

Jesper Juellund Jensen

# **Musikalske normer i populærmusik**

## **Forsvar**

Min opgave er her at »redegøre for hovedresultaterne i afhandlingen« på en halv time. Det vil ske på to måder: Dels ved at give et overblik over afhandlingens indhold, således som det er struktureret i kapitler, dels ved at præsentere og diskutere udvalgte eksempler.

## **1. Indledning**

Første kapitel er en indledning, der præciserer afhandlingens emne og mål.

### **Musikalske normer**

Selve emnet er altså *musikalske normer*, der er bagvedliggende strukturer, der opleves som karakteristiske for musikken, og som konkret musik høres „i lyset af“ eller „på baggrund af“.

Jeg kan for eksempel synge følgende frase:



Jeg er overbevist om, at alle tilstedeværende her opfatter frasen på baggrund af nogle musikalske normer vedrørende blandt andet:

- *metrik* – man placerer tonerne i en  $\frac{4}{4}$ -taktart – og
- *tonalitet* – man opfatter tonerne inden for en (F-)dur-tonalitet.

Sådanne musikalske normer optræder således som *forståelsesramme*, når man lytter til musikken.

På den anden side kan musikalske normer forstås som træk og mønstre, der opleves som typiske for noget musik – altså som en oplevet *egenskab ved musikken* – og musikalske normer har altså på den måde en „dobbeltkarakter“.

### **Repertoire**

Den musik, som jeg så har behandlet mht. musikalske normer, har først og fremmest været engelsk og amerikansk populærmusik i perioden fra midten af 1950'erne til og med 1960'erne, men det er klart, at denne musik på den ene side er præget af musikalske normer, der er langt mere vidtrækkende – for eksempel taktarten  $\frac{4}{4}$  – og på den anden side er karakteriseret af musikalske normer, der er specifikke for en *del* af denne musik, hvor der altså optræder en række forskellige specifikke musikalske normer.

## Teoretisk baggrund

Med hensyn til de værktøjer eller metoder, som man kan anvende i arbejdet med at beskrive de musikalske normer, er det klart, at den traditionelle musikvidenskab tilbyder en lang række notationsformer og analysemetoder, men da disse sjældent 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 eksplicite og ikke mindst implicite forståelsesrammer. Herudover udvikles der i afhandlingen andre metoder og begreber, der direkte er rettet mod populærmusikalske forhold eller måske mod en specifik musikalsk norm inden for en bestemt musik.

## Ide og realisation

I afhandlingen anvendes undertiden et begrebspar, *ide* og *realisation*, som jeg kort vil introducere, da det også har betydning for afgrænsningen af afhandlingens emne.

Jeg lægger ud med et eksempel, The Beatles' *A Day In The Life*, hvor der i første og femte takt af hvert af de fire vers optræder en frase, der her ses i en omtrentlig transskription:

<p>1. vers G Hm<sub>7/F#</sub> Em</p> <p>I read the news to - day, oh boy,</p>	<p>G Hm<sub>7/F#</sub> Em</p> <p>And though the news was ra - ther sad,</p>
<p>2. vers G Hm<sub>7/F#</sub> Em</p> <p>He blew his mind out in a car,</p>	<p>G Hm<sub>7/F#</sub> Em</p> <p>A crowd of peo - ple stood and stared,</p>
<p>3. vers G Hm<sub>7/F#</sub> Em</p> <p>I saw a film to - day, oh boy,</p>	<p>G Hm<sub>7/F#</sub> Em</p> <p>A crowd of peo - ple turned a - way.</p>
<p>4. vers G Hm<sub>7/F#</sub> Em</p> <p>I read the news to - day, oh boy,</p>	<p>G Hm<sub>7/F#</sub> Em</p> <p>And though the holes were ra - ther small,</p>

På trods af de åbenlyse forskelle i tekst, tonehøjder og rytme opleves fraserne som otte udgaver af den „samme frase“ eller af en fælles melodisk *ide*. De otte udgaver kan altså opfattes som forskellige *realisationer* af en bestemt „fraseide“.

Hvis man nu retter blikket mod længere forløb, opfatter man for eksempel Brenda Holloways, Spencer Davies Groups og Small Faces' udgaver af *Every Little Bit Hurts* som det „samme nummer“. De kan altså anskues som tre *realisationer* af „det samme“, og jeg bruger her betegnelsen *nummer*. De tre udgaver er altså forskellige *realisationer* af det samme „nummer“.

Afhandlingens emne er af flere årsager begrænset til *numre* – og i det hele taget er fokus på ideer frem for individuelle *realisationer*. Udgangspunktet er dog i alle tilfælde den indspillede musik, og projektet har indebåret et ret stort transskriptionsarbejde.

## Empirisk og teoretisk grundlag

Projektet er altså præget af en omfattende empiri og af en nær tilknytning til empirien. Ikke desto mindre er projektet naturligvis også præget af musikvidenskabelige traditioner, hvoraf den vigtigste som nævnt er *musikteorien*, men hvor også *populærmusikforskningen* må nævnes.

## 2. Bagvedliggende strukturer

Selve afhandlingen kan groft opdeles i to dele. Første del indeholder generelle diskussioner af musikteoretiske begreber i forbindelse med analyse af populærmusik, mens anden del omhandler et udvalg af konkrete musikalske normer.

Første del indledes af en kortfattet introduktion til *bagvedliggende strukturer* med hovedvægt på harmonisk/melodiske strukturer. Tanken om bagvedliggende strukturer genfindes mange steder i musikteorien, men er med størst konsekvens og udbredelse gennemført i *Schenker-analyse*. Kapitlet er således først og fremmest en introduktion til denne analysemetode, selv om også andre teorier – specielt teorier med udgangspunkt i generativ lingvistik – kort nævnes og sammenholdes med Schenker-analyse.

## 3. Tonehøjde

Det efterfølgende kapitel – 3. kapitel – omhandler *tonehøjde*, og kapitlet er delt i to: Første del omhandler *toneideer*, mens anden del omhandler *modus*.

Først behandles altså tonehøjde for *den enkelte tone*, der deles op i en *toneide* og en *realisation* af denne toneide. En „toneide“ kan for eksempel være en af de sædvanlige toneideer såsom c, g, es eller dis, men jeg inddrager også andre toneideer, der ikke lader sig notere med almindelig nodenotation, for eksempel toneideen „en meget høj tone“ eller blues-toner. Pointen er, at når man hører en tone, er det ikke så meget den præcise tonehøjde, der er vigtig, men dels den opfattede toneide, dels realisationen af toneideen (der for eksempel kan være karakteriseret af, at der glides opad, intoneres lavt eller lignende).

Efter toneideer behandler jeg som sagt *modus*, og jeg slår til lyd for et ret bredt modusbegreb, der på den ene side kan være baseret på et bestemt tonemateriale – en skala – og dets interne relationer, på den anden side på nogle bestemte melodiske formler og fremgangsmåder. Jeg kritiserer således den gængse brug af modusbegrebet i populærmusikforskning, hvor modus stort set altid anskues som skalabaseret – ja, endda ofte i en sådan grad, at en modus simpelthen blot opfattes som en bestemt skala. I stedet argumenterer jeg for, at man i højere grad må inddrage de specifikke melodiske og harmoniske vendinger, der gøres brug af i modusen. I den forbindelse introducerer jeg kort nogle modusbegreber, som Peter van der Merwe foreslår. Den konkrete brug af disse begreber sker dog først senere i afhandlingen i forbindelse med gennemgangen af konkrete musikalske normer.

## 4. Tidslige forhold

Efter kapitlet om tonehøjde behandles *tidslige forhold*, dvs. blandt andet forhold som rytme, taktart, perioder osv. Overordnet opdeles de tidslige forhold i tre hierarkiske strukturer: metrisk struktur, rytmisk struktur og grupperingsstruktur.

*Metrisk struktur* omfatter blandt andet forhold som puls og taktart. Der er altså tale om en struktur, som konkrete rytmer høres på baggrund af. Jeg opdeler – i forlængelse af gængs praksis – den metriske struktur i to dele, og jeg kalder de to dele *metrum* og *periodestruktur*. Metrum betegner da de metriske lag fra taktlaget og „nedefter“, dvs. forhold som taktart, puls, opdeling af puls-laget (f.eks. i trioliserede ottendedele), mens periodestruktur omfatter forhold fra taktlaget og „opefter“, dvs. opfattelsen af takter i strukturer af 2 & 2, 4 & 4, 8, 12, 16 osv. takter.

*Rytmisk struktur* er en hierarkisk struktur af rytmisk tryk eller betoning i en frase. I fraser med tekst er rytmisk betoning som regel sammenfaldende med teksttryk. I frasen »In and out my life« (The Four Tops' *I Can't Help Myself* (Sugar Pie Honey Bunch), 1965) har »in« således større tryk eller rytmisk betoning end »and«.

**In and out my life**  
 -     ~     -     ~     -

Endelig er der så *grupperingsstruktur*, der omhandler hvordan fraser sammensættes i større enheder, ofte ved at én gruppe dannes af en „åben“ og en „lukket“ gruppe. Igen er der således tale om en hierarkisk struktur.

Nuvel, der er sådan set ikke så meget nyt i en sådan opdeling – selv om det måske er usædvanligt med en så skarp og konsekvent opdeling. Det interessante sker efter min mening i særlig grad, når de tre strukturer *sammenholdes*, hvilket sker på en række forskellige måder i afhandlingen. Jeg vil her blot give nogle eksempler:

En *synkope* kan helt generelt forstås som en *uoverensstemmelse mellem metrisk og rytmisk betoning*. Et eksempel er frasen fra før:

Tonen med stavelsen »in« er her *rytmisk betoning* (angivet med -), men står på et *metrisk ubetonet* sted („4og“), og der er således en synkope.

Uoverensstemmelsen kan også ske i højere metriske lag, men der er da ikke tradition for at anvende betegnelsen „synkope“, og jeg indfører betegnelsen *modbetoning*. Et eksempel på modbetoning er melodien i de første fire takter af omkvædet i The Beach Boys' *Good Vibrations* (1966):

**Rytmisk betoning:**

**Metrisk betoning:**

Den største rytmiske betoning – frasens *hovedtryk* – ligger her på 1 slaget i anden takt, dvs. en metrisk *ubetonet* takt (i forhold til første takt), og der er således *taktmodbetoning*.

I eksemplerne overfor har der været et tæt samspil mellem den rytmiske og den metriske struktur, men i andre tilfælde er der kun en løs forbindelse, og jeg introducerer derfor begrebet *metrisk forankring*, der handler om, i hvilket omfang en rytme opfattes i forhold til den metriske struktur.

Nå, jeg introducerer en række andre begreber og diskuterer flere forskellige forhold vedrørende de tre tidslige strukturer i afhandlingen, men her vil jeg nu fortsætte med det afsluttende kapitel i afhandlingens første del med generelle, musikanalytiske diskussioner:

## 5. Formelle modeller

Kapitlet er en form for afstikker fra afhandlingens overordnede opbygning. Det tager sit udgangspunkt i, at teoretiske beskrivelser af musikalske fænomener som regel (i øvrigt med god grund) er kendetegnet af en vis grad af unøjagtighed og af underforståede elementer. I kapitlet her forsøger jeg derimod at opstille en *formel model*, dvs. en utvetydig og fuldstændig beskrivelse, af en enkelt, simpel musikalsk norm, nemlig „simple rytmer med tekst“. Det sker ved at *formalisere beskrivelsen*, hvilket på den ene side viser sig at være et ret møjsommeligt arbejde, men som på den anden side med næsten skræmmende konsekvens afslører unøjagtigheder i ens umiddelbare beskrivelser. Øvelsen med at udforme en formel model har således efter min mening især værdi i kraft af det lys, den kaster på forholdet mellem ens beskrivelse og det fænomen, man ønsker at beskrive.

Jeg har som sagt i afhandlingen udformet en model for „simple rytmer med tekst“ i populærmusik. Modellen har været udformet så præcist, at reglerne har kunnet oversættes til en computerprogram, der kunne tjekke, om en given rytme faldt inden for normen. Netop dette arbejde har fungeret som en sikkerhed for, at beskrivelsen virkelig var tilstrækkelig præcist og udtømmende formuleret. Men lige så interessant er det måske, at der også kan udformes en computerprogram, der ud fra modellen kan *generere* rytmer. Jeg har således udarbejdet et program, der givet en tekstrytme kan generere mulige rytmer efter reglerne i den formelle model. Herved gives altså *endnu* en mulighed for at vurdere ens formelle beskrivelse af normen. Konkret har arbejdet med formuleringen af modellen og med computerprogrammet naturligvis formet sig som en stadig veksel mellem udformning af modellen, programmering, vurdering af modellen, omformulering, ny vurdering osv. Netop dette arbejde har været yderst værdifuldt i formuleringen den uformelle, men mere generelle beskrivelse af rytme i populærmusik (som altså var i det foregående kapitel).

## **Anden del: Et udvalg af vigtige musikalske normer**

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. Jeg har kaldt de tre normer for:

- *Bluesbaseret rock'n'roll* (kapitel 6)
- *Amerikansk pop omkring 1960* (kapitel 7)
- *1960'ernes rhythm & blues* (kapitel 8)

I forbindelse med hver musikalsk norm har jeg fokuseret på aspekter, der i særlig grad aktualiseres af den konkrete norm, og jeg vil også her kort give nogle eksempler fra hver norm.



## 7. Amerikansk pop o. 1960

Den næste musikalske norm, der behandles, er en norm, som jeg har kaldt „amerikansk pop omrking 1960“, der for eksempel omfatter musik med Paul Anka, Neil Sedaka, The Platters, The Everly Brothers, Sam Cooke, The Crystals og The Ronettes.

Igen beskrives modus først, og der er i denne musik tale om to dominerende modi: Durtonalitet og en modus, jeg kalder *popmodus*. Herefter behandles forskellige *rytmiske fænomener* i en norm, der er præget af stor rytmisk variation. Endelig beskrives opbygningen og sammensætningen af typiske formdele, „stykker“.

Jeg vil her give et enkelt eksempel på et nummer, nemlig Frankie Lymon & The Teenagers' *Why Do Fools Fall In Love* (1956):

F#   D#m   G#m   C#   F#   D#m   G#m   C#   F#   D#m   G#m   C#   F#

Why do birds sing   so   gay   and lov - ers a - wait the break   of day? Why   do they fall in love?

Hvis vi ser på harmonikken, er der tydeligvis blot tale om en simpel rundgang, en *vamp*, der blot gentages. En sådan rundgang kan i et dybere strukturelt lag blot opfattes som en prolongation – eller forlængelse – af I. Der er således umiddelbart på et dybere niveau blot tale om *harmonisk stilstand* gennem hele verset.

Vender vi nu blikket mod melodien er den i starten kendetegnet ved, at  $\hat{3}$  fungerer som *kernetone*, dvs. som en melodisk vigtig tone, uafhængigt af harmonikken. I et dybere lag kan  $\hat{3}$  dog opfattes som melodisk spænding mod grundtonen, som den da også endegyldigt videreføres til i slutningen af verset. Hvordan dette mere præcist sker kan illustreres af en Schenker-analyse af verset:

Man kan her ses, hvordan *hovedtonen*,  $\hat{3}$ , i den *liniære progression*,  $\hat{3} \rightarrow \hat{2} \rightarrow \hat{1}$ , nås gennem en *opstigen*, i form af en akkordbrydning. 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 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  $\hat{1}$ . Straks derefter bevæger melodien sig til  $\hat{2}$ , og såvel  $\hat{7}$  som  $\hat{2}$  medfører, at  $\nabla$  fremhæves som en *strukturelt vigtig akkord*, hvilket altså afspejles i Schenker-analysen. Endelig bevæger melodien sig i syvende takt mod  $\hat{1}$ , harmonisk understøttet af I. Baggrunden kan således anskues som en traditionel Schenker-analytisk *ursats*, hvilket er ret almindeligt i dette repertoire.

Melodikken betyder altså, at en enkelt akkord, den afsluttende  $\nabla$ , fremhæves, og anskuet som en Schenker-analytisk baggrundstruktur er der altså langt fra blot tale om harmonisk stilstand, men om en melodisk/harmonisk målrettet *bevægelse*. Sådanne samtidige tendenser i retning af henholdsvis stilstand og bevægelse er meget almindelige i denne musik (am. pop o. 1960).

## 8. 1960'ernes r&b

I det sidste egentlige kapitel behandler jeg 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.

Hovedvægten er her på beskrivelsen af nye modale træk. Mest iøjnefaldende er nok, at bluestonerne optræder i en række nye roller, blandt andet i større eller mindre grad som enharmoniske med de dur/mol-tonale toneideer.

Jeg vil her vise et enkelt eksempel, nemlig et udsnit af The Beatles' *A Hard Day's Night* (1964):

8 It's been a hard day's night and I've been work - ing like a dog.....

Melodikken er her tydeligvis centreret omkring kernetonen d, dominanten, der fungerer som melodisk konsonans – uanset den harmoniske understøttelse – hvilket blandt andet ses i første takt, hvor d virker melodisk afspændt på trods af akkorden C. I tredje takt er der så en *melodisk dissonans* i kraft af overtertsen til dominanten, dvs. bluesseptimen, f, der først og fremmest forholder sig til dominanten, d, som den også videreføres til. Men samtidig er der en harmonisk afvigelse fra hvileakkorden G i kraft af akkorden F. Denne akkord kan – i hvert fald tildels – opfattes som en *akkordisk melodiforstærkning* af den melodiske bevægelse fra grundtonen til undersekunden og tilbage igen, dvs. g→f→g. Herved optræder undersekunden, b $\hat{7}$ , altså ikke kun i en melodisk rolle, men også en *harmonisk*, hvilket for eksempel ikke ses i bluesbaseret rock'n'roll. 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 den akkordiske melodiforstærkning af grundtonens undersekund. På den anden side er det klart, at de to toner – akkordens b $\hat{7}$  som undersekund til grundtonen og melodiens b $\hat{7}$  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*. Anskuet således er melodiens f i tredje takt faktisk en *akkordtone*. Eksemplet illustrerer altså, hvordan bluestonerne – i dette tilfælde b $\hat{7}$  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.

## Afslutning

Jeg vil afslutte med at nævne, at der i forbindelse med projektet findes en hjemmeside med flere oplysninger, og hvor man blandt andet kan hente programmet til generering af rytmer i versioner til Mac og Windows. URL'en er [cyrk.dk/phd](http://cyrk.dk/phd)