

Toneide

1. 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*.

2. 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.

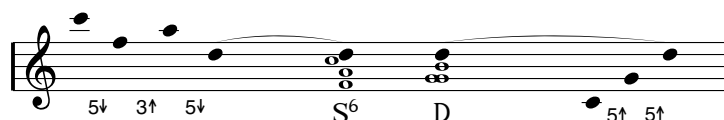
Det er dog på den anden side vigtigt at bibeholde en skelnen mellem det samlede dur/mol-toneidekompleks, således som det virker i opfattelsen af dur/mol-tonal musik, og dets *repræsentation* i form af de sædvanlige tonenavne. Tonenavnene synes således ikke altid at stemme fuldstændig overens med vores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

The image shows a musical score snippet from Beethoven's Sonata Op. 13, measures 136-149. The score is in 4/4 time, marked 'Tempo I.'. It shows a piano part with complex chords and a bass line. Dynamics include 'fp' (fortissimo piano), 'p' (piano), and 'pp' (pianissimo). A 'cresc.' (crescendo) marking is present. The notation includes various accidentals and articulation marks.

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 tert under grundtonen – „subdominant-andettrinet“, der er seksten i S_6 .



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 b_6 og $\#5$ – 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 afgørende rolle.

3. 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):

Well, get out ('n) that kit - chen and - a ratt - le those pots and pans

Hey, get out now in the kit - chen and a ratt - le those pots and pans.

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 durskalassænkede 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.

4. 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:

a) One, two, three o' - clock, four o' - clock rock. Five, six, se - ven o' - clock eight o' - clock rock.

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):

b) One, two, three o' - clock, four o' - clock rock. Five, six, se - ven o' - clock eight o' - clock rock.

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*.

5. Transskriptionssymboler

I mine transskriptioner angiver jeg som hovedregel 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 skitserer jeg som regel også *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 X-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 angiver da den klingende tone, men med nodehovedet \emptyset 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 \emptyset er ret vilkårligt og skyldes først og fremmest de muligheder, mit nodeprogram stiller til rådighed.

For at angive glissando anvender jeg følgende symboler:



Der glides op til tonen fra en ubestemmelig tonehøjde	Der glides op til tonen fra den angivne tone (eller deromkring)	Der glides op til tonen fra den angivne tone (eller deromkring), varighed som angivet	Der glides mellem de to toner	Der glides ned fra tonen til en ubestemmelig tonehøjde
---	---	---	-------------------------------	--

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.

6. 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 er 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.¹ Allerede i den tilsyneladende umiddelbare perception sker der således en fortolkning, der indvirker på, hvordan vi opfatter tonehøjde.

7. 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 do with how things are experienced in particular musical contexts, and not

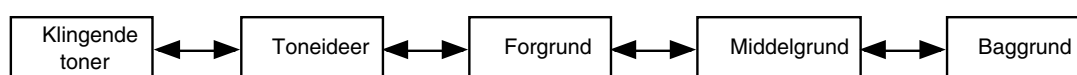
¹ Personer uden særlig musikalsk træning kan som regel sagtens synge en sang, måske ikke specielt rent, men dog så toneideerne tydeligt formidles. De lader altså til at have en klar fornemmelse af toneideer. Men beder man de samme personer med hånden markere, om tonehøjden (frekvensen) går op eller ned, vil det ofte være meget svært. Forestillingen om tonehøjde „i sig selv“ synes altså langt mindre udviklet end forestillingen om toneideer.

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 5 til 1̂ 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 $\text{V} \rightarrow \text{I}$ -kadencen med en melodisk $\hat{5} \rightarrow \hat{1}$ -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 $Gm/Bb \rightarrow D/A$ (${}^{\circ}S_3 \rightarrow D_4^{\circ}$) og ikke den overordnede lineære progression.

8. Afslutning

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.