

Signifikansanalyse

– eksemplificeret ved et strejftog gennem de sidste 25 års rockmusik

Martin Knakkegaard © 1996 (og 1995) (arbejdsrapporter lagt på net feb.2000)

Om emnet

Denne artikel beskæftiger sig primært med den håndværks- og tilgangsmæssige side af analysen af populærmusikⁱ mhp. syntaktiskⁱⁱ identifikation af det enkelte musikstykkets bærende signifikante elementer. Der gøres således intet forsøg på at foretage semantisk analyse eller tolkninger, bortset fra de få tilfælde, hvor syntaksen er entydigt semantisk betinget, fx i forbindelse med stilillusion. Dette indebærer, at jeg overvejende vil forsøge at belyse, demonstrere og diskutere nogle metodiske og håndteringsmæssige problemstillinger vedrørende analysen af populærmusikalske strukturer, mens jeg fx ikke søger at gå nævneværdigt ud over de musikalske data eller fakta, der kan fremanalyses. Jeg vil heller ikke gøre et stort nummer ud af at belyse og diskutere de ofte mange epokale og stilistiske forhold, der vil eller kan være af betydning og relevans for forståelsen af det konkrete udtryk, der arbejdes med. At disse ting i en vis udstrækning alligevel finder sted hænger sammen med dels den åbenlyse ensartethed, der kan præge de enkelte epoker og deres æstetiske beredskaber, dels at det enkelte stykkes unikke kvaliteter i mange tilfælde træder tydeligst frem på denne baggrund.

I modsætning til størsteparten af konservatorietraditionens stilarter er reglerne og modellerne for forskellige populærmusikalske stilarter generelt på den ene side så enkle og indlysende, at det nærmest er trivielt at påvise dem. På den anden side er udviklingen inden for disse stilarter siden begyndelsen af 70'erne så mangetydig og diffus, at det i de fleste tilfælde vil være umuligt at opstille normer for, hvad der kan og hvad der ikke kan forekomme inden for de enkelte formationer. Dette på sin vis modsætningsfyldte forhold skyldes bl.a., at populærmusikken i vid udstrækning betjener sig af både denotative og konnotative henvisningsforhold, som enten implicit eller eksplicit refererer til andre stilarter eller musikformer. Det er i denne sammenhæng karakteristisk, at referencerne som oftest beskriver fastlagte, afgrænsede – og meget ofte ældre – stilarter og stilistiske virkemidler.

Analysen af populærmusik vil af disse grunde let komme til at oparbejde en mængde overflødig data, som – i stedet for at forklare og identificere – forplumrer og anonymiserer det aktuelle analyseobjekts egenart. Data af ovennævnte type vil ofte

alene kunne anvendes til at angive stil- og/eller genrestiltilhørsforholdⁱⁱⁱ, mens det aktuelle stykkes^{iv} unikke kvalitet(-er) let vil drukne i mængden: man kan populært sagt ikke se skoven for bare træer.

Når jeg finder det vanskeligt at opstille regler for populærmusikken som den former sig i dag, skyldes det på den ene side, at man kan sige, at det forholder sig med den som det gør med konservatorietraditionens musik, nemlig at det i mange tilfælde gælder, at det enkelte stykke konstituerer et – eventuelt sammensat – regelsæt, som overholdes mhp. enhed (og i konservatorietraditionens musik også udvikling; et forhold, som kun sjældent gør sig gældende inden for den populærmusikalske tradition). På den anden side kan populærmusikken også trække lystigt og ubesværet på forskellige spilleregler – af historisk oprindelse – som sammensættes horisontalt og således bringes i anvendelse lokalt (fx i enkelte formled eller afsnit) mhp. at fremkalde og fastholde bestemte associationer, det vil sige som en form for *revue*. Den første beskriver et 'identitetsforhold', den anden almindeligvis et 'henvisningsforhold'. Ydermere er det ikke sjældent at begge former vil forekomme i samme musikstykke. Derfor er det mit udgangspunkt, at alt er tilladt, enten under forudsætning af, at der 'argumenteres' for det identitetsskabende moment, fx gennem repetition (percevans)^v, eller/og ved at det æstetiske eller dramatiske udtryk 'retfærdiggør' de anvendte henvisninger.

I praksis er det den enkelte musikers/komponists erfaring med (=viden om og kendskab til) de forskellige musikalske formationer og stilarter, der virker bestemmende for, hvorledes denne tendentielle pluralisme omsættes konkret^{vi}. Historien er mao. tilgængelig som et kildevæld (jf. det postmodernistiske dogme), men forholdet til det historiske er ikke nødvendigvis præget af andet end det rent gehørsmæssige, hvis det lyder rigtigt, er det rigtigt, det er pastichen selv, der søges, ikke originalen.

Set med videnskabelige øjne er det derfor ofte den rene stilforvirring, vi møder, men det, der må være den samme videnskabs opgave, er at påvise, hvorledes det gang på gang lykkes at skabe enhed i forvirringen – hvordan skulle man ellers håndtere en musikform, der kan finde på, at om- (og ikke ud-) sætte Parcival-forspillet, til det harmoniske anlæg i en *hip-hop-groove*, som jeg kan forstå det fandt sted under et kursus på Vallekilde for nylig!

I nærværende sammenhæng vil jeg derfor advokere for en analytisk tilgang, der først og fremmest har til formål at bestemme og beskrive de musikalsk-strukturelle forhold, der konstituerer det enkelte stykke, eller sagt på en anden måde: hvori består de signifikante musikalske karakteristika, hvorved det enkelte stykke kan træde frem og selvstændiggøre sig. Som sådan former artiklen – ikke mindst gennem dens

eksempler – sig også som et forsøg på generelt at afklare musikalsk signifikans inden for populærmusik.

Der, hvor jeg i de senere år har haft med analysen af populærmusik at gøre, har været i forbindelse med undervisning i arrangement og komposition inden for dette stilområde. I den sammenhæng er det min opfattelse, at koblingen mellem teori, i form af fx stilstudier og -analyse, og praksis, i form af fx netop arrangementskrivning, forekommer kendetegnende, men også meget vigtig for den musikvidenskabelige faglighed. Man bliver ikke kun en bedre teoretiker af at skulle redegøre for en given kompositions struktur, man bliver selvfølgelig også en bedre praktiker.

Specielt når det gælder populærmusik er jeg allerede af den grund heller ikke enig med prof. Even Ruud, når han antyder, at musikvidenskaben er for optaget af studiet af den musikalske struktur, "av form eller stil i tradisjonel forstand"^{vii} og i stedet slår til lyd for en sociologisk eller antropologisk tilgang. Tværtimod er jeg enig med Alf Björnberg når han fremhæver, at "Det populærmusikalske felt har længe i vid udstrækning været forsømt indenfor musikvidenskaben. Dette gælder måske især populærmusikalske fænomeners musikanalytiske aspekter, til trods for at studiet af sådanne aspekter udgør musikvidenskabens specialområde."^{viii} Det forekommer som om studiet af måske især populærmusik alt for ofte fortaber sig i de kultur-sociologiske overvejelser, der kan foretages, mens musikken selv blot foreligger som klingende reference, altså kun tilgængelig som fonogram. Måske bliver man klogere på, hvorfor det pågældende udtryk eksisterer (og måske dermed på den kultur, der ligger bag), men ikke på, hvad det består af. Musikvidenskaben bliver i omgangen med sine objekter nærmest journalistik, hvilket selvfølgelig kan virke stimulerende på modtagernes interesse for de emner, der arbejdes med. Spørgsmålet er dog, om ikke kulturformidling og -analyse i den journalistiske variant, retteligen hører hjemme i andre fag fx samfundsfag eller dansk, også selv om det er musik, der bruges som indikator eller sporstof.

Hvis ikke musikfaget kan bidrage med mere end et par luftige kommentarer om form, besætning og fx sound, og så i øvrigt blot vil forlade sig på den eksegetiske orienterede fremgangsmåde, som i langt de fleste tilfælde vil være mere end tilfældig pga. populærmusikkens tendens til anonymisering af alle elementer undtagen sit *hook*, med henvisning til tradition og konvention, så sætter faget spørgsmålstejn ved sin egen berettigelse.

For hvad angår denne problemstilling som helhed vil jeg tillade mig at henvise til Alf Björnbergs udmærkede oversigt over de mange metoder og 'omgangsformer', der eksisterer, både mht. ekstern og intern analyse, i det allerede nævnte skrift *Analyse af populærmusik: Teorier og metode*^{ix}.

Om tiden

Fornyelsen kommer i øjeblikket ikke fra den ofte gehørfunderede musikantiske tradition, men derimod fra de såkaldte producere, der principielt er uafhængige af musikere, fordi det er teknologien, der fremfører musikken. Disse producere forener i princippet de gamle komponist-, musiker- og producerroller i én. Deres redskaber er indspilningsstudiet, det elektroniske instrumentarium og computeren og deres æstetik er orienteret i forhold til det rent lydligt og dets frie udfoldelse i tiden, hvor komponenterne er en blanding af musik-på-musik, improvisation og original komposition – et vilkår som populærmusikkens traditionelle former og virkemidler har svært ved at overleve indenfor.

Musikertraditionen har i modsætning hertil udviklet sig til at være konservativ, ja nærmest regressiv, hvilket bl.a. lader sig aflæse af, at der i disse år, stort set som noget ganske nyt for rockmusikken, udvikles et egentligt repertoire. Repertoiret etableres som selektive nedslag inden for de sidste 35 års musikstykker og kommer typisk til syne i form af nyindspilninger. Endvidere lægger de nye formationer, der trods alt dukker op, sig tæt op af de fortidige, fx *Metal-* og *Grunge-*musikken og enkeltgrupper som *R.E.M.*, *Blur*, *Oasis* og *Suede*.

Denne udvikling forlener som helhed nutidens musikkultur eller -konsum, med et musealt skær, fuldstændig på samme måde som det for længst er sket inden for konservatorietraditionen. Det kunne se ud som om denne udvikling i vid udstrækning er en reaktion som vender sig mod teknologien. Fx er det vel næppe nødvendigt at argumentere for at *unplugged-*bølgen skal ses og forstås på denne baggrund, det ligger jo i selve betegnelsen – i øvrigt en tendens som på mange måder godt kunne ligne den original-instrument-fetichisme, der efterhånden i en årrække har præget fremførelsen af konservatorietraditionens ældre musik – men i så fald er den jo kun vendt imod den nyeste teknologi og ikke engang fuldstændigt, idet optage- og produktionsteknologien ikke er bandlyst. I virkeligheden kunne denne udvikling i stedet ses som en slags teknologi-nostalgi, der igen synes forbundet med den ovenfor nævnte *revival-*bølge, der præger tiden.

Unplugged-bølgen – og for den sags skyld også original-instrument-bølgen – har samtidigt kunnet fungere som et påskud for pladeselskaberne til at iværksætte en strøm af genindspilninger og -udgivelser, hvilket næppe finder sted af hensyn til musikken. Ironisk nok har digitalteknologien, i form af cd-mediets tilstedekomst i 80'erne, kunnet tjene præcis det samme formål.

Den nye producertradition har derimod ikke pladeselskabernes interesse i tilnærmelsesvis så stor udstrækning. Dette skyldes måske den relative frihed, som denne traditions udøvere har allerede i udgangspunktet, idet de selv finansierer og

kontrollerer processen i alle led, bortset fra distributionen, fordi de teknologiske redskaber er blevet tilstrækkeligt billige. Men måske skyldes det også, at traditionen er vildtvoksende (der er stort set ingen 'filtre' eller 'censorer' i form af managers, arrangører, publikum og netop musikere, der kan fungere selektivt), og derfor er den æstetisk-stilistisk uforudsigelig og som sådan risikobetonet i økonomisk henseende.

De musikere, der har fat i det kultur (selv-)bevidste publikum, er dem, som med kompositoriske mål for øje kombinerer og forener musiker-traditionen med den nye teknologi og dens mange redskaber.

Om tidsspændet

Hvad der egentlig er sket i løbet af de 25 år, der er gået siden *de glade 60ere*, er ikke småting. Populærmusikken har tiltvunget sig en altdominerende rolle. Alle andre musikformer er stort set enten fuldstændigt marginaliserede eller gradvist integreret i – 'fusioneret' med – den pluralisme, som populærmusikken udgør som helhed.

Det klassetilhørsforhold, der tidligere kunne fremhæves, forekommer ikke at eksistere længere, i hvert fald ikke som en generel bestemmelse. Omkring nogle af de enkelte formationer gør et sådant tilhørsforhold sig måske gældende, men næppe særligt udtalt. Den svenske sociolog, Mats Trondman, hævder ganske vist, at der kan påvises sammenhænge mellem fx synthesizer-rocken og akademiker-ungdommen, på den ene side, og mellem hardrock (formentlig heavy-rock) og arbejderklasse-ungdommen på den anden^x. Men da de forskellige grupper i sig selv kun sjældent forekommer at fungere som bevægelser, og stort set aldrig optræder som revolutionære eller oprørske, men snarere som eksponenter for bestemte 'individuelle' livsstilsideologier, vil bestemmelsen af sådanne tilhør kun have betydning for selve varedeklarationen og næppe for spørgsmålet om musikkens potentialer.

På det rent musikalske plan er det bemærkelsesværdigt, at populærmusikken undergår en forandring fra at være tendentielt orienteret omkring iscenesættelsen af en kompositionspraksis, der fokuserer på det melodiske element, det vi kunne kalde *den immanente lejrålskarakter*, til i stedet at fokusere på musikkens strukturelle og i vid udstrækning også klanglige egenskaber, hvor det melodiske fokus, når det optræder, ofte kun er knyttet til *hook*. I en vis forstand beskriver udviklingen som sådan en stærkt komprimeret pendant til konservatorietraditionens udvikling fra middelalderen og frem til vore dage, dog uden den systematisering af de generative processer, der er kendetegnende for konservatorietraditionen, og uden på noget tidspunkt for alvor at opgive det vokales prædominans – også selv om det ikke er her den substantielle del af udviklingen finder sted. Vokalen eller i sjældnere tilfælde soloinstrumentet fastholder formentlig sin generelle dominans pga. dels den nære

relation mellem autor og performer, som næsten altid gør sig gældende; dels det forhold, at populærmusikken netop er en performance-kunst, der ikke reelt kan løsrives fra sin fremførelse. Alligevel forekommer det, at selv dén populærmusik, der fastholder en kraftig kompositorisk vægtning af det melodiske element, opdyrker den strukturelle iscenesættelse og klanglig omsætning heraf med stor omhu og detaljering. En vigtig pointe i denne tese er naturligvis, at det er muligt at forestille sig, at de melodiske konstruktioner, vi ser i dag, udmærket kunne have været foretaget i 60'erne, mens deres strukturelle iscenesættelser ville have virket fremmed.

Til at belyse nogle sider af denne udvikling forekommer en sammenligning af de to indspilninger af *I Feel Free*, Creams original fra 1968 og David Bowies såkaldte coverversion, fra 1994, velegnet. Selv om de formale forløb er forskellige, er der næppe grund til at dvæle længe ved det. Det mest bemærkelsesværdige vedrørende det formale er nok, at Bowie helt afstår fra at anvende a cappella, at han har valgt at fordoble tempoet i Intro, hvorved forholdet mellem Intro og de øvrige formled udglattes, og at han i øvrigt har udvidet det improvisatoriske element betydeligt (se Figur 1). Mht. den sidste disposition må man sige, at den er temmelig overraskende set i lyset af den generelle udvikling, som synes at have begrænset de improvisatoriske udfoldelser betydeligt, særligt i løbet af 80'erne.

Eksempel 1 - Cream og David Bowie: *I Feel Free*

♩ = 160-168

X	I	A	B	A'	B'	A	A
	20+2	24	8	24	8+2	22+2	~
	a cappella		a cappella	instrumental	break harmoniseret		

♩ = 114-116

X	I	A	B	C	B'	I	B'	A	A
1	8	20	8	16	8+2	8	8	24	~
	med slagtpøj		med backing	improvisation			improvisation	improvisation	

Figur 1 - Formoversigt for hhv. Creams originalversion af *I Feel Free*, 1968, og David Bowies udgave af samme fra 1995 (nederst).

Det melodiske og det akkordisk/harmoniske kan næppe tiltvinge sig nogen nævneværdig opmærksomhed. Det mixolydiske anlæg og den enkle vekslen mellem E og D-dur-akkordik, kun forstyrret af B'-stykkets parallelførte akkorder (C→B♭→A→F→D), der konstituerer et klangligt enkelt og entydigt modalt rum, er på ingen måder opsigtsvækkende. I forhold til Cream ændrer Bowie i øvrigt ikke ved disse forhold på anden måde end gennem en yderligere styrkelse heraf.

Creams version bærer selvfølgelig stærkt præg af datidens teknologiske muligheder, men også af tidens sound-idealer (bemærk arrangementets stereofoniske distribution, der nærmest må siges at være todimensional) og teknikernes/producerens formåen. Disse forhold kan imidlertid ikke forklare fraværet af kompositoriske/arrangementstekniske detaljer og den modsvarende prioritering af det spontane musikantiske. Vokalarbejdet forekommer rimelig gennemarbejdet, om end lidt lemfældigt i udførelsen, ligesom en disposition som det rytmiserede orgelpunkt i vibrafon, glockenspiel e.l., peger på et ønske om kompositorisk nuancering. Bassens tilbagevendende nedadgående figur kan siges at have en vis signifikans, men så er det vel egentlig også sagt. Forholdet mellem vokalen og instrumenterne er et radikalt eksempel på et meget stereotyp og forenklet forhold mellem forgrund og baggrund, hvor baggrunden nærmest er en uigennemsigtig lydpløse, hvorfra der fra tid til anden dukker små, umiddelbart tilfældige detaljer frem. Som helhed er der tale om umiskendelig garage-rock, hvor de enkelte musikeres ideer, formåen, og erfaring sammenføres omkring et givet oplæg.

Selv om Bowies version er meget loyal over for forlægget og selv om der hverken er tale om et meget detaljeret arrangement eller en specielt avanceret produktion, opviser hans udgave alligevel en rigdom af detaljer og en meget vidtrækkende bevidsthed om de anvendte virkemidler, som slet ikke foreligger hos Cream.

Trommerne, der naturligvis fuldkomment tilsigtet udføres med en rank og markant karakter, præget af en meget detaljeret dynamisk nuancering, er lagt langt frem i lydbilledet og de øvrige instrumenter, inklusiv vokal, synes orienteret i forhold hertil. Brugen af de øvrige instrumenter, præget af små, gentagne figurer og motiver, er for så vidt utænkelig uden den voldsomme indflydelse fra funk-musikken, der fandt sted fra midten af 70'erne og årtiet ud. Det samme gælder til dels, de uophørlige tilløb til *lock* mellem bas og trommer, i hvert fald i den konkrete ostinatlignende udformning, men dispositioner af denne type træffes nu allerede inden funkens tilstedekomst, generelt blot i enklere udformninger.

Oktavforlægningen af vokalen virker næsten tekstmodsigende ikke mindst fordi Bowie ikke rigtigt magter det dybe leje (tilsyneladende bliver han visse steder oven i købet hjulpet derved vha. *pitch-shifting*) og Creams skødesløse og ubekymrede Intro er i Bowies version gjort næsten maskinagtig, bl.a. gennem den tidligere nævnte

fordobling af tempo: budskabet / *Feel Free* virker stærkt præget af – vor – tid (ligesom Creams gør det for sin tid) og fremstår som sådan bevidst utroværdigt, kun muligt i kraft af en udtalt arrogance og dermed distance.

Den sound eller det produktionsideal, der arbejdes med, er ikke det polerede. Tværtimod kan det konstateres, at den karakter af garage-rock, som Creams version opviser, såvel i produktion som i udførelse, for så vidt også søges realiseret i Bowies, i hvert fald mht. det rent klanglige. Her er det dog væsentligt at gøre sig klart, at lyden, nuanceringen og det veldisponerede lydbillede naturligvis ikke modsvarer de akustiske realiteter, der i almindelighed kendetegner garager. Det, der først og fremmest er tale om, er, at hvert instrument til en vis grad klinger *som om* det blev spillet i en garage, men sammenføringen af de mange lydkilder, er en teknologiske betinget abstraktion, en illusion det ikke er muligt at foretage i virkeligheden uden voldsomme indgreb i realtid i form af et veludrustet PA-system, der fuldstændig bortfiltrerer eller overdøver den faktiske lyd.

I den forstand må Bowies version opfattes som enten en form for leflen for fortidens musikantisk orienterede produktioner, som han dog ikke ønsker at betale prisen for at opnå, det vil sige den pris, der ligger i at afholde sig fra brug af moderne produktionsmidler; eller også må garage-lydbilledet betragtes som en del af det kunstneriske udtryk, en form for indfarvning, på linje med fx Lars von Triers bruntoning af filmen *Forbrydelsens Element* eller brug af den amatør-/turistagtige kameraføring ved optagelsen af *Riget*.

Selv om det er det samme forlæg, der ligger til grund for de to indspilninger, er det næppe at gå for vidt at hævde, at det er to forskellige stykker musik, og i en vis forstand nærmest også to forskellige musikformer. Creams udgave beskriver for så vidt en puritansk registrering af en rock-combos realisation af forlægget i dets nøgne enkelhed. Realisationen opviser en bemærkelsesværdig veneration for de kvaliteter, der umiddelbart er indeholdt i forlægget, hvilke kan gøres op som et antal melodiske ideer, i en enkel, men i en vis forstand selvstændig modal klanglig udsættelse. Selve arrangementet følger, set i forhold til 60ernes tradition, stort set de forhåndenværende søms princip og opviser kun enkle forsøg på nuancering og stemmemæssig prægnans. Alt i alt fokuseres der entydigt på det melodiske element, det er den, der 'trækker stykket hjem'. Heroverfor fremstår Bowies udgave som en modsætning. Det melodiske fokus er stort set sat ud af kraft til fordel for en vidtrækkende opmærksomhed omkring udsættelsen, såvel mht. detaljering som det rent klanglige. Bowie udtrykker sig i en sammensat, dramatisk helhed, hvor det er selve den kunstneriske idé, der er i højsædet, Cream spiller et nummer.

Om analysen

Inden jeg går jeg går videre med fremstillingen af det grundlæggende analytiske beredskab som jeg opfatter det, er der nogle generelle overvejende praktiske problemer, som bør omtales overordnet:

I langt de fleste tilfælde gælder det, at de musikstykker, der skal analyseres, ikke er tilgængelige i partitur, eller, når de alligevel er det, at de foreliggende transskriptioner ofte er behæftet med fejl og mangler. I andre tilfælde er det som i eksemplet ovenfor måske slet ikke nødvendigt at arbejde med nodenotation. I stedet kan man nøjes med prosa i forening med fx kurvatur-analyse, akkordisk lokalitetsbestemmelse, beskrivelse af sound og instrumentation etc.

I de tilfælde, hvor det er nødvendigt at transskribere, finder jeg – og sådan mener jeg selvfølgelig alle bør se det! – at skal der være fejl i det transskriberede, bør det være mine egne fejl og ikke en tilfældig, forsvarsløs andens. Hvis jeg skal foretage fejlagtige deduktioner og udflugter, som er fejlagtige pga. det anvendte forlægs mangelfuldhed, bør også forlægget være mit eget ansvar – alt andet kan let udvikle sig til den rene ansvarsforflygtigende kispus, hvor man kan sige hvad som helst og blot henvise til hhv. unøjagtigheder i det noterede og variationer i det klingende. Medmindre man har tid nok til at skrive alt ned tvinger denne problemstilling analytikeren til at foretage et valg alene på baggrund af det, der med større eller mindre nøjagtighed kan kortlægges ud fra det hørte. Han skal mao. tage stilling til, hvilke transskriptioner og registreringer, det er nødvendigt at foretage, for at tegne et troværdigt og fyldestgørende billede af et givet stykke musik, i forhold til et givet formål, ligesom han skal tage stilling til, i hvilket omfang og med hvilken detaljering dette arbejde skal finde sted. I eksemplet ovenfor var formålet fx at se på mulige strukturelle forandringer mellem to indspilninger med særlig vægt på de forhold, der måtte kunne henvises til historiske forhold. Jeg har beskæftiget mig med disse problemstillinger i forskningsprojektudkastet, *Struktur og tonalitet inden for rytmisk musik*^{xi}, som i det anlæg, der foreligger, kan være anvendeligt om ikke andet så som udgangspunkt for et videre arbejde og som jeg derfor også vil referere til her.

For år tilbage sværmede jeg for den auditive analyse-metode, der kaldes density-analyse eller tæthedsanalyse (eller tidslinjeanalyse), men den er jeg efterhånden gået væk fra, til fordel for almindelig registrering af det formale. I stedet for at udarbejde density-analysens referentielle koordinatsystem er det nemlig ofte tilstrækkeligt med en systematik, der alene tager udgangspunkt i det formale forløb – al klingende musik har form og blotlæggelsen eller erkendelsen heraf er forudsætningen for, at kunne tale sammen om musikkens strukturelle indhold og udformning. Formålet med denne

fremgangsmåde er derfor ikke, at foretage en formbestemmelse for formtypebestemmelsens egen skyld – dette forhold er kun sjældent interessant i sig selv – men derimod blot at tilvejebringe et grundlag for reference i det videre forløb. Med henvisning til denne registrering kan der foretages de bestemmelser og iagttagelser, som er i stand til at identificere de stilkomponenter, der arbejdes med, og som må forventes at være bestemmende for det aktuelle musikalske udtryk.

Formbestemmelsen er i sig selv ikke særlig informativ (og i givet fald kun i ganske specifikke analytiske sammenhænge), hvilket ret beset også ville være ganske bemærkelsesværdigt. Selv om det i den analytiske praksis af og til ser ud til, at der eksisterer et sammenfald mellem form og indhold, så passer det ikke. Form beskriver den principielle, strukturelle og evt. tekniske organisering, men ikke dens klingende virkeliggørelsen. Det, der beskriver eller konstituerer formen, er indholdet. Den indholdsløse form er derfor utænkelig, mens i hvert fald oplevelsen af det form-type-løse indhold, er tænkelig. Når man siger, at noget kun er form, mener man nok snarere, at indholdet er trivielt og som sådan insignifikant.

Det egentlige formål med den analyseform, jeg foreslår, er at 'deklarere' så meget som muligt af det musikalske materiale, der 'sætter' stilen eller karakteren, men samtidig vil jeg som tidligere understreget forsøge at undgå, at materialet blot hober sig op i en dyng, der er mere uoverskuelig end musikken selv. En ting, der især i forbindelse med musikformer som dem, der er på tale her, desværre sker alt for ofte. Det, det handler om, er mao. at få så få, men præcise og fyldestgørende svar som muligt.

Personalstilsanalysen må altid komme sidst – der vil i nærværende sammenhæng heller ikke blive lagt særlig megen vægt på den – det er simpelthen meningsløst at tale om personalstil uden reference. Desuden er den i langt de fleste tilfælde forfærdelig upræcis – prøv fx at sammenligne Stings og Elton Johns sangstil: der er ingen tvivl om, at de synger meget forskelligt, både mht. klang, frasering, artikulation, farvning og udtryk, problemet er, at det kun er ved at holde dem direkte op mod hinanden, at disse forskelle kan træde tydeligt frem; ved en generel kategorial registrering vil de stort set se ens ud. Det personalstilstræk, det forekommer meningsfyldt at arbejde med på et mere generelt plan, er spørgsmålet om udtryk, om end også det er temmelig upræcist. Det er dog muligt at bestemme udtrykket mht. temperament og karakter og vha. forholdsvis grove kategorier at indkredse det, der kunne kaldes principielle kunstneriske forskelle i det udvalg af formuleringer eller bud, der arbejdes med. Overvejelser af forholdene vedrørende personalstil integreres så vidt muligt i de enkelte analyser og fremstillinger.

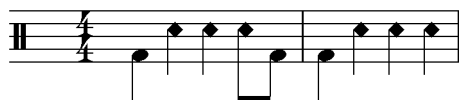
Det er min opfattelse, og således også min påstand, at populærmusikken generelt er *modulær*, og at den derfor, i hvert fald i analytisk henseende, bør behandles som sådan. At den er modulær vil groft sagt sige, at det enkelte musikstykkets struktur lader sig betragte som en sammensætning eller komposition af moduler i såvel diakron som synkron henseende. Den klanglige/strukturelle omsætning beskriver integrationen af – i visse tilfælde – selvstændige (autonome) elementer.

I praksis indebærer denne opfattelse, at alle elementer – melodik, akkordik, harmonik, rytmik, sound, m.v. – alle formler og også de enkelte instrumenter netop kan håndteres som selvstændige moduler eller enheder. Videre betyder den, at det er beskrivelsen af de enkelte moduler, og i næste led af samspillet mellem dem, der er analysen respektivt formidlingens mål. Altså groft sagt: Hvordan er de enkelte moduler skruet sammen, og hvilken rolle spiller de i den kompositoriske helhed? De enkelte elementer kan tiltvinge sig signifikans også selv om de fx ikke varieres, men blot fremstår urørligt statiske i en i øvrigt variations- og måske også improvisationspræget helhed. På samme måde kan elementer være udformet således at de er aldeles insignifikante, fx i de tilfælde hvor de forholder sig snævert, hvilket ofte vil være det samme som trivielt, til et givet stilkodeks. Der er selvfølgelig faldgruber her. Fx kan et trivielt udformet element være en bærende æstetisk pointe og som sådan signifikant, mens et element kan have en usædvanlig udformning, der fx helt falder uden for det stilidiomatiske, uden dog alligevel at opnå nogen signifikant status eller betydning for helheden. En konsekvens af dette forhold er, at de nogle moduler kan tages ud og eventuelt også erstattes af andre, uden at musikstykkets oprindelig identitet nødvendigvis går tabt. Her er det afgørende, at den eller de moduler, der oppebærer den største signifikans for stykket, er helt eller delvist intakte. Desuden bør det endnu en gang understreges, at en sådan signifikans ikke nødvendigvis er knyttet til det melodiske element, hvad man måske ellers kunne forvente. Tværtimod kan den udmærket optræde i et andet modul, fx i et ostinat, et riff, en bestemt akkordik eller et harmonisk/akkordisk univers. Forholdet mellem originalversionen af Cindy Laupers *Time After Time* og Miles Davis' indspilning af samme er et udmærket eksempel herpå.

Eksempel 2 - Cindy Lauper og Miles Davis: *Time After Time*

♩ = 129

I	A	B	A	B	C	I	A	B	C	I	B	C	coda
8	8	7	8	6	16	8	8	6	8+8	8	6	16	~



Figur 4 - Grundrytmen i Laupers udgave, der optræder med eller uden lilletrommeslag

Virkemidlerne er små, men effektive. Det lykkes Lauper at skabe en intim dukkehusagtig atmosfære, som alligevel – det dukkehusagtige til trods – synes svanger med et modent, eftertænksomt udtryk, primært i kraft af den karakteristiske og også udstrakte brug af betonet none-forslags-melodik/akkordik, der oftest opløses nedad, næsten *seufzer*-agtigt.

Davis' version hævder sig ved i store træk helt at udelade det melodiske til fordel for en oftest meget fri parafrasering, med få eller ingen relationer til den originale melodik. Reelt er det kun B-stykkerne, der forholder sig loyalt til forlægget og alligevel kan ingen være i tvivl om, at det er den samme komposition. Det harmoniske anlæg er identisk med Laupers, mens den rytmiske udsættelse kun delvist lader sig sammenligne.

Selv om den i metronomtallet kun er en smule langsommere, fremstår Davis' version væsentligt mere tilbagelænet og afslappet. Dette skyldes først og fremmest den rytmiske iklædning. Fx spiller shakeren ikke alle ottendedele, som hos Lauper, men blot ottendedele på 3 og 4. Desuden giver det en opbremsende, nærmest afslappende virkning, at der veksles mellem udførelse af forslagsakkorder på 1 og 2 og i A-stykkerne (keyboard) og reggae-back-beat, i form af to ottendedele på 2 og 4 slagene, i B-stykkerne (guitar og keyboard), hvor den sidste er mere skubbende. Også C-stykkerne, der i udførelse kommer tættest på originalen, spiller med i denne rytmisk-dynamiske iscenesættelse.

Tilføjjelsen af de to karakteristiske keyboard-motiver i B-stykkerne, indebærer på sin vis en radikal udbygning af selve det kompositoriske anlæg:



Figur 5 - Tilføjet orgel-motiv i Davis' udgave.

Denne orgelpunktsfigur i orgel med motivisk skinopløsning, tilfører B-stykket en harmonisk spændstighed som det ikke synes at have hos Lauper. Det samme gælder til en vis grad også for 'marimba'-figuren



Figur 6 - Tilføjet marimba-motiv i Davis' udgave.

der umiddelbart fremstår som en fri, om end obligat udsmykning, med et karakteristisk asiatisk præg, i kraft af de parallelførte kvarter, men som i virkeligheden viser sig at være en bearbejdelse af en detalje fra den hos Davis i øvrigt sparsomt gengivne original melodik:



Figur 7 - Melodisk detalje fra B-stykket i Laupers udgave

Alligevel er det netop B-stykkerne, der kommer tættest på Laupers egen udgave, hvilket bl.a. skyldes at Davis som nævnt lægger sig tæt opad det melodiske element, men også at det karakteristiske basmotiv er intakt. Formentlig spiller det forhold, at orgelpunktet i virkeligheden udgør en liggetone også en rolle, selv om den anvendte tone ikke forekommer hos Lauper.

C-stykkerne er i det store hele berøvet enhver melodisk lighed med originalen, men akkordikken er intakt.

Som helhed må det være klart, at de to versioner af *Time After Time* med stor tydelighed dokumenterer, at den rytmiske kompositionens identitet udmærket kan knytte sig til andre elementer end de melodisk-tematiske. Tempo, rytmik og måske i særdeleshed en karakteristisk akkordik, der som her er melodiseret, kan i sig selv præstere tilstrækkelig stor signifikans til, at kompositionen ikke berøves sin egenart.

I artiklen *Om stilanalyse af rockmusik* påviser Thorkil Hørlyk, at de ofte omfattende ændringer i selve kompositionen, som den stilistiske omplantning foranlediger, støtter dette synspunkt også selv om han måske i virkeligheden ikke deler det. Se fx hans betragtninger vedrørende forskellige indspilninger af Beatles' *Help*^{xii}, hvor stort set alle elementer er ændret, selv det melodiske, der ikke blot er "en parafrase-improvisation", men derimod er udvidet, idet Tina Turner "komponerer ... videre på de enkelte fraser".

Eksempel 3 - Poul Simon: *You Can Call Me Al*

Som sagt kan den rytmiske komposition udmærket betjene sig af *hook-lines*, der falder helt eller delvist uden for det melodiske element. Det er fx ikke et ualmindeligt

alternativ, at hook'et ligger i et riff, et ostinat eller en signatur. I det følgende eksempel, *You Can Call Me Al*, kan der sådan set påvises flere interessante, men bestemt ikke ualmindelige træk.

♩ = 125

S	A1	A2	B	A1	A2	B	A1	A2	S	A1	A2	B	A1	A2	I	S	S	S
8	8	8	8	8	8	8	8	8	8	8	8	8	8	8	2	8	8	~
						+ undervokal	pennywhistle	pennywhistle	+ blæs og effekt			+ blæs og kor	vokal + guitar unison improvisation	percussionimprovisation	basimprovisation	+ blæs og vokal		

Figur 8 - Formoversigt for Poul Simons *You Can Call Me Al* fra 1986.

You Can Call Me Als meget karakteristiske signatur må siges at være dette stykkes bærende element. Det melodiske element er naturligvis ikke ligegyldig for udtrykket, men den er ikke formet med samme sikre prægnans og dermed også genkendelighed som signaturen. Hertil kommer at signaturens akkordiske anlæg fastholdes uændret i hele stykkets udstrækning således at signaturen forekommer at ledsage overalt, uanset om den klinger eller ej. Den tonale dikotomi, der opstår i samspillet mellem signaturens akkordik, og den, ligeledes konsekvent fastholdte, baskontur, der er bygget omkring linjen ovenfor, er med til at give et nærmest perfekt balanceret klangligt rum, der tilmed fungerer som motor. Reelt er der tale om to moduler, signaturen og baslinjen, der sammenføres til en helhed, også selv om der kun er tale om et for bassens vedkommende underforstået ostinat.



Figur 9 - Akkordsignatur, der samtidigt angiver det akkordiske grundlag for hele stykket, samt stiliseret basfigur til *You Can Call Me Al*.

Enkelheden i strukturen giver spillerum for meget frit artikulerede enkeltstemmer. Arrangementet fremstår som sådan improvisatorisk i sit anlæg (dette gælder naturligvis ikke for signaturen), hvilket fx giver bassisten mulighed for direkte at præge

kompositionens omsætning. Endvidere er der herved også god plads til at forløse det karakteristiske, intrikate rytmiske spil, der nærmer sig modrytmeprincippet, som jeg senere vil vende tilbage til.

Den talenære melodik præges af A-stykkernes/versets nedadgående kurvatur over for B-stykkets/omkvædets tendentielt opadgående. A-stykkernes kurvatur forlener teksten med en karakter af indadvendthed. 'Manden' taler her egentlig med sig selv, han er selvoptaget/ selvmedlidende og beder i B-stykket indtrængende, derfor opad, omverdenen om hjælp (*If you'll be my bodyguard*). A-stykkerne adskiller sig indbyrdes primært gennem tilføjelsen af en talking-drum-allusion, i vokal og bas (E→F) og den deraf affødte ændring i bassens arbejde.

Som helhed er arrangementet dynamisk udformet, det bliver så at sige tættere og tættere. Dette gælder også signaturen, der optræder i stadig tykkere instrumenteringer, hvorved det bl.a. afsløres at den akkordiske melodisering tåler at optræde i nye stillinger uden at miste sin signifikans. Det sidste er således tilfældet i de allersidste gennemspilninger heraf, hvor signaturen er udvidet opad, med en overliggende tert. Herved afsløres det også, at det netop er det akkordiske i signaturen og dens rytmiske udformning, der konstituerer den og dermed er der heller ikke her tale om *hanging-on* eller *voicing*.

Arrangementets dynamiske udvikling støttes også af studietekniske indgreb. Perspektivet ændres gradvist, keyboards underordnes efterhånden det akustisk blæs, hvilket fx kommer meget stærkt til udtryk i fremhævelsen af trompeternes sprøde klang i S² og efterfølgende. Nok er trompeter sprøde, men in natura er de ikke så sprøde som her, der er ganske enkelt tale om en parametriske filtrering, der hhv. løfter det øverste partialtoneregister og dæmper det nederste, selve 'body'. Med tilføjelsen af effekter, fx det meget prægnante ekko ligeledes i S², støttes den dynamiske udvikling yderligere og det konstateres, at signaturen i de sidste gennemspilninger er mere vital og dominerende end ved de første, hvilket kan siges at være lidt overraskende, da den jo står helt alene i starten.

Det ligger således lige for at overveje selve det kompositoriske moments konstitution inden for populærmusikken, og ikke mindst denne konstitutions overraskende store potentiale for at skabe og fastholde signifikans eller *unika*-karakter, med statistisk set meget små midler.

Historisk set synes der at eksistere en klar udvikling hen imod det, jeg kalder en dynamisk arrangementsstil, hvilket *You Can Call Me Al* som påpeget er et eksempel på. Med dynamiske arrangementer mener jeg arrangementer, der udvikler sig i tid, typisk i form af indgreb i strukturen ved tilføjelse eller udeladelse af bestemte instrumenter og/ eller figurer. Herved opnås naturligvis, at formler, der gentages,

gennemløber skiftende iscenesættelser, hvilket kan tjene til at opløse det stagnerende moment, der kan være gentagelsens konsekvens. Alligevel vil det være at gå for vidt at tale om materialeudvikling. Materialet udvikles netop ikke egentligt og det synes som sådan mere passende at opfatte disse forhold som retoucherende, præciserende eller perspektiverende reformuleringer, frem for konstruktive bearbejdelser – i virkeligheden bør man måske tale om 'konsekvensløse variationer'.

Det følgende eksempel, Gino Vannellis *Santa Rosa*, som der i øvrigt ikke skal gøres meget ud af, beskriver på en måde modsætningen hertil. Arrangementet er ganske vist også dynamisk, men kompositionens forløb er så sammensat og for så vidt brydende, at dette forhold i sig selv tilvejebringer den fornødne energi.

Eksempel 4 - Gino Vannelli: *Santa Rosa*

I ^f	In ²	A	B	In ²	A	B	Ins	A st	A	B	Ins	A st	C1	C2	A ^{st+}
$\frac{4}{4}$		$\frac{2}{4}$	$\frac{4}{4}$		$\frac{2}{4}$	$\frac{4}{4}$	$\frac{3}{8}$	$\frac{4}{4}$	$\frac{2}{4}$	$\frac{4}{4}$	$\frac{3}{8}$	$\frac{4}{4}$			$\frac{2}{4}$
2	16	9+1	6+2	4	9+1	8+2	5	2+8	9+1	8+2	5	2+8	12	8	8+1

Figur 10 - De $9 \times \frac{4}{4} + 1 \times \frac{2}{4}$ kan – og bør måske – opfattes som $8 \times \frac{4}{4} + 2 \times \frac{3}{4}$.

Umiddelbart kunne det virke som om der var tale om et såkaldt modrytme-arrangement, hvor der side om side forløber to forskellige rytmiske strums, som er i en form for modrytme til hinanden. Det er der selvfølgelig også, men i virkeligheden er det nok mere korrekt at tale om en meget gennemkomponeret udsættelse, hvor backing ganske vist kunne se ud til at leve sit eget liv, men nok mest af alt optræder som et respons til vokalen.

Det konstruktive arbejde med metrikken inddrager denne som en ganske åbenlys del af det kompositoriske udtryk. Det er således ikke kun den tonehøjdemæssige udformning af de brydende linjer og figurer, der optræder, men også deres metriske fundament og fordelingen af disse metriske uregelmæssigheder, der driver kompositionen fremad.

I en vis forstand kan kompositionstypen, men ikke stilen, lede tanken hen på den symfoniske rock, og dennes udstrakte brug af addition af formled som kompositorisk virkemiddel og udtryk. I den forbindelse må man sige, at netop den symfoniske rock beskriver en af de kategorier, der er meget svære at håndtere analytisk uden et relativt stort skrivebordsarbejde. Det (melo-)dramatiske sigte, der kendetegner denne musik, foranlediger ofte en stor ophobning af forskellige formled, der må behandles hver for sig.

Mht. Santa Rosa er det i øvrigt bemærkelsesværdigt, at det akkordiske fundament i alle A-stykker og i I² består af den samme kromatisk-nedadgående figur - E \flat →D→D \flat →C over B \flat som I trin. Dette forhold forekommer at være et samlende signifikant kompositorisk akkordisk princip for stykket som helhed, idet der også i B-stykkerne optræder en kromatisk faldende figur, ligeledes i keyboard, her blot som C→B→B \flat → A→A \flat →G→F! over skiftende grundtoner, som dog ikke er kromatisk relaterede.

Det melodiske element er – stort set i alle formled – også stærkt influeret af dette faldende princip, og det er i mine øjne indiskutabelt, at A-stykkets akkordiske idé dybest set beskriver idéen. Den indledende signatur og det intrikate riff, der dukker op i C-stykkerne, er 'sat ind' i sammenhængen som påklistrede moduler, der henvender sig til performance-fetichisterne som en form for salgsfremmende additiver.

Om det kompositoriske

På baggrund af de foregående eksempler fristes jeg til at sige, at det rytmiske musikstykkets tilblivelse villigt lader sig indordne under begrebet komposition, idet det reelt netop er komposition, altså sammensætning, der finder sted. Ganske paradoksalt lader konservatorietraditionens kompositionspraksis sig derimod kun modvilligt indordne under det samme begreb, idet den strengt taget og i hvert fald ideologisk set er generativ og dermed gennemført orienteret i forhold til helheden. I stedet for at sammensætte til en helhed tager den udgangspunkt heri.

Det er også vigtigt at holde fast i, hvad der allerede er fremhævet, at populærmusikken generelt er tilstands- og ikke udviklingsorienteret. Derfor kan man også sige, at den – igen generelt – er impressionistisk og ikke ekspressionistisk og den er slet ikke episk. Den fremstiller en bestemt tilstand, uden begrundelse, fortolkning eller perspektivering. Allerhøjest er der tale om det, der kunne kaldes kontrasterende præcisering, hvilket ofte er det næsten obligatoriske C-stykkets opgave. Det bemærkelsesværdige er her, at dette formled ofte har en 'interchangeable' karakter: det kan uden vanskelighed bruges i flere forskellige musikstykker.

Bl.a. af den grund giver spændings-/afspændingsmetaforen langt fra altid den udvidede mening i formale rock-musikalske sammenhænge og når den kan bringes i anvendelse, er det ofte lokalt og i visse tilfælde endog kun accidentalt, fx i forbindelse med elaborerede *turn-arounds* og *formal kontrast*, hvilket netop er fx C-stykkernes opgave. Den accidentale bestemmelse er begrundet i det forhold, at det oftest er muligt at udelade disse formled uden at amputere, afvæbne eller lamme kompositionen.

Der, hvor metaforen er på sin plads, er ofte i snævre sammenhænge hhv. inden for udformningen af det melodiske element, hvor populærmusikken ofte følger meget traditionelle veje, både mht. fx kurvatur og metrik, og inden for det formale moduls udformning, som i virkeligheden ofte er afhængig af det melodiske element, i hvert fald i udgangspunktet. Efterfølgende kan modulet udmærket signalere spænding/afspænding også uden det melodiske elements tilstedeværelse, men i disse tilfælde vil det eller de pågældende formled almindeligvis tiltvinge sig en form for melodisk status.

At der ikke arbejdes særligt udstrakt med spænding/afspænding betyder ikke nødvendigvis, at musikken er udynamisk, men den forekommer aldrig at være gennemkomponeret eller fx metamorfosisk. Det er ikke ualmindeligt at den udvikles, men det er inden for det pågældende anlægs rammer, tilstanden fastholdes så at sige.

Spænding/afspænding bruges lokalt, sjældent globalt. Forudhold og forslag er typiske eksempler herpå, men igen: det er ikke udelukket, at fx sus4-akkorder anvendes uden opløsning, det vil sige som en slags kvartakkorder.

Eksempel 5 - Sting: If I Ever Lose My Faith In You

♩ = 98

Intro	A	Brd ¹	B	A	Brd ¹	B	Inter	C	A	Brd ¹	Brd ²	B'	B	Inter
8	12	2	8	12	2	9	4	8	12	2	2	8	9	~
A	A→D		E→A	A→D		E→A	E	F#→A	A→D			H→E	E→A	E

Figur 11 Formalt forløb med angivelse af hhv. de metriske forhold og de harmoniske implikationer i hovedtræk Stings *If I Ever Lose My Faith In You*.

Stings *If I Ever Lose My Faith In You* fremstår som en komposition, hvor det ikke uden videre synes indlysende at tale om bærende signifikante træk – bortset fra *hookline* i omkvædene. Stykket virker organisk, men alligevel stærkt enhedspræget, og spørgsmålet er, hvorledes disse karakteristika fremkommer i en populærmusikalsk sammenhæng, der som nævnt kun sjældent er udviklingsorienteret.

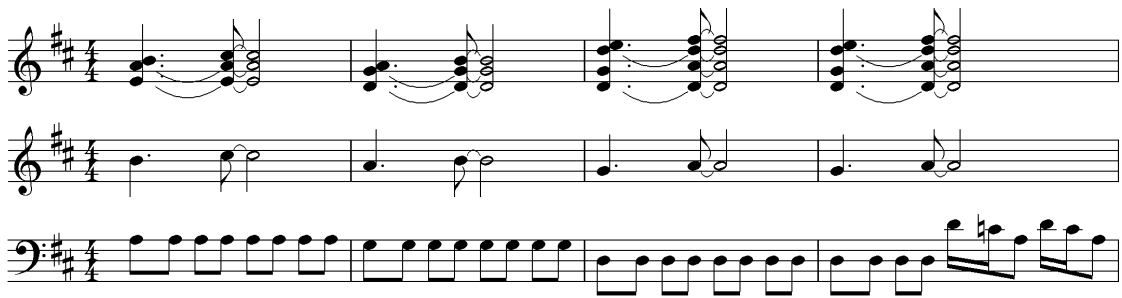
Det er min opfattelse, at svaret eller svarene på dette spørgsmål skal findes inden for det harmoniske, ligesom det var tilfældet omkring *Time After Time*. I Stings tilfælde forekommer det dog ikke at være det specifikt akkordiske, der er det væsentligste, men i stedet vægtningen af selve den klanglige rumlighed, det afgrænsede farvespektrum, som et givet intervallisk beredskab, en modus, kan konstituere.

I første omgang vil jeg derfor koncentrere fremstillingen omkring de harmoniske anlæg, med enkelte udblik til de øvrige elementer. Og først i anden omgang vil jeg

E. D-akkorden forekommer imidlertid ikke slutningsdygtig i sammenhængen, selv om den lokalt opleves klart afspændende. Skulle der sluttes her ville A fungere mest tilfredsstillende og der er set i dette lys ingen tvivl om, at A-stykket er orienteret i A-mixolydisk. Analysen heraf må således primært koncentrere sig om at afdække de klangligt bestemmende elementer, i hvert fald i første omgang.

Figur 13 - vokal, keyboard og bas i B-stykket (omkvæd) i *If I Ever...*. Bemærk de harmoniske implikationer, der fastholder dur-mol-tvetydigheden. Det forekommer interessant, at såvel G-dur-akkorden som melodikkens G i tredje takt, ikke opleves som skuffende eller afledende i forhold til E-dur, men snarere som en afspændende tilbagevendende til A-modalitetens univers, som dog ikke opleves som egentligt første trin.

I Brd^1 , der sådan set hører med til A-stykket, ændres den nedadgående linje blot fra relationen $A \rightarrow G$ til $A \rightarrow F\#$, hvilket forbereder bevægelsen til B-stykkets første akkord E, som samtidigt udgør det nye første trin. B-stykkets harmoniske anlæg etableres af akkordfølgen $E \rightarrow F\# \rightarrow G \rightarrow A$, der som nævnt fastholder dur-mol-dualismen i forhold til E (se Figur 13). E-akkordens status som første trin bevares i Inter-afsnittene, men her er der ikke tale om nogen dualisme, idet disse afsnit udelukkende må opfattes som Em.



Figur 14 - Keyboard, guitar og bas i If I Ever Lose My Faith In You's A-stykke

Også i C-stykkets akkordfølge, der kan opdeles i to gange fire takter, hvor den anden del fremstår som en variation af den første, fastholdes dualismen (se Figur 15).

Vil man argumentere for, at stykkets harmoniske anlæg bør anskues ud fra A som I trin, beskriver det, i forhold til hovedtrinene, en slags funktionstonal orientering, med A som I og E og D som hhv. V og IV. En sådan betragtningsmåde svækkes dog meget stærkt af det næsten absolutte fravær af bærende funktionstonale virkemidler, ledetone- og dissonansaffinitet, og af den udtalte brug af det lave syvende trin. Tager man i stedet udgangspunkt i E som I er resultatet en gennemgående kvartrelateret modal orientering, hvor akkordikken udspiller sig mod urets retning i forhold til kvintcirklen. Imod dette synspunkt taler ganske vist Intros nærmest bombastiske fundering i A, og at E først dukker op første gang i B-stykket. Også det generelle forhold, at E-akkorden optræder relativt sjældent, især i sammenligning med A (forholdet er stort set 1:2) synes at pege på A. For det taler imidlertid B- og Inter-stykkernes klare orientering i E, for B-stykket sågar i såvel akkordisk som melodisk henseende, mens det også virker stærkt at Inter-stykket 'lukker ballet'.

$$\begin{array}{ccccccc}
 F\#m^7 & \rightarrow & G\#m^7 & \rightarrow & A & \rightarrow & H \\
 F\# & \rightarrow & G\# & \rightarrow & \frac{9}{4}A & \rightarrow & \frac{9}{4}A
 \end{array}$$

Figur 15 - C-stykkets akkordik, hvor såvel dualismen som forudholdsprincippet også optræder.

Stillet i en imperativ valgsituation ville jeg pege på E som I, men dette ville udelukkende være begrundet i, at jeg skulle træffe et valg og ikke i, at jeg mener, at det egentlig er hverken nødvendigt eller hensigtsmæssigt. Jeg foretrækker i stedet at betragte de beskrevne harmoniske implikationer og relationer – i den udstrækning der kan tales om relationer – som udtydninger af et givet globalt, i høj grad intervallisk bestemt, klangligt univers; et sæt eller en klasse af tonehøjder, hvis interne vægtningsforhold – i hhv. mixolydisk og dorisk – bestemmes, og som sådan kun kan afgøres lokalt.

Intro	A	Brd ¹	B	A	Brd ¹	B	Inter	C	A	Brd ¹⁺²	B'	B	Inter
8	12	2	8	12	2	9	4	4	12		2+2	8	9~
A	A→D		E→A	A→D		E→A	E	F#→A	A→D		H→E	E→A	E
	(A)		(E)(E)(A)			(E)(E)(E)(F#)(F#)(A)					(H)(H)(E)(E)(E)		

Figur 16 - Formoversigten fra Figur 11 udvidet med angivelse af udtydninger. De to modi er indskrevet med hhv. ○ for mixolydisk orientering og □ for dorisk.

Af formoversigten i Figur 16 træder det tydeligt frem at C-stykket i virkeligheden er en bearbejdelse af B-stykket (mens B' udelukkende er en transposition af B). På det harmonisk/akkordisk plan er der således tale om bearbejdet transposition (akkordikken er ikke kun transponeret), blot er den trinvisse opgang – E→F#→G→A (svarende til C-stykkets F#m→G#m→A→H) – som i B-stykket gennemføres to gange, ved andet gennemløb i C-stykket er ændret til F#→G#→A→A.

I lighed hermed er også C-stykkets melodik blot en bearbejdelse af B-stykkets. Ved en sammenligning af Figur 13 og Figur 17, ses det således klart, at der ikke blot er tale om stort set samme kurvatur, det er for så vidt også de samme bærende intervaller og den samme ambitus, blot transponeret, der arbejdes med. Det forekommer dog bemærkelsesværdigt at i stedet for at forstærke det melodiske elements opadstræbende karakter, ved at forøge det øverste interval en stor sekund, opnår Sting den samme effekt ved den nævnte ændring af de to første akkorders tonekønsforhold, hvilket også afspejles i melodikken.



Figur 17 - C-stykkets melodik

Udover de harmoniske implikationer, men med nær tilknytning hertil, er *If I Ever Lose My Faith I You* som helhed gennemsyret og som sådan båret af en betonet forslagsidé, hvor forslaget dels konsekvent er relateret til tertsen, dels indføres på 1 og opløses i opadgående retning på 2 og (se fx guitarstemmen i Figur 14). I såvel B- som C-stykkerne realiseres dette princip som forudhold, der opløses i nedadgående retning (jf. Figur 13). Effekten er som sådan den samme, men der opstår alligevel en 'afbalancerende' karakterforskel, hvor A-stykkerne generelt er 'opadvendte', er B- og C-stykkerne 'nedadvendte'. Også de mange orgelpunkter synes at præge stykket markant. Disse karakteristika er med til at styrke det harmoniskes signifikans, idet de forlener dette med en prægnans og en spændstighed, som ikke umiddelbart er gemt i den meget trinvis orienterede akkordføring.

I A-stykkerne er det i øvrigt bemærkelsesværdigt, at kun vokalen befinder sig entydigt i forgrunden. Dette forhold, sammenholdt med den vokale melodiks nære relationer til det akkordiske anlæg – som påpeget ovenfor beskriver melodikken en sammenfaldende linje med det akkordiske og består som sådan af udelukkende akkordegne toner – får vokalen til at fremstå som en slags udforskning af det klanglige univers, der konstituerer baggrunden. Bortset fra mundharmonikaen, hvis rytmisk profilerede gentagne (orgelpunkts-) figur gennemgående tiltvinger sig en vis opmærksomhed, glider de øvrige instrumenter frem og tilbage mellem forgrund og baggrund. Guitaren og keyboardets alternerende fremhævelse af ovennævnte forslag forekommer i den forbindelse at fungere som en form for springbræt for disse instrumenter, som fra tid til anden fører dem frem i lyset. Især guitarens entonige udgave af forslag kommer på denne måde i forgrunden, næsten skærmende det bagvedliggende akkordisk bundne orgel. Særligt stærkt virker her de enkelte oktaveringer, der forekommer i guitaren. De kraftige akkordiske markeringer af forslagssynkopen, der i de sidste A-stykker stort set forekommer hver gang vokalen pauserer (forslag E→D), bringer keyboard i front, nogle steder profileret af et 'respons' i bassen, der på denne måde også bringes frem.

I B-stykket og måske især i C-stykket glider vokalen tilbage i lydbilledet – mindre volume, mere rumklang – hvorved der fremkommer en meget massiv klang, dog med guitaren relativt langt fremme, men med en form for perspektivisk udglatning – alt glider så at sige i baggrunden. En klar arrangementsteknisk idé som kan minde om den maleteknik, hvor der arbejdes med brede pensler: det er ikke detaljen, der er hovedsigtet, men snarere den formale prægnans denne teknik tilfører sin genstand. Idet vokalmelodikken på denne måde nærmest smelter sammen med resten virker brugen af denne teknik samtidigt som en yderligere styrkelse af det akkordiskes dominans.

Forskellene mellem A- og B-stykkerne understreges også gennem bassens ændrede udformning. I A-stykket arbejder bassen næsten udelukkende efter den såkaldte pumpe- eller kutterbas-model, mens den i B-stykket stort set nøjes med at fremhæve grund/ gennemgangstonerne med helnoder på 1-slaget.

Det kontrasterende element i Inter-afsnit, med harmonisk fokus på E, kan eftervises i stort set alle instrumenter: bassen vender tilbage til Intros synkope-model (traditionel basfigur), trommerne forlader det ellers obligate *backbeat* (markeringer af 2 og 4) til fordel for en 'synkoperet' alla-breve-feeling (lilletrommeslag udelukkende på 4), og forslagssynkopen i guitar og keyboard fastholdes, men udføres her nedadgående.

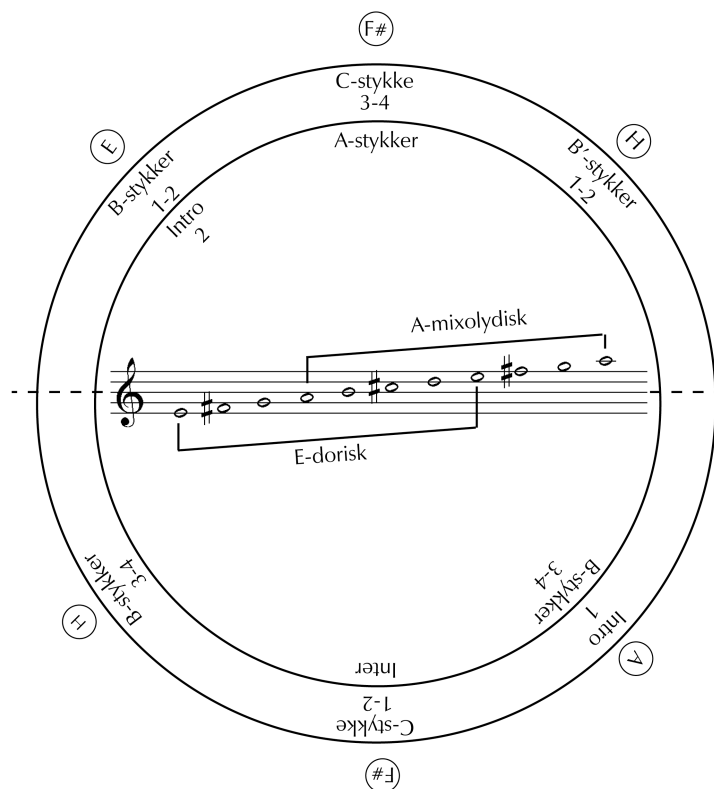
Bridge-afsnittet i kombination med B' ligner en genial disposition: bridge-takternes udførelse lyder umiddelbart som B-stykket, der jo skulle komme her, men i virkelighe-

den genbruges den harmoniske bevægelse fra A', blot transponeret. Den nedadgående bevægelse videreføres derfor, således at B'-stykket kan sætte ind en kvart under Bs normale leje. Som man kan konstatere, giver dette mulighed for at skabe en forlænget, og dynamisk set stærkere udformning af B-stykket (= B'+B). Denne udformning er samtidig i perfekt balance til C-stykket, idet B'+B på sin vis modsvarer C-stykkets progression – en formal disposition, der virkelig kan noget.

If I Ever Lose My Faith In You er på den ene side et godt eksempel på en arrangementsstil, der er meget repetitiv og stærkt figurorienteret – ostinater, riffs, bestemte akkordmønstre (-rundgange), etc. – men som alligevel har en velfungerende og sikkert disponeret dynamisk udformning, med skiftende perspektivering. Dette gælder også, selv om perspektivet understreges stærkt af selve studieproduktionen. På den anden side udgør det nærmest et skoleeksempel på det forhold, der ofte fremhæves kendetegner populærmusikkens kompositions måde: at de akkordiske anlæg fastlægges først mens de melodiske i virkeligheden blot er udtydninger heraf – det er ikke harmoniserede melodier, men en slags melodiseret akkordik.

Det eller de bærende forhold for *If I Ever Lose My Faith In You* synes alligevel ubestrideligt at bestå i det harmoniske og ikke mindst den heri indeholdte dualisme. A-mixolydisk og E-dorisk omfatter de samme toner, men netop med en vægtning, som i det første tilfælde indebærer en durkarakter, i det andet en molkarakter. At E-mixolydisk også optræder henviser til dualismen, selv om det – med et enkelt interval – bryder det klanglige beredskabs entydige kvalitet. Det er i den forbindelse interessant, at dualismen i B-stykkerne fremkommer ved sammenstilling af dels en transposition af de mixolydiske anlæg, dels en anden orientering af det intervalliske beredskab, nemlig en kvart lavere. Det er fuldstændigt det samme, der finder sted i såvel B'- som C-stykkerne. I disse stykker er hele B-stykkets dualistiske kompleks blot transponeret hhv. en kvart og en septim (=to kvarter) ned. Dette forhold tillader yderligere, at vi kan udvide betragtningsfeltet til også at omfatte Intro, hvor dualismen første gang præsenteres. Set i dette perspektiv lader de tre efterfølgende dualisme-forekomster, B-, C- og B'-stykkerne, sig alle opfatte som progressive kvartrelationer.

Da forholdet i C-stykket desuden er vendt om, således at den doriske orientering kommer før den mixolydiske, får vi en fordeling i to typer: *type 1*, Intro og C, der går fra dorisk mod mixolydisk, og *type 2*, B og B', der går fra mixolydisk mod dorisk, altså den modsatte vej. Det vil sige, at der i lighed med det forhold, der gør sig gældende for anvendelsen af forslag og forudhold i hhv. A- og B-stykkerne, fremstår en afbalanceret relation på tværs af formleddene.



Figur 18 - De harmoniske anlæg i *If I Ever Lose My Faith In You*. De to cirkler er hver inddelt i en dorisk-del, den nederste, og en mixolydisk, den øverste. De formafsnit, der ligger inden for den inderste cirkel hører til de angivne modi uden transposition, hvorimod de, der kun ligger inden for den yderste cirkel, hører til de samme modi, men transponerede. De anførte tal, under afsnitsbetegnelserne, angiver de relevante takter. Bemærk den perfekte balance i forholdet mellem mixolydiske og doriske afsnit.

Stort set alle forhold peger på, at det er den dualistiske vægtning af skalaen A-mixolydisk/E-dorisk, der så at sige stærkest kendetegner Stings komposition, jf. Figur 18.

Man kan naturligvis indvende, at et sådant kendetegn er for generelt, for insignifikant, men spørgsmålet er, om det, i det aktuelle tilfælde, vil være helt korrekt? Til sammenligning kunne man fx overveje Picassos såkaldte *blå periode*, 1901-1904, og stille sig selv spørgsmålet, om værkerne herfra udmærker og selvstændiggør sig gennem sine næsten naturalistiske motiver, billederne skildrer typisk de fattiges kår i en enkel, sikker streg, eller om det ikke snarere er gennem studiet af det blå farvespektrum og de mange nuancer og formale kontraster, der kan skabes hermed, at billederne når deres egenart og styrke?

Hvorfor så pege på E-dorisk som det bærende beredskab? For det første fordi Em som nævnt optræder som både afspændende og afsluttende akkord, for det andet fordi bevægelsen fra mixolydisk mod dorisk optræder hyppigere end den modsatte og for det tredje pga. samspillet med melodikken i B-stykkerne, der beskriver nøjagtigt den samme disposition, som den sidstnævnte. Hertil kommer de påpegede formale strukturforskelle – fx forslags-/forudholdsrelationen og ændringerne i bassens og trommernes udformning, der forekommer at bidrage til oplevelsen af, at det er i B- og Inter-stykkerne at “vi er hjemme”.

Eksempel 6 - Suzanne Vega: *In Liverpool*

Fremgangsmåden i dette sidste eksempel bliver lidt mere omfattende og som følge deraf også mere detaljeret end de forrige. Dette skyldes i princippet to ting, dels er det ikke muligt at bestemme et enkelt forhold, et enkelt princip, som det eneste afgørende og dermed bærende (i hvert fald ikke for mig), dels er der i det hele taget tale om et relativt sammensat stykke, hvor hvert formled umiddelbart konstituerer sin egen musikalske 'tilstand', hvilket nødvendiggør en mere detaljeret deklaration af det enkelte formled – ikke ulig den problemstilling, der tidligere skitseredes omkring den symfoniske rock. Jeg vil dog også her tilstræbe at fremstillingen bliver så kortfattet som muligt.

A	B	A	B	C	A	A'	B	C
2+17	14+2	17	14+2	8	16	9	14+2	~

Figur 19 - Oversigt over *In Liverpool*s formale forløb

In Liverpool kan indeles i tre forskellige stykker, A, B og C, der afvikles som optegnet i Figur 19. Man kan hævde, at de tre stykker er radikalt forskellige, at de, betragtet som moduler, blot er sammenstillet og alene er justeret ind i forhold til hinanden efter tonale relationer. For dette synspunkt taler stort set alle elementer, hvilke jeg vil komme tilbage til om lidt. Modsat kan man hævde, at de tre stykker dybest set beskriver en organisk kompositorisk helhed, præget af stærke interrelationer og en meget logisk progression. I det følgende vil jeg forsøge at holde disse betragtninger op mod hinanden og samtidigt alligevel tilstræbe at nå frem til det vi kunne kalde en bærende, enhedsbetingende signifikans.

Figur 20 - Stileret transkription af *In Liverpool*s A- og B-stykker.

Uanset på hvilken måde vi betragter stykket forekommer det evident, at det beskriver – mindst – to forskellige – musikalsk – dramatiske tilstande eller scenarier, hvor den ene tilstand kendetegner A-stykkerne, mens den anden gælder for B- og C-stykkerne. Denne sondring fremkommer som nævnt med henvisning til stort set alle elementer og de kan opregnes på følgende måde:

- *sound* - A-stykkerne er kendetegnet ved et meget tørt sound-ideal - først og fremmest pga. den meget sparsomme brug af rumklang, men også den udprægede 'autentiske' registrering, der tillader, ja, nærmest fremmer akustiske 'mislyde', specielt i forbindelse med perkussion. I B- og C-stykkerne anvendes derimod et meget mere 'produceret' lydbillede, med en stærkt manipuleret, strengt taget poleret registrering og masser af rumklang. Disse forhold støttes meget direkte af
- *instrumentationen* - der i A-stykkerne omfatter vokal, akustisk klaver (med pedal), elbas, akustisk guitar og forskelligt perkussion, herunder fx fodtramp og andre miljølyde, en forholdsvis 'rustik' instrumentering. I B-stykket tilføjes en ekstra vokal, 2 elektriske guitarer, keyboard (orgel), harmonika og trommer. I C-stykket udelades vokalerne og i stedet træder guitarerne i forgrunden med et karakteristisk og meget iørespringende riff (se Figur 21).
- *melodikken* - har i A-stykket en vis talenær, indolent karakter. Den præges stærkt af mange pauser, kombineret med få udholdte toner og den er generelt orienteret relativt dybere end i B-stykket. B-stykkets melodik er meget sangbart og – i forhold til A-stykket – energisk. Tonetætheden er høj og selv om

ambitus er den samme som i A-stykket, virker B-stykkets melodik lysere og højere, idet den her udspiller sig i den øvre ende af ambitus.

–*harmonikken* - klaveret fastholder den samme akkord – Fm i grundstilling – på alle ottendedele i hele A-stykkets udstrækning (fraregnet de to sidste takter, hvor der skiftes til Eb). A-stykkets harmoniske udsving realiseres derfor udelukkende gennem bassens udtydning af klaverets Fm-akkord. Klaveret fremstår på denne måde som en akse, som i en og samme funktion forener en rytmisk-motorisk og klanglig-statisk opgave. Både B- og C-stykkets harmonik er typisk rock- (pop-) musikalsk, med klar fundering i fællestone affinitet. I sammenligning med A-stykket er de særdeles bevægelige bl.a. i kraft af Db→Eb→Fm-forbindelsen, der er fælles for dem begge.



Figur 21 - De to sidste takter af *In Liverpool*s B2-del efterfulgt af C-stykkets karakteristiske guitar-riff.

A-stykket

	Fm		∕		Fm		D♭ ^A		Dm ^{7♭5}		∕		Fm		D♭ ^A		Dm ^{7♭5}		D♭ ^A		Fm	
					Fm		D♭ ^A		Dm ^{7♭5}		∕		Fm		D♭ ^A		Dm ^{7♭5}		E♭		∕	

4/4 karakter med triolisering i piano (kan registreres som 6 eller 12/8), karakteren bør dog bemærkes.

Melodikken er kendetegnet ved forholdsvis mange pauser (kan opfattes abrupt). Den profileres herudover fortrinsvis gennem kvintspringet, som det afgjort mest signifikante interval. I øvrigt en generel tendens til det springende. De mange nedadgående spring sammen med den udtalte brug af synkoper, forlener melodikken med en vis træt karakter.

Resultatet heraf er således en kredsen omkring F-mols toners mulige udtydninger inden for et overvejende modalt univers. Dm^{7♭5}-akkorden er dog med til at give en særlig drejning, der – som spændingsskabende element – bør fremhæves.

A-stykket er endvidere præget af en nærmest dagligstueagtig lyd, det vil sige en relativ død akustik (social realistisk ?) og et deraf følgende lukket lydbillede. Klaverets opretstående 'kvalitet' er stærkt medvirkende i dette forhold.

(A' = A + orgel)

B-stykket

| Db | Eb Cm | Fm-/Eb | Db | Eb | Cm-/G | Fm | Ab | Db | Eb | Cm | Fm-/Eb | Db | Eb | $\overbrace{Fm}^{1.}$ | $\overbrace{F}^{2.}$ | $\text{||} \text{||}$

6/8 (12/8) karakter (2/4)

Kraftig udvidelse af instrumentationen 2 elguitarer, orgel, trommer.

Melodikken er her præget af opadgående kvintspring + nedadgående sekstspring, ganske få pauser, mange tonegentagelser og trinvis bevægelse. Som sådan er B-stykket væsentligt mere 'ørehængende' end A.

Harmonikken er typisk rock- (pop-) musikalsk, med klar fundering i fællestoneaffinitet (her: medianter). Bemærk den vedholdende (skuffende?) udsættelse af rock-kadencen $Db \rightarrow Eb \rightarrow Fm$, der først dukker op til slut.

Soundmæssigt eller akustisk set er både B og C helt 'normale' i forhold til den rytmiske tradition. Det man kunne kalde en let bearbejdet og forskønnende registrering, et romantisk fortolkende(?) åbent lydbillede.

C-stykket

| F | F | Ab | Db Eb | F | Ab | Db Eb | Fm |

B + harmonika og guitarfigur, tostemmig sang, bemærk hvordan drejningen til F-dur næsten virker som en skuffende kadence (funktionstonalt = T_{sv}).

Kontrasten mellem A-stykkerne på den ene side og B- og C-stykkerne på den anden er voldsom i forhold til alle elementer. Som sådan er der uden al tvivl tale om en velovervejet disposition, der giver stykket en meget udtryksfuld, fortællende karakter. Hvis man alligevel skal tale om et episk aspekt inden for den rytmisk musik, er det i denne form, det optræder, ved sammensætning af formled med forskellig ladning og karakter (det er samme teknik den symfoniske rock anvender).

Afslutning

Med de eksempler, der er fremført her håber jeg at have præciseret hvad jeg mener med, at man kan nå langt ved kun at fremdrage og analysere de forhold, der ved den auditive analyse tiltrækker sig opmærksomhed. Der findes selvfølgelig tilfælde, hvor det viser sig, at det er et andet sted skoen trykker end man først antog, men det pudsige er, at også disse forhold vil afsløre sig når man anvender den auditive tilgang.

Med den moderne teknologi ændres de ekspressive midler, som populærmusikken har til rådighed voldsomt. Alligevel vil problemerne i vid udstrækning være de samme,

da det jo ret beset er analysen uvedkommende, hvem eller hvad der spiller. Analysen forholder sig til de nye muligheder på samme måde som den forholder sig til de gamle: den identificerer dem, beskriver deres funktion og dennes betydning for helheden. Om fx den bas, der høres, er samplet eller udføres af en bassist er for så vidt underordnet, det, der er spørgsmålet, er, om bassen selv kan behandles som underordnet for det aktuelle udtryk eller om den præger det med vægt og signifikans. Gør den det, vil forståelsen af eller for, den musikalske ytring, der konfronteres, være snævert forbundet med beskrivelsen af dens funktion og karakter.

-
- i i stedet for den danske betegnelse 'rytmisk musik' anvender jeg det internationalt udbredte begreb "populærmusik"
- ii der er imidlertid på ingen måde tale om syntaktisk analyse i begrebets mest vidtrækkende betydning, som det fx ses gennemgået hos Richard Middleton, *Studying Popular Music*, p.176ff
- iii begrebet genrestil diskuteres i Thorkil Hørlyks artikel *Om stilanalyse af rockmusik*, art. in Col Legno-1 1994.1, p.342f
- iv jeg anvender generelt betegnelserne stykke eller musikstykke, frem for betegnelsen nummer.
- v de elektroniske medier spiller i denne sammenhæng formentlig en ofte rolle. Her er det ikke repetitionen som et - internt musikalsk - formalt anliggende, der tænkes på, men selve det forhold at disse medier er i stand til at realisere så mange 'opførelser' af et givet stykke musik, at virkningen af eventuelle kontrære musikalske relationer langsomt glattes ud for til sidst at fremstå med det bekendtes fortrolighed - og gyldighed - hos den flittige lytter.
- vi se også Hørlyk, cit.ovf.
- vii Even Ruud: *Musikalsk stil som emosjonell diskurs*, in Den påbegynte virkelighet, OSLO 1992
- viii Alf Björnberg: *Analyse af Populærmusik. Teorier og Metode*. AUC 1991.
- ix ibid.
- x Mats Trondman, *Rock tastes - on rock as symbolic capital ...*, Göteborg 1990, her citeret fra Björnberg, p.48f
- xi Der findes en nu efterhånden ældre indledning og analysemetodebeskrivelse publiceret som artikel under den nævnte titel i Col Legno, Aalborg Universitet, 1994.
- xii Hørlyk p.350f