatter: Smokey Robinson, Ronald White.
Indspilning (plade): *Hitsville USA – The Motown Singles Collection 1959-1971.*
Node/tekst: http://lyrics.natalnet.com.br/html/main_index/by_title/by_title.asp?by=Key&search=6675

Johnny Tillotson

Poetry In Motion (1960)
Komponist/tekstforfatter: P. Kaufman/M. Anthony.
Indspilning (plade): *Chart breaker – greatest hits of the 50's and 60's cd1.*
Node/tekst: http://www.superior.net/~jimligon/lyrics/60s_and_70s/Johnny_Tillotson/Poetry_In_Motion.txt

Ike & Tina Turner

Proud Mary (1970)
Komponist/tekstforfatter: J.C. Fogerty.
Indspilning (plade): *Original Hits*.
Node/tekst: http://lyrics.natalnet.com.br/html/main_index/by_title/by_title.asp?by=Key&search=7643, http://www.geocities.com/~charrstarr/pop/p/proud_mary.html

U2

With or Without You (1987)
Komponist/tekstforfatter: U2/Bono.
Indspilning (plade): *The Joshua Tree*.

Van Halen

Runnin' With The Devil (1978)
Komponist/tekstforfatter: Edward Van Halen, Alex Van Halen, Michael Anthony & David Lee Roth.
Indspilning (plade): *Van Halen*.

Bobby Vee

Take Good Care Of My Baby (1961)
Komponist/tekstforfatter: Gerry Goffin & Carole King.
Indspilning (plade): *Chart breaker – greatest hits of the 50's and 60's cd3*.
Node/tekst: http://lyrics.natalnet.com.br/html/t/take_good_care_of_my_baby.txt

The Velvet Underground & Nico

I'm Waiting For The Man (1967)
Komponist/tekstforfatter: Lou Reed.
Indspilning (plade): *The Velvet Underground & Nico*.
Node/tekst: http://lenny.dyadel.net/velvet.htm#2

Sid Vicious

My Way (1978)

Gene Vincent

Be-bop-a-lula (1956)
Komponist/tekstforfatter: Davis-Vincent.
Indspilning (plade): *100 rock'n'roll hits*.
Node/tekst: http://www.athenet.net/~genevinc/gvlyric.html#bebopalula

The Walker Brothers

The Sun Ain't Gonna Shine Anymore (1966)
Komponist/tekstforfatter: R. Crewe/B. Gaudio.
Indspilning (plade): *The Collection*.
Node/tekst: http://www.summer.com.br/~pfilho/html/lyrics/s/sun_aint_gonna_shine.txt

Scott Walker

Joanna (1968)
Komponist/tekstforfatter: Tony Hatch / Jackie Trent.
Indspilning (plade): *Music To Watch Girls By*.

Mary Wells

My Guy (1964)
Komponist/tekstforfatter: Smokey Robinson.
Indspilning (plade): *Hitsville USA – The Motown Singles Collection 1959-1971*.
Node/tekst: http://lyrics.natalnet.com.br/html/main_index/by_title/by_title.asp?by=Key&search=6678

The Who

My Generation (1965)
Komponist/tekstforfatter: Pete Townshend.
Indspilning (plade): *The Who*.
Node/tekst: http://lyrics.natalnet.com.br/html/main_index/by_title/by_title.asp?by=Key&search=14720

Robbie Williams

Strong (1998)
Komponist/tekstforfatter: R Williams & G Chambers.
Indspilning (plade): *I've been expecting you*.

Jackie Wilson

Reet Petite (1957)
Komponist/tekstforfatter: Gordy/Carlo.
Indspilning (plade): *The very best of Jackie Wilson*.
Node/tekst: http://lyrics.natalnet.com.br/html/main_index/by_title/by_title.asp?by=Key&search=12378, http://lyrics.natalnet.com.br/html/lyrics/r/reet_petite.txt

Stevie Wonder

For Once In My Life (1968)
Komponist/tekstforfatter: Ron Miller, Orlando Murden.
Indspilning (plade): *Hitsville USA – The Motown Singles Collection 1959-1971*.
Node/tekst: http://lyrics.natalnet.com.br/html/main_index/by_title/by_title.asp?by=key&search=1836

I Was Made To Love Her (1967)
Komponist/tekstforfatter: Cosby, Hardaway, Wonder & Moy.
Indspilning (plade): *Diana · Michael · Gladys · Stevie · Their Very Best – Back To Back*.

You Are The Sunshine Of My Life (1972)
Komponist/tekstforfatter: Stevie Wonder.
Indspilning (plade): *Talking Book*.

Tammy Wynette

He Loves Me All The Way (1970)
Komponist/tekstforfatter: Sherill / Wilson / Taylor.
Indspilning (plade): *The Definitive Collection*.

Stand By Your Man (1976)
Komponist/tekstforfatter: B. Sherill / T. Wynette.
Indspilning (plade): *The Definitive Collection*.

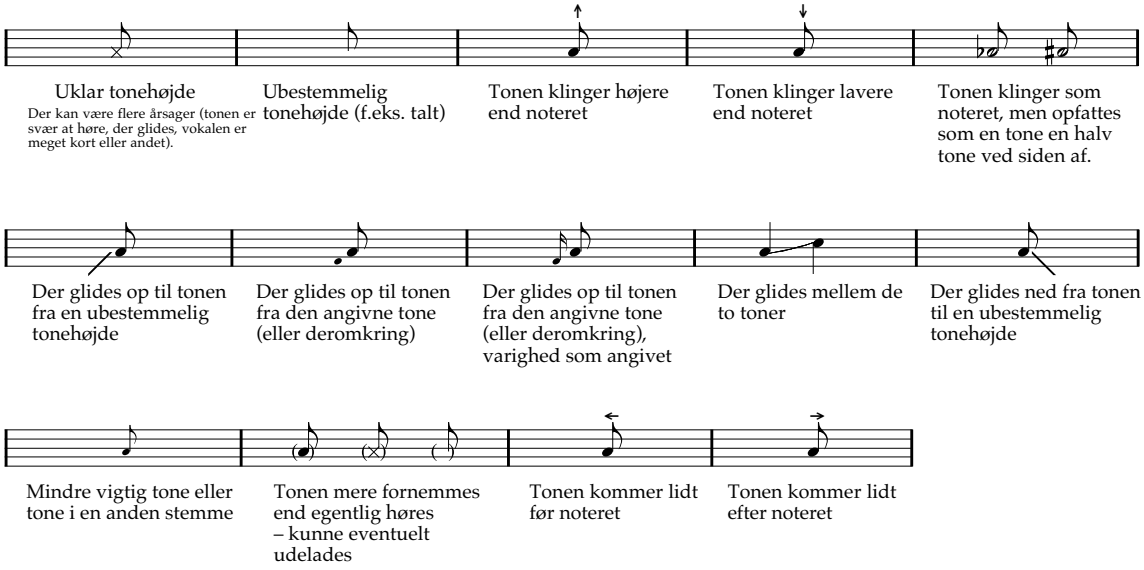
Your Good Girl's Gonna Go Bad (1967)
Komponist/tekstforfatter: Sherill / Sutton.
Indspilning (plade): *The Definitive Collection*.

The Yardbirds

For Your Love (1965)
Komponist/tekstforfatter: Gouldman.
Indspilning (plade): *Eric Clapton and The Yardbirds*.
Node/tekst: http://www.summer.com.br/~pfilho/html/lyrics/f/for_your_love.txt

I'm A Man (1965)
Komponist/tekstforfatter: Gouldman.
Indspilning (plade): *Eric Clapton and The Yardbirds*.
Node/tekst: http://lyrics.natalnet.com.br/html/main_index/by_artist/by_artist.asp?by=key&search=5349, http://home.att.net/~john.crooks/lead_sheets/Im_a_Man_Yardbirds.txt

C.2 Symbolforklaring til transskriptioner



Undertiden er akkorder angivet med parenteser efter, for eksempel C( ), hvilket angiver, at akkorden kun antydes, og at der tydeligt ikke spilles en terts.

C.3 Transskriptioner

I bilaget er kun medtaget numre, hvor jeg har transskriberet længere forløb og ikke for eksempel kun en enkelt frase. Det er dog på den anden side ikke alle numre, hvor hele sangen er transskriberet.

Bilag C.3 (side 372-600) med transskriptioner udgår af ophavsretslige grunde i nærværende eksemplar af afhandlingen.

D. Program til rytmemodel

Jeg præsenterer her et computerprogram, der overordnet implementerer modellerne for rytme, simpel melodirytme og versrytme ud fra de regler, der blev opstillet i kapitel 5 om *Formelle modeller*. Computerprogrammet gør det blandt andet muligt:

– at tjekke om en given rytme er med i en bestemt musikalsk norm

– ud fra en tekstrytme at generere alle de mulige musikalske rytmer inden for en bestemt musikalsk norm

Programmet kan anvendes i vurderingen af modellerne for musikalske normer for rytme. Desuden sikrer udformningen af programmerne, at reglerne virkelig er tilstrækkelig præcise, da det simpelthen ellers ikke vil være muligt at udforme programmerne.

Jeg vil i dokumentationen her lægge vægten på at forklare, hvordan programmet kan forstås i forhold til de opstillede regler, mens jeg i det store og hele vil forbigå, *hvordan* jeg er nået frem til, præcis hvordan programmet skulle udformes.

D.1 Prolog

De fleste computersprog er „procedurale", hvilket vil sige, at de består af en række instruktioner, der skridt for skridt fortæller computeren, hvad den skal gøre. Et eksempel på et proceduralt program er en almindelig madopskrift. Eksempler på procedurale programmeringssprog er Basic, C, Pascal og Java. En anden type computerprogrammer er baseret på logik og tager kort fortalt udgangspunkt i en række relationer. Et eksempel på et sådant programmeringssprog er *Prolog* (programming in logic):

> [Prolog] is a programming language for symbolic, non-numeric computation. It is specially well suited for solving problems that involve objects and relations between objects
>
> Bratko 1986: 3

Prolog er således netop velegnet til løsning af problemer i forbindelse med et „objekt" som en simpel melodirytme, der jo er defineret som en række relationer mellem toner, tonelængder, teksttryk osv.

For at få det fulde udbytte af de følgende overvejelser er et grundlæggende kendskab til programmeringssproget Prolog en fordel. Jeg vil dog bestræbe mig på at forklare de opstillede relationer, således at man også kan læse teksten uden. I øvrigt kan der henvises til Ivan Bratko: *Prolog Programming For Artificial Intelligence* (1986) for en introduktion til Prolog.[1]

Selv om et Prolog-program i princippet blot er en række logiske udtryk, så er pointen

---

[1] Jeg har her anvendt de oversættelser af engelske Prolog-betegnelser til dansk, der kan findes på http://www.id.cbs.dk/~mtk/prolog/ordliste.html , og som er foretaget af Matthias T. Kromann, Institut for Datalingvistik, Det Erhvervssproglige Fakultet ved Handelshøjskolen i København.
Se i øvrigt eventuelt http://www.amzi.com/AdventureInProlog/ for en online introduktion til Prolog.

selvfølgelig, at disse udtryk også kan anvendes til konkrete beregninger – f.eks. udformningen af musikalske rytmer til en given tekstrytme. Prolog-programmer kan således forstås på to måder: deklarativt og proceduralt (Bratko 1986: 40ff). Den *deklarative* mening er kort fortalt de logiske relationer, som programmet definerer. Den *procedurale* mening beskriver derimod hvilke handlinger, der skal udføres for at opnå et „mål" (løse et problem). Jeg vil her fokusere på den *deklarative* mening, dvs. hvilke logiske regler for rytmer, toner, synkoper osv. programmet beskriver. Det betyder dog ikke, at jeg ikke har overvejet den procedurale mening, blot at jeg som regel ikke vil anføre disse overvejelser her.

Jeg har anvendt programmet *Open Prolog*™ til Macintosh, © 1986-98 Michael Brady, Trinity College, Dublin. Programmet er gratis og kan findes på http://www.cs.tcd.ie/open-prolog/ . Der skulle dog ikke være problemer med at anvende andre versioner af Prolog.[2] Den samlede kildekode til Prolog-programmet kan sammen med et mere brugervenligt program findes på http://cyrk.dk/phd/rytmemodel/ .

D.2 Rytme

Jeg vil i dette afsnit omforme den generelle model for rytme til Prolog. Det vil foregå ved først at vælge en datarepræsentation i Prolog og derefter omforme hver enkelt regel til prolog. Jeg vil her gentage de generelle regler for modellen for rytme:

a1)	Et *metrum* er en liste af længder, der repræsenterer metriske lag
a2)	Et *metrisk lag* kan udtrykkes som et multiplum af det efterfølgende lag i metrummet
a3)	Et metrum har en *udgangsposition*, der er et slag i det øverste lag
b1)	En *position* er en afstand fra udgangspositionen
b2)	En *afstand* er et multiplum af det laveste metriske lag
c)	En position P siges at *tilhøre et metrisk lag* M, hvis P kan udtrykkes som et multiplum af M
d)	For et par af positioner P, Q gælder, at P er *mere metrisk betonet* end Q, hvis og kun hvis P tilhører et højere metrisk lag end Q
e1)	En *tone* X er karakteriseret ved følgende tre egenskaber: $X^{Betoning}$: Tonens rytmiske betoning $X^{Position}$: Tonens position $X^{Længde}$: Tonens længde
e2)	En *rytme* er en liste af toner
e3)	En *slutposition* $X^{Slutposition}$ for en tone X er $X^{Position} + X^{Længde}$
e4)	For en given tone X og dens efterfølger Y i en rytme, skal $X^{Slutposition} = Y^{Position}$
e5)	En rytmes *sidste tones slutposition* skal tilhøre det næstlaveste metriske lag
f1)	For enhver tone X med tekst gælder, at $X^{Betoning} = X^{Teksttryk}$
f2)	En *tekstrytme* er en liste af teksttryk

[2] En Prolog-implementation til Windows kan for eksempel findes på http://www.amzi.com/

D.2a Datarepræsentation

Prolog kan ikke umiddelbart arbejde med symboler som 𝅗𝅥 og 𝅝. I stedet må der anvendes en repræsentation, som Prolog kan anvende. Jeg vil i dette afsnit beskrive den repræsentation, som jeg har valgt.

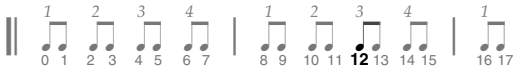
Tal – rytmiske betoninger, teksttryk, tonelængder og metriske positioner

Der anvendes *tal* til at repræsentere rytmiske betoninger, teksttryk, tonelængder og positioner (Bratko 1986: 28ff):

Rytmiske betoninger og *teksttryk* er repræsenteret ved heltal. Jeg har valgt at arbejde med seks betoninger/teksttryk: 1 (𝅝), 2 (𝅗𝅥), 3 (𝅘𝅥), 4 (𝅘𝅥𝅮), 5 (–) og 6 (𝅘𝅥𝅯).

Rytmiske længder er ligeledes repræsenteret ved heltal. Da længder skal tilhøre det laveste lag i metrummet (regel b2), vil jeg for nemheds skyld lade afstanden mellem to slag i metrummets laveste lag være repræsenteret ved værdien 1. Man kan så selv bestemme, hvad man vil lade 1 repræsentere: Hvis man for eksempel tolker 1 som ♪, vil 4 være en repræsentation af 𝅗𝅥 osv.

Positioner repræsenteres også ved heltal, der angiver afstanden fra udgangspositionen (regel b1). Positionen 0 er således typisk første slag i første (betonede) takt. Et andet eksempel er positionen 12, der – hvis udgangspositionen er første slag i første takt, det laveste lag i metrummet er ♪, og taktarten er $\frac{4}{4}$ – kan tolkes som tolv ottendedele efter første slag i første takt eller med andre ord 3-slaget i anden takt:



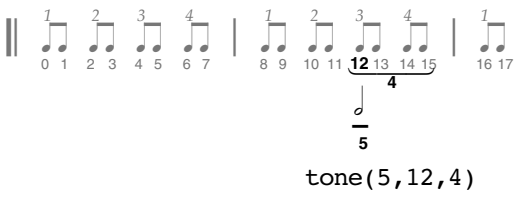
Struktur – toner

En *tone* består jo ifølge regel e1 af tre egenskaber:

e1) En *tone* X er karakteriseret ved følgende tre egenskaber:
X^{Betoning}: Tonens rytmiske betoning
X^{Position}: Tonens position
X^{Længde}: Tonens længde

I Prolog repræsenteres en tone ved et *struktureret objekt* (Bratko 1986: 30ff) – der også ofte bare kaldes en *struktur*. En struktur er netop en samling af egenskaber – i dette tilfælde af teksttryk, position og længde. En struktur har et navn (*funktor*), og jeg har her valgt navnet `tone`. En struktur angives som navnet efterfulgt af delene i parentes.

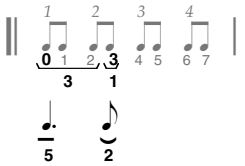
Et eksempel på en tone er `tone(5,12,4)`, der repræsenterer en tone med stor rytmisk betoning (5 for –), der starter på 3-slaget i anden takt (12) og har længden 𝅗𝅥 (4):



Lister – metrum og rytmer

Metrummet (regel a[1] og a[2]) vil blive repræsenteret af en liste af heltal. Som nævnt ovenfor vælger jeg altid at sætte det laveste lag i metrummet til tallet 1. I Prolog angives lister med *kantede parenteser* (Bratko 1986: 64ff), og et eksempel på en angivelse af et metrum er `[8,4,2,1]`. Hvis man for eksempel antager, at 1 her er ♪, er der altså tale om metrummet [𝅝, 𝅗𝅥, ♩, ♪].

En *rytme* er ifølge regel e[2] defineret som en liste af toner. Et eksempel er rytmen `[ tone(5,0,3) , tone(2,3,1) ]`. Lad os her forudsætte, at udgangspositionen er første slag i første takt, og det laveste lag i metrummet er ♪. Vi kan så tolke de to toner:



`[ tone(5,0,3) , tone(2,3,1) ]`

1) Den første tone, `tone(5,0,3)`, har teksttrykket 5 (-), starter på metrummets udgangsposition (0, dvs. 1-slaget i første takt) og har længden 3 (3·♪ = ♩.).
2) Den næste tone, `tone(2,3,1)`, har teksttrykket 2 (~), starter 3 ♪ efter metrummets udgangsposition (dvs. „2og“ i første takt) og har længden 1 (♪).

Når man henviser til lister, har man undertiden brug for at opdele listen i det første element og resten. Dette gøres i Prolog ved hjælp af en lodret streg: `L = [ A | Resten ]`. Her betegner `A` det første element, mens `Resten` betegner resten af listen.

D.2b Klausuler

Grundlæggende består Prolog-programmer af en række *klausuler*. En klausul definerer et eller andet forhold og kan have to former: *faktum* eller *regel*.

Faktum

Et *faktum* (Bratko 1986: 3ff) angiver et eller andet, der altid er sandt. Et eksempel fra Prolog-programmet, der definerer rytme, er:

```
betoning(1).
```

Denne regel angiver simpelthen blot, at 1 er en gyldig `betoning`.

Regel

En *regel* (Bratko 1986: 8ff), der angiver, at en *konklusion* er sandt, hvis en eller flere *betingelser* er opfyldt.

Et eksempel på en simpel regel er:

```
forælder(F, D) :- datter(D, F).
```

Denne regel siger, at hvis `D` er `F`'s datter, så er `F` følgelig `D`'s forælder. Eller med andre ord: Hvis *betingelsen* »`D` er `F`'s datter« er opfyldt, så er *konklusionen* »`F` er `D`'s forælder« sand. Som i eksemplet her, kan det undertiden være lettest at læse Prolog-regler fra venstre mod højre.

Hvis flere betingelser skal være opfyldt, adskilles de af komma. For eksempel:

```
mor(M, D) :- datter(D, M), kvinde(M).
```

Denne regel siger altså (igen læst bagfra): Hvis *betingelserne* »M er en kvinde« og »D er M's datter« er opfyldt, så er *konklusionen* »M er D's mor« sand.

Reglerne ovenfor gør brug af *variabler*, der generelt skrives med stort begyndelsesbogstav (f.eks. M eller Resten). Variabler anvendes, når man har brug for at henvise til „det samme" flere gange i en regel.

En speciel variabel er _, der bare betyder „et eller andet".

Rekursiv regel

En *rekursiv regel*[3] er en regel, der kan anvendes flere gange til at beskrive et eller andet. Man kan også sige, at en rekursiv regel er en regel, der anvender konklusionen i betingelsen. Som eksempel kan tages reglen om tekstrytme ovenfor (omformuleret en smule):

f2) En liste bestående af teksttryk er en *tekstrytme*

Denne regel kan omformes til en rekursiv regel:

f2+) En liste bestående af et teksttryk og en tekstrytme er en *tekstrytme*

Hvis for eksempel vi har teksttrykket ˊ og tekstrytmen [˘,–,˘], så siger regel f2+, at [ˊ,˘,–,˘] også er en tekstrytme. På denne måde kan man altså anvende regel f2+ til at beskrive vilkårligt lange tekstrytmer ved at anvende reglen flere gange.

Regel f2+ er dog ikke tilstrækkelig til at definere tekstrytme, hvilket vi kan se, hvis vi forsøger at anvende reglen til at undersøge, om for eksempel [˘,–,˘] er en tekstrytme. Dette vil foregå af følgende skridt:

1) [˘,–,˘] kan opdeles i ˘ og [–,˘]. Regel f2+ siger så, at hvis ˘ er et teksttryk, og [–,˘] er en tekstrytme, så er [˘,–,˘] en tekstrytme. Mens det første er åbenlyst, må vi anvende regel f2+ for at tjekke, at [–,˘] er en tekstrytme:
2) [–,˘] kan opdeles i – og [˘]. Regel f2+ siger så, at hvis – er et teksttryk, og [˘] er en tekstrytme, så er [–,˘] en tekstrytme. Igen må vi anvende regel f2+, denne gang for at tjekke, at [˘] er en tekstrytme:
3) [˘] kan opdeles i ˘ og [], hvor [] er en tom liste. Regel f2+ siger så, at hvis ˘ er et teksttryk, og [] er en tekstrytme, så er [˘] en tekstrytme.

Men nu kan vi ikke komme længere med regel f2+, da [] ikke er sammensat af et teksttryk og en tekstrytme. Den tomme liste kan anskues som et *grænsetilfælde* og giver altså anledning til regel f2o, der siger, at [] er en tekstrytme:

f2o) En tom liste er en tekstrytme

---

[3] Rekursive regler anvendes blandt andet i logik, sprogvidenskab og datalogi. (Se f.eks. Lübcke 1983: 367). I musik kendes rekursion blandt andet fra Per Nørgårds kompositionsprincipper.

Rekursive definitioner vil som regel være opbygget af to regler, som jeg her vil give symbolerne + og o:

+ Selve den rekursive regel.
o Det simplest mulige tilfælde, der blot er et faktum.

De to regler for tekstrytme kan nu let omformes til Prolog:

f2+) En liste af et teksttryk og en tekstrytme er en tekstrytme

```
tekstrytme( [ T | R ] ) :-  teksttryk(T), tekstrytme(R).
```

Denne regel siger altså (igen læst bagfra): Hvis *betingelserne* »`T` er et teksttryk« og »`R` er en tekstrytme« er opfyldt, så er *konklusionen* »`[T|R]` er en tekstrytme« sand. Notationen `[T|R]` angiver som nævnt en liste, hvor `T` er det første element, og `R` er resten af listen.

f2o) En tom liste er en tekstrytme

```
tekstrytme( [] ).
```

Denne klausul er et simpelt faktum, der blot siger, at `[]` er en tekstrytme.

Jeg vil nedenfor i vid udstrækning gøres brug af rekursive regler, og en del af de oprindelige regler omformes til rekursive definitioner. Dette gælder i særdeleshed defintioner, hvor betingelser skal være opfyldt for alle elementer i en liste.

D.2c Simple data

Jeg har allerede ovenfor diskuteret datarepræsentationen, men vil her kort redegøre for de få *klausuler* (fakta og regler), som det resulterer i.

Rytmiske betoninger

De seks rytmiske betoninger repræsenteres som nævnt ved heltal: 1 (◡), 2 (◡), 3 (◡), 4 (◡), 5 (–) og 6 (◡). Dette kan i Prolog angives med følgende seks fakta:

```
betoning(1).          betoning(3).          betoning(5).
betoning(2).          betoning(4).          betoning(6).
```

Teksttryk

Tilsvarende repræsenteres de seks teksttryk ved de samme heltal:

```
teksttryk(1).         teksttryk(3).         teksttryk(5).
teksttryk(2).         teksttryk(4).         teksttryk(6).
```

Tonelængder

Tonelængder angives som nævnt med heltal, hvor 1 er afstanden mellem slag i det laveste metriske lag, for eksempel ♪.

I princippet kan længder være alle naturlige tal, da toner kan vilkårligt lange. Af hensyn til den procedurale mening af Prolog-programmet, må man dog konkret angive nogle gyldige længder. Da længder i de to modeller for rytmiske normer højst kan være tre gange det laveste metriske lag, kan længder altså være enten 1, 2 eller 3, hvilket i Prolog kan angives med følgende fakta:

```
laengde(1).           laengde(2).           laengde(3).
```

Rytmiske positioner

Rytmiske positioner repræsenteres jo også ved heltal, der angiver afstanden fra metrummets udgangsposition. Herved er regel b1 – »en *position* er en afstand fra udgangspositionen« – opfyldt.

D.2c Metrum (regel a1-3)

Metrummet (regel a1, a2 og a3) repræsenteres som nævnt ved en liste af heltal, hvor det laveste lag i metrummet altid er tallet 1. For eksempel vil [𝅝, 𝅗𝅥, ♩, ♪] således skulle angives [8, 4, 2, 1].

Regel a2 indeholder et krav om at et tal (et lag) skal kunne udtrykkes som et multiplum af et andet tal (det efterfølgende lag). At et tal, X, kan udtrykkes som et multiplum af et andet, Y, kan også formuleres som, at Y-resten af X skal være 0: Hvis man dividerer X med Y skal resten altså være 0. I Prolog angives Y-rest af X som `X mod Y` (modulus), og at Y-resten af X skal være 0 skrives `(X mod Y) =:= 0`.

Reglerne om metrum omformuleres her til en rekursiv definition, der igen består af to regler:

a+) En liste af to lag, X og Y, og et metrum, M, er et metrum, hvis

- Y-resten af X er 0 (dvs. X kan udtrykkes som et multiplum af Y)

og

- listen af Y og M er et metrum

```
metrum([X,Y|M]):-
    (X mod Y) =:= 0,
    metrum([Y|M]).
```

a°) Listen [1] er et metrum

```
metrum([1]).
```

Med hensyn til regel a3 om at et metrum skal have en *udgangsposition*, vil jeg simpelthen vælge positionen 0. Dette giver dog ikke anledning til regler i Prolog-programmet, da det blot vedrører repræsentationen.

D.2c Positioner og afstande (regel b1-2)

Regel b1 og b2 giver ikke i sig selv anledning til regler, da de egentlig blot omhandler repræsentationen..

D.2d At tilhøre et metrisk lag (regel c og til dels e5)

Positioner

Regel c definerer, hvad det vil sige, at en position tilhører et metrisk lag:

c) En position P siges at *tilhøre et metrisk lag* M, hvis P kan udtrykkes som et multiplum af M

Igen omformuleres reglen om. at et tal, her P, skal være et multiplum af et andet, her M, til at M-resten af P skal være 0: `(P mod M) =:= 0`

I Prolog kan man derfor definere relationen `tilhoerer` mellem en position og et metrisk lag således:

```
tilhoerer(P,M) :- P mod M =:= 0.
```

At tilhøre det næstlaveste metriske lag

I regel e[5] kræves det, at sidste tones slutposition skal *tilhøre det næstlaveste metriske lag*. Der er derfor brug for en relation, der definerer, at en position tilhører det næstlaveste metriske lag i et metrum. En sådan relation kan defineres ud fra to regler i en rekursiv definition:

t+) Hvis P tilhører det næstlaveste lag i et metrum, M, så tilhører P også det næstlaveste lag i et metrum, der består af et vilkårligt lag og metrummet M

```
tilhoererNaestlavesteMetriskeLag(P,[_|M]) :-
   tilhoererNaestlavesteMetriskeLag(P, M).
```

Igen kan reglen (t+) opfattes som Prolog-klausulen „læst bagfra". Et eksempel på anvendelsen af reglen: Hvis P tilhører det næstlaveste lag i metrummet [4,2,1], så tilhører det også det næstlaveste lag i for eksempel metrummerne [8,4,2,1] og [12,4,2,1] – det næstlaveste lag er jo i alle tilfælde 2.

to) Hvis P tilhører et metrisk lag, L, så tilhører P det næstlaveste metriske lag i et metrum af præcis to lag, hvor det højeste (og dermed næstlaveste) lag er L

```
tilhoererNaestlavesteMetriskeLag(P,[L,_]) :-
   tilhoerer(P, L).
```

Igen kan reglen (to) opfattes som Prolog-klausulen „læst bagfra".

D.2e Metrisk betoning (regel d)

Reglen om metrisk betoning siger:

d) For et par af positioner P, Q gælder, at P er *mere metrisk betonet* end Q, hvis og kun hvis P tilhører et højere metrisk lag end Q

Reglen kan omformuleres til, at det højeste metriske lag, som P tilhører i det givne metrum, skal være større end det højeste metriske lag, som Q tilhører. Der er derfor brug for en relation, der beskriver det højeste metriske lag, en position tilhører:

En positions højeste metriske lag

En positions højeste metriske lag kan formuleres ved hjælp af endnu en rekursiv definition:

d+) Hvis H er det højeste lag, som en position, P, tilhører i et metrum, M, så er H også det højeste lag, som P tilhører i metrummet af et højere lag, L, og M, hvis P ikke tilhører L

```
hoejesteMetriskeLag(P, [L|M], H) :-
   not tilhoerer(P,L),
   hoejesteMetriskeLag(P, M, H).
```

Er M for eksempel [4,2,1], og P tilhører laget 2 i denne liste, er 2 også det højeste metriske lag, som P tilhører i listen af 8 og [4,2,1], dvs. [8,4,2,1], hvis P ikke tilhører laget 8.

d^{o}) Hvis P tilhører det højeste lag, L, i et metrum, så er L det højeste lag i metrummet, som P tilhører

```
hoejesteMetriskeLag(P, [L|_], L) :-
   tilhoerer(P,L).
```

Er metrummet for eksempel [8,4,2,1], og en position tilhører det første lag i denne liste (8), er dette lag det højeste lag, som positionen tilhører – der ér jo slet ikke højere lag i metrummet.

Forhold mellem metrisk betoning af to positioner

Selve definitionen af det metriske betoningsforhold mellem to positioner, P og Q, kan nu udtrykkes således:

```
erMereMetriskBetonet(P, Q, Metrum) :-
   hoejesteMetriskeLag(P, Metrum, Pmax),
   hoejesteMetriskeLag(Q, Metrum, Qmax),
   Pmax>Qmax.
```

Det højeste metriske lag, som `P` tilhører – her kaldet `Pmax` – i det givne metrum, skal altså være større end det højeste metriske lag, som `Q` tilhører – kaldet `Qmax`.

D.2d Rytme (regel e^{1-5})

Reglerne for en rytme er regel e^1 - e^5:

e^1) En *tone* X er karakteriseret ved følgende tre egenskaber:
$X^{Betoning}$: Tonens rytmiske betoning
$X^{Position}$: Tonens position
$X^{Længde}$: Tonens længde

e^2) En *rytme* er en liste af toner

e^3) En *slutposition* $X^{Slutposition}$ for en tone X er $X^{Position} + X^{Længde}$

e^4) For en given tone X og dens efterfølger Y i en rytme, skal $X^{Slutposition} = Y^{Position}$

e^5) En rytmes *sidste tones slutposition* skal tilhøre det næstlaveste metriske lag

Disse fem regler kan omformuleres til en *rekursiv* definition af rytme, hvor der skelnes mellem rytmer af mindst to toner og rytmer af præcis en tone:

Rytme af mindst to toner

Definitionen af en rytme med mindst to toner, tager udgangspunkt i en rytme uden den første tone – som her vil blive kaldt X – og beskriver så, hvad der skal til, før X plus resten også er en rytme.

Specielt skal der her tages højde for regel e^4, og man har altså brug for udtrykke noget om forholdet mellem X og den første tone i *resten* af rytmen. Den rytme, der skal tages udgangspunkt i, vil derfor blive formuleret som en tone Y og en rest R. Der skal så gælde $X^{Slutposition} = Y^{Position}$ eller med inddragelse af regel e^3: $Y^{Position} = X^{Position} + X^{Længde}$.

Desuden skal der så gælde for såvel X som Y, at de skal være en tone med de tre egenskaber betoning, position og længde (regel e^1).

Til gengæld er det ikke nødvendigt at tage højde for regel e^5, da vi jo i den rekursive definition tager udgangspunkt i rytmen af en tone Y og en rest R. Hvis den sidste tone i listen af Y og R ender på en positition, der tilhører det næstlaveste metriske lag i metrum-

met, så må det jo også gælde rytmen af X, Y og R. Der er derfor ingen grund til at medtage regel e^5 i den rekursive regel om rytmer med mindst toner.

Reglen om rytmer med mindst to toner kan nu formuleres:

r+) En liste af to toner, X og Y, og en rytme, R, er en rytme, hvis
- X er en tone
- Y er en tone, hvor $Y^{Position} = X^{Position} + X^{Længde}$
- listen af Y og R er en rytme

```
rytme( [X,Y|R], Metrum ) :-
    X = tone(Xteksttryk,Xposition,Xlaengde),
    teksttryk(Xteksttryk),
    laengde(Xlaengde),
    Y = tone(Yteksttryk,Yposition,Ylaengde),
    teksttryk(Yteksttryk),
    Yposition is Xposition + Xlaengde,
    laengde(Ylaengde),
    rytme([Y|R], Metrum ).
```

Rytme af en tone

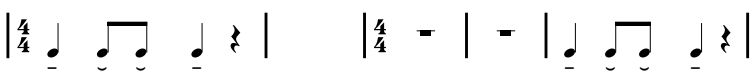
Den anden del af definitionen af rytme handler om rytmer med netop én tone. Herved bliver regel e^4 irrelevant, da den jo handler om forholdet mellem to toner. Til gengæld må man nu inddrage regel e^5 om den sidste tones slutposition, der skal tilhøre det næstlaveste metriske lag, da tonen i en rytme med kun en tone jo i sagens natur også er den sidste tone. Herved kommer reglen til at lyde:

r°) En liste af én tone, X, er en rytme, hvis
- X er en tone
- X ender på en position, der tilhører det næstlaveste metriske lag i metrummet

```
rytme( [X], Metrum) :-
    teksttryk(Xteksttryk),
    laengde(Xlaengde),
    X = tone(Xteksttryk,Xposition,Xlaengde),
    Slutposition is Xposition+Xlaengde,
    tilhoererNaestlavesteMetriskeLag(Slutposition,Metrum).
```

Rytme med start i „første periode“

Med den angivne definition er begge nedenstående rytmer eksempler på rytmer:



Men disse to rytmer opfattes jo som to udgaver af den „samme“ rytme, og for ikke helt bogstaveligt at få uendelig mange løsninger, vil jeg definere en bestemt type rytme, der starter i et bestemt tidsområde, som jeg vil kalde *første periode*. I eksemplet ovenfor i $\frac{4}{4}$ er første periode den første takt. Generelt vil jeg definere første periode som [0 .. S-B], hvor S er det højeste lag i metrummet, og B er det laveste lag i metrummet.

Er metrummet for eksempel [𝅝 , 𝅗𝅥 , ♩ , ♪], er S altså 𝅝, og B er ♪. S-B er derfor 𝅝-♪ = 𝅗𝅥♩♪ eller med andre ord netop „4og“ i første takt. Første periode er altså fra 1-slaget til „4og“ i første takt.

I den valgte repræsentation kan det udtrykkes således:

Første periode er [0 .. S-1], hvor S er det højeste lag i metrummet

Er metrummet for eksempel [8,4,2,1], er første således periode [0 .. 7], og den første tone har altså et af disse tal som dets position.

Der defineres derfor en relation mellem en rytme og et metrum, hvor positionen af den første tone i rytmen skal være i „første periode“ af metrummet. Definitionen på en `rytmeMedStartIFoerstePeriode` kan angives således:

```
rytmeMedStartIFoerstePeriode([Tone|RestRytme], Metrum) :-
    iFoerstePeriode(P, Metrum),
    Tone = tone(_,P,_),
    rytme([Tone|RestRytme]).
```

Definitionen kan (læst bagrfra) udtrykkes således: Hvis listen af `[ Tone | RestRytme ]` er en `rytme, Tone` har positionen `P`, og positionen `P` er i første periode af `Metrum`, så er listen `[ Tone | RestRytme ]` en `rytmeMedStartIFoerstePeriode` i `Metrum`.

Jeg vil ikke her omtale relationen `iFoerstePeriode`, da den er forholdsvis triviel.

D.2h Afslutning – rytme

Alle reglerne for rytme er nu omformet til Prolog. De findes i dokumentet „Rytme.pro“, der kan hentes på http://cyrk.dk/phd/prolog/ , og her vises i sin helhed (inklusive en relation, `harTekstrytmen`, der ikke har været omtalt, og som først bruges senere):

```
% ++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++
% SIMPLE DATA
% ++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++

% teksttryk( Teksttryk )
% ======================
% Teksttryk er et teksttryk for en stavelse/tone.

teksttryk(1).
teksttryk(2).
teksttryk(3).
teksttryk(4).
teksttryk(5).
teksttryk(6).


% betoning( Betoning )
% ====================
% Betoning er en rytmisk betoning for en stavelse/tone.

betoning(1).
betoning(2).
betoning(3).
betoning(4).
betoning(5).
betoning(6).


% laengde( Laengde )
% ==================
% Laengde er en længde for en tone.

laengde(1).
laengde(2).
laengde(3).
```

```
% ++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++
% METRUM
% ++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++

% metrum( Metrum )
% ================
% Metrum er et metrum.

metrum([X,Y|M]):-
    (X mod Y) =:= 0,
    metrum([Y|M]).

metrum([1]).



% ++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++
% AT TILHØRE ET METRISK LAG
% ++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++

% tilhoerer( Position , MetriskLag )
% ==================================
% Positionen Position tilhører det metriske lag MetriskLag.

tilhoerer(P,M) :-
    P mod M =:= 0.



% tilhoererNaestlavesteMetriskeLag( Position, Metrum )
% ===================================================
% Positionen P tilhører det næstlaveste lag i Metrum.

tilhoererNaestlavesteMetriskeLag(P,[L,_]) :-
    tilhoerer(P, L).

tilhoererNaestlavesteMetriskeLag(P,[_|M]) :-
    tilhoererNaestlavesteMetriskeLag(P, M).



% ++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++
% METRISK BETONING
% ++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++

% hoejesteMetriskeLag( Position , Metrum , Hoejeste )
% ===================================================
% Hoejeste er det højeste metriske lag i Metrum, som Position tilhører.

hoejesteMetriskeLag(P, [L|M], H) :-
    not tilhoerer(P,L),
    hoejesteMetriskeLag(P, M, H).

hoejesteMetriskeLag(P, [L|_], L) :-
    tilhoerer(P,L).



% erMereMetriskBetonet( P , Q , Metrum )
% ======================================
% Er positionen P mere metrisk betonet end positionen Q?

erMereMetriskBetonet(P, Q, Metrum) :-
    hoejesteMetriskeLag(P, Metrum, Pmax),
    hoejesteMetriskeLag(Q, Metrum, Qmax),
    Pmax>Qmax.



% erMereEllerLigesaaMetriskBetonet( P , Q , Metrum )
% ==================================================
% Er positionen P mere eller lige så metrisk betonet som positionen Q?

erMereEllerLigesaaMetriskBetonet(P, Q, Metrum) :-
    hoejesteMetriskeLag(P, Metrum, Pmax),
    hoejesteMetriskeLag(Q, Metrum, Qmax),
    Pmax>=Qmax.
```

```
% ++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++
% RYTME
% ++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++

% rytme ( Rytme , Metrum )
% ======================
% Rytme er blot en eller anden rytme (ikke i en bestemt norm)

rytme( [X,Y|R], Metrum ) :-
    X = tone(Xbetoning,Xposition,Xlaengde),
    betoning(Xbetoning),
    laengde(Xlaengde),
    Y = tone(Ybetoning,Yposition,Ylaengde),
    betoning(Ybetoning),
    Yposition is Xposition + Xlaengde,
    laengde(Ylaengde),
    rytme([Y|R], Metrum ).

rytme( [X], Metrum) :-
    betoning(Xbetoning),
    laengde(Xlaengde),
    X = tone(Xbetoning,Xposition,Xlaengde),
    Slutposition is Xposition+Xlaengde,
    tilhoererNaestlavesteMetriskeLag(Slutposition,Metrum).



% rytmeMedStartIFoerstePeriode( Rytme , Metrum )
% ============================================
% Rytme er en rytme, der starter i første "periode", dvs.:
% - Den første tones position er i første periode
% - Rytmen er i øvrigt en rytme

rytmeMedStartIFoerstePeriode([Tone|RestRytme], Metrum) :-
    iFoerstePeriode(P, Metrum),
    Tone = tone(_,P,_),
    rytme([Tone|RestRytme],Metrum).



% iFoerstePeriode( Position , Metrum )
% ==================================
% Er Position i første "periode" af Metrum?
% Den første "periode" er [0 .. S-1], hvor S er det højeste lag i metrummet.

iFoerstePeriode(Position, [S|_]) :-
    Max is S-1,
    talIInterval(0,Max,Position).



% talIInterval( Min , Max , Tal )
% =============================
% Tal er et tal i intervallet fra Min til Max
%
% Min og Max skal være angivet.

talIInterval(Min,_,Min).

talIInterval(Min,Max,Tal) :-
    Min<Max,
    NyMin is Min+1,
    talIInterval(NyMin,Max,Tal).



% harTekstrytmen( Rytme, Tekstrytme )
% =================================
% Rytme har tekstrytmen Tekstrytme.

harTekstrytmen([], []).

harTekstrytmen([Tone|Rytme], [Teksttryk|Tekstrytme]):-
    Tone = tone(Teksttryk,_,_),
    harTekstrytmen(Rytme, Tekstrytme).
```

Jeg vil nu fortsætte med at omforme først reglerne for simpel melodirytme og derefter versrytme til Prolog.

D.3 Simpel melodirytme

De specifikke regler for simpel melodirytme er:

$g^{1})$	For en vilkårlig tone skal der gælde, at den ikke er en synkope
$g^{2})$	En tone X er ikke en synkope, hvis der for alle positioner P mellem $X^{Position}$ og $X^{Position}+X^{Længde}$ gælder, at P ikke er mere metrisk betonet end $X^{Position}$
h)	For ethvert par af toner X, Y skal det gælde: $X^{Betoning}>Y^{Betoning} \Rightarrow X^{Position}$ er mere metrisk betonet end $Y^{Position}$
i)	For enhver tone X skal der gælde: $X^{Længde} \in \{1 \cdot B, 2 \cdot B, 3 \cdot B\}$, hvor B er det laveste metriske lag

Disse regler vil nu – en efter en – blive omformet til Prolog.

D.3a Synkoper (regel g^{1-2})

Regel g^{1-2} handler om, at der ikke må være synkoper i en rytme.

En tone er en ikke-synkope (regel $g^{2)}$)

Regel g^{2} definerer, hvad det vil sige, at en tone ikke er en synkope:

$g^{2})$ En tone X er ikke en synkope, hvis der for alle positioner P mellem $X^{Position}$ og $X^{Position}+X^{Længde}$ gælder, at P ikke er mere metrisk betonet end $X^{Position}$

Endnu en gang kan reglen med fordel opdeles i to regler i en rekursiv definition:

$g^{2+})$ Hvis en tone X ikke er en synkope, så er en tone, der er B længere heller ikke en synkope, hvis positionen $X^{Position}+X^{Længde}$ ikke er mere metrisk betonet end $X^{Position}$
– hvor B er det laveste metriske lag

$g^{2o})$ En tone X er ikke en synkope, hvis dens længde er B
– hvor B er det laveste metriske lag

Man kan her erindre sig, at det laveste metriske lag i den valgte repræsentation er 1.

Af hensyn til den procedurale mening er reglerne omformet en smule ved oversættelsen til Prolog:

```
ikkeSynkope( tone(_,Position,LaengdePlus1) , Metrum ) :-
   laengde(LaengdePlus1),
   Laengde is LaengdePlus1-1,
   ikkeSynkope( tone(_, Position, Laengde), Metrum ),
   SidstePosition is Position+Laengde,
   erMereEllerLigesaaMetriskBetonet(Position, SidstePosition, Metrum).
```

```
ikkeSynkope( tone(_,_,1) , _).
```

Rytme uden synkoper (regel $g^{1)}$)

Regel g^1 definerer, hvad det vil sige, at en hel rytme er uden synkoper:

g^1) For en vilkårlig tone skal der gælde, at den ikke er en synkope

Igen kan reglen omformes til en rekursiv definition:

g^{1+}) Hvis en rytme,R, ikke har synkoper, og en tone, T, ikke er en synkope, er der ikke synkoper i rytmen af T og R

```
udenSynkoper([T|R], Metrum) :-
    ikkeSynkope(T, Metrum),
    udenSynkoper(R, Metrum).
```

$g^{1\circ}$) En tom rytme, [], har ingen synkoper

```
udenSynkoper([],_).
```

D.3b Overensstemmelse mellem rytmisk og metrisk betoning (regel h)

Reglen om overensstemmelse mellem rytmisk og metrisk betoning lyder:

h) For ethvert par af toner X, Y skal det gælde: $X^{Betoning} > Y^{Betoning} \Rightarrow X^{Position}$ er mere metrisk betonet end $Y^{Position}$

Da $\Rightarrow$ ikke er indbygget i Prolog, må reglen omformuleres, hvor det udnyttes, at $A \Rightarrow B$ kan udtrykkes $\neg A \vee B$. Desværre er der visse problemer med den procedurale mening af logiske udtryk, hvor der er flere muligheder for, at noget kan være opfyldt (man riskerer at få en masse ens løsninger), og $\neg A \vee B$ kan jo være opfyldt, både hvis $\neg A$, og hvis B. Udtrykket formuleres derfor i stedet som $(\neg A) \vee (A \wedge B)$, der har samme logiske værdi som $\neg A \vee B$ (og dermed som $A \Rightarrow B$), men hvor kun *en* af de to dele $\neg A$ og $A \wedge B$ kan være opfyldt. Regel g kommer derfor til at lyde:

h) For ethvert par af toner X, Y skal en af følgende betingelser være opfyldt:
- $X^{Betoning} \leq Y^{Betoning}$
- $X^{Betoning} > Y^{Betoning}$ og $X^{Position}$ er mere betonet end $Y^{Position}$

For at lette implementationen i Prolog opdeles reglen i to:

$h^{1)}$ Der er *overensstemmelse mellem rytmisk og metrisk betoning* i et par af toner X og Y, hvis en af følgende betingelser er opfyldt:
- $X^{Betoning} \leq Y^{Betoning}$
- $X^{Betoning} > Y^{Betoning}$ og $X^{Position}$ er mere betonet end $Y^{Position}$

$h^{2)}$ For ethvert par af toner skal der være overensstemmelse mellem rytmisk og metrisk betoning

Disse to regler giver således anledning til to Prolog-relationer:

Overensstemmelse mellem rytmisk og metrisk betoning for et tonepar (regel h1)

Denne relation handler om overensstemmelse mellem rytmisk og metrisk betoning i et par af toner i et metrum (regel h1). Hver af de to betingelser giver anledning til en Prolog-regel:

h1a) Der er *overensstemmelse mellem rytmisk og metrisk betoning* i et par af toner X og Y, hvis:

- $X^{Betoning} \leq Y^{Betoning}$

```
overensstemmelseMellemRytmiskOgMetriskBetoning(tone(Xteksttryk,_,_), tone(Yteksttryk,_,_), _) :-
    Xteksttryk=<Yteksttryk.
```

h1b) Der er *overensstemmelse mellem rytmisk og metrisk betoning* i et par af toner X og Y, hvis:

- $X^{Betoning} > Y^{Betoning}$

og

- $X^{Position}$ er mere betonet end $Y^{Position}$

```
overensstemmelseMellemRytmiskOgMetriskBetoning
    (tone(Xteksttryk,Xposition,_), tone(Yteksttryk,Yposition,_), Metrum) :-
    Xteksttryk>Yteksttryk,
    erMereBetonet(Xposition, Yposition, Metrum).
```

Overensstemmelse mellem rytmisk og metrisk betoning for en rytme (regel h2)

Spørgsmålet om overensstemmelse mellem rytmisk og metrisk betoning for en rytme med et givent metrum omformuleres nu til nok en rekursiv definition:

h2+) Der er overensstemmelse mellem rytmisk og metrisk betoning i en rytme af tonerne X og Y efterfulgt af restrytmen R, hvis:

- Der er overensstemmelse mellem rytmisk og metrisk betoning for parret X og Y
- Der er overensstemmelse mellem rytmisk og metrisk betoning for parret Y og X
- Der er overensstemmelse mellem rytmisk og metrisk betoning i rytmen af X og R
- Der er overensstemmelse mellem rytmisk og metrisk betoning i rytmen af Y og R

```
overensstemmelseMellemRytmiskOgMetriskBetoning([X,Y|R], Metrum):-
    overensstemmelseMellemRytmiskOgMetriskBetoning(X, Y, Metrum ),
    overensstemmelseMellemRytmiskOgMetriskBetoning(Y, X, Metrum ),
    overensstemmelseMellemRytmiskOgMetriskBetoning([X|R], Metrum),
    overensstemmelseMellemRytmiskOgMetriskBetoning([Y|R], Metrum).
```

h2o) Der er overensstemmelse mellem rytmisk og metrisk betoning i en rytme af kun én tone

```
overensstemmelseMellemRytmiskOgMetriskBetoning([_],_).
```

D.3c Jævn melodirytme (regel i)

Regel i, der siger, at toners længde skal være 1, 2 eller 3 gange det laveste metriske lag, er jo allerede indarbejdet i de generelle regler for rytme.

D.3d Simpel melodirytme

Nu er alle reglerne faktisk beskrevet i Prolog, og tilbage er nu blot at samle kravene i én relation, der beskriver, hvad en „simpel melodirytme“ er:

```
simpelMelodirytme(Rytme, Metrum):-
    rytmeMedStartIFoerstePeriode(Rytme, Metrum),
    udenSynkoper(Rytme, Metrum),
    overensstemmelseMellemRytmiskOgMetriskBetoning(Rytme, Metrum).
```

En simpel melodirytme er altså en rytme med start i første periode, hvor:

- der ikke er synkoper (regel g^{1-2})
- der er overensstemmelse mellem tryk og betoning (regel h)

Programmet for simpel melodirytme er nu komplet og kan findes i dokumentet „SimpelMelodirytme.pro“, der kan hentes på http://cyrk.dk/phd/prolog/ . Husk at det skal anvedes sammen med grundreglerne for rytme. Det vises her i sin helhed (`simpelMelodirytmeMedTekstrytmen` omtales senere):

```
% ++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++
% SYNKOPER
% ++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++

% ikkeSynkope( Tone , Metrum )
% ============================
% Er den angivne tone synkoperet (dvs. går ind over en mere betonet metrisk
% position end tonens start)?

ikkeSynkope( tone(_,Position,LaengdePlus1) , Metrum ) :-
    laengde(LaengdePlus1),
    Laengde is LaengdePlus1-1,
    ikkeSynkope( tone(_, Position, Laengde), Metrum ),
    SidstePosition is Position+Laengde,
    erMereEllerLigesaaMetriskBetonet(Position, SidstePosition, Metrum).

ikkeSynkope( tone(_,_,1) , _).



% udenSynkoper( Rytme , Metrum )
% ==============================

udenSynkoper([T|R], Metrum) :-
    ikkeSynkope(T, Metrum),
    udenSynkoper(R, Metrum).

udenSynkoper([],_).



% ++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++
% OVERENSSTEMMELSE MELLEM RYTMISK OG METRISK BETONING
% ++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++

% overensstemmelseMellemRytmiskOgMetriskBetoning( X , Y , Metrum )
% ================================================================
% Er der overensstemmelse mellem rytmisk og metrisk betoning for toneparret X, Y?

overensstemmelseMellemRytmiskOgMetriskBetoning(tone(Xteksttryk,_,_), tone(Ytekstryk,_,_), _) :-
    Xteksttryk=<Ytekstryk.

overensstemmelseMellemRytmiskOgMetriskBetoning(tone(Xteksttryk,Xposition,_), tone(Ytekstryk,Yposition,_), Metrum)
    :-
    Xteksttryk>Ytekstryk,
    erMereMetriskBetonet(Xposition, Yposition, Metrum).



% overensstemmelseMellemRytmiskOgMetriskBetoning( Rytme , Metrum )
% ================================================================
% Er der overensstemmelse mellem rytmisk og metrisk betoning i Rytme?

overensstemmelseMellemRytmiskOgMetriskBetoning([X,Y|R], Metrum):-
    overensstemmelseMellemRytmiskOgMetriskBetoning(X, Y, Metrum ),
    overensstemmelseMellemRytmiskOgMetriskBetoning(Y, X, Metrum ),
    overensstemmelseMellemRytmiskOgMetriskBetoning([X|R], Metrum),
    overensstemmelseMellemRytmiskOgMetriskBetoning([Y|R], Metrum).

overensstemmelseMellemRytmiskOgMetriskBetoning([_],_).
```

```
% ++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++
% SIMPEL MELODIRYTME
% ++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++

% simpelMelodirytme( Rytme , Metrum )
% ==================================
simpelMelodirytme(Rytme, Metrum):-
    rytmeMedStartIFoerstePeriode(Rytme, Metrum),
    udenSynkoper(Rytme, Metrum),
    overensstemmelseMellemRytmiskOgMetriskBetoning(Rytme, Metrum).


% ++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++
% SIMPEL MELODIRYTME, DER HAR EN BESTEMT TEKSTRYTME
% ++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++

% simpelMelodirytmeMedTekstrytmen( Rytme , Tekstrytme , Metrum )
% ==============================================================
% Rytme er en simpel melodirytme i Metrum med samme tekstrytme som Tekstrytme.

simpelMelodirytmeMedTekstrytmen(Rytme, Tekstrytme, Metrum):-
    harTekstrytmen(Rytme,Tekstrytme),
    simpelMelodirytme(Rytme, Metrum).
```

D.3e Tjek af rytmer

Man kan nu for eksempel spørge Prolog-programmet, om en given rytme er en „simpel melodirytme". Det kan for eksempel være rytmen $|\frac{2}{4}$ ♫ ♩ | til et rytmisk betoningsmønster, der er - ⌣ - (for eksempel ordet „fællesskab"). Det er her naturligt at sætte ♪ til metrummets laveste lag, og metrummet $\frac{2}{4}$ kan derfor udtrykkes `[4,2,1]` svarende til [𝅗𝅥, ♩, ♪]. Hver tone skal nu omformuleres til den valgte repræsentation i Prolog:

	Betoning	Position	Længde	→	
1. tone (♪):	- → 5	„1-slaget" → 0	♪ → 1		`tone(5,0,1)`
2. tone (♪):	⌣ → 2	„1og" → 1	♪ → 1		`tone(2,1,1)`
3. tone (♩):	- → 5	„2-slaget" → 2	♩ → 2		`tone(5,2,2)`

Hele rytmen er således: `[tone(5,0,1),tone(2,1,1),tone(5,2,2)]`. Vi ønsker nu at se, om *målet* `simpelMelodirytme( [tone(5,0,1),tone(2,1,1),tone(5,2,2)], [4,2,1] )` kan opfyldes med de opstillede regler, altså om rytmen er en simpel melodirytme efter de opstillede regler. Dette gøres således:[4]

```
?- simpelMelodirytme( [tone(5,0,1),tone(2,1,1),tone(5,2,2)], [4,2,1] ).
```

Prolog svarer:

```
yes
```

Rytmen er således en simpel melodirytme ifølge de opstillede regler.

Man kan i øvrigt (naturligvis) opstille mål for *alle* de opstillede klasuler, hvis man skulle have lyst. Man kan for eksempel undersøge, om `[4,2,1]` er et metrum:

```
?- metrum( [4,2,1] ).
```

---

[4] Hvis man anvender *Open Prolog*™ til Macintosh, skal dokumentet med klausulerne først „konsulteres", hvilket for eksempel gøres ved at vælge „Consult File Set" fra „Prolog"-menuen under „Consult".

Når man derefter i vinduet „Open Prolog Worksheet" indtaster spørgsmålet, skal det afsluttes med, at man taster [ENTER]-tasten, dvs. tasten nederst til højre på det numeriske tastatur med symbolet ⌅ (og ikke [RETURN]-tasten med symbolet ↩).

Dette giver ikke overraskende svaret:

```
yes
```

Man kunne også undersøge, om `[3,2,1]` – svarende til [♩. , ♩ , ♪] – er et metrum:

```
?- metrum( [3,2,1] ).
no
```

Prolog svarer, at `[3,2,1]` ikke er et metrum, hvilket også er korrekt, da ♩.-laget ikke er et multiplum af det foregående lag, ♩-laget.

D.3f Generering af rytmer

Mere interessant er det, at man også kan få Prolog til at *generere* rytmer, der opfylder klausulen `simpelMelodirytme`. Dette gøres ved at erstatte en eller flere af værdierne med *variabler*.

Lad os for eksempel sige, at vi ønsker at finde *alle* de simple melodirytmer, der har det rytmiske betoningsmønster – ⏑ –, og som starter på 1-slaget i $\frac{2}{4}$. Dette gøres ved at udskifte alle de tal, som vi ikke kender, men som vi gerne vil have svaret på, med variabelnavne efter eget valg. Rytmen $|^{2}_{4}$ ♫ ♩ | med det rytmiske betoningsmønster – ⏑ – var jo `[tone(5,0,1),tone(2,1,1),tone(5,2,2)]`, og i denne rytme kan vi for eksempel udskifte den anden og den tredje tones positioner med variabelnavnene `P2` og `P3`, og de tre toners længder med `L1`, `L2` og `L3`. Resultatet bliver følgende mål:

```
?- simpelMelodirytme( [tone(5,0,L1),tone(2,P2,L2),tone(5,P3,L3)], [4,2,1] ).
```

Målet er altså en rytme, hvor:

- Første tone har den rytmiske betoning 5 (–), positionen `0` (1-slaget i første takt) og længden `L1`.
- Anden tone har den rytmiske betoning 2 (⏑), positionen `P2` og længden `L2`.
- Tredje tone har den rytmiske betoning 5 (–), positionen `P3` og længden `L3`.
- Metrummet er `[4,2,1]` svarende til [𝅗𝅥 , ♩ , ♪].

Når Prolog skal opfylde et mål med variabler, forsøger det at udfylde variablerne med gyldige værdier. Svaret til ovenstående Prolog-mål er derfor:[5]

```
L1 = 1
P2 = 1
L2 = 1
P3 = 2
L3 = 2
```

Disse værdier kan nu tolkes:

L1 = 1 Første tones længde er 1 ♪, dvs. ♪

P2 = 1 Anden tones position er 1 ♪ efter udgangspositionen, dvs. „1og“

L2 = 1 Anden tones længde er 1 ♪, dvs. ♪

---

[5] Da der er flere løsninger, er det ikke sikkert, at enhver implementation af Prolog vil starte med at præsentere netop denne løsning. Selv om rækkefølgen kan variere fra en Prolog-version til en anden, vil det naturligvis være de samme tre løsninger, der præsenteres.

P3 = 2 Tredje tones position er 2 ♪efter udgangspositionen, dvs. „2-slaget“

L3 = 2 Tredje tones længde er 2 ♪, dvs. ♩

Med andre ord er rytmen $|\frac{2}{4}$ ♫ ♩ | med det rytmiske betoningsmønster – ˘ – en simpel melodirytme. Prolog har altså nu selv fundet den løsning, som vi havde ovenfor. Men man kan nu bede Prolog om yderligere svar:[6]

```
L1 = 2
P2 = 2
L2 = 2
P3 = 4
L3 = 2
```

Dette resultat svarer til rytmen $|\frac{2}{4}$ ♩ ♩ | ♩ 𝄽 |, der altså også med det rytmiske betoningsmønster – ˘ – er en simpel melodirytme. Beder man om yderligere svar fås:

```
L1 = 3
P2 = 3
L2 = 1
P3 = 4
L3 = 2
```

Dette resultat svarer til rytmen $|\frac{2}{4}$ ♩. ♪ | ♩ 𝄽 |. Næste resultat er:

```
no
```

Dette resultat angiver, at der ikke er yderligere løsninger. Ifølge de opstillede regler kan det rytmiske betoningsmønster – ˘ – i $\frac{2}{4}$ med start på 1-slaget altså kun optræde på tre forskellige måder: $|\frac{2}{4}$ ♫ ♩ |, $|\frac{2}{4}$ ♩ ♩ | ♩ 𝄽 | og $|\frac{2}{4}$ ♩. ♪ | ♩ 𝄽 |.

Relation mellem tekstrytme og rytme

Eksemplet ovenfor var ret simpelt, da der kun var tre toner, og udgangspositionen var fastlagt på forhånd. Ved længere rytmer bliver det dog hurtigt ret kompliceret at stille spørgsmål til Prolog, og jeg har derfor indført en „hjælperelation“ mellem en tekstrytme og en simpel melodirytme (i et metrum), der har samme tekstrytme:

```
simpelMelodirytmeMedTekstrytmen(Rytme, Tekstrytme, Metrum):-
   harTekstrytmen(Rytme,Tekstrytme),
   simpelMelodirytme(Rytme, Metrum).
```

Reglen siger (læst bagfra): Hvis `Rytme` er en simpel melodirytme i `Metrum`, og `Rytme` har samme tekstrytme (rytmiske betoningsmønster) som `Tekstrytme`, er `Rytme` en simpel melodirytme (i `Metrum`) med tekstrytmen `Tekstrytme`, hvilket jo er temmelig oplagt. Jeg vil ikke her gennemgå relationen `harTekstrytme`, da den er ret simpel, men blot henvise til programmets kildetekst ovenfor.

Denne relation kan nu bruges til opstille mål, hvor man givet en *tekstrytme* og et *metrum*, får Prolog til at finde *alle rytmer med simpel melodirytme*. Som eksempel kan tages teksten »I skovens dybe stille ro« med følgende tekstrytme :

I sko- vens dy- be stil- le ro
˘ ˊ ˘ ˊ ˘ – ˘ ˊ

[6] I *Open Prolog*™ til Macintosh gøres dette ved at trykke semikolon og derefter igen på [ENTER]-tasten, dvs. tasten nederst til højre på det numeriske tastatur med symbolet ⏎.

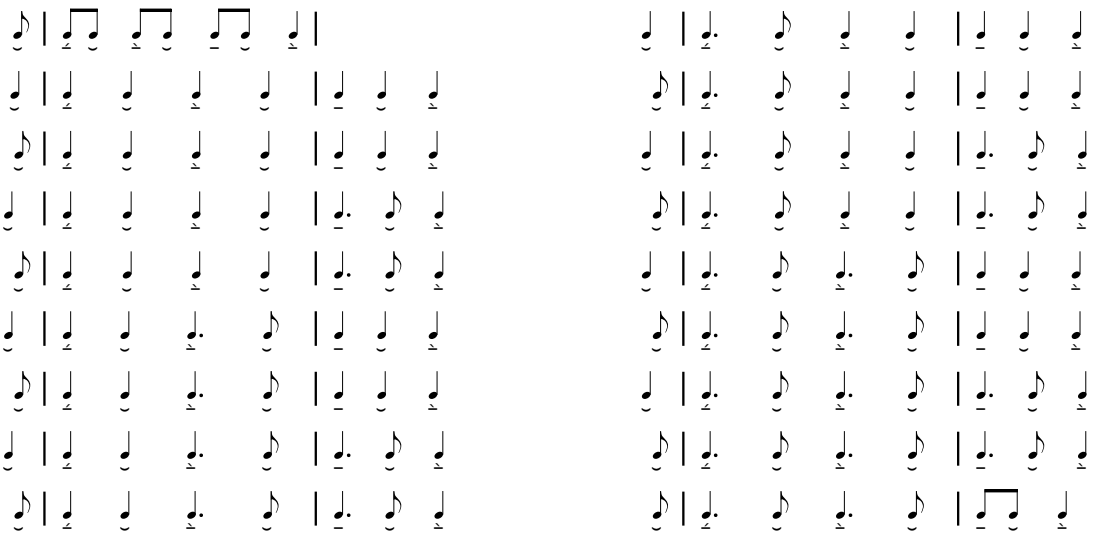
Til brug for Prolog-programmet omformuleres tekstrytmen til `[2,6,2,4,2,5,2,4]`. Vi vil nu for eksempel se på rytmer i $\frac{4}{4}$, hvor der skelnes mellem betonede og ubetonede takter, hvilket kan udtrykkes som et metrum med lagene [𝅜, 𝅗𝅥, ♩, ♩, ♪], der i Prolog-repæsentationen er listen `[16,8,4,2,1]`. Man kan nu formulere målet om melodirytmer for ovenstående tekstrytme til Prolog-programmet således:

```
?- simpelMelodirytmeMedTekstrytmen( Rytme , [2,6,2,4,2,5,2,4] , [16,8,4,2,1] ).
```

Dette giver følgende 18 resultater:

```
Rytme = [tone(2,-2,2),tone(6,0,2),tone(2,2,2),tone(4,4,2),tone(2,6,2),tone(5,8,2),tone(2,10,2),tone(4,12,2)] ;
Rytme = [tone(2,-2,2),tone(6,0,2),tone(2,2,2),tone(4,4,2),tone(2,6,2),tone(5,8,3),tone(2,11,1),tone(4,12,2)] ;
Rytme = [tone(2,-2,2),tone(6,0,2),tone(2,2,2),tone(4,4,3),tone(2,7,1),tone(5,8,2),tone(2,10,2),tone(4,12,2)] ;
Rytme = [tone(2,-2,2),tone(6,0,2),tone(2,2,2),tone(4,4,3),tone(2,7,1),tone(5,8,3),tone(2,11,1),tone(4,12,2)] ;
Rytme = [tone(2,-2,2),tone(6,0,3),tone(2,3,1),tone(4,4,2),tone(2,6,2),tone(5,8,2),tone(2,10,2),tone(4,12,2)] ;
Rytme = [tone(2,-2,2),tone(6,0,3),tone(2,3,1),tone(4,4,2),tone(2,6,2),tone(5,8,3),tone(2,11,1),tone(4,12,2)] ;
Rytme = [tone(2,-2,2),tone(6,0,3),tone(2,3,1),tone(4,4,3),tone(2,7,1),tone(5,8,2),tone(2,10,2),tone(4,12,2)] ;
Rytme = [tone(2,-2,2),tone(6,0,3),tone(2,3,1),tone(4,4,3),tone(2,7,1),tone(5,8,3),tone(2,11,1),tone(4,12,2)] ;
Rytme = [tone(2,-1,1),tone(6,0,1),tone(2,1,1),tone(4,2,1),tone(2,3,1),tone(5,4,1),tone(2,5,1),tone(4,6,2)] ;
Rytme = [tone(2,-1,1),tone(6,0,2),tone(2,2,2),tone(4,4,2),tone(2,6,2),tone(5,8,2),tone(2,10,2),tone(4,12,2)] ;
Rytme = [tone(2,-1,1),tone(6,0,2),tone(2,2,2),tone(4,4,2),tone(2,6,2),tone(5,8,3),tone(2,11,1),tone(4,12,2)] ;
Rytme = [tone(2,-1,1),tone(6,0,2),tone(2,2,2),tone(4,4,3),tone(2,7,1),tone(5,8,2),tone(2,10,2),tone(4,12,2)] ;
Rytme = [tone(2,-1,1),tone(6,0,2),tone(2,2,2),tone(4,4,3),tone(2,7,1),tone(5,8,3),tone(2,11,1),tone(4,12,2)] ;
Rytme = [tone(2,-1,1),tone(6,0,3),tone(2,3,1),tone(4,4,2),tone(2,6,2),tone(5,8,2),tone(2,10,2),tone(4,12,2)] ;
Rytme = [tone(2,-1,1),tone(6,0,3),tone(2,3,1),tone(4,4,2),tone(2,6,2),tone(5,8,3),tone(2,11,1),tone(4,12,2)] ;
Rytme = [tone(2,-1,1),tone(6,0,3),tone(2,3,1),tone(4,4,3),tone(2,7,1),tone(5,8,1),tone(2,9,1),tone(4,10,2)] ;
Rytme = [tone(2,-1,1),tone(6,0,3),tone(2,3,1),tone(4,4,3),tone(2,7,1),tone(5,8,2),tone(2,10,2),tone(4,12,2)] ;
Rytme = [tone(2,-1,1),tone(6,0,3),tone(2,3,1),tone(4,4,3),tone(2,7,1),tone(5,8,3),tone(2,11,1),tone(4,12,2)] ;
Rytme = [tone(2,7,1),tone(6,8,1),tone(2,9,1),tone(4,10,1),tone(2,11,1),tone(5,12,1),tone(2,13,1),tone(4,14,2)] ;
no
```

Disse resultater kan så omskrives til sædvanlig rytmenotation:

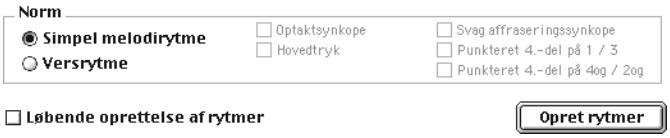


Rytmegenerator

Prolog-programmet havde den store fordel, at de opstillede regler ret ubesværet kunne omformes til et computerprogram. Desværre er repræsentationen ikke den mest bekvemme. Jeg har derfor udarbejdet programmet *Rytmegenerator,* der er et almindeligt computerprogram, der anvender de opstillede regler til at generere rytmer på baggrund af en tekstrytme. Til forskel fra Prolog-programmet er Rytmegenerator et program med en almindelig grafisk brugergrænseflade. Man indtaster simpelthen en tekstrytme og klikker på sym-

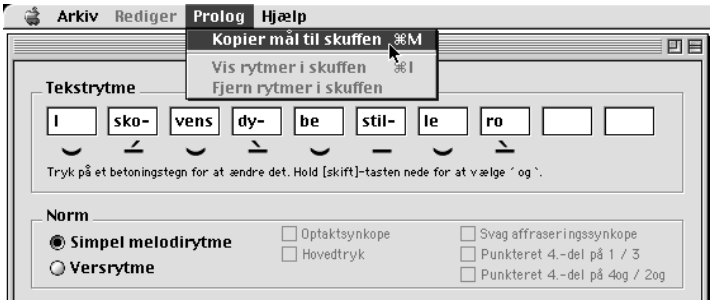
bolerne for teksttryk:

Herefter vælger man den musikalske norm – i dette tilfælde „simpel melodirytme“:



Ved et klik på knappen „Opret Rytmer“ vil man så blive præsenteret for de 18 rytmer ovenfor *i almindelig rytmenotation*.

Programmet Rytmegenerator kan desuden anvendes *i forbindelse med Prolog-programmet* til at udforme „spørgsmål“ og fortolke resultater i den repræsentation, som Prolog-programmet anvender. Man kan således anvende Rytmegenerator til at angive en tekstrytme og en musikalsk norm. Man kan så fra „Prolog“-menuen vælge „Kopier mål til skuffen“:



Der vil så blive kopieret følgende mål:

```
?- simpelMelodirytmeMedTekstrytmen( Rytme , [2,6,2,4,2,5,2,4] , [16,8,4,2,1] ).
```

Denne tekst kan så sættes ind i Prolog-programmet.

Omvendt kan man få Rytmegenerator til at vise resultater fra Prolog-programmet, der jo for eksempel kan se således ud:

```
Rytme = [tone(2,-2,2),tone(6,0,2),tone(2,2,2),tone(4,4,2),tone(2,6,2),tone(5,8,2),tone(2,10,2),tone(4,12,2)] ;
```

Man kopierer simpelthen alle de linier, man vil have vist, og vælger „Vis rytmer i skuffen“ (Macinosh) eller „Vis rytmer i udklipsholder“ (Windows) fra „Prolog“-menuen. Resultaterne vil så blive vist i almindelig rytmenotation. Man kan i øvrigt sagtens medtage linier, der ikke indeholder rytmer – Rytmegenerator vil kun vise linier, hvor der er en rytme.

D.4 Versrytme

Reglerne for versrytme udgøres dels af de generelle regler a-f, dels af følgende regler:

g)	Metrummet er [𝅝, 𝅗𝅥, ♩, ♪]
h1)	En „standardrytme“ er en rytme, der består af standardtoner
h2)	Standardtone: Toners længde kan være ♪ og ♩
h3)	Standardtone: En tone med trykket - kan falde på 1, 2, 3 eller 4
h4)	Standardtone: En tone med trykket - kan falde på „4og“ eller „2og“ (lift)
h5)	Standardtone: En tone med trykket ˘ kan falde på „1og“, 2, „3og“ eller 4
h6)	Standardtone: En tone med trykket ˘ kan falde på „4og“ eller „2og“ som en ♪
i)	Polyrytme: Trykstærk stavelse på „2og“ efterfulgt af to tryksvage stavelser på 3 og „3og“.
j)	Versrytme: består af (nul, en eller flere) standardrytmer og polyrytmer

Disse regler vil nu blive omformet til Prolog.

D.4a Trykstærke og tryksvage stavelser

Da regel h3-h6 og regel i gør brug af „trykstærke“ og „tryksvage“ stavelser, må disse begreber defineres i Prolog. Da teksttryk er repræsenteret ved heltallene 1 (˘), 2 (˘), 3 (˘), 4 (˘), 5 (-) og 6 (˘) er 1-3 altså tryksvage stavelser, mens 4-6 er trykstærke:

```
tryksvag(1).
tryksvag(2).
tryksvag(3).

trykstaerk(4).
trykstaerk(5).
trykstaerk(6).
```

D.4b Metrum (regel g)

Et metrum i en versrytme skal have formen [𝅝, 𝅗𝅥, ♩, ♪], hvilket i den valgte repræsentation kan udtrykkes `[8,4,2,1]`:

```
metrumIVersrytme( [8,4,2,1] ).
```

D.4b Standardrytme (regel h1-6)

Standardrytme (regel h1)

h1) En „standardrytme“ er en rytme, der består af standardtoner

Regel h1 lader sig ret let udtrykke i Prolog, idet den først omformes til en rekursiv definition:

h1+) Hvis en rytme R er en standardrytme, og en tone T er en standardtone, er rytmen af T og R en standardrytme

```
standardrytme( [T|R] ) :-
    standardtone( T ),
    standardrytme( R ).
```

h1o) En tom rytme, [], er en standardrytme

```
standardrytme( [] ).
```

Standardlængde (regel h2)

h2) Standardtone: Toners længde kan være ♪ og ♩

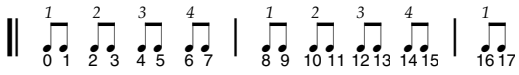
Tilsvarende er reglen om standardtoners længde ganske uproblematisk, da ♩ og ♪ jo repræsenteres af 1 og 2:

```
standardtonelaengde( 1 ).
standardtonelaengde( 2 ).
```

Standardtone (regel h3)

h3) Standardtone: En tone med trykket – kan falde på 1, 2, 3 eller 4

Positionerne 1, 2, 3 og 4 i en takt i $\frac{4}{4}$ er i den valgte repræsentation kendetegnet af, at der er tale om et *lige tal*. 1-slaget i første takt repræsenteres jo af tallet 0, „1og“ af tallet 1, 2 af tallet 2 osv.:



Et lige tal kan i Prolog udtrykkes som et tal, hvis to-rest er nul (X mod 2 =:= 0), og reglen kan derfor udtrykkes således:

```
standardtone( tone(Teksttryk,Position,Laengde) ) :-
   trykstaerk( Teksttryk ),
   Position mod 2 =:= 0,
   standardtonelaengde( Laengde ).
```

Standardtone (regel h4)

h4) Standardtone: En tone med trykket – kan falde på „4og“ eller „2og“ (lift)

Positionerne „2og“ og „4og“ er i Prolog-repræsentationen 3, 7, 11, 15 osv. – altså tal, hvis 4-rest er 3:

```
standardtone( tone(Teksttryk,Position,Laengde) ) :-
   trykstaerk( Teksttryk ),
   Position mod 4 =:= 3,
   standardtonelaengde( Laengde ).
```

Standardtone (regel h5)

h5) Standardtone: En tone med trykket ˘ kan falde på „1og“, 2, „3og“ eller 4

Positionerne „1og“, „2“, „3og“ og „4“ er i Prolog-repræsentationen 1, 2, 5, 6, 9, 10, 13, 14 osv. – altså tal, hvis 4-rest er 1 eller 2:

```
standardtone( tone(Teksttryk,Position,Laengde) ) :-
   tryksvag( Teksttryk ),
   Position mod 4 =:= 1,
   standardtonelaengde( Laengde ).
standardtone( tone(Teksttryk,Position,Laengde) ) :-
   tryksvag( Teksttryk ),
   Position mod 4 =:= 2,
   standardtonelaengde( Laengde ).
```

Standardtone (regel h6)

h6) Standardtone: En tone med trykket ˘ kan falde på „4og“ eller „2og“ som en ♪

Som vi så ovenfor, er positionerne „2og“ og „4og“ i Prolog-repræsentationen tal, hvis 4-rest er 3:

```
standardtone( tone(Teksttryk,Position,1) ) :-
   tryksvag( Teksttryk ),
   Position mod 4 =:= 3.
```

D.4c Polyrytme (regel i)

i) Polyrytme: Trykstærk stavelse på „2og“ efterfulgt af to tryksvage stavelser på 3 og „3og“.

Positionen „2og“ er i Prolog-repræsentationen 3, 11, 19 osv. – altså tal, hvis 8-rest er 3:

```
polyrytme( [tone(T1,Startposition,1), tone(T2,_,1), tone(T3,_,1)] ) :-
   trykstaerk( T1 ),
   tryksvag( T2 ),
   tryksvag( T3 ),
   Startposition mod 8 =:= 3.
```

D.4d Overordnet rytmesammensætning

j) Versrytme: består af (nul, en eller flere) standardrytmer og polyrytmer

Men hertil skal man også huske, at versrytme skal være en „rytme med start i første periode". Regel j omformuleres derfor ved hjælp af endnu en type rytme, der kaldes en delrytme, der så defineres rekursivt:

j1) Versrytme: en rytme med start i første periode, der også er en delrytme

```
versrytme( Rytme ) :-
    metrumIVersrytme(Metrum),
    rytmeMedStartIFoerstePeriode(Rytme, Metrum),
    delrytme( Rytme ).
```

j2+x) Hvis T er en standardtone, og R er en delrytme, er rytmen af T og R en delrytme

```
delrytme( [T|R] ) :-
    standardtone( T ),
    delrytme( R ).
```

j2+y) Hvis P er en polyrytme, og R er en delrytme, er rytmen af P og R en delrytme

```
delrytme( PogR ) :-
    erSammenstykketAf( PogR, P, R ),
    polyrytme( P ),
    delrytme( R ).
```

j2o) En tom rytme [] er en delrytme

```
delrytme( [] ).
```

Relationen `erSammenstykketAf` er ret simpel og vil ikke blive gennemgået her.

Som ved simpel melodirytme defineres nu til sidst en relation mellem en tekstrytme og en versrytme (i et metrum), der har samme tekstrytme. Denne relation kaldes ikke overraskende `versrytmeMedTekstrytmen`.

Programmet for versrytme kan findes i dokumentet „Versrytme.pro", der kan hentes på http://cyrk.dk/phd/prolog/ . Husk at det skal anvedes sammen med grundreglerne for rytme. Det vises her i sin helhed:

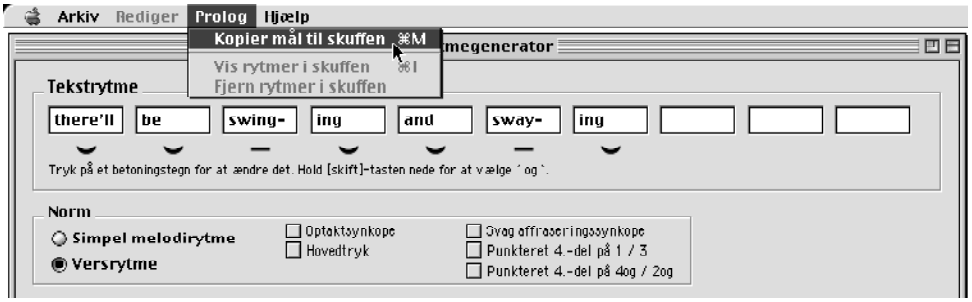
```
% ++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++
% SIMPLE DATA
% ++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++

%   tryksvag( Teksttryk )
% ====================
tryksvag(1).
tryksvag(2).
tryksvag(3).


%   trykstaerk( Teksttryk )
% ======================
trykstaerk(4).
trykstaerk(5).
trykstaerk(6).


% ++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++
% METRUM
% ++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++

% metrumIVersrytme( Metrum )
% =========================

metrumIVersrytme( [8,4,2,1] ).
```

```
% ++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++
% STANDARDRYTME
% ++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++

% standardrytme( Rytme )
% ======================
% Rytme er en standardrytme.

standardrytme( [T|R] ) :-
    standardtone( T ),
    standardrytme( R ).

standardrytme( [] ).



% standardtonelaengde( Længde )
% =============================
% Længde er en standardtonelængde.

standardtonelaengde( 1 ).
standardtonelaengde( 2 ).



% standardtone( Tone )
% ====================
% Tone er en standardtone.

standardtone( tone(Teksttryk,Position,Laengde) ) :-
    trykstaerk( Teksttryk ),
    Position mod 2 =:= 0,
    standardtonelaengde( Laengde ).

standardtone( tone(Teksttryk,Position,Laengde) ) :-
    trykstaerk( Teksttryk ),
    Position mod 4 =:= 3,
    standardtonelaengde( Laengde ).

standardtone( tone(Teksttryk,Position,Laengde) ) :-
    tryksvag( Teksttryk ),
    Position mod 4 =:= 1,
    standardtonelaengde( Laengde ).

standardtone( tone(Teksttryk,Position,Laengde) ) :-
    tryksvag( Teksttryk ),
    Position mod 4 =:= 2,
    standardtonelaengde( Laengde ).

standardtone( tone(Teksttryk,Position,1) ) :-
    tryksvag( Teksttryk ),
    Position mod 4 =:= 3.



% ++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++
% POLYRYTME
% ++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++

polyrytme( [tone(T1,Startposition,1), tone(T2,_,1), tone(T3,_,1)] ) :-
    trykstaerk( T1 ),
    tryksvag( T2 ),
    tryksvag( T3 ),
    Startposition mod 8 =:= 3.



% ++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++
% VERSRYTME
% ++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++

% erSammenstykketAf( Liste, Del1 , Del2 )
% erSammenstykketAf( Liste, Del1 , Del2, Del3 )
% ============================================
% Liste er sammenstykket af Del1 og Del2 (og evt. Del3).

erSammenstykketAf( Liste, [] , Liste ).

erSammenstykketAf( [Element|Liste], [Element|Del1] , Del2 ) :-
    erSammenstykketAf( Liste, Del1, Del2 ).

erSammenstykketAf( Liste, [] , Del1, Del2 ):-
    erSammenstykketAf( Liste, Del1, Del2 ).

erSammenstykketAf( [Element|Liste], [Element|Del1] , Del2, Del3 ) :-
    erSammenstykketAf( Liste, Del1, Del2, Del3 ).



% versrytme( Rytme )
% ==================

versrytme( Rytme ) :-
    metrumIVersrytme(Metrum),
    rytmeMedStartIFoerstePeriode(Rytme, Metrum),
    delrytme( Rytme ).
```

```
% delrytme( Rytme )
% ==================

delrytme( [T|R] ) :-
    standardtone( T ),
    delrytme( R ).

delrytme( PogR ) :-
    erSammenstykketAf( PogR, P, R ),
    polyrytme( P ),
    delrytme( R ).

delrytme( [] ).


% ++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++
% VERSRYTME MED SAMME TEKSTRYTME
% ++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++++

% versrytmeMedTekstrytmen( Rytme , Tekstrytme )
% ============================================
% Rytme er en versrytme med samme tekstrytme som Tekstrytme.

versrytmeMedTekstrytmen(Rytme, Tekstrytme):-
    harTekstrytmen(Rytme,Tekstrytme),
    versrytme(Rytme).
```

Generering af rytmer med versrytme

Prolog-programmet for versrytme kan – præcis som Prolog-programmet for simpel melodirytme – anvendes sammen med programmet *Rytmegenerator*. Lad os for eksempel sige, at vi ønsker at generere alle rytmer for teksten »There'll be swinging and swaying« med tekstrytmen ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑. Disse oplysninger indtastes nu i *Rytmegenrator,* hvor man vælger normen „versrytme“ og til sidst vælger „Kopier mål til skuffen“ fra „Prolog-menuen“:



I Prolog kan man nu sætte det kopierede mål ind:

```
?- versrytmeMedTekstrytmen( Rytme , [2,2,5,2,2,5,2] ).
```

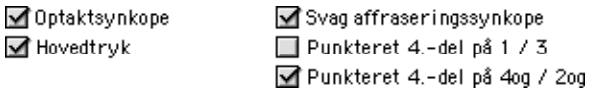
Prolog vil herefter kunne generere følgende rytmer:

```
Rytme = [tone(2,1,1),tone(2,2,1),tone(5,3,1),tone(2,4,1),tone(2,5,1),tone(5,6,1),tone(2,7,1)] ;
Rytme = [tone(2,1,1),tone(2,2,1),tone(5,3,2),tone(2,5,1),tone(2,6,1),tone(5,7,2),tone(2,9,1)] ;
Rytme = [tone(2,1,1),tone(2,2,1),tone(5,3,2),tone(2,5,1),tone(2,6,2),tone(5,8,1),tone(2,9,1)] ;
Rytme = [tone(2,1,1),tone(2,2,1),tone(5,3,2),tone(2,5,1),tone(2,6,2),tone(5,8,2),tone(2,10,2)] ;
Rytme = [tone(2,1,1),tone(2,2,1),tone(5,3,2),tone(2,5,2),tone(2,7,1),tone(5,8,1),tone(2,9,1)] ;
Rytme = [tone(2,1,1),tone(2,2,1),tone(5,3,2),tone(2,5,2),tone(2,7,1),tone(5,8,2),tone(2,10,2)] ;
Rytme = [tone(2,1,1),tone(2,2,2),tone(5,4,1),tone(2,5,1),tone(2,6,1),tone(5,7,2),tone(2,9,1)] ;
Rytme = [tone(2,1,1),tone(2,2,2),tone(5,4,1),tone(2,5,1),tone(2,6,2),tone(5,8,1),tone(2,9,1)] ;
Rytme = [tone(2,1,1),tone(2,2,2),tone(5,4,1),tone(2,5,1),tone(2,6,2),tone(5,8,2),tone(2,10,2)] ;
Rytme = [tone(2,1,1),tone(2,2,2),tone(5,4,1),tone(2,5,2),tone(2,7,1),tone(5,8,1),tone(2,9,1)] ;
Rytme = [tone(2,1,1),tone(2,2,2),tone(5,4,1),tone(2,5,2),tone(2,7,1),tone(5,8,2),tone(2,10,2)] ;
Rytme = [tone(2,1,1),tone(2,2,2),tone(5,4,2),tone(2,6,1),tone(2,7,1),tone(5,8,1),tone(2,9,1)] ;
Rytme = [tone(2,1,1),tone(2,2,2),tone(5,4,2),tone(2,6,1),tone(2,7,1),tone(5,8,2),tone(2,10,2)] ;
Rytme = [tone(2,1,2),tone(2,3,1),tone(5,4,1),tone(2,5,1),tone(2,6,1),tone(5,7,2),tone(2,9,1)] ;
Rytme = [tone(2,1,2),tone(2,3,1),tone(5,4,1),tone(2,5,1),tone(2,6,2),tone(5,8,1),tone(2,9,1)] ;
Rytme = [tone(2,1,2),tone(2,3,1),tone(5,4,1),tone(2,5,1),tone(2,6,2),tone(5,8,2),tone(2,10,2)] ;
Rytme = [tone(2,1,2),tone(2,3,1),tone(5,4,1),tone(2,5,2),tone(2,7,1),tone(5,8,1),tone(2,9,1)] ;
Rytme = [tone(2,1,2),tone(2,3,1),tone(5,4,1),tone(2,5,2),tone(2,7,1),tone(5,8,2),tone(2,10,2)] ;
Rytme = [tone(2,1,2),tone(2,3,1),tone(5,4,2),tone(2,6,1),tone(2,7,1),tone(5,8,1),tone(2,9,1)] ;
```

```
Rytme = [tone(2,1,2),tone(2,3,1),tone(5,4,2),tone(2,6,1),tone(2,7,1),tone(5,8,2),tone(2,10,2)] ;
Rytme = [tone(2,2,1),tone(2,3,1),tone(5,4,1),tone(2,5,1),tone(2,6,1),tone(5,7,2),tone(2,9,1)] ;
Rytme = [tone(2,2,1),tone(2,3,1),tone(5,4,1),tone(2,5,1),tone(2,6,2),tone(5,8,1),tone(2,9,1)] ;
Rytme = [tone(2,2,1),tone(2,3,1),tone(5,4,1),tone(2,5,1),tone(2,6,2),tone(5,8,2),tone(2,10,2)] ;
Rytme = [tone(2,2,1),tone(2,3,1),tone(5,4,1),tone(2,5,2),tone(2,7,1),tone(5,8,1),tone(2,9,1)] ;
Rytme = [tone(2,2,1),tone(2,3,1),tone(5,4,1),tone(2,5,2),tone(2,7,1),tone(5,8,2),tone(2,10,2)] ;
Rytme = [tone(2,2,1),tone(2,3,1),tone(5,4,2),tone(2,6,1),tone(2,7,1),tone(5,8,1),tone(2,9,1)] ;
Rytme = [tone(2,2,1),tone(2,3,1),tone(5,4,2),tone(2,6,1),tone(2,7,1),tone(5,8,2),tone(2,10,2)] ;
Rytme = [tone(2,5,1),tone(2,6,1),tone(5,7,2),tone(2,9,1),tone(2,10,1),tone(5,11,2),tone(2,13,1)] ;
Rytme = [tone(2,5,1),tone(2,6,1),tone(5,7,2),tone(2,9,1),tone(2,10,2),tone(5,12,1),tone(2,13,1)] ;
Rytme = [tone(2,5,1),tone(2,6,1),tone(5,7,2),tone(2,9,1),tone(2,10,2),tone(5,12,2),tone(2,14,2)] ;
Rytme = [tone(2,5,1),tone(2,6,1),tone(5,7,2),tone(2,9,2),tone(2,11,1),tone(5,12,1),tone(2,13,1)] ;
Rytme = [tone(2,5,1),tone(2,6,1),tone(5,7,2),tone(2,9,2),tone(2,11,1),tone(5,12,2),tone(2,14,2)] ;
Rytme = [tone(2,5,1),tone(2,6,2),tone(5,8,1),tone(2,9,1),tone(2,10,1),tone(5,11,2),tone(2,13,1)] ;
Rytme = [tone(2,5,1),tone(2,6,2),tone(5,8,1),tone(2,9,1),tone(2,10,2),tone(5,12,1),tone(2,13,1)] ;
Rytme = [tone(2,5,1),tone(2,6,2),tone(5,8,1),tone(2,9,1),tone(2,10,2),tone(5,12,2),tone(2,14,2)] ;
Rytme = [tone(2,5,1),tone(2,6,2),tone(5,8,1),tone(2,9,2),tone(2,11,1),tone(5,12,1),tone(2,13,1)] ;
Rytme = [tone(2,5,1),tone(2,6,2),tone(5,8,1),tone(2,9,2),tone(2,11,1),tone(5,12,2),tone(2,14,2)] ;
Rytme = [tone(2,5,1),tone(2,6,2),tone(5,8,2),tone(2,10,1),tone(2,11,1),tone(5,12,1),tone(2,13,1)] ;
Rytme = [tone(2,5,1),tone(2,6,2),tone(5,8,2),tone(2,10,1),tone(2,11,1),tone(5,12,2),tone(2,14,2)] ;
Rytme = [tone(2,5,2),tone(2,7,1),tone(5,8,1),tone(2,9,1),tone(2,10,1),tone(5,11,2),tone(2,13,1)] ;
Rytme = [tone(2,5,2),tone(2,7,1),tone(5,8,1),tone(2,9,1),tone(2,10,2),tone(5,12,1),tone(2,13,1)] ;
Rytme = [tone(2,5,2),tone(2,7,1),tone(5,8,1),tone(2,9,1),tone(2,10,2),tone(5,12,2),tone(2,14,2)] ;
Rytme = [tone(2,5,2),tone(2,7,1),tone(5,8,1),tone(2,9,2),tone(2,11,1),tone(5,12,1),tone(2,13,1)] ;
Rytme = [tone(2,5,2),tone(2,7,1),tone(5,8,1),tone(2,9,2),tone(2,11,1),tone(5,12,2),tone(2,14,2)] ;
Rytme = [tone(2,5,2),tone(2,7,1),tone(5,8,2),tone(2,10,1),tone(2,11,1),tone(5,12,1),tone(2,13,1)] ;
Rytme = [tone(2,5,2),tone(2,7,1),tone(5,8,2),tone(2,10,1),tone(2,11,1),tone(5,12,2),tone(2,14,2)] ;
Rytme = [tone(2,6,1),tone(2,7,1),tone(5,8,1),tone(2,9,1),tone(2,10,1),tone(5,11,2),tone(2,13,1)] ;
Rytme = [tone(2,6,1),tone(2,7,1),tone(5,8,1),tone(2,9,1),tone(2,10,2),tone(5,12,1),tone(2,13,1)] ;
Rytme = [tone(2,6,1),tone(2,7,1),tone(5,8,1),tone(2,9,1),tone(2,10,2),tone(5,12,2),tone(2,14,2)] ;
Rytme = [tone(2,6,1),tone(2,7,1),tone(5,8,1),tone(2,9,2),tone(2,11,1),tone(5,12,1),tone(2,13,1)] ;
Rytme = [tone(2,6,1),tone(2,7,1),tone(5,8,1),tone(2,9,2),tone(2,11,1),tone(5,12,2),tone(2,14,2)] ;
Rytme = [tone(2,6,1),tone(2,7,1),tone(5,8,2),tone(2,10,1),tone(2,11,1),tone(5,12,1),tone(2,13,1)] ;
Rytme = [tone(2,6,1),tone(2,7,1),tone(5,8,2),tone(2,10,1),tone(2,11,1),tone(5,12,2),tone(2,14,2)] ;
no
```

Igen kan man bruge programmet *Rytmegenerator* til at få disse rytmer vist ved at kopiere al teksten og vælge „Vis rytmer i skuffen“ (Macintosh) eller „Vis rytmer i udklipsholder“ (Windows) fra „Prolog“-menuen. Resultaterne vil så blive vist i almindelig rytmenotation.

Man kunne selvfølgelig igen også bare anvende *Rytmegenerator* til at generere rytmer ud fra normen versrytme. I dette program har jeg endvidere inkluderet en mulighed for at vælge forskellige varianter af normen for versrytme:



D.5 Afslutning

Jeg håber med præsentationen af Prolog-programmet til implementering af modellerne for rytme, simpel melodirytme og versrytme at have demonstreret den forholdsvis tætte sammenhæng mellem de oprindelige regler og de opstillede klausuler i Prolog, der netop gør Prolog egnet til at hjælpe med sådanne simple, formelle modeller.

Den tætte sammenhæng mellem de oprindelige regler og klausulerne i Prolog skyldes dog i ret høj grad, at reglerne er udformet *netop* med henblik på formuleringen i Prolog. Jeg har da også utallige gange præciseret og justeret de opstillede regler, således at de lå så tæt som muligt på klausulerne i Prolog. Den tætte sammenhæng er derfor i høj grad resultatet af udformningen af Prolog-programmet. Der har været flere årsager til, at reglerne har måttet justeres og præciseres:

For det første har jeg forsøgt at formulere reglerne, så overgangen til *repræsentationen* i Prolog blev så smidig som mulig. Det betyder for eksempel, at metrum er formuleret som en *liste*, da dette er en central Prolog-datastruktur. Dette forhold har dog haft forholdsvis ringe betydning for reglerne og har mest haft karakter af nuanceforskelle.

For det andet har jeg måttet tage hensyn til den *procedurale mening* af Prolog-reglerne. Jeg har kun flygtigt berørt dette problem, men ikke desto mindre har den procedurale mening haft en ikke uvæsentlig indflydelse på, hvordan reglerne er formuleret.

For det tredje – og væsentligst – medførte udformningen af Prolog-programmet undertiden, at det stod klart, at de regler, jeg havde udformet, *ikke var tilstrækkelig præcise*. Selve det at udforme reglerne i Prolog har således medvirket til at højne kvaliteten af de formulerede regler.

E. Resuméer

E.1 Resume

Afhandlingen omhandler musikalsk-analytiske aspekter af populærmusikken med hovedvægt på perioden omkring anden halvdel af 1950'erne og første halvdel af 1960'erne. Formålet er at beskrive musikalske *normer*, dvs. bagvedliggende strukturer, der opleves som karakteristiske for musikken, og som konkret musik høres „i lyset af". En musikalsk norm er således ikke blot det statistisk gennemsnitlige for et givent repertoire, men snarere mønstre og forventninger i opfattelsen af musikken som klanglig struktur.

Den traditionelle musikvidenskab tilbyder en lang række notationsformer og analysemetoder, men da disse ikke er udviklet med populærmusikken for øje, kan de ikke altid uden videre overtages. I afhandlingen inddrages en bred vifte af analysemetoder fra forskellige musikvidenskabelige traditioner, der diskuteres og tilpasses den aktuelle musik, og applikationen af traditionel musikteori på populærmusik medfører en række diskussioner af teoriernes begreber og eksplicitte og ikke mindst implicitte forståelsesrammer. Herudover udvikles der i afhandlingen andre metoder og begreber, der direkte er rettet mod populærmusikalske forhold.

Musikalske fænomener opdeles i *ide* og *realisation*. For eksempel opdeles opfattelsen af tonehøjde i en toneide, f.eks. gis, og en realisation af denne i en udførelse. Tilsvarende betegner et „nummer" i afhandlingen det, der opfattes som fælles for forskellige indspilninger eller realisationer, for eksempel nummret *What'd I Say*, og afhandlingens fokus er *numre*, ikke realisationer. Udgangspunktet er dog i alle tilfælde den indspillede musik, og afhandlingen indebærer et omfattende transskriptionsarbejde.

Afhandlingen kan groft opdeles i to dele. Første del indeholder generelle diskussioner af musikanalytiske begreber i forbindelse med analyse af populærmusik. Kapitel 2 omhandler *bagvedliggende strukturer* med hovedvægten på melodisk/harmoniske strukturer og med udgangspunkt i *Schenker-analyse*. Jeg fortsætter derefter i kapitel 3 med at betragte *tonehøjde* dels for den enkelte tone og dels for længere forløb, dvs. *modus*. Endelig omhandler kapitel 4 *tidslige forhold*, herunder rytme, metrik og frasesammensætninger. Første del af afhandlingen afsluttes med kapitel 5, der er et eksempel på, hvordan mere *formelle modeller* kan anvendes som metode til musikteoretisk beskrivelse. Der tages her udgangspunkt i udviklingen af modeller til beskrivelse af melodirytme.

Anden del af afhandlingen er en mere konkret gennemgang af et udvalg af vigtige musikalske normer i den britisk/amerikanske populærmusik i perioden omkring anden halvdel af 1950'erne og første halvdel af 1960'erne: Bluesbaseret rock'n'roll (kapitel 6), amerikansk pop omkring 1960 (kapitel 7) og 1960'ernes r&b (kapitel 8).

Man kan læse mere om projektet og afhandlingen på www.cyrk.dk/phd.

E.2 Summary in English

This thesis deals with aspects of musical analysis of popular music with a main emphasis on the period between the mid-nineteenfifties and the mid-sixties. The purpose is to describe musical *norms*, which is to say the underlying structures that are characteristic of this music, and 'in the light of' which concrete instances of music are heard. Consequently, a musical norm cannot merely be defined as an 'average' of what statistically occurs most frequently within a certain repertoire, but is more like a set of patterns and expectations that characterise the experience of the music as a sounding structure.

Traditional musicology offers a large number of methods for notating and analysing music, but since these methods have not been developed as tools for understanding popular music, they do not apply unproblematically to this repertoire. In this thesis a wide range of analytical methods, taken from various musicological traditions, are discussed and adjusted with a view to the music under consideration. And applying traditional music theory to popular music in this way in its turn leads to discussions of the terminologies used within such theories and how these terminologies explicitly and, not least, implicitly shape and delimit the type of musical understanding they produce. Furthermore other analytical methods and terms which aim directly at explaining aspects of popular music are developed in the thesis.

All musical phenomena are considered from two different viewpoints, as *idea* and as *realisation*, respectively. For example the experience of pitch – of a g-sharp, for instance – is on the one hand considered a perception of a pitch idea and on the other hand of a realisation of this pitch idea in performance. Similarly, a 'tune' designates, in the thesis, that (idea) which is common to various differing recordings or realisations of it – for instance the tune, *What'd I Say*. The thesis focuses on *tunes*, not realisations. Even so, the point of departure is, in every instance, recordings of the music discussed, and transcriptions therefore play a considerable role in – and make up a large part of – the thesis.

The thesis consists, roughly, of two parts. The first part includes general discussions of analytical terms within the context of popular music analysis. Chapter two deals with *underlying structures*, with the main emphasis on melodic and harmonic structures, and here *Schenkerian analysis* serves as the point of departure. I continue in chapter three by considering the question of *pitch*, partly as concerns the individual note and partly as concerns larger contexts – that is to say, questions of *mode*. Finally, chapter four deals with *temporal aspects*, including rhythm, meter and the construction and combination of phrases. Chapter five concludes the first part of the thesis, and shows an example of how *formal models* can function as a method for a theoretical description of music. The development of models for describing melodic rhythm forms the point of departure here.

The second part of the thesis is a more concrete survey of a selection of important musical norms in British and American popular music from around the second half of the fifties until the mid-sixties: Blues-based rock'n'roll (chapter six), American pop around 1960 (chapter seven), and the R&B of the sixties (chapter eight).

More information on the project and the thesis is available on www.cyrk.dk/phd .