

Musikteoretiske studier af melodik og harmonik i rockmusik

- med eksempler fra Beatles-stilen.

af Thorkil Hørlyk.

Disposition:

1	Metodiske overvejelser	side 355
2	Ekskurs: Med og uden noder	side 358
3	Om Beatles-stilen og den engelske rocktradition	side 361
4	Rockmusikkens sange og stilkomponenter	side 366
5	Musikteorier, begreber og terminologi	side 369
	a. Studiet af melodik	side 369
	b. Om modi i den engelske rocktradition	side 370
	c. Model til analyse af melodik	side 375
	d. Om analyse af harmonik	side 376
	e. Studiet af harmonik	side 380
	f. Om studiet af comp	side 393
	g. Om studiet af solo	side 397
6	En afrunding	side 399
7	Noter	side 399

1. METODISKE OVERVEJELSER.

Musikvidenskabelige studier af rockmusik er jo langt fra udelukkende ensbetydende med musikteori og musikanalyse⁽¹⁾. Der findes mange relevante musikhistoriske, musiksociologiske og/eller musikantropologiske tilgange, men i en del tilfælde vil det imidlertid være nødvendigt eller uundgåeligt, at sådanne problemstillinger også inddrager den omhandlede musik ved hjælp af adækvat musikteori med tilhørende musik-analyse.

Musikteoretiske studier omfatter systematiske undersøgelser og analyser af en nærmere afgrænset musik i forhold til en eller anden problemstilling. Eksisterer der adækvate teorier i forhold til de rejste problemstillinger, eller skal der udvikles nye teorier, begreber og terminologi. Eksempelvis hvilke teoretiske problemstillinger og metodiske overvejelser skal løses, hvis formålet med de musikteoretiske studier er at beskrive karakteristiske træk ved tonalitet i rockmusik, eller hvis formålet er at opstille satstekniske regler for en given rockstilart til brug ved undervisningen i rytmisk arrangement og sammenspil. Alene disse formål om stil rejser mange spørgsmål angående musikteoretiske metoder, begreber, terminologi og tilhørende musikanalytiske indfaldsvink-

ler. Hvorledes kan en slags rockmusik stilbestemmes eller afgrænses fra anden slags, hvorledes studeres tonalitet i rockmusik, hvorledes opstilles satstekniske regler o.s.v.

Formuleringen af adækvate musikteorier eller opstillingen af hypoteser til forklaringen af stilistiske aspekter ved rockmusik - eksempelvis om den musikalske materialebehandling samt om synges- og spillestilarter - er en langvarig og kompliceret proces, hvor præmisser og delkonklusioner indgår i dialektik med hinanden. Heller ikke den gehørstraderede rockmusik lader sig forklare med én teori.

Musikteoretiske stilstudier vil bl.a. kunne foretages udfra tre forskellige metoder: beskrivende, forklarende og foreskrivende. I praksis vil de tre metoder ikke være skarpt adskilte, idet beskrivelser af det musikalske materiale ofte kan resultere i forklaringer og perspektiver m.v., der igen kan fortsætte i foreskrivende udsagn, f.eks. om det ene eller det andet stiltræk kan forekomme eller ej. Resultaterne af disse tre forskellige musikteoretiske arbejdsmåder har især implikationer for musikanalyse og satslære/arrangement.

a) Musikteorien kan være deskriptiv, d.v.s. sigtet er at beskrive og sammenfatte, f.eks. hvilket musikalsk materiale, der benyttes i givne musikstykker. Det er klart, at allerede ved anvendelsen af den ene eller den anden type begreber og terminologi griber analytikeren ind i analysens genstand. Dette gælder også for aspekter vedrørende udførelsen, d.v.s. synges- og spillestilarter. Formålet med at benytte deskriptive musikteoretiske metoder kunne f.eks. være at redegøre for karakteristiske stiltræk ved det givne musikstykke, f.eks. med sammenfatninger mest med hensyn til musikkens elementer, personalstilart, synges- og spillestilart, musikalsk materialebehandling m.v.

Nærmere musikteoretiske studier af 'harmonik' kan i denne fase beskrive, f.eks. hvilke akkorder og samklange der forekommer i et givet musikstykke, eller hvilket toneforråd der anvendes i f.eks. sangens melodik og i bassens melodiske mønstre, og resultaterne heraf kan f.eks. sættes i relation til andre tilsvarende musikstykker. Beskrivelser kan fortsætte i sammenfatninger og forklaringer.

b) Musikteorien kan være eksplikativ, d.v.s. sigtet er at forklare brugen af det givne musikalske materiale, f.eks. hvorfor musikkens enkelte elementer er udformet som de er. De musikteoretiske resultater af studierne af et givet musikstykke kan stilistisk sammenlignes med andre tilsvarende musikstykker, eksempelvis med henvisning til stiltræk, genrestilistiske aspekter, eller eksempelvis at forklare og begrunde bestemte aspekter i det musikalske materialebehandling udfra forskellige teorier om den pågældende musik.

Specifikke teorier og hypoteser kan benyttes til at forklare forskellige forhold ved det musikalske materiale. Forklaringerne kan tage afsæt i musikteoretiske forhold, eller de kan involvere andre musikvidenskabelige discipliner. Det er dog næppe sandsynligt, at alle forhold vil kunne forklares, men de vil formodentlig kunne beskrives.

Den beskrivende musikteori fortsætter ofte over i den forklarende. Eksempelvis vil studiet af 'harmonik' snart glide fra beskrivelser over i forklaringer og sammenfatninger, f.eks. at nogle af akkorderne tilhører den samme akkordtype; eller at nogle af samklangene, der indeholder akkordfremmede tone udspringer af instrumentidiomatik, eller at det er karakteristisk for akkompagnementet i f.eks. rock'n'roll stilarterne, at netop disse eller hine samklange fremkommer. Forklaringerne kunne yderligere udbygges og perspektiveres, f.eks. at den foreliggende melodik har tonale rødder i visse af bluesstilarterne.

I lighed med det første punkt skal det bemærkes, at valget af teorier, og forklaringsmodeller er bestemmende for analysens resultater. Et eksempel herpå er den meget udbredte - men fejlagtige - anvendelse af funktionsteorien til analyser og dermed forklaringsmodel for akkordfølger i f.eks. blues og rock, derved hævdes nemlig, at akkordfølgerne skulle være konciperede, som om de var dur-moll tonale kadencer, eller at alle akkordfølger i rockmusik umiddelbart kan fortolkes i forhold til den tonale kadences paradigme.

c) Musikteorien kan være normativ eller præskriptiv, d.v.s. at sigtet er at foreskrive gennem opstilling af regler, hvorledes det musikalske materiale skal formes og spilles inden for velafgrænsede stilistiske områder og aspekter - f.eks. angående generelle stilistiske aspekter ved soul til specifikke personalstilistiske kendetegn.

Den normative musikteoris resultater kan f.eks. være satstekniske regler angående den musikalske materialebehandling, hvad enten der er tale om kompositionsteknik eller interpretation, så kan målet med de stilistiske studier nemlig være at udmønte et antal regler og retningslinier. Regelsættene kan anvendes til stilimiterende satstekniske arrangementer, og reglerne indvirker på den musikalske materialebehandling og syng- og spillestil og dermed også på det musikalske udtryk, hvad enten der er tale om overordnede regulerende strømpile og retningslinier eller specifikke forbud og påbud med virkning for detaljerne.

Sammenhænge mellem musikteori, æstetik, musikalske stillejer, musikalsk udtryk og reception har en flere hundrede år gammel historie bag sig. I tilknytning til arrangementsskrivning i rockstilarter er disse problemstillinger også aktuelle: f.eks. valget mellem regelsæt og udtrykskraft, eller hvorvidt det er muligt at udvide de musikalske udtryk uden også at ændre de stilistiske grænser for en given stil og med nye musikalske materialebehandlinger også få nye musikalske udtryk.

Grænsen mellem 'satslære' og 'kompositions-lære' har altid været flydende, idet den stilimiterende satskrivning kan blive afsæt for komposition. Således forholder det sig også i forbindelse med rockmusik - selvom begreberne her snarere hedder arrangementslære og spillepraksis, der også rummer improvisation.

Den normative musikteoris satstekniske regler er bundet til en given musik, et givet stilistisk univers til tidsrum og sted, hvorfor reglerne har begrænset gyldighed. Reglerne virker direkte styrende på de anvendte satsteknikker - der altså modsvarer rockmusikkens spillepraksis - og dermed også på stilleje og det musikalske udtryk.

Der kan ikke opstilles teorier, der har gyldighed for al rockmusik - uanset om metoderne er deskriptive, eksplikative eller normative. En sådan opgave er umulig - med mindre der ønskes frembragt en pædagogisk musik. Det skal dog her nævnes, at der forbløffende nok alligevel eksisterer enkelte normative regler med tilsyneladende universel udsagnskraft for al rockmusik. Eksempelvis vedrørende udførelsen, hvorom det hedder sig, at rock altid spilles med lige ottendedele, og om blues hedder det sig, at ottendedelene altid trioliseres. Ligeledes fremgår det af musikanalyser, at rockharmonnikkens akkordfølger skulle være dur-moll tonale kadenceforløb, idet der rask væk analyseres med funktionsteoriens terminologi - selvom store dele af rockmusikken fra bl.a. 1960'erne og 1970'erne har affinitetsprincipper mellem naboakkorder, der hverken bygger på ledetoneaffinitet eller kvintaffinitet. Eller det hævdes i forbindelse med karakteristikkene af rockarrangementer, at bas og trommer altid spiller sammen.

Denne type påstande, der desværre har fået status af universelle regler, har intet med musikteoretisk metodik at gøre. Musikteoretiske udsagn er kontekstuelle og bundet til tid, stilart og forklaringsmodel.

Det vil derimod være muligt at beskrive, forklare og normfastsætte forskellige aspekter ved stil og udførelse for afgrænsede dele af rockmusik. Det vil endda være muligt at opstille så mange normative regler for kompositionsteknikken inden for meget snævert afgrænsede stilarter og personalstilarter, at det bliver muligt at arbejde med stilimiterende satsskrivning i visse givne rockstilarter.

Formålet med dette studium er at opstille teorier og hypoteser til det musikteoretiske studium af harmonik herunder akkorder, samklange m.v. og af melodik herunder modus, call and response, ostinater, riffs, improvisationer m.v. i forhold til Beatles-stilen, hvis indflydelse på udviklingen af rockmusik har været enorm.

Indfaldsvinkler og metoder er hertil: at studere 'musikkens elementer' (f.eks. rytmik, 'harmonik', 'melodik') og/eller ved sammenhænge mellem musikkens elementer, d.v.s. i forhold til rockmusikkens centrale 'stilkomponenter', samt at studere enkeltaspekter ved udførelsen (f.eks. frasering, rytmisk feeling, klang). I nogle tilfælde er en stilkomponent sammenfaldende med en af musikkens enkelte elementer, f.eks. 'form', medens i andre tilfælde rummer stilkomponenten sammenhænge mellem flere af musikkens enkelte elementer. f.eks. 'comp' der sammenfatter bandets sammenspilspraksis og en række af musikkens elementer - bl.a. melodik, ostinater, riffs, improvisation, rytmik, harmonik, akkorder, samklange, rytmemønstre m.v.

Den overvejende del af rockens musikstykker er 'sange', altså en melodi med tilhørende digt samt et akkompagnement. Rockmusikkens stilkomponenter afspejler, hvorledes sangen er blevet komponeret og spillet: 'vocal' (melodik, frasering, klang m.v.), 'lyric' (tekst, indhold, budskab), 'comp' (akkompagnementsstrukturer og interaktion mellem musikerne), 'rhythm' (rytme og rytmeopfattelse), 'solo' (improvisationer), 'form' (form og formal artikulation) og 'sound' (klang og lydbillede)⁽²⁾.

De musikteoretiske studier kan foregå udfra 3 forskellige indfaldsvinkler a) ved at beskrive og sammenfatte forhold ved stilkomponenter, ved musikkens enkelte elementer, samt ved syng- og spillestilarter, b) ved at videreudbygge sådanne beskrivelser m.v. med forklaringer og endelig c) ved at opstille normsættende satstekniske regler for forhold vedrørende de enkelte musikalske elementer og for stilkomponenter.

Forudsætninger for sådanne musikteoretiske og analytiske studier er bl.a. kendskabet til de anglo- og afro-amerikanske stilarter og traditions, samt til rockmusiks bestanddele - d.v.s. til stilkomponenter og til de enkelte elementer i en given musik. Der skal altså opstilles og anvendes musikteorier, begreber og terminologier med tilhørende musikanalytiske indfaldsvinkler til de tonalitetsmæssige aspekter - d.v.s. til de tonalitetbærende stilkomponenter, vocal, comp og solo, og til de tonalitetbærende elementer, melodik, akkorder, samklange, m.fl.

2. EKSURS: MED OG UDEN NODER.

Rockmusikkens sangere, instrumentalister, komponister, producere, tilegner sig de forskellige traditions, stilarter, stilkomponenter, idiomatiske spillemåder, bestemte stilarter koder, normer og idiommer ved aflytning og efterligning af fonogrammer (LP, MC, CD, CD-rom), video, koncerter, m.v. De forskellige stilistiske karakteristika efterlignes - eller ændres -, det drejer sig om melodiske, harmoniske- og rytmiske vendinger, klichéer, figurer, riffs, ostinater, improvisationsteknikker, lydteknologier, samt af deres udførelses-, spillemæssige- og vokale idiommer, og musikalske udtryk.

Det musikalske forlæg til et givet musikstykke inden for den gehørstraderede rockmusik er i princippet ikke-nodenoteret. Forskellige indspilninger, original indspilningen eller cover versions kan repræsentere forlægget. Rockmusikken har været gehørstraderet fra begyndelsen af dens historie omkring midten af 1950'erne med alle de karakteristika, der gælder for en sådan musikkultur - herunder at melodiske, harmoniske og rytmiske figurer og vendinger, inden for visse grænser, kan repeteres, kombineres, varieres, bearbejdes og kontrasteres ved fremførelsen af sangene.

Et ikke-nodenoteret musikstykke fra den gehørstraderede musikkultur kan findes i flere indspilninger, de såkaldte 'cover versions' - d.v.s. det oprindelige musikalske forlæg i nye stilarter. Disse indspilninger kan f.eks. gennem musikerskab, udførelse eller reception opnå en status, der medfører, at de bliver studieobjekt for de kommende sangere og instrumentalister. Det pågældende musikstykke, der som oftest har sin identitet gennem den originale indspilning, kan dog i efterfølgende cover versions blive lige så betydningsfulde.

Et blandt mange eksempler herpå er fra rockmusikkens første periode, hvor en original indspilning efterfølges af cover versions i andre og nye stilarter, nemlig Chicago bluesmusikeren, Willie Dixon's *The Little Red Rooster*, der i 1961 blev indspillet af Howlin' Wolf i Chicago Down Home Blues stil. Denne sang er efterfølgende blevet indspillet i mange andre stilarter, bl.a. i tidlig soul-stil i 1963 af Sam Cooke, i engelsk rhythm'n'blues-stil i 1965 af The Rolling Stones, i Chicago bluesstil i 1967 sammen af Howlin' Wolf, Muddy Waters, Bo Diddley, i 1968 i The Doors oprindelige bluesstil, i 1971 i engelsk rhythm'n'blues stil med bl.a. Howlin' Wolf og Eric Clapton ved The London Blues Session 1971, og i 1980 af Grateful Dead i deres blanding af blues og syrerock. Det er stadigvæk Howlin' Wolfs original indspilning, der er den autoritative på grund af det tekstlige og musikalske udtryk.

Det er blevet mere og mere almindeligt, at forlægget også findes nodenoteret - uanset om det musikalske forlæg til et givet musikstykke er nodenoteret eller ej, så kan bl.a. rockmusik udføres såvel i forskellige musikalske stilarter som i forskellige spillestilarter alt efter, hvilke musikere og bands, der opfører musikstykket. Det er karakteristisk for bl.a. rockmusik, at stilen i sangen også bliver formet af, hvem der spiller og synger. Herved kommer personalstilarter til at betyde meget for udformningen af det musikalske materiale, f.eks. gennem syngemåder, fraseringer, og karakteristiske spillemåder på f.eks. guitar eller klaver m.v. Et forlæg kan f.eks. omarrangeres til en anden stil, eller det kan indenfor samme stilart opføres meget forskelligt.

I de vesterlandske kunstmusikalske traditioner er det musikalske forlæg stort set definitivt fastlagt med komponistens autografe manuskript samt tilhørende urtekstudgave. Det nodenoterede musikalske forlæg sikrer - uanset om det så spilles efter noder eller udenad - at det givne musikstykke er i fuld overensstemmelse med originalen og opføres med en høj grad af nøjagtighed, f.eks. hvad angår tonehøjder, tonelængder, tempo, frasering og dynamik. Det skal understreges, at uanset dette, så er der stor mulighed for at interpretare nodebilledet endog meget forskelligt. Det selvsamme nodebillede kan nemlig - om det så spilles prima vista, seconda vista eller a memoria - opføres meget forskelligt også inden for en bestemt opførelsesstil. Et nodenoteret kunstmusikalsk forlæg sikrer bl.a., at f.eks. vanskelige passager i musikstykker, hvad enten det nu være sig af teknisk eller af musikalsk art, fastholdes. Ændringer af originalen kan dog forekomme ved f.eks. omarrangering til en anden besætning, f.eks. fra symfoniorkester til klavertrio, eller til klaver, hvor stilen ikke nødvendigvis ændres. Der er naturligvis mulighed indenfor visse kunstmusikalske stilarter i givne perioder til at

supplere værket, eksempelvis ved realisation af generalbasbecifring, improviserede cadenzas i 1700tallets concerti eller aleatoriske afsnit i moderne kunstmusik, f.eks. også afsnit med interaktion mellem musikere og computers.

Der findes forskellige typer rockmusikalier, f.eks. melodi og becifring, klaverarrangementer, transskriptioner af soli og fuldt udskrevne partiturer. I løbet af de seneste par årtier er der blevet udgivet en hel del rockmusikalier af høj standard. Der findes nu f.eks. komplette og fuldstændigt nodenoterede musikalske forlæg indenfor den rytmiske musik, f.eks. komplette nedskrifter af alt, hvad der bliver spillet på en given plade (eksempelvis Rock Score fra Wise Publications, London); eller meget nøjagtige transskriptioner af f.eks. guitar soli og improvisationer, f.eks. af B.B. King, af Eric Clapton, eller af Keith Jarretts Kölner Konzert fra 1975, hvor Jarrett selv har forestået transskriptionerne (3).

Herved er de udøvende rytmiske musikere i samme situation som musikere fra den kunstmusikalske tradition: at uanset om det musikalske forlæg enten spilles efter noder eller a memoria, så er det nødvendigt, at musikeren ved selve *interpretationen* tilfører forlægget en musikalsk dimension, således at musikstykket bliver betydningsfuldt. Der er imidlertid dén afgørende forskel mellem de kunstmusikalske musikkulturer og de rytmiske musikkulturer, at ved udførelsen af det i princippet gehørstraderede forlæg til den rytmiske musik - hvad enten det er nodenoteret eller ej - er der frihed til ikke alene at interpretere forlægget, men også at forandre forlægget. Ved udførelsen af et nodenoteret rockforlæg, har de udøvende to muligheder: noderne kan enten udføres så tæt på den givne forlæg som muligt (f.eks. i givne kor i big band arrangementer, hvor musikerne skal spille præcist, hvad der står i noderne), eller at forlægget kan varieres, udvikles, forandres, kontrasteres, simplificeres, kompliceres m.v. melodisk, rytmisk og harmonisk m.v. i overensstemmelse med praksis inden for den pågældende stil.

Rockmusikkens gehørstraderede og principielt ikke-nodenoterede forlæg rummer friheder for musikeren. Disse forhold er af stor betydning for udviklingen af rockmusik, idet det givne musikalske forlæg enten kan efterlignes mere eller mindre fuldstændigt, eller blive ændret i større eller mindre grad f.eks. både hvad angår stilart, f.eks. arrangementsteknik, samt synges- og spillestilarter. Det musikalske forlæg kan modificeres, ændres, gøres mere enkelt eller mere kompliceret - herunder at teknisk krævende forløb kan udelades eller tilføjes. Der kan være en tæt sammenhæng mellem det musikalske forlæg og den pågældende musikers instrumentale og musikalske formåen og kunnen - ligesom den givne situation har betydning for den pågældende udførelse.

Hvad enten et 'musikstykke' er nodenoteret eller ikke-nodenoteret kan det gøres til genstand for musikteoretiske studier og musikanalyse. Noder kan nemlig udover at blive spillet også fastholde, eksemplificere og dokumentere diverse aspekter ved den givne musik. Noder og nodetransskriptioner er adækvate redskaber til med den kortest mulige og præcise formulering at fastholde og videregive musik - herunder med specifikke informationer om bl.a. tonehøjder, tonelængder, dynamik og sammenhænge mellem toner. Rockmusik kan i langt de fleste tilfælde helt tilfredsstillende transskriberes med det notationssystem, der er velkendt fra vesterlandets kunstmusikalske traditioner(4). Notationssystemet er tilmed ideelt til at notere såvel dansens rytmer, som til irregulær rytmik fra forskellige stilarter f.eks. i improvisationerne af Muddy Waters eller af Frank Zappa. Derimod kan notationssystemet ikke notere det rytmiske groove, hvad enten den så er til dans eller ej, den er som så mange andre forhold afhængig af udførelsen.

Noder, transskriptioner, digitalt udskrevne noder m.v. er et uvurderligt kildemateriale til rockmusik - selvom noderne fastholder musikstykket. Rockmusikken kan

eventuelt derved miste sin umiddelbarhed, idet de mange især rytmiske- og melodiske småændringer, bearbejdninger og variationsmuligheder går tabt undervejs ved udførelsen af musikstykket. Det er af afgørende betydningen for den givne rocksang, at sangerens og instrumentalisternes udførelse - hvad enten den er med noder eller uden noder - har tilegnet sig musikstykkets digt., melodik, ostinater, riffs, tempo, rytmer helt ind i hjerte og sjæl.

3. OM BEATLES-STILEN OG DEN ENGELSKE ROCKTRADITION.

I de følgende kapitler vil genstanden for de musikteoretiske studier være afgrænset til den stilskabende engelske rockmusik siden 1960'erne. I centrum for studierne af tonalitet - bl.a. melodik, harmonik, comp, solo - vil være The Beatles, hvis stilskabende betydning næppe kan undervurderes. Sammen med andre bands og solister, slog den engelske rocktradition med The Beatles, The Animals m.fl. allerede igennem i USA fra omkring 1964. Det er denne tradition, der har været levende siden, eksempelvis hos Eric Clapton, David Bowie, Brian Ferry, Eurythmics, Mark Knofler, Bruce Springstein, Kim Larsen m.fl.

Det er en musikteoretisk opgave at redegøre for de overordnede stilistiske træk ved givne stilarter og traditions. En musikteoretisk opgave kunne det også være at analysere og redegøre for de forskellige stilistiske elementer, der er indgået i akkulturationen mellem afro-amerikanske stilarter og de britiske folkelige musikkulturer ⁽⁵⁾.

I begyndelsen af 1950'erne fremkom der amerikanske ungdomskulturer med andre og nye kulturelle udtryksformer bl.a. de amerikanske negres musikkulturer, der bl.a. blev udbredt gennem selvstændige radiostationer fra omkring 1948, pladeselskaber og spillesteder. Omkring 1954-56 begyndte disse amerikanske musikkerter at blive hørbare i nogle af de vesteuropæiske lande, først og fremmest i England, Irland, Holland, Danmark, Sverige og Norge, Island og i Vesttyskland. De nye stilarter var bl.a. rock'n'roll spillet af Elvis Presley, Buddy Holly, Chuck Berry, Little Richard m.fl. Udbredelsen skete især via de ikke statsstyrede radiostationer, f.eks. Radio Luxemburg og et par kommercielle engelske radiostationer, og Rock'n'roll blev afspillet på den tids nye afspilningsudstyr d.v.s. de bærbare transistorradioser, pladespillere, og pladetyper, singler, ep'er og lp'er. Dette udstyr var iøvrigt bedst egnet til mellemtoneområdet.

Udbredelsen af bluesstilarterne, rock'n'roll, m.v. foregik også gennem amerikanske musikeres tournéer i Europa, og via de amerikanske baser i Island og Vesttyskland, og via handelsflåders sømænd til de store havnebyer, London, Liverpool, Newcastle Upon Tyne, Amsterdam, Hamburg, Göteborg.

Fra omkring midten af 1950'erne fik vesteuropæerne kendskab til en hel del amerikanske sangere og bands, der sang og spillede på helt nye måder og til nye stilarter og traditions fra USA, bl.a. bluesstilarterne, country blues, urban blues, boogie woogie (og andre lignende genrer for klaver), Chicago blues, rhythm'n'blues, rock'n' roll, country rock, gospel, american folkmusic. De fleste af disse stilarter havde udgangspunkt i de afro-amerikanske musiktraditioner - helt overvejende spillet og sunget af sorte for et sort publikum med undtagelse af visse universitetsmilieuer og storbyclubs med hvidt publikum. Hertil kommer de anglo-amerikanske musiktraditioner countryrock, countrymusic, bluegrass, country'n'western, hillbilly, spillet og sunget af hvide for et overvejende hvidt publikum.

Især de afro-amerikanske stilarter og spillestilarter fik en helt afgørende rolle for udviklingen af beatmusikken i en fusion med den britiske folk music fra England, Irland, Scotland og Wales. Mange musikalske forudsætninger for den amerikanske folk

music kom iøvrigt via emigranterne fra bl.a. England, Irland m.fl. helt tilbage fra 1700-1800tallet.

De nye musiktraditions fra USA blev allerede fra o. 1957 efterlignet i England af bl.a. John Lennon og Paul McCartney - jfr. The Quarrymen fra 1957, Johnny and The Moondogs fra 1959 - hvor John Lennon med sin navngivning af gruppen helt tydeligt har reference til "DJ" Alan Freed's rockprogram "Moondog", The Silver Beatles fra 1960, og i perioden 1960-62 frem til The Beatles gennembrud (BBC live- optagelser fra Liverpool med Lunchtime music) samt plade og båndoptagelser fra Hamburg tiden.

Liverpool rockmusikken, the Merseybeat, opstod i et milieu, hvor der var mange forskellige levende musikalske stilarter - primært begrundet i, at Liverpool var en vigtig havneby (som Hamburg) med udfalds- og indfaldsporten til bl.a. USA. Liverpool havde desuden sorte etniske grupper, der var forskellige religioner, der var stærke engelske arbejdertraditioner og fagforeninger, samt familietraditioner, hvor musikken havde en betydelig funktion.

En meget vigtig stilistisk forudsætning for den engelske rockmusik er bluesstilarterne, der kunne høres i studentermilieuerne i London, universitetsbyerne og i de store havnebyer. I London var der et par meget berømte clubs, der blev centrum for bluesmusik, spillet af Alexis Corner, Yardbirds, Eric Clapton, Rolling Stones, Animals, Them, Kinks, med mange flere. Den amerikanske bluesmusik blev også spillet i universitetsbyernes jazzklubber. I England spillede den legendariske Big Bill Broonzy i pauserne til koncerter med skifflemusik og traditionel jazz. I slutningen af 1950'erne blev en række af de helt store sorte blueskunstnere engagerede i London: Muddy Waters, Sonny Boy Williamson m.fl. I begyndelsen af 1960'erne havde nogle vigtige musikmilieuer fået kendskab til dele af de forskellige bluesstilarter, ikke kun til country blues, f.eks. Robert Johnson, men også til Chicago Down Home Blues, f.eks. Muddy Waters og til B.B. King's syngende Urban Blues.

Den undertrykkende racepolitik især i sydstatene i USA havde igennem 1950'erne og 1960'erne betydning for negrenes kulturelle og politiske aktiviteter, men den spillede næsten ingen rolle i de vesteuropæiske modtagerlande. Den engelske rockmusik, The Beatles, The Animals, The Rolling Stones med dens åbenlyse ligheder med blues, rock'n'roll og andre stilarter, fik o.1964 åbnet øjnene og ørene på det hvide USA, der begyndte at interessere sig mere for de sorte USA's musikkulturer.

De engelske rockstilarter har siden begyndelsen af 1960'erne eksemplificeret af The Beatles, Searchers, Yardbirds, Rolling Stones og Animals haft sine egne karakteristiske stilistiske kendetegn. De engelske rockstilarter er i stilistisk henseende karakteristiske ved at være en selvstændig syntese af forskellige stiltræk fra blues-stilarterne (ikke bluesstilarter i jazztradition), rock'n'roll, boogie woogie, gospel, country rock, country'n'western og af folkmusic fra England, Irland, Wales og Scotland, samt forskellige populærmusikalske genrer, skiffle, Music Hall, pop og evergreens.

Allerede fra rockhistoriens begyndelse benyttedes i de amerikanske og engelske rockmilieuer karakteristiske akkordfølger, der var meget forskellige fra de overvejende benyttede dur-moll tonale kadencer f.eks. i populærmusikkens genrer, den italienske popmusik, italiensk pop, tyske schlagere og grand prix repertoire, evergreens, sydamerikanske dansemelodier. Rockmusikkens tonalitet var dengang i stor kontrast til jazz og kunstmusikalske traditioner.

De synteseskabende Beatles modtog stilistiske impulser fra mange stilarter: f.eks. besætning fra Buddy Holly, fra den engelske folkemusik, ostinat teknikker fra rock'n'roll, rhythm'n'blues', boogie woogie figurer og ostinater, harmonik og tonalitet

fra blues og rock'n'roll, call and response teknik fra bluesmusikken, countryrock, og fra den engelske folkemusik med dens levende tradition med dens brug af nogle af kirketonearterne, dorisk, mixolydisk og aeolisk, 2-stemmig overvejende parallelle tertser m.v. fra Everly Brothers, 3-stemmig improviseret sang fra den først og fremmest Irish Folk Music, og doo wah grupper, de folkelige trestemmige sangtraditioner.

The Beatles repertoire er karakteristisk og selvstændigt allerede på de første pladeudgivelser, f.eks. "Please Please Me" og "With The Beatles". Allerede i de tidligste kompositioner af Lennon og/eller McCartney høres nemlig en anderledes melodik og harmonik, der bliver karakteristiske for de engelske rockstilarter.

Det følgende er ét karakteristisk eksempel til belysning af nogle aspekter af den nye melodik og harmonik i Beatles-stilen:

The Beatles: "She Loves You" (Lennon & McCartney) fra 1963. (6)

Introduktionens akkordfølge er Em→A7→C→G6, og der er fællestoneaffiniteten med to toner som krumtap, nemlig tonerne e og g. Disse toner forklarer samtidigt septimen i A7 og seksten i G6, idet akkorderne kan tages på guitaren således, at tonerne, e og g, faktisk klanger i alle grebene.

Nodeeksempel 1

The image shows two systems of musical notation. The first system consists of a vocal line and a guitar line. The vocal line has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are: "She loves you, yeah, yeah, yeah. She loves you, yeah, yeah, yeah. She loves you, yeah,". Above the staff, the chords Em, A7, and C are indicated. The guitar line has a bass clef and shows the corresponding chord voicings. The second system also has a treble clef and the same key signature. The lyrics are: "yeah, yeah, yeah,". Above the staff, the chord G6 is indicated. The guitar line shows the chord voicing for G6.

I forhold til den samtidige populærmusiks enevældige tonale kadenceharmonik - bl.a. ii→V→I kunne man inden for denne tonale kode have forventet, at Em→A7 ville fortsætte til D som I. trin. Men det viser sig at G-dur er I. trin.

Intro. Metrik 8 takter: |¹ Em | Em |³ A7 | A7 |⁵ C | C |⁷ G6 | G6 |

G: vi II IV I

Melodien er i intro og refrain opbygget af melodiske fraser af 2 takters varighed. Tredie gang frasen kommer vælges ikke D-dur men C-dur og dermed uden aktualisering af fis som ledetone. Der er tertsafstand mellem naboakkordernes grundtoner, og melodien falder efterfølgende til ro på tonen e² harmoniseret med akkorden G6.

Akkordfølgen orienterer sig efterhånden tonalt ud fra G. Men melodien lyder som om den enten "står i" G-dur eller i e-aeolisk - eller som om, melodien har to hvilepunkter, nemlig tonerne e og g.

Melodisk består intro af stort set identiske fraser, der fremstår i nye harmoniske farver gennem 3 forskellige akkorder. Omfarvningen af den samme melodiske frase med en nye akkord, medfører at melodiens enkelte toner indgår på nye måder i

forhold til de underliggende akkorder. Eksempelvis er tonen e^2 først grundtone i Em, kvint i A7, terts i C og sluttelig sekst i G6 (se om fællestoneaffinitet).

Den riff-lignende opbygningen af melodien til nye akkorder med meloditoner som akkordtonerne kvart, sekst og septim, er typisk for Beatles-stilen og de engelske rockstilarter, ligeså med harmoniserings princippet med mediantforbindelser og tertssubstituering, og undgåelse af ledetoner.

Vers. Metrik 16 takter:

|¹ G | Em |³ Hm | D |⁵ G | Em |⁷ Hm | D |⁹ G6 | G6 |¹¹ Em | Em |¹³ Cm6 | Cm6 |¹⁵ D | D⁺ |

Akkordfølgen er tydeligvis i G-dur. Bemærk den typiske substituering af I.-trinnet henholdsvis med vi.-trin og iii.-trin med én fællestone i alle tre akkorder og indbyrdes med to fællestone.

I melodisk henseende er melodien i G-dur, eller snarere G-jonisk, idet de forekommende melodiske 7.-trin ikke aktualiseres som ledetoner.

Imidlertid er der formodentlig tale om et andet tonalitetsprincip, idet melodien synes at have hovedtonerne, g_1 h_1 d^2 fis^2 der også repræsenterer en 'tertsstige'. Disse toner kan så udsmykkes på forskellig måde (se senere).

På samme måde som i intro er melodiens toner ikke nødvendigvis sammenfaldende med akkordens treklangstoner (f.eks. i versets 6. takt, hvor meloditonen er d^2 simultan med akkorden, Em).

Samklangene i det harmonisk-melodiske riff i guitaren i t. 9-12 er guitaridiomatisk bestemte:, G Gmaj7 Em/g men samklangene er guitaridiomatiske bestemte men den fal-dende melodiske bevægelse, $g \rightarrow fis \rightarrow e$ først til akkorden G og derpå til akkorden Em

Nodeeksempel 2

The image shows a musical score for a vocal line, guitar, and tablature. The vocal line is in G major and has the lyrics: "loves you and you know that can't be bad. Yes, she loves you". The guitar part consists of chords: G, G, Em, Em. The tablature shows the fretting for these chords.

I verset, t. 13 forekommer akkorden, Cm. Den kan enten forklares som en akkordfølge fra folksong tradition, eller som en konsekvens af den blå tone es^2 , eller som et ønske om at modstille de 2 akkorder i stedet for blot at lade dem fortsætte som i en forudsigelig kadenceharmonik, IV V I. Der er ingen tvivl om, at der har været et markant ønske om en c-moll akkord og ikke en C-dur, idet sidstnævnte bl.a. af guitaridiomatiske årsager havde været mere ligetil at spille.

Frasens afsluttende D og D⁺ i t. 15 og t.16 rummer helt klart en spænding mod G-dur akkorden. En sådan fraseslutning forekommer også i bluesstilarterne. Der er tale om en autentisk helslutning V→I (herom senere). Bemærk iøvrigt, at meloditonen, fis^2 , der afslutter frasen nærmest som højtone ikke behandles som en ledetone, der skal opløses. Tilsvarende kan iagttages i guitaren, hvor #5 eller tonen ais heller ikke opløses opad til h simultan med den nye G-dur akkords indtræden.

Refrain = vers + intro-variant. Metrik 16 + 8 takter

|¹ G | Em |³ Hm | D |⁵ G | Em |⁷ Hm | D |⁹ G6 | G6 |¹¹ Em | Em |¹³ Cm6 | Cm6 |¹⁵ D | D |

|¹⁷ Em | Em |¹⁹ A7 | A7 |²¹ Cm6 | D⁺ D7 |²³ G | G |

Coda. Intro-variant samt forkortet intro. Metrik 4 + 4 + 7 (sic!)

|¹ G | Em |³ Cm6 | D⁺ D7 |⁵ G | Em |⁷ Cm6 | D⁺ D7 |

|¹ G | G |³ Em | Em |⁵ C | C |⁷ G6 ||

I codaens afsluttende 7 takter benyttes melodikken fra intro i en lettere forenklet udgave og den kommer 3 gange til akkorderne G Em C og på den sidste og syvende takt afsluttes satsen med G6 med dette brud på den regelmæssige metrik. Riffet fra versets t. 9-12 fremkommer her tre gange, og 3. gang sammen med C-dur, hvortil blot kræves én finger i 1.bånd på h-strengen.

Nogle karakteristiske stiltræk ved satsens tonalitet:

Sangens melodi, akkordfølger, akkompagnementsfigurer og baslinier følger deres egen logik, f.eks. tertsstige melodik, flerstemmighed, mediant forbindelser, ingen ledetoner, idiomatisk bestemte samklange, pentatonik (herom senere). Der foreligger ikke en stemmeføring, der i detaljerne tager højde for stemmernes bevægelser og afhængighed af hinanden.

Pulsen i rytmegruppe - her guitar, bas og trommer - skaber desuden affinitet mellem akkorderne.

She Loves You rummer en masse stilistiske træk ved melodik og harmonik, der er karakteristiske for såvel The Beatles som en lang række engelske rockkomponister og bands: f.eks. The Rolling Stones, Eric Clapton, Cream, Pink Floyd, Phil Collins, Elton John, Mark Knopfler, Eurhythmics, Bruce Springstein fra USA, samt Sanne Salomonsen og Kim Larsen fra Danmark.

4. ROCKMUSIKKENS SANGE OG STILKOMPONENTER.

I de anglo- og afro-amerikanske rockstilarter er det helt overvejende således, at musikstykkerne udgøres af 'sange'. Dette er også tilfældet for de stilistiske forløbere for rockmusik fra såvel de britiske øer som fra USA. Et musikstykke indenfor rockmusik er en 'sang', der består af melodi med tekst samt et akkompagnement. Rockens 'sange' er helt overvejende til dans, til samvær, tileftertanke, til fordybelse, til en billedside f.eks. video.

Rockens sange fremføres af en sanger akkompagneret af et mindre ensemble, idet der er få og solistisk besatte stemmer med pulsfremhævende rytmik med melodiske og rytmiske ostinater tillige en overvejende treklangsharmonik med rolig harmonisk puls, samt af improvisationer. Rockmusik har kun relativt få rene instrumental stykker.

Rocksangens melodik, harmonik og rytmik kan på forskellige måder henføres til forskellige traditions og stilarter.

Inden for de gehørstraderede anglo- og afro-amerikanske musikkulturer komponeres en 'sang' almindeligvis på en af følgende måder, idet komponisten ofte selv er sanger og/eller instrumentalist (guitarist eller pianist): enten eksisterer digtet først og derefter komponeres musikken, eller musikken er komponeret og derpå skrives digtet, eller at digt og musik skrives simultant.

Det tekstlige univers i rocksangene er ret omfattende, idet teksternes forskelligartede indhold enten kan henføres til anglo- og afro-amerikanske traditions eller til ungdomskulturere.

Kompositionen kan på forskellig måder være mere eller mindre præget af bestemte traditions og stilarter, både hvad angår den musikalske materialebehandling og udførelse jfr. hypoteserne om rockmusikkens udvikling. (7)

Musikken komponeres ofte ved at en frase fra sangmelodien får et akkompagnement, der består af en stiltypisk akkordfølge spillet guitaridiomatisk eller klaveridiomatisk samtidig med markante rytmiske ofte ostinate figurer; eller omvendt, at melodien komponeres til en akkompagnementsfigur eller til en akkordrække. Akkompagnementet, comp'et, spilles af instrumenter med karakteristiske ostinate akkompagnementsfigurer, der er betinget af instrument idiomatik samt af rytmiske-, melodiske- og/eller harmoniske idéer.

Udførelsen eller interpretationen af sangen kan være bestemt af normerne fra den pågældende tradition eller af markante solisters synge- og spillestil f.eks. klang, frasering, idiomatik, anvendelse af musikalske formler, idiomatik, behandling af de musikalske idéer, improvisationer.

De efterfølgende stilkomponenter i Beatles-stilen og den engelske rocktradition (og til andre anglo- og afro-amerikanske stilarter) afspejler, hvorledes musik og digt bliver komponeret (da. sat sammen, frembragt) og udført. Desuden afspejler rækkefølgen af stilkomponenterne i et vist omfang, hvorledes en 'sang' bliver komponeret. De karakteristiske stilkomponenter i rockmusik, der skal benyttes ved de musikteoretiske studier og analyser er følgende, idet interessen især samler sig om de tonalitetsskabende elementer.

Der skal bemærkes, at de skitserede indfaldsvinkler til studiet af tonalitmæssige forhold ved rockmusik ikke er gangbart for de dele af rockmusikken, der er komponeret efter digitalteknologiens gennembrud i første halvdel af 1980'erne. Herved er guitar og klaver trængt noget i baggrunden som de primære kompositoriske arbejdsredskaber til fordel for synthesizers, samplere, computers, harddiskrecording m.v. De nye stilarter, der har digitalteknologi som kompositionsredskaber, har medført andre kompositionsteknikker og teknikker til behandling af det musikalske materiale - herunder også andre tonaliteter.

Til hvert af stilkomponenter i Beatles-stilen kan der opstilles en række konkrete musikteoretiske og analytiske indfaldsvinkler, der alt efter emnets art og natur kan omfatte studiet af helheder og/eller enkelt aspekter, f.eks. ved studier af musikkens enkelte elementer, stilkomponenter eller vedrørende udførelsen.

I nedenstående oversigt over de enkelte stilkomponenter er der anført nogle stikord, "A Cue Sheet"⁽⁸⁾ til de enkelte stilkomponenter, der har relevans og betydning ved studiet af tonalitmæssige forhold ved rockmusik. I nærværende studium angående musikteoretiske studier af tonalitet i rockmusik d.v.s. et særligt studium af 'melodik', 'harmonik' og 'improvisation' har stilkomponenterne, 'vocal', 'comp' og 'solo' især interesse.

Hver af stilkomponenterne har karakteristiske aspekter, både hvad angår musikstil og spillestil. I det følgende oplistes nogle stilistiske aspekter, der kunne have særlig musikteoretisk og dermed også musikanalytisk interesse.

VOCAL

Musikalsk materialebehandling:

melodiske vendinger, kerner og formler,

intervalforråd, toneforråd, skala, toneart, modi,

kurvatur, udsmykningstoner, intonation - glide op i eller ned i tonen, blå områder,

frasedannelser, fraseslutninger åbne/lukkede, metrik,

call and response

motiver, ostinat-teknikker,

harmonisering af melodik, melodisering af harmonik,

Syngestil: tradition, personalstilart, stemmetype, ambitus, registre, timbre, klang, groove, feeling,

LYRIC

Indenfor visse grænser er der sammenhænge mellem digtets indhold og den tilhørende musik - eller vice versa, således at et bestemt musikalsk udtryk (måske et harmonisk ostinat, et riff og et par melodiske motiver) har affødt en tekst med et bestemt indhold. Den pågældende tradition sætter visse grænser for det musikalske udtryk på grund af normerne for den musikalske materialebehandling, eksempelvis Rock'n'Roll traditionen relativt snævre grænser overfor Beatles stilens ganske vide musikalske rammer.

Fra omkring 1964 blev dele af rockmusikken genstand for mere intenst fordybelse både hvad angår digte og musik: The Beatles "A Hard Day's Night" fra 1964 er et eksempel herpå. Derefter fremkom en lang række eksempler - herunder ikke mindst fra o.1967 med de såkaldte concept albums, hvor Beatles eller Frank Zappa var først på færde - hurtigt efterfulgt af mange andre bl.a. af Pink Floyd.

Rockmusikken blev også hurtigt tilknyttet en billedside, de første rockvideos blev skabt af The Beatles: Magical Mystery Tour fra efteråret 1967. Siden slutningen af 1970'erne er tekst og billede og musik blevet ingredienserne i rockvideos, og disse tre meget forskellige elementer i en rockvideo, musik, tekst og billede kan interagere med hinanden på forskellig vis - med eller mod hinanden. Musikken kan skildre følelser, skabe en stemning, m.v., teksten præciserer indholdet, og billedsiden kan f.eks. konkretisere forskellige associationer, symboler, betydningsindhold og tanker m.v. der fremkommer på grund af musik og tekst. Rockvideos kan ligesom rocktekster være med eller uden logisk handling.

Rockmusikkens digte kan dreje sig om mange forskellige aspekter ved tilværelsen. Blandt de mest almindelige temaer er: kærlighed, drømme, ønsker, sociale problemer politiske forhold. Det er karakteristisk for teksterne, at de har forskellige reference-rammer, og det kræver kendskab til de forskellige traditions og kulturer for at finde ud af, hvad sangene egentlig drejer sig om⁽⁹⁾.

COMP

Musikalsk materialebehandling:

akkord, akkordtyper, samklange - akkorder + akkordfremmede toner,

akkordfølger og traditions, instrument idiomatik samt andre affinitetsprincipper,

melodiske: riffs, licks, ostinater, motiver, samt repeterende små-figurer og floskler;

call and response;

harmoniske-, melodiske- og/eller rytmiske, akkompagnementsfigurer og ostinat-teknikker - rytmemønstre, figurer m.v.

harmoniske udsmykningsfigurer, floskler, vendinger, fraseslutninger - turnarounds

idiomatik, konsonans-dissonans, voicings, flerstemmige kor

instrumenternes melodiske-, harmoniske- og rytmiske funktioner:

Sammenhæng mellem bas og akkorder (f.eks. lift i den ene eller i begge stemmer)

Spillestil: traditions, bandstil, personalstilart

RHYTHM

Musikalsk materialebehandling:

Rytme opfattelse og rytme gengivelse:

Puls og rytmebærende instrumenter, tempo, groove, feeling, flow, puls, ⁽¹⁰⁾

pulsunderdeling, taktmarkering, frasemarkering, formmarkering,

Col Legno-1 1994.1

primært: drums og bass, samt percussion,
Spillestil: tradition, bandstilarter og personalstil.

SOLO

Musikalsk materialebehandling:
intonation, tonedannelse (attack, sustain, delay),
idiomatik, harmonik, boxes, skalaer,
melodisering af harmonik,
toneforråd, skala, toneart,
frasedannelser, åbne/lukkede,
metrik, call and response
kurvatur, udsmykningstoner,
intervalforråd,
ostinat-teknikker
improvisationsteknikker
Spillestil: tradition, personalstil.

FORM

form: chorus - hele formen (f.eks. 12takter i et blueskor, eller 32 takter i en songform.
formled: intro, vers, refrain, improvisation eller solo, bridge, coda eller outro,
formafsnit: fraser - ofte med regelmæssig metrik (2, 4 eller 8 takter), motiv, metrik,
ostinater,
formal artikulation: akkordfølger, dynamisk forløb, signaltemaer, overgange,
headarrangements og sheetarrangements

SOUND

Musikalsk materialebehandling:
teknologi, det enkelte instrument - instrument og forstærker,
besætning - solist, rytme- og akkompagnementsgruppe,
kor, blæsere - indspilningsstudie, ny teknologi, keyboards
klang, det enkelte instruments lyd, og instrumentering af akkorder og
samklange.
Producerstil og spillestil.

5. MUSIKTEORIER, BEGREBER OG TERMINOLOGI TIL ANALYSE AF MELODIK, HARMONIK OG IMPROVISATION I BEATLES-STILEN.

Uanset om det musikteoretiske studium af tonalitet er beskrivende, forklarende eller foreskrivende, så må det involvere såvel stilkomponenter som musikkens enkelte elementer. Rockmusikkens imitatorer aflytter og efterligner jo både helheder og detaljer. Ved aflytning af en guitarists personalstil efterlignes guitarlicks, fraseringer, idiomatik, sound, melodik, harmonik, samklange og rytmik, og disse funktioner i helheden, f.eks. i forbindelse med comp.

De musikteoretiske metoder til studier af tonalitetsmæssige forhold vil derfor inkludere studiet af såvel stilkomponenter, især af 'vocal', comp' og 'solo', som af de af musikkens elementer, der har tonalitetsmæssige implikationer, f.eks. akkorder,

samklange, harmonik, melodik, ostinater, figurer m.v.. Eksempelvis kan 'akkorder' indgå i flere stilkomponenter, bl.a. kan en foreliggende akkordfølge artikulere formen eller ved harmonisering af en melodi, eller være styrende for en improvisation, eller som led i en klang, der kan være skabt af keyboards og uafhængigt af melodiske detaljer.

Nedenstående følger en systematik med en række begreber til de musikteoretiske studier og musikanalyser af rockmusik vedrørende 'melodik', 'harmonik' og 'improvisation' med forskellige implikationer til 'vocal', 'comp' og 'solo'.

a. STUDIET AF 'MELODIK'.

'Toneforråd', 'skala', 'toneart' og 'modus' angiver på hver sin måde et musikteoretisk aspekt ved de anvendte toner i et givent musikstykke eller musikrepertoire.

'Toneforrådet' angiver de toner, der anvendes i et givent musikstykke.

Toneforrådet kan være betinget af forskellige instrumenters idiomatik og ambitus f.eks. guitar, basguitar, mundharmonika, og af stemning (f.eks. veltempereret eller ren stemning).

'Skala' angiver en systematisk ordning af et foreliggende toneforråd. Skalaen ordnes sædvanligvis nedefra og op (ita. scala, da. trappe) almindeligvis i et oktavrepeterende mønster. Det forudsættes, at de enkelte tonehøjder inden for visse grænser er faste.

'Toneart' er karakteristisk ved dels at repræsentere toneforrådet ordnet i en bestemt skalastruktur, og dels ved at angive tonale forhold vedrørende den pågældende skala, d.v.s. angående en rangordningen af de foreliggende toner, hvilke toner benyttes f.eks. som toner ved afslutningen af en frase, et lick et ostinat, og hvilke toner er hviletoner, spændingstoner.

Opstillingen af et foreliggende tonemateriale i en skala er ikke tilstrækkeligt til at beskrive de tonale forhold. Studiet af de tonalitetsmæssige aspekter af melodikken i en given rocktradition omfatter såvel studier af det givne toneforråd, altså af skalaer, som studier af de konkret fungerende tonalitetsmæssige aspekter ved den foreliggende toneart. Skalaen er som "skakbræt med brikker" og tonearten som "skakspillets regler"⁽¹¹⁾.

'Skalægne toner' og 'skalafremmede toner'.

Betydningerne af begreberne, 'skalægne toner' og 'skalafremmede toner', synes at være lige til. Enten hører nogle toner hjemme i en eller anden velordnethed eller også gør de ikke.

Imidlertid er toneforrådet i et givent rockmusikstykke ofte forskelligt fra de sædvanlige dur-moll tonale skalaer. Der kan f.eks. være flere eller færre toner end de sædvanlige 8 toner til en oktav. Systematiseres tonerne nemlig i en opadgående skala vil der være mulighed for andre trin end de diatoniske, idet der også kan forekomme kromatiske trin samt tertsspring.

De skalafremmede toner skyldes imidlertid ikke, at A-stykket, B-stykket, verset eller refrainet indeholder en fravigen eller modulation, for det sker sjældent i rockmusik indenfor et formled. Derimod kan f.eks. B-stykket eller refrainet ofte være i en anden toneart, men det sker uden modulation. Skalafremmede toner kan forekomme ved, at en given treklang kan skifte tonekøn fra dur til moll eller vice versa, eller på grund af et ostinat eller et riff, eller på grund af udsmykning af melodien.

Ud fra det sædvanlige skalabegreb kan et rockstykkets toneforråd bestå af såvel skalægne- som af skalafremmede toner. Kromatik kan også forekomme i melodien måske som led i et kontrasterende A- eller B-stykke (f.eks. Lennon & McCartney's *Please Please Me* hvor kromatikken forekommer omkring tertsen, stor og lille i

refrainet, eller i (f.eks. Lennon & McCartney's *A Hard Days Night*, hvor tertsspring udfyldes kromatisk).

I forbindelse med melodisk '*ostinat*' kan der benyttes såvel skalaegne som skala-fremmede toner, uden at satsen af den grund skifter tonalt udgangspunkt. Ostinaterne transponeres ikke tonalt i forbindelse med akkordskift men reelt, hvorved der fremkommer det samme antal både akkordegne og eventuelt akkordfremmede toner i forbindelse med hver ny akkord.

I denne forbindelse skal omtales et andet melodisk spilleteknisk eller satsteknisk princip i rockmusik, nemlig '*riff*' der er karakteristiske ved at blive gentaget med præcis samme toner uanset til hvilken akkord, hvorved der fremkommer en del akkordfremmede toner ved akkordskifte.

'*Akkordfremmede toner*' er toner, der ikke er hjemmehørende i en given akkordtype. Imidlertid indgår der ofte akkordfremmede toner i forbindelse med en akkordtype. Akkordfremmede toner samt '*akkordegne toner*' udgør '*samklange*' i rockmusik.

De akkordfremmede toner kan virke spændingsskabende, og de kan have karakter af dissonanser. (Herom senere).

'*Modus*' er "den måde på hvilken toner anvendes" (12). Modus indeholder desuden betydningerne, 'toneforråd' og 'toneart', og er altså en bred betegnelse for dur, moll, kirketonearterne samt diatoniske modi, pentatone modi.

Konsekvensen af disse terminologiske overvejelser er, at et systematiseret toneforråd i en rocksang altid kan betegnes f.eks. med modus, f.eks. c-modus, hvis de tonalitmæssige forhold viser, at skalaen orienterer sig ud fra c. I nogle tilfælde kan c-modus så antageligvis præciseres til at være f.eks. C-dur, c-dorisk, c-dorisk lignende, c-blues-pentaton m.fl.

Skalaen, der repræsenterer den pågældende modi behøver ikke at indeholde 8 diatoniske toner. Modi kan også være tetratonale, pentatonale, hexatonale, m.v., ligesom skalaen heller ikke behøver at være oktavrepeterende, men har en ambitus over en oktav, således som det f.eks. er tilfældet i dele af bluesrepertoriets, der har en decim som ambitus (13).

b. OM MODI I DEN ENGELSKE ROCKTRADITION.

Til beskrivelsen og forklaringen af melodiske forløb og melodier i de engelske rockstilarter er følgende modi relevante

- | | | |
|-----|--|---|
| i | tertsstige tonale koder | små tertser som hovedtoner og/eller store tertser |
| ii | de pentatonale koder | blues-pentaton modus
og country-pentaton modus |
| iii | kirketonale koder | dorisk skala og mixolydisk skala |
| iv | dur-moll tonale koder | moll er dorisk/aeolisk modi og dur/jonisk modi |
| v | akkordstrukturer som melodik | |
| vi | instrumentidiomatisk bestemmende faktorer. | |

Nodeeksempel 3 For overskuelighedens skyld begynder alle skalaer med tonen c'

The image shows six musical staves, each representing a different scale starting on the note C. The scales are: Blues-pentaton, C-dorisk, C-aeolisk, Country-pentaton, C-mixolydisk, and C-dur. Each staff is written in treble clef with a key signature of one flat (Bb). The notes are represented by black dots on the staff lines. The Blues-pentaton scale has an asterisk (*) at the end, indicating its range extends over a decim.

(*) bemærk at det blues-pentatone tonefornåd strækker sig over en decim, og at der er fire blå områder e', g', h' og es''.

Hvad angår tonefornådet og skalaerne er det i øjnespringende og i ørefaldende, at ved at udfylde springene i tonefornådene kan man enten udbygge

- blues-pentaton, til dorisk eller aeolisk, eller til moll, der er en blanding af dorisk og aeolisk. Harmonisk moll forekommer meget sjældent i rock.
- country-pentaton, til mixolydisk, jonisk og dur.

Det er endvidere karakteristisk, at der kan forekomme dur eller molltreklange på hvert trin af den pågældende modus.

Ad i) TERTSSTIGE ⁽¹⁴⁾

'Tertsstige', "the ladder of thirds", er et vigtigt aspekt ved melodik og tonalitet i bl.a. blues, i den engelske folkemusik og i de engelske rockstilarter.

I tertsstige melodik er den lille terts helt afgørende. De to toner, der udgør den lille terts, kan være de eneste toner i melodien, men ofte suppleres disse to toner en eller flere nye toner, der dels udfylder tertsintervallet og dels kredser om den ene eller den anden af rammetonerne. Eksempelvis er Lennon & McCartney's *I Should Have Known Better* 4-tonig, og således at hovedtonerne i dette tetrachord er de to toner, der konstituerer det lille tertsinterval jfr. også intro i Lennon & McCartney's *She Loves You*. Syng også The Rolling Stones *Satisfaction* og The Doors *Light My Fire*, der begge er tydelige eksempler på kendte sange med tertsstige melodik. Tertsstige tonaliteten er karakteristisk ved især den lille terts, og der er ikke langt til pentatonik eller kirketonale modi, bl.a. dorisk og aeolisk. Et kendetegn på tertsstige modi er, at de melodiske fraser kan rumme et motiv der undertiden riff-agtigt fastholdes også selvom det forsynes med andre akkorder.

Beatles sangen *Here Comes The Sun* er et af de få eksempler på tertsstige melodik, hvor de indledende intervaller er en stor terts. Et eksempel på at hovedtonerne i den

lille terts udvides nedad med en stor terts er *With A Little Help From My Friends* - i dette tilfælde er grænserne flydende til treklangsmelodik. Et tydeligt eksempel på treklangsmelodik er Lennon & McCartney's *Because*.

En tertsstige melodi kan have flere tertstrin, idet melodien kan udvides opad eller nedad. Hovedtonerne, der er tertstoner, kan afslutte fraserne. Desuden kan hovedtonerne i de pågældende tertsintervaller suppleres med gennemgangs-lignende toner mellem hovedtonerne i tertsinterval(lerne), eller som drejetoner. Lennon & McCartney's *The Ballad of John and Yoko* har i de første fraser et lille tertsinterval, i de næste fraser udbygges med endnu et tertstrin Lennon & McCartney's *A Hard Day's Night* er i versets første halvdel bygget op omkring 2 små tertstrin; og Lennon & McCartney's *All My Loving* har tre tertstrin, lille-, stor- og lille terts inklusive gennemgangstoner. Tonaliteten i *Can't Buy Me Love* har i indledningen tertsstige med store tertser og i verset overvejende c-blues-pentaton.

Tertsstige melodik og akkorder.

Identiske fraser af tertsstige melodik kan harmoniseres forskelligt. Herved vil de enkelte meloditoner, eksempelvis fraseslutningstonen, indgå i de forskellig akkorder på forskellige toner - jfr. analysen af *She Loves You*. Tertsstige melodikken kan altså rumme både akkordfremmede og akkordegne toner. Hovedtonerne kan indgå som akkordegne toner i moll treklang (f.eks. Lennon & McCartney's *And I Love Her*) eller i en durseptim akkord (f.eks. Lennon & McCartney's *Paperback Writer*) eller som terts og kvint i en dur treklang (f.eks. Lennon & McCartney's *I'll Cry Instead*). Tertsstige melodikken kan foruden disse treklangstoner også være kvart, sekst og septim.

Tertsstige melodikken og tonaliteten smitter også af på akkordvalget, idet der kan være tertsafstand mellem naboakkorders grundtoner, jfr. f.eks. Lennon & McCartney's *Help*. Disse mediantforbindelser, parallelforbindelser m.v. giver anledning til fællestoneaffinitet, med en fællestone mellem flere akkorder og med to fælles toner mellem naboakkorder, f.eks. akkordfølgen Hm→G→E7

I nedenstående eksempel er der foretaget en analyse af tertsstige princippet i *She Loves You*

Nodeeksempel 4

The image shows musical notation for 'Nodeeksempel 4'. It consists of three staves. The first staff shows a melody in G major with three measures. Above the first measure is a circled '1' and the chord 'Em'. Above the second measure is the chord 'A7'. Above the third measure is the chord 'C'. The second staff shows a continuation of the melody with a circled '2' above the first measure and the chord 'G6' above the second measure. The third staff is labeled 'Takt 1 - 8' and shows a rhythmic pattern of eighth notes: G4, A4, B4, C5, G4, A4, B4, C5.

De hvide rhombeformede noder repræsenterer tertsstigens hovedtoner, medens de sorte rhombeformede noder repræsenterer de øvrige toner. Resultatet af analysen af en sådan tertsstige modi fremstår nærmest som en art melodisk destillat, idet de pågældende rhombeformede noder bindes sammen af en bjælke.

Beatles sangene, *Help* og *A Day in My Life*, vil være velegende til analyser af tertsstige melodik, og af andre melodiske aspekter (herom senere).

Ad ii) PENTATONIK.

I rockmusikken forekommer ofte den anhemitone (gr. uden halvtoner) skala i henholdsvis en blues-pentaton og en country-pentaton udgave. Som betegnelserne angiver knytter de sig til hver sin tradition: bluesstilarterne benytter sig af den pentatone skala, der er dorisk lignende. (Bemærk, at denne blues-pentatone skala ikke benyttes noget videre i jazz traditions). Medens country'n'western og folksong tradition med tydelige rødder til Irland benytter sig af den pentatone skala, der er mixolydisk lignende. Hertil kommer desuden en hexatonal skala inklusive 4.trin.

Karakteristisk for de anhemitone pentatone skalaer er, som betegnelsen angiver, at der ikke er ledetoner. Den pentatone skala har endvidere mulighed for at kadencere på forskellige trin. Tertsintervallerne i de pentatone skalaer kan udfyldes med nye toner, de såkaldte pientoner. Tertsintervallet kan udfyldes således, at ligheden vokser med dorisk og mixolydisk bliver tydelig.

Intonationen af specielt tertsintervallet er vigtig i blues og bluesrock. Blå tonehøjde kan bl.a. fremkomme ved, at sangeren eller instrumentalisten intonerer en tone i ren stemning, medens bandet spiller i veltempereret. I bluestraditions og rocktraditions kan der synges i ren stemning, hvorved tertser og septimer ofte intoneres for lavt i forhold til den veltempererede stemning formodentlig for at undgå halvtonetrin og/eller der synges i ren stemning (f.eks. ren terts versus veltempereret terts: $\frac{5}{4} < (12\sqrt{2})^5$ eller for septimens vedkommende $\frac{15}{8} < (12\sqrt{2})^{10}$). Disse blåtoner eller rettere blå områder⁽¹⁵⁾ - idet intonationen i praksis kan finde sted inden for en vis margin - kan benyttes først og fremmest ved terts, septim og i væsentligt mindre omfang ved kvinten. De blå toner resulterende i lavere tertser og septimer benyttes oftest sammen med durakkorder, især I., IV. eller V. trin.

Tertsintervallerne kan udfyldes med forskellige mere eller mindre fikserede tonehøjder og resultatet heraf kan blive, at det blues-pentatone toneforråd derved bliver identisk med dorisk med nogle fortegnændringer til moll, og at det country-pentatone toneforråd blev identisk med mixolydisk, der med en enkelt fortegn er identisk med dur.

Disse blandinger af pentatone modi og kirketonearter - med eller uden skalafremmede toner herunder også kromatiske- er meget udbredte i folksong og i den engelske rockmusik, og det er karakteristisk, at disse modi stort set er uden ledetoner, og for dur-skalaens vedkommende behøver ledetonepotentialer ikke at blive aktualiseret, men opfører sig nærmest som om den var jonisk eller tertsstige jfr. analysen af *She Loves You*.

Eksempler med pentatone modi.

Lennon & McCartney's *I Saw Her Standing There* (udgivet 1. feb. 1963, men findes også i en indspilning, *Seventeen*, fra Hamburg dec. 1962).⁽¹⁶⁾

Melodiens toneforråd i *I Saw Her Standing There* er en E-blues-pentaton skala, der i senere fraser får et omfang svarende til E-dorisk. Intro 4 takter | E7 | E7 | E7 | E7 |

A-stykkets 12 takter har følgende akkorder: |¹ E7 | E7 |³ A7 | E7 |⁵ E7 | E7 |⁷ H7 | H7 |⁹ E | E7 |¹¹ A |¹² C | E7 |¹⁴ E7 | H7 |¹⁶ E7 |

I første del af verset forekommer den typiske akkordfølge, hvor I.trin udbygget/efterfølges/ varieres med IV ; i anden del af verset bemærkes akkordfølgen I→IV→^bVI hvor skiftet mellem A→C kan understreges med tværstand.

Pentatonikken har også implikationer for akkordfølgerne, f.eks. i Lennon & McCartney's *Please, Please Me* her benyttes i A-stykkets t.4 en akkordfølge, G→A→H7→E, der er ukendt i den samtidige popmusik m.v. Denne akkordfølge kan på den ene side være

guitaridiomatisk bestemte (med samme akkordgreb i henholdsvis 3.-, 5.- og 7. og 7. bånd), eller den anden side af samme sag, *pentaton harmonik*, $^bIII \rightarrow IV \rightarrow V \rightarrow I$ til en blues-pentaton skala.

Ad iii) KIRKETONEARTER.

De øvrige modi, der især har haft en betydning i de engelske rockstilarter er først og fremmest dorisk og mixolydisk, men også aeolisk og jonisk. Toneforrådet i rockmusikkens modi kan ofte henføres til disse skalaer. I England har de gamle kirketonearter være meget mere sunget end i f.eks. Danmark. De engelske folkemelodier benytter sig af toneforråd, der lader sig systematisere som skalaer, der er sammenfaldende med nogle af kirketonearterne. Lydisk forekommer dog ikke i folkesangene og er meget sjældent, hvilket er identisk med erfaringerne fra rockrepertoiret.⁽¹⁷⁾

Eksempler med kirketonale modi:

Eleanor Rigby har først aeoliske fraser senere e-doriske senere bliver fraserne igen e-aeoliske.

Norwegian Wood fra 1965 er en næsten helt gennemført modal komposition, hvor melodikken i A-stykket er g-mixolydisk, medens B-stykket er g-dorisk; desuden er akkordtonerne overraskende også skalaegne.

Ticket to Ride har overvejende A-mixolydisk som toneforråd i A-stykket, samt med den modale akkordfølge $I \rightarrow ii \rightarrow V \rightarrow vi \rightarrow IV \rightarrow vi \rightarrow ^bVII \rightarrow vi \rightarrow V \rightarrow I$, idet dog 5. har skiftet tonekøn til dur.

I Wanna Be Your Man er tonearten E-mixolydisk

Rockmusikkens skalaer og tonearter er ikke knyttet til det dur-moll tonale system, men derimod snarere til folkemusik traditions såvel i GB som i USA, til blues i USA, shanties og andre folkelige traditioner i GB.

Kirketonearterne har på et musikteoretisk plan hver især muligheder for en række karakteristiske akkordfølger - herom efterfølgende.

Ad iv) DUR OG MOLL.

Bemærk, at dur-skalaens halvtonetrin sjældent aktualiseres som ledetone.

Tilsvarende i moll, idet sange i 'harmonisk moll' er meget sjældne, Lennon & McCartney's *Girl* fra 1965 er et eksempel på en af undtagelserne. Mange af Beatles melodier er i dur, ligesom der er melodier i moll. Det er formodentlig her, at påvirkningerne fra de populærmusikalske genrer spiller ind - og det er herfra, at de dur-moll lignende kadencer benyttes som konventioner eller som akkordformler - enten hele sangen igennem eller som elementer f.eks. A-stykket i *Yesterday* i modsætning til B-stykkets modale akkordfølger. Det er karakteristisk for de rocktonale koder, at de er kendte fra folkelige musikkulturer, og at de i det store hele umiddelbart kan synges.

Siden 1980'ernes midte er dele af rockmusikken blevet fusioneret med andre musikkulturer, f.eks. jazz, nye instrumenter er blevet kompositionsredskaberne end guitar og klaver, og endelig er Berklee-skolens teori og akkord-skala substitueringer med en instrumentalpædagogik iklædning.⁽¹⁸⁾ Samlet har dette betydet en så kraftig udvidelsen af dur-moll tonaliteten, således at dele af rockmusikken ikke mere har rod i rocktraditionerne. Indtil da var rockmusikkens tonale koder, kendte fra folkelige musikkulturer og kunne således i det store hele umiddelbart synges.

Ad v) **AKKORDMELODIK.**

Treklangsmelodik d.v.s. tonerne i visse akkordtyper, durtreklang, molltreklang, formindsket treklang, dur septimakkord, kan indgå som melodik.

Forskellen mellem tertsstige melodik og dur-moll tonal treklangsmelodik er bl.a., at sidstnævnte har én tydelig I.trins fornemmelse, hvilket ikke er tilfældet med tertsstige melodikkens tertser.

I Saw Her Standing There er refrainet helt tydeligt akkordmelodik med tonerne cis e g fis e til A7. George Harrisons *Something* har tydeligvis en melodik, der i verset er afhængig af akkorderne.

Ad vi) **MELODIK OG INSTRUMENTIDIOMATIK.**

Melodiske fraser, småmotriver m.v. kan være betinget af instrumentidiomatik. Under improvisationer kan toneforholdet være identisk med toneforrådet i 'box'es (se under SOLO).

c. **MODEL TIL ANALYSE AF MELODIK.**

i. **ANALYSE AF MELODIENS TONEFORRÅD.**

Tertsstige bestemte, tetratonale, pentatonale, hexatonale, doriske, aeoliske, mixolydiske, joniske, dur, skalaegne- og skalafremmede toner studeres i vers, refrain, A-stykker, B-stykker m.v.

De enkelte skalatoner noteres med nodehoveder med større eller mindre diameter, der afspejler forekomsten af tonerne i en enkelt sang, eller i et repertoire.

Der kan tegnes vandretorienterede pile, der angiver hvilke retning melodien som regel har til/fra bestemte toner, f.eks. ved fraseslutning. Endelig kan særlige intonationer, f.eks. blå toner også skrives ind ved lodretorienterede pile (19).

ii. **ANALYSE AF MELODIENS TONALITET.**

Tonal spænding/afspænding.

Toner med forskellige tonale funktioner: hjemmetone(r), finaltone, grundtone(r), udetoner, fraseslutningstoner, måltoner, udsmykningstoner m.fl. De forskellige toner skrives med forskellige nodeformer, f.eks. nodeform, rombe, rektangel, eller farve: sort eller hvid.

Konsonans og dissonans, eller spændingsskabende toner.

Intervallforråd, karakteristiske intervaller

She Loves You revisited som analyseobjekt: denne gang undersøges hyppigheden af de forskellige toner i intro og vers med større eller mindre nodehoveder, samt angivelse af visse tonale forhold: hjemmetoner (e og g), fraseslutningstoner (e, d, g, fis), finaltone (e) m.fl.

iii. **ANALYSE AF MELODIENS KURVATUR.**

Melodisk form: bueform, faldende, stigende, bølgeformet, pendlende, v-form, terrasse formet.

Melodiske bevægelse: trinvis eller springende bevægelse, afbalancering, m.v.

Melodiens toner: ambitus, toptone, bundtone, kulminationstone.

Melodiske udsmykningstoner: forslagstoner, gennemgangstoner, kromatiske toner, der er en art bitoner på to eller tre opad- eller nedadgående toner, der kan udfylde et interval ved bl.a. fraseslutning).

Accentuerede toner, blå toner.
Intonation og stemningssystemer.

iv. ANALYSE AF MELODIENS OPBYGNING.

Frasedannelser, fraseopbygning, call and response, frasemønstre
Riffs, ostinater, figurer, vendinger.
Repetition, variation, bearbejdelse og kontrast.

v. ANALYSE AF MELODIENS STILISTISKE REFERENCER.

Melodisk materiale henføres til tradition eller stilart eller gehørstraderet melodisk fællesstof

Meloditype med varianter og paralleller ⁽²⁰⁾.

d. OM ANALYSE AF 'HARMONIK'.

i. Det fremgår af de foregående kapitler, at den engelske rocktradition er sammensat af anglo-amerikanske og afro-amerikanske musikkulturer herunder melodik og harmonik, der har rod i kirketonalitet, pentatonik, blues, rock'n'roll, country'n'western, folke-musik fra de britiske øer, m.v. Disse tonaliteter er karakteristiske ved stort set at undgå ledetoneaffinitet og kvintaffinitet.

Rockharmonik og melodik har ikke udgangspunkt i kunstmusikkens dur-moll tonale kadenceharmonik med den tonale kadence, S→D→T, som paradigme, eller i jazzens standard repertoire og evergreens med akkordfølgen ii7→V7→I7 som paradigme med og uden triton substitutioner, eller fra populærmusikkens harmonik med de enkle dur-moll tonale kadencer f.eks. vamp I→vi→IV→ii→V→I, eller IV→V→I således som det kendes i Grand Prix-repertoiret.

Men selvom udgangspunktet for den engelske rocktonalitet hverken er kunstmusik, jazz eller pop, så kan der sporadisk forekomme akkordformler fra disse traditioner.

Det er imidlertid karakteristisk for meget af den foreliggende musikkritik om rockmusik, at analyser af rockharmonik sædvanligvis foretages ud fra funktionsteorien. Men selvom akkordfølgen i en rocksang f.eks. i rhythm'n'blues og i rock'n'roll ofte "kun har tre akkorder", f.eks. I V IV, så er dette ikke en tilstrækkelig betingelse for at kunne betegne harmonikken som dur-moll tonal kadenceharmonik - heller ikke en tonal kadence i "forkert" udgave, sådan som det undertiden kan læses.

Ved harmoniske analyser af rockharmonik er det derfor fejlagtigt at analysere på baggrund af funktionsteorien med tilhørende terminologi, f.eks. subdominant, vekseldominant m.v. Hvis rockharmonikken skulle analyseres ud fra funktionsteoriens dur-molltonale kadence-paradigme med tilhørende terminologi, så skal der være en række nødvendige forudsætninger til stede: ikke mindst at de givne akkordfølger i rockmusikken kan tolkes og er konciperet som en funktionstonal kadenceharmonik - herunder at der er kvintaffinitet og ledetoneaffinitet, f.eks. at ledetoner altid skal opløses trinvist - mest almindeligt opad men også nedad, at ledetoner harmoniseres på en bestemt måde, at ledetoneens resolution medfører akkordskifte til overvejende forudsigelige akkorder (f.eks. T +T og OT), at der sker resolution af f.eks. akkorddissonanser.

Men kvintaffinitet og ledetoneaffinitet er nærmest uforenelige med rockharmonik. Der er ikke mange akkordfølger i de engelske rockstilarter, hvor der er kvintaffinitet mellem naboakkordernes grundtoner mod uret i kvintcirklen.

De tonale koder i engelske rockstilarter er selvstændige stilistiske foreteelser, der ikke er konciperede ud fra forestillinger om den tonale kadence, vekseldominanter, skuffende kadencer, m.v. selvom der fra tid til anden kan indgå sådanne klicher. I de engelske rockstilarter kan naturligvis også forekomme akkordfølgen, $V \rightarrow I$, men dette gør ikke nødvendigvis resten af rockharmonikken til dur- moll tonal kadenceharmonik. En sådan akkordfølge - fra en dominantisk virkende akkord til sin efterfølgende tonika - i en tonal kontekst, der ellers ikke har præg af kadenceharmonikken, skal benævnes 'autentisk hel slutning', $V \rightarrow I$, i stedet for den funktionsharmoniske tolkning af disse akkorder til $D \rightarrow T$.

Naturligvis kan der også i en sang forekomme akkordfølger, der er identiske med den tonale kadences, $T \rightarrow S \rightarrow D \rightarrow T$ svarende til $I \rightarrow IV \rightarrow V \rightarrow I$ men en anden traditions akkordfølger, altså f.eks. popmusikkens, kan have været forbilledet. I sådanne tilfælde må man så overveje om hele sangen er konciperet i dur-moll tonalitet, eller om komponisten ikke bare har taget en akkordfølge fra en anden tradition. Det samme gør sig gældende for andre med den tonale kadence nærtbeslægtede akkordfølger, $ii7 \rightarrow V7 \rightarrow I7$ eller $ii7 \rightarrow V7 \rightarrow i7$ f.eks. fra jazzens standard numre (og poppens, revy, grand prix, evergreens). Eksempler på sådanne lån høres f.eks. i Lennon & McCartney's *All My Loving* i bl.a. den indledende frase i modsætning til en karakteristisk rock akkordfølge, $I \rightarrow II \rightarrow IV \rightarrow I$ (f.eks. Lennon & McCartney's *Eight Days A Week*).

Begrebet, 'parallelakkord' spiller en rolle i rockmusikkens teori, hvorimod 'parallelfunktion' ikke giver mening. 'Parallelakkord' (eng. relative minor or major) kendes som musikteoretisk begreb af de fleste udøvende rockguitarister, og det har også et modsvar i praksis, idet parallelakkorder kan forekomme ved harmonisering, omfarvning, substituering, af en given akkord gennem fællestoneaffinitet eller som spillepraksis. Der eksisterer også en anden uheldig analysepraksis med at anvende funktionsterminologien som betegnelse for enkeltstående akkorder, f.eks. at betegne en IV. trins akkord for en subdominant uden at tolke, om akkorden på det pågældende sted rent faktisk er en hovedfunktion i en dur-moll tonal kadence.

I langt de fleste tilfælde har rockmusikerne ikke konciperet den givne akkordfølge ud fra funktionsharmonikkens kadenceparadigme. Akkordfølgerne i rockmusikken fremkommer ud fra andre hensyn, f.eks. ud fra ønsket om at fremkomme med en ny virkningsfuld klang, eller farve, således som det er tilfældet med de tre forskellige akkorder i den modale blues eller ud fra instrumentidiomatik, eller ud fra karakteristiske akkordfølger fra bestemte traditions.

Tonalitet i rockmusik har ændret sig betydeligt siden 1960'ernes begyndelse bl.a. efter tid, sted, tradition, og personalstil, hvorfor der ikke kan opstilles én musikteori, der rummer forklaringskraft for alle tonale aspekter i rockmusik. I de foregående er der benyttet eksempler fra The Beatles tidligere produktion, men rockmusikkens melodik og harmonik har også ændret sig også hos The Beatles: Der gives mange eksempler på nye harmoniske vendinger fra andre stilarter, f.eks. fra evergreens, music hall, jazz på LP'erne *Double White Album* og *Abbey Road*, og f.eks. fra balladen *Hey Jude*, der rummer elementer fra jazz og rock blandet sammen (den faldende melodiske bevægelse) og fra rock med coda'ens $I \rightarrow bVII \rightarrow IV \rightarrow I$ akkordfølge.

Rockharmonikken har bl.a. fået elementer fra funk, hvor ostinaternes samklange giver nye muligheder, ligesom der er kommet højtbyggede tertsstablede akkorder med og uden alterationer.

Siden 1980'erne har rockmusikken fået nye tonaliteter ved siden af Beatles-harmonikken og den engelske rocktradition. Dette sker bl.a. gennem jazzens akkord/skala-teorien. Hertil kommer udviklingen af musik og digitalteknologien:

synthetizere, computers, samplers, harddisk-recording, og et stadigt mere og mere teknologisk avanceret udstyr, der i større og større omfang får indflydelse på kompositionsteknikken, idet klangene kan forlænges og forkortes uafhængigt af gængse harmoniseringsprincipper, eller f.eks. at alle trin i en skala forlods er dur-akkorder etc. Guitar idiomatikken er ikke længere styrende for akkordopbygninger, akkordfølgerne m.v. nu er det en enkelt-håndet keyboard-idiomatik, der sammen med sound og klangtæpper determinerer samklangene. Akkorderne behøver ikke længere en bærende rygrad i stykket, tonalt og rytmisk, men akkorderne og samklangene bliver sound, klang tilmed uden rytmisk prægnans.

Det rytmiske kan f.eks. komme fra funk-agtige ostinater f.eks. i bassen. Denne omlægning handler også om, at instrumenterne får nye funktioner. I nogle tilfælde ændres et band's spille- og kompositionsprocesser sig til et teknologisk styret band og teknologisk styret musikalsk materialebehandling. Dele af de oprindeligt gehørs-traderede rockmusikkulturer er forsvundet, idet de er blevet gennem-digitaliserede f.eks. rave men også akkompagnementet i rap kan være styret af computere og anden musikteknologi, hvorved den udøvende faktor er blevet minimeret kraftigt. Men dele af rockken har fortsat rødder i blues, rock'n'roll, country'n'western, gospel, soul, folksongs, og i de engelske rockstilarter.

ii. *BECIFRINGSSYSTEMET.*

Becifringssystemer er velegnet og velkendt til at beskrive nogle dimensioner ved akkorder og samklange i bl.a. rock, jazz og populærmusik. Becifringstegnene er bedst til at beskrive tertsofbyggede akkordtyper, f.eks.: treklange, fireklange, femklange, seksklange med og uden alterationer; men også andre akkordtoner end de tertsofbyggede lader sig beskrive ved hjælp af bl.a. tal samt "add" og "omit".

Becifringssystemets terminologi tager bl.a. udgangspunkt i tertsofbyggede akkordtyper og går i dur ud fra et mixolydisk toneforråd, og i moll ud fra et dorisk toneforråd, d.v.s. '6' er altid en stor sekst, og '7' er altid en lille septim. Bastone angives efter skråstreg - f.eks. C/e. Hertil nogle tegn f.eks. sus 4 der angiver at treklangens terts skal erstattes af en kvart; C5 angiver at samklangen er en kvintklang; Δ = maj 7 betyder stor septim; f.eks. C₆⁹ rummer tonerne: C₆^{add9} medens C₉⁶ rummer tonerne C₉^{add6}.

Becifringssystemet siger imidlertid intet om den pågældende akkords beliggenhed, fordblinger eller 'voicing', d.v.s. stemmeføringen fra en samklang til den næste.

Her skal foreslåes en supplerende betegnelse i forbindelse med rock, nemlig at hvis becifringstegnet for den pågældende akkordtype skrives kursiveret, så skal samklangen spilles med akkordfremmede toner, f.eks. *1¹ C 1² C7 1³ F7 1⁴ C7 C7* hvor takt 2-4 3. *↓* suppleres med akkordfremmede toner, d.v.s. skalaegne- eller skalafremmede toner, der formodentlig virker lettere spændingsskabende eller dissonerende.

iii. *GUITAR-TABULATUR.*

Guitar-tabulatur er en notationsform, der viser hvorledes et melodisk forløb eller akkord/samklang spilles idiomatisk på guitaren. Guitartabulaturen angiver ikke alene bånd eller position, men også andre idiomatiske udførelsesmæssige aspekter (bend, release, gliss m.fl), fingerstillinger, frasering, antal toner pr. anslag.⁽²¹⁾

Guitartabulaturen viser øverst det normale nodebillede og nedenunder vises grebene på guitaren på et stiliseret billede af guitarhalsen. Ved analyser af melodik, akkorder og samklange i de anglo-og afro-amerikanske stilarter er tabulaturer et adækvat notationssystem.

Der har i det foregående været eksempler på guitar-tabulatur.

iv. **TRINTALSANALYSE.**

Analyse af akkorder og samklange i rockmusik kan stort set uden problemer foretages med trintalsanalyse i forbindelse med den engelske tradition. Trintalsanalysens (22) terminologi suppleres her med følgende, idet det er karakteristisk for rockharmonik:

at akkordfølgerne har et tonalt hjemsted

at akkordtyperne i udgangspunktet er treklangsbaseret

at samklange kan bestå af enten skalaegne eller skalafremmede toner.

at akkordfølgerne sjældent rummer modulationer

Trintalsanalyse kan meddele enkle forhold vedrørende rockstykkets akkordfølger.

Trintalsanalysen går ud fra en del vigtige præmisser: at de samklange, der skal analyseres udgøres af akkorder (først og fremmest af tertsobbyggede akkordtyper), at akkordfølgerne kan orienteres ud fra et I.trin, altså at der i tonal henseende findes et hvilepunkt eller udgangspunkt. Iøvrigt behøver finalakkorden ikke at være identisk med grundakkorden = I.trins akkorden.

Trintalsanalysens terminologi er her justeret således, at treklangstypen (dur, moll, formindsket, forstørret) kan aflæses absolut, bl.a. dur med store romertal og moll med små romertal. Trintalsanalysen er nemlig justeret her, således, at den afspejler nogle af rockharmonikkens karakteristika: bl.a. at den givne akkords tertsobbygningssprincip umiddelbart fremgår, samt om der indgår akkordfremmede toner i den givne analyse af samklangen.

Trintalsanalysen beskriver, hvilke akkordtyper der forekommer i forhold til et tonalt hvilepunkt = I.trin. Trintalsanalysens romertal ses ofte kombineret med et arabertal, der er forskudt nedad arabertallet henviser til baroktidens generalbasbecifring (f.eks. I₆ I-trins akkord i første omvendning, C/e). Som bekendt registrerer generalbasbecifringen ikke alene akkordernes omvendinger, men endnu mere vigtigt så anfører generalbasbecifringen også eventuelle akkorddissonanser og melodiske dissonanser, der fordrer en dissonansbehandling og dermed også stemmeføring.

I forbindelse med trintalsanalysen af rockharmonik kan der efter romertallet i samme plan forekomme et arabertal (f.eks. I7) og i givet fald skal *arabertallene da aflæses som om de var fra becifringssystemet* - f.eks. V9 vil i C-dur svare til en G9 akkord, medens Vadd2 vil angive en Gadd2 samklang, og Imaj7 vil i C-dur svare til Cmaj7. Terminologien til trintalsanalyse af rockmusik har følgende udseende:

Store romertal - f.eks. I VI - benyttes til at angive en dur-treklang,

små romertal - f.eks. ii iii - benyttes til at angive en moll-treklang,

Tegnene, '+' og 'o', vil ikke blive benyttet, hverken som dur eller moll jfr. funktionsharmonisk analyse hvor tonekønnet kan angives for den pågældende funktion på denne måde, f.eks. i C: betyder +S og °S (henholdsvis F og Fm), eller som forstørret henholdsvis formindsket treklang jfr. becifringssystemet, f.eks. betyder C⁺ indeholdende tonerne c-e-gis, og C^o indeholder tonerne c-es-ges.

Derimod benyttes 'aug' til højre for romertallet benyttes til at angive en forstørret treklang, f.eks. er IIIaug en forstørret treklang på tredje trin, og

'dim' til højre for romertallet benyttes til at angive en formindsket treklang, f.eks. er IVdim en formindsket treklang på fjerde trin.

b til venstre for romertallet angiver en kromatisk fordybelse af det pågældende skalatrin; f.eks. er ^bVII er en durtreklang på det lavende syvende trin.

til venstre for romertallet angiver en kromatisk forhøjelse af det pågældende skalatrin, altså [#]iv er det høje fjerde trin og akkordens tonekøn er moll.

iv - ^bIV romertal skrevet med *petit* f.eks. IV ^bIII → I [#]IV → V ^bVI → V angiver en *forslagsakkord* til den efterfølgende. Bemærk, at forslagskromatik ikke er en maskeret tritonus substitution og dermed en kvintaffinitet, eller om ledetoneaffinitet, men er derimod en udsmykning af målakkorden.

Kursiverede romertal f.eks. V7 angiver, at den pågældende treklang spilles med akkordfremmede toner, men udgangspunktet er den pågældende akkordtype.

Det kursiverede har intet med 'skuffende (bi-)kadence' at gøre.

Treklang med kvart i stedet for tert angives med et 4 eller *sus* 4 til højre for romertallet, alt efter om der er tale om, at kvarten er et forudhold eller ej.

Øvrige tal anvendes i overensstemmelse med becifringssystemets terminologi, 7 = lille septim Δ = maj 7 altså stor septim, 6 er altid stor sekst altså f.eks. i c-modus: iii7 = Em7, ^bVI7 = A^b7,

Trintalsanalysen udsiger intet om akkordens placering på instrumentet eller fordoblinger. Udover trintalsanalysens registrering af en akkord, er det derfor ofte nødvendigt at udskrive akkordplaceringen enten i noder for klaver eller i tabulatur for guitar. Disse to instrumenters idiomatik, især guitarens, har spillet og spiller fortsat en betydelig rolle for forståelsen af rockharmonik.

e. STUDIET AF 'HARMONIK'.

Det musikteoretiske studium af harmonik i forbindelse med rockmusik omfatter en række aspekter:

i. 'AKKORDER' OG 'AKKORDTYPER'

'akkorder' kan f.eks. være tertopbyggede, treklange, firklange (eller septimakkorder) etc. af de skalaegne toner, eventuelt med forskellige alterationer, hvorved der anvendes skala fremmede toner; eller akkorder, der er fremkommer efter andre principper end tertsstabling, f.eks. kvartopbyggede, sekund+kvint m.m.. Akkordtyper implicerer en tilbagevendende opbygning af en akkord, f.eks. septimakkorden på 5. trin i en dur skala har en ganske bestemt struktur. Becifring angiver akkordtyper.

ii. 'SAMKLANGE'

betegner akkorder, der enten består af akkordtyper inklusive diverse akkordfremmede toner; eller af akkorder, der ikke er opbygget efter et særligt princip.

iii. INSTRUMENTIDIOMATISK HARMONIK

er akkordtyper og samklange, der er betinget af det pågældende instruments særlige idiomatik og muligheder. El-guitar og keyboards har forskellige idiomatiske betingede akkordtyper og samklange, der er karakteristiske for rockmusik.

iv. VEDRØRENDE 'AKKORDFØLGER' OG 'AFFINITETSPRINCIPPER'

hvilke sammenhængskræfter betinger, at naboakkorder følger efter hinanden. Årsagerne hertil skal findes i forskellige tonalitetsopfattelser, 'tonal praksis' og 'tonale koder' (23), rytmiske, idiomatiske og stilistiske.

v. OSTINAT-TEKNIKKER

er rytmiske-, melodiske- og/eller harmoniske repeterende figurer, floskler, motiver, riffs og ostinater m.fl.

vi. SAMMENHÆNGE MELLEMELODIK OG HARMONIK

eller harmonisering af melodi eller melodisering af akkorder.

Disse aspekter, der rummer en systematik til studiet af rockharmonik, vil nedenfor blive gennemgået nærmere. De musikteoretiske studier er i lighed med studiet af rockmusik overvejende beskrivende og forklarende, medens den foreskrivende fase

med implikationer for satsteknik og arrangementslære ikke er forsøgt medtaget i dette studium.

Ad i) AKKORDER OG AKKORDTYPER.

Beatles-stilen er, hvad angår akkorder og samklange, karakteristisk ved at rumme dur og moll treklange som de vigtigste akkorder. Der tilføjes meget ofte diverse akkordfremmede toner til disse akkorder, og af og til tilføjes også stor sekst eller lille septim.

Toneforrådet kan altså udvides med skalafremmede toner, især for at ændre tonekøn. Disse forskellige mulige treklange, eller akkordfarver, er typiske for rockmusikkens modalharmonik, der i de fleste tilfælde har et tonalt hjemsted på I.-trinnet.

Et nærmere studium af Beatles harmonik viser, hvorledes Beatles-stilen er blevet bredere fra 1960'ernes brug af fra treklangsharmonik og modalharmonik til også at indeholde nye virkemidler, med bl.a. med jazzinfluerede harmoniseringer med fireklange og kvintskridtsekvenser f.eks. *Golden Slumbers* og *Carry That Weight*, og samklange fra kunstmusikken.

Nedenfor er systematisk anført, hvilke akkordtyper, der almindeligvis forekommer i Beatles-stilen:

Tertsopbyggede akkordtyper:

Tertsopbyggede treklange: dur, moll, forstørrede C⁺ og formindskede C^o.

Tertsopbyggede firklange: C7, Cm7,

Tertsopbyggede femklange: C7 (#5), C9, C7sus4, C (b10) der er rockens svar på jazzens C (#9), idet akkorden i rockkontekst opfattes som en akkord med en udkomponeret blå tone med den lille terts øverst, f.eks. i The Beatles sangene *Got To get You Into My Life*, *The Word*, *Taxman*,

Treklange med skæv bastone

f.eks. F_{1g} svarende til G11 f.eks. i Lennon & McCartney's *Got To Get You Into My Life* i afslutningen af verset. Her placeres i bassen treklangen septim, none eller kvart. Denne teknik bliver almindelig i 1970'erne med Joe Zawinul og fusionsharmonikken (24).

Ikke-tertsopbyggede akkordtyper

Akkorder bestående af 2-toner f.eks. guitarakkorder f.eks. en kvintsamklang, C5, eller kvartsamklang, C4, samt andre akkorder, der er idiomatisk bestemte udfra enten guitar eller keyboard,

Akkorder bestående af 3-toner, f.eks. Csus4 (kvart+kvint= c-f-g), eller f.eks. Cadd9 eller Cadd2 sekund+kvint = c-d-g), andre akkordtyper med tre toner, der er idiomatisk bestemte udfra enten guitar eller keyboard.

Akkorder bestående af 4-toner, f.eks. C6 der i rockkontekst ikke opfattes som Am7 som kvintsekstakkord, men som en C-dur akkord med tilføjet sekst., og andre akkorder, der er idiomatisk bestemte udfra enten guitar eller keyboard.

Akkorder bestående af 5-toner f.eks. C6^{add9}, og andre akkorder, der er idiomatisk bestemte udfra enten guitar eller keyboard.

Ad ii) ANALYSE AF SAMKLANGE.

'Samklange' rummer såvel harmonik i snæver forstand, akkordtyper - herunder også akkorder, der er opbygget efter andre principper end tertsofbygning - som akkorder inklusive diverse akkordfremmede toner, samt tilfældige tonekonstellationer. Sidstnævnte resulterer i mange forskellige slags akkorder, der ikke kan relateres til bestemte akkordtyper. Der forekommer mange forskellige samklange i rockmusikken, nogle er karakteristiske ved 'constant structure', d.v.s. akkorder, der ikke har som

betingelse, at de er tertsofbyggede - men at de har konstante intervalforhold mellem de forskellige toner i samklangen med dissonerende virkning.

Spørgsmålet om de spændingsskabende toner eller om konsonans-dissonans i rock studeres ud fra følgende hovedspørgsmål :

- 1 er dissonansopfattelsen knyttet til melodik, til intervaller, og/eller til harmonik
- 2 hvilke intervaller, akkorder og samklange opfattes som konsonanser og hvilke som dissonanser?
- 3 hvilke dissonanstyper forekommer? f.eks. akkorddissonans, forslagsdissonans m.v.
- 4 hvilke dissonansbehandlinger knytter sig til disse forskellige dissonanstyper?
- 5 placering af dissonanstonerne?

AD 1) Dissonans virkninger kan forekomme inden for den enkelte stemme, f.eks. sangens melodi, der kan rumme intervaller og intonation af enkelttoner, der kan virke dissonerende. Dissonans virkninger kan også forekomme inden for en akkompagnementsfigur, hvor der benyttes akkordfremmede toner, eller inden for de idiomatisk udformede ostinater og riffs. Akkordfremmede toner, skalægne toner og skalafremmede toner kan undertiden medfører tonal spænding eller konsonans-dissonans.

Dissonerende eller spændingsskabende toner er Beatles-stilen og i den engelske rocktradition enten knyttet til akkordfremmede toner sammen med dur/moll-treklange, eller til forskellige ikke tertsofbyggede samklange,

De fleste altererede intervaller vil opfattes som dissonerende, hvad enten de forekommer i et stemmepar, i akkorder eller i samklange.

Dissonans til konsonans kan ofte høres i introduktionen til en sang, idet akkorder og samklange ofte rummer nogle tonale spændinger, der bliver spændingsløse hen mod slutningen af introduktionen.

AD 2) Alle toner i den pågældende modus er konsonerende. Imidlertid kan forstørrede og formindskede bevægelser i melodien virke spændingsskabende.

Melodiens relationer til akkorderne er afgørende, idet akkordfremmede toner (til durtreklange eller molltreklange) virker dissonerende eller spændingsskabende.

De melodiske fraser behøver ikke nødvendigvis have afsluttet frasen på en treklangsegen tone - jfr. tertsstige melodianalysen af *She Loves You*. I forbindelse med flerstemmig udsættelse af sangens melodi, f.eks. i refrain, kan det konstateres, at denne 2-stemmighed eller 3-stemmighed har tertser, sekster, kvarter og kvinter som konsonerende intervaller. De 3-stemmige homorytmiske kor har samme frasering i alle 3 stemmer, og stemmeføringen er nærmeste vej, herunder parallelle kvinter og kvarter, sekstakkorder og kvartsekstakkorder og samklange, sangbare intervaller, trinvis eller nærmeste vej, men med melodisk retning og at ambitus er omkring en sekst.

'Stemmeføring' - som i kunstmusikalsk forstand hvor samtlige detaljer og sammenhænge mellem to eller flere stemmer er melodisk afhængige af hinanden - eksisterer ikke i den engelske tradition. Begreberne, ligebevægelse, parallelbevægelse og modbevægelse kan benyttes til at beskrive, hvad der foregår - herunder også brugen af parallelle kvinter i den engelske rocktradition. Forklaringen på de parallelle kvinter er formodentlig rockmusikkens rødder i folkemusikalske synge- og spilletraditioner.

Der kan foreligge så mange aftaler på forhånd mellem sanger og instrumentalister, eller bandet kan være så sammenspillet og de enkelte comp så gennemarbejdede, at de enkelte stemmer alligevel hænger tæt sammen, som om der inden for visse grænser foreligger en stemmeføring. Det kan være tilfældet med f.eks. den vokale 2. eller 3. stemme, i udformningen af rytmegruppen, hvor bandet kan være så sammenspillet eller

have indøvet et sang så grundigt, at stemmerne i comp har smittet af på hinanden. I satsteknisk henseende kan f.eks. selvstændige melodiske eller rytmiske figurer, ostinater eller et længere forløb være fordoblet, 'locked', melodisk og/eller rytmisk med et andet instrument.

AD 3) I rockmusik forekommer forskellige *dissonanstyper* - men uden en tilhørende tilbagevendende dissonansbehandling af de spændingskabende toner; undertiden kan der dog forekomme melodiske forløb, der minder om resolution af dissonansen. Disse forløb kan forekomme i forbindelse med akkorder og samklange i comp og med melodik i vocal.

I det følgende er anført disse forskellige dissonanstyper eller spillekonventioner:

'*Forslagsakkorder*' eller '*forslagstoner*' (der minder meget om forslagsdissonanser) hvad enten de er melodiske eller akkordiske har et forløb, der er dissonansbehandlings lignende, nemlig: springvist, trinvist eller kromatisk op eller ned i forslagsdissonansen - eller i den spændingskabende akkord eller tone - og derefter trinvist eller kromatisk op eller ned til resolutionen d.v.s. til mållakkorden eller til måltonen.

Bemærk, at kromatiske forslag ikke er at opfatte som ledetoner.

En given hovedakkord kan udsmykkes med forslagsakkorder på forskellige måder: f.eks. forslagsagtigt med et kvartsekst- 6_4 -lignende forslag, altså naboakkorder i kvartafstand, men der er også mulighed for forslag, der er kromatiske eller i tertsafstand.

(Se også under instrumentidiomatik). Et andet eksempel er den guitaridiomatiske forslagssfigur $IV \rightarrow ^bIII \rightarrow I$

Orgelpunkt - akkorder og samklange fastholdt af én bastone.

Akkorder eller samklange begynder konsonerende og fortsætter dissonerende (med akkordfremmede toner og/eller skalafremmedetoner) og afslutter konsonerende igen. f.eks. Lennon & McCartneys *The Fool On The Hill*.

Gennemgangsdissonans i akkorder og melodik:

halvtonevis eller heltonevis ned i dissonansen og trinvis videre nedad til måltonen eller mållakkorden, eller halvtonevis eller heltonevis op i dissonansen og derpå trinvis videre opad til måltonen eller til mållakkorden.

Dette er f.eks. tilfældet i tilknytning til en del af akkordfølgerne i rockharmonik, hvor en diatonisk eller kromatisk faldende eller stigende melodik forbinder en akkord eller samklang med den næste. Nogle samklange kan virke ustabile og kan derfor have karakter af '*gennemgangsakkorder*', der er på vej mod en ny og måske mere stabil samklang eller akkord.

Glissando: oppefra eller nedefra - over større eller mindre intervaller - og ind i tonen. Bemærk, at der kan glides væk til ikke definérbar tonehøjde, ligesom der kan glides fra en ikke-definérbar tonehøjde og ind i måltonen.

Drejedissonans i akkorder og melodik:

halvtonevis eller heltonevis op i den spændingskabende akkord eller tone og derefter ned igen til udgangstonen; eller ned i den spændingsfyldte akkord eller tone og derefter op til udgangsakkorden eller tonen (f.eks. i melodik: Lennon & McCartney's *I'm A Walrus*).

Forudholds-lignende dissonans forekommer, hvis én eller flere akkordtoner er akkordfremmede og måltonen først indtræder forsinket. Et meget tydeligt eksempel er Csus4, hvor tertsen er forudholdt. Bemærk imidlertid, at kvarten i mange tilfælde ikke opløses. Der forekommer også situationer, hvor der fremkommer samklange, der giver mindelser om forudholddissonans. Akkorden, Csus4, kan i en kontekst virke dissonantisk med efterfølgende resolution til C, tilmed trinvis nedadgående. En sådan

dissonansbehandling kan forklares ved nærmeste vej på keyboardet og er ligeledes et resultat af akkordgrebene på guitarhalsen - på standardgrebet løftes 4. finger, hvorved den pågældende bliver en halv tone dybere. Procul Harum benytter sig nærmest af en kæde af forudhold i intro og vers til *A Salty Dog* (på LP'en fra 1969) :

C (b5) Bsus4 D/a Asus4 A

Af terminologiske årsager foreslås begrebet, 'synkope', ikke anvendt i rockmusik, hverken som betegnelse for en dissonanstype eller i forbindelse med rytmik. 'Synkope' som dissonanstype implicerer en bestemt dissonansbehandling i forholdet til en anden stemme med et tilhørende melodisk forløb, der indeholder: 'preparationstone', 'dissonanstone' og 'resolutionstone' (25). Sådanne dissonansbehandlinger forekommer ikke i rockmusik. En terminologi til rockmusik med 'spændingsskabende tone' eller 'spændingsskabende akkord' samt 'måltone' eller 'mållakkord' er adækvat.

I stedet for 'synkope' foreslåes, at *forudhold* (eng. suspension), benyttes f.eks. til kvartforudholdet i Csus4 - eller noneforudholdet, der snarere skrives Cadd9 end Csus2 - også selvom der ikke finder en mere eller mindre gennemført dissonansbehandling sted. Disse forudholdstoner eller akkordfremmede toner kræver ingen dissonansbehandling.

Et eksempel med melodiske forløb, der ligner en dissonansbehandling, er *Helter Skelter* fra The Beatles Double White Album, hvor der faktisk i intro foregår en hørbar klassisk dissonansbehandling - afledt af gitaridiomatikken (eller måske er det George Martins fingeraftryk eller begge dele).

I forbindelse med det rytmiske aspekt af 'synkope' i kunstmusikken, er det ofte karakteristisk, at de tre toner i dissonansbehandlingsforløbet er ubetonede. I rockmusikken derimod er den spændingsskabende tone eller akkord ofte betonet. Derfor foreslåes betegnelsen 'lift' anvendt i rockmusik i stedet for synkope.

Anticipation, forudtagen, af en akkord kan f.eks. forekomme ved et akkordskift, hvor en akkord liftes fra "1-slaget" tilbage til den foregående takts "4-og-slag", medens bassen først skifter på 1-slaget eller vice versa. The Beatles: *Here Comes The Sun* med anticipation af akkord i guitar, men ej i bas; der findes eksempler på begge dele.

Akkorddissonans forekommer kun sporadisk f.eks. som konvention i forbindelse med den afsluttende turnaround i blueskorets slutning, f.eks. V. trins akkorder med forstørret kvint samt eventuelt septim, f.eks. G7#5.

Derimod rummer septimakkorderne, f.eks. I7, ii7, iii7, IV7, V7, vi7 eller f.eks. C6 og C6add9, ingen akkorddissonanser, hvorfor der ikke forventes nogen opløsning - med eller uden akkordskifte ved resolutionstonens indtræden.

De pågældende akkorder har andre klange eller farver end treklange.

Visse stilarter har bestemte akkordfølger, f.eks. C→C7→F→Fm→G, hvor det er en konvention, at septimen opløses. I sådanne tilfælde kan det overvejes enten om der er tale om et melodisk forløb i en stemme, der minder om dissonansbehandlingen af en gennemgangsdissonans, eller om der ikke blot er tale om nærmeste vej i henhold til instrumentidiomatikken, hvad enten det er for gitaren eller for klaver.

Et eksempel på problemstillingen om sammenkoblingen mellem nærmeste vej i samme stemme eller dissonansbehandling findes i Lennon & McCartney's *Mother Nature's Son* ved afslutningen af refrainet med akkordfølgen | D Dmaj7 | D7 Gsus4 | G Gm | D | hvor en af mellemstemmer spiller den faldende melodiske bevægelse | d→cis→ | c→ c→ | h→ b →| a |

AD 4) I rockmusik knytter der sig ikke en gennemført dissonansbehandling til de forskellige forekommende dissonanstyper. Men en række spillekonventioner kan resultere i dissonansbehandlings lignende forløb i forhold til den givne dissonanstype.

Arabertallene i tilknytning til becifringstegnene indeholder i forbindelse med rockmusik ingen dissonanser, der skal dissonansbehandles.

AD 5) Spændingsskabende toner kan forekomme overalt til de fleste akkorder, især når den harmoniske puls er langsom, overalt i takten og i alle formled.

Konsonans og dissonans i rock er knyttet til akkorder og de spændingsgivende akkordfremmede toner forekommer i forhold til den enkelte akkord, der er ønsket af et givet becifringstegn. Inden for det lokale becifringstegn kan forskellige toner tilføjes eller fjernes, hvilket medfører spændinger af konsonans-dissonansmæssig art. Fra den ene akkord til den efterfølgende naboakkord sikres affiniteten på forskellige vis f.eks. via den affinitetsskabende rytmik, eller på baggrund af stilistiske forventninger til en typisk akkordfølge - f.eks. 12-takters blueskoret. Dissonanslignende virkning forekommer også i sammenhængene mellem sangens melodi og akkorderne.

Ad iii) INSTRUMENTIDIOMATISK BESTEMTE AKKORDER OG SAMKLANGE.

Frem til begyndelsen af 1980'erne har guitar og klaver været enerådende som rockmusikkens to vigtigste kompositoriske redskaber og spilleinstrumenter.

1. Guitar-idiomatiske aspekter.

Der er efterhånden kommet ganske meget kompetent litteratur af typen how to play the rockguitar med anvisninger af idiomatiske spillemåder inden for forskellige traditioner og spillestilarter f.eks. transkriptioner af guitar soli. ⁽²⁶⁾

Her blot nogle få principielle betragtninger:

- bemærk, at alene guitarens strenge har en ambitus på tre oktaver, hvilket kan medføre en endnu bredere akkordklang, hvis alle seks strenge anslås; almindeligvis anslås kun et udvalg af strengene; alt afhængigt af akkordplaceringen kan forskellige anslagsmønstre medføre, at akkorderne kan spilles f.eks. med melodiske stemmer, bas stemmer, mellemstemme m.v. og i forskellige registre og klang

- opbygningen af en given akkordtype, f.eks. septim- eller noneakkord har karakteristiske akkordplaceringer med gængse standard barré akkordgreb, hvor spillepraksis er ikke at anslå alle strengene ved hvert anslag.

- alle akkordgreb kan udvides og suppleres ved at akkordgrebet enten suppleres med en eller flere nye toner efter formelen, "akkordgrebet +/- én eller flere fingre på gribetrættet". F.eks. kan "spejder"-D-dur med 4. finger i 3. bånd blive til Dsus4, og den spændingsskabende tone forsvinder når 4. finger slippes igen - som om der var tale om en opadgående drejedissonans.

- samklange med 2 toner, samklange med 3 toner eller flere nye samklange på baggrund af velkendte akkordgreb der suppleres med

- akkordplacering- omvendinger, fordoblinger

- kromatiske forslagsakkorder - uden ledetonevirkninger -

- samklange, der bliver til akkordtyper, idet de udspringer af guitarens muligheder f.eks. en gruppe af samklange, der er tertsofbyggede med eller uden akkordfremmede toner, eller akkorder, der er opbyggede af andre intervaller,

- scordatura - alternative guitarstemninger, open D (D-D-F#-A-D) m.fl. med nye muligheder for placering af akkorder og samklange.

Lennon & McCartney's *We Can Work It Out* har følgende akkorder: vers

1¹ D Dsus4 D | 2² D Dsus4 | 3³ Cadd9 D | 4⁴ D Dsus4 D | 5⁵ D Dsus4 | 6⁶ Cadd9 D | 7⁷ G D | 8⁸ G Asus4 A |

Akkordfølgen hænger meget tæt sammen med akkordgrebene på guitaren. Foruden melodik og guitar-tabulatur er akkordtonerne amført urytmiseret:

Nodeeksempel 5

The image shows a musical score for guitar and piano. At the top, six guitar chord diagrams are shown with their names: D, Dsus4, D, Dsus4, Cadd9, and D. Below these is a musical score for guitar and piano. The guitar part is in the treble clef, and the piano part is in the grand staff (treble and bass clefs). The lyrics are: "Try to see it my way do I have to keep on talk - ing till I can't go on?". The piano part shows the chords corresponding to the guitar chords.

2. Klaver-idiomatiske aspekter.

Det drejer sig ved klaveret - ligesom ved guitaren - om at tilegne sig de rette idiomatiske spillemåder inden for centrale stilarter og traditions: blues, boogie woogie, rock'n'roll, gospel, soul, hertil senere ballad klaver, f.eks. Hey Jude, m.fl. Elton John,

- keyboard idiomatiske akkorder og samklange

Der kan her refereres til en stadig voksende litteratur.⁽²⁷⁾

Ad iv) AKKORDFØLGER OG AFFINITETSPRINCIPPER.

Hovedspørgsmålet er her om der findes bestemte tilbagevendende akkordforbindelser og akkordfølger, og i givet fald om der er nogle affinitetsprincipper, der knytter de pågældende akkorder sammen? Her er nogle beskrivelser af centrale aspekter ved akkordfølger i rockmusik, nogle forklaringer, men indtil videre ingen normative regler med implikationer for harmoniseringer.

1. STEMMEFØRING OG VOICING.

Perfekte parallelle konsonanser er overordentlig typiske og sædvanlige i rock.

Parallelle tertser, kvarter, kvinter, oktaver forekommer ofte. Det samme gør sig gældende med parallelførte samklange, f.eks. parallelførte treklange f.eks. G→Am7¹Hm¹C (Lennon & McCartney's *Here There And Everywhere*). Eller IV→I forbindelser eller akkordfølger, hvor der egentlig ikke sker et tydeligt akkordskifte, men hvor få af IV.trin's akkordens toner høres sammen med få af I.trin's akkorden, altså I→IV→I Dette princip høres også i en af The Beatles inspirationskilder, Buddy Holly's *Love's Made a Fool of You* (fra 1958). Buddy Holly standardiserede rockmusikkens typiske kvartet, lead guitar, rytme guitar, bass, & drums - samt én af musikerne på lead vocal. Sangen har intro og vers hver 2x A: | A A D A | A A E A | (med selvstændig guitar riffs). Akkorderne D og E er ikke IV henholdsvis V trin men udsmykning af I trin, D→A eller IV→I henholdsvis E→A eller V→I, er forslagsakkorder, hvor kun ganske få toner ændres. Derfor de kursiverede analysetegn.

Tonalitetsopfattelsen er her anderledes end populærmusikkens, idet akkordskiftene på grund af de få ændringer ikke er entydige.

Refrain | D C | D C | A6 F#m | D E |

Stemmeføringen af f.eks. guitarens barré greb for en akkord kan flyttes opad eller nedad, diatonisk eller kromatisk som f.eks. i Lennon & McCartney's *Mean Mr. Mustard*. I anden halvdel af versets melodik er der to akkordfølger (idet to optaktiske akkorder fører til målakkorden) C7→D^b7→D7 og D^b7→C7→H7. Forklaringen er formentlig, at de kromatiske gennemgangsakkorder er gitaridiomatisk bestemt, eller mindst sandsynligt er at opfatte de kromatiske gennemgangsakkorder som tritonus substituerede kvintskridtsekvenser?

Et andet eksempel, hvor en voicing kan resultere i en akkordfølge, der kan forklares på forskellige måder er f.eks. A^b→B^b→C eller ^bVI→^bVII→I er dette en gitaridiomatisk bestemt akkordfølge med det dertil hørende barrégreb i 4., 6.- og 8. bånd, eller er det en aeolisk kadence ⁽²⁸⁾? der i så fald slutter med tierce de Piccadie. I så fald kunne eksempelvis nævnes Lennon & McCartney's *Lady Madonna* ved fraseslutningerne, hvor akkordfølgen er: F→G→A. Et eksempel med en lignende akkordfølge, der også er optaktisk er fra *Please Please Me* G→A→H7→| E d.v.s. ^bIII→IV→V→| I. Er det en gitaridiomatisk akkordfølge? eller er den analog med den aeoliske akkordfølge? eller er det snarere et eksempel på pentaton akkordfølge?

Det karakteristiske for de harmoniske ostinater er, at stemmeføringen bevæger sig nærmeste vej og med en melodisk retning hen mod en måltone. Denne melodiske bevægelse er affinitetsskabende.

2. MODALHARMONIK.

Modalharmonik har haft mange forskellige musikteoretiske betydninger siden Middelalderen. I forbindelse med rockmusik har 'modalharmonik' flere betydninger: dels tertsofbyggede treklange der parallelføres med sekund mellem naboakkordernes grundtoner, og dels med en bredere betydning, constant structure, hvilket vil sige parallelførte samklange uanset opbygningsprincip - herunder instrumentidiomatiske først og fremmest guitar- og/eller keyboard. Med betegnelsen modalharmonik angives, at de toner, der indgår i samklange og akkorder udelukkende er skalaegne.⁽²⁹⁾

Ved analyser af kortere eller længere *melodiske forløb* - riffs, ostinater, licks, fill-ins, fraser, formafsnit, formled - kan toneforrådene i mange tilfælde relateres til forskellige tonale koder: tertsstige, blues-pentatone og doriske, eller til country-pentatone og mixolydiske. Ved analyse af kortere eller længere harmoniske forløb, *akkordfølger* - ostinater, akkordformler, vendinger, fraser, kor - kan affinitetsprincipperne teoretisk forklares ud fra forskellige opfattelser: en given akkordfølge vil kunne sammenlignes med tilsvarende musikstykker, stilarter og traditions.

Nedenfor følger nogle typiske akkordfølger fra den engelske rocktradition. Disse akkordforbindelser er alle atypiske i forhold til den dur-moll tonale kadence harmonik. Flere hypoteser kan opstilles som forklaringsmodel: rockens komponister er påvirkede af forskellige stilarter f.eks. blues og folksong; eller at akkordfølgerne er tæt sammenhørende med guitarens idiomatiske muligheder, eller at man har undgået at vælge akkordfølger med dur-moll tonal kadenceharmonik, eller at forklaringen er, at akkordforbindelserne kan henføres til specifikke muligheder i de enkelte kirketonearter. Hvad angår sidstnævnte så er de kirketonale modi uden ledetoner ligesom de fleste rocktonale koder er det. Men generelt er det meget lidt sandsynligt at forestille sig, at rockmusikere har teoretiseret over, hvilke akkordmuligheder de enkelte kirketonearter rummer. Derimod er det sandsynligt, at rockmusikerne både har imiteret de

anglo- og afro-amerikanske traditions, og at de har været innovative, hvad angår akkorder og samklange, idet rockmusikerne i stort omfang har fravalgt popmusikkens musikalske udtryk og i stedet for valgt nye musikalske udtryksformer, der passede til de nye ungdomskulturer.

I nedenstående akkordfølger er der refereret til såvel kirketonearterne som til guitaridiomatik, hvilket er angivet med henholdsvis romertal (eventuelt er dert også anført position, fret, der henviser til nærliggende (barré-)akkordgreb (spanske, barré såvel efter lærebogen som barré-akkorder i praktisk udformning)

Dorisk: i→IV Em→A (f.eks. Lennon & McCartney's *Norwegian Wood*)
samme position, in casu 0. fr. (fret eller 0. bånd)

i→v Dm→Am samme position, in casu 5. fr.

i→III Dm→F 5. og 6. fr

Aeolisk: i→iv Am→Dm,

bVI→bVII→I f.eks. C→D→E Intro til Lennon & McCartney's *With A Little Help From My Friends*, P.S. I Love You, fraseslutning i Lady Madonna samme akkord i 3., 5. og 7.fr.

Mixolydisk:

I→iii→vi→IV G→Em→Am→C (Lennon & McCartney's *A Day In The Life*)

I→iii→vi→I (Lennon & McCartney's *For No One*)

I→iii→vi→IV→bVII→I A→C^{#m}→F^{#m}→D→G→A (Lennon & McCartney's *Help*)

I→ii→iii→IV (Lennon & McCartney's *Here There And Everywhere*)

I→v A→Em (Lennon & McCartney's *Doctor Robert*)

I→v→IV E→Hm7→A (Lennon & McCartney's *Norwegian Wood*)

I→IV→bVII→I C→F→B^{b6}→C (Lennon & McCartney's *For No One*)

Jonisk II→IV→I H→D→A (Lennon & McCartney's *You Won't See Me*, Sgt Pepper's *Lonely Hearts Club Band*, *No Reply*, *Day Tripper*, *You Won't See Me*, *Eight Days A Week*)

I→V→bVII→I→IV→bVII→IV Lennon & McCartney's *You've Got To Hide Your Love Away*.

Pentaton Nogle af ovenstående akkordfølger kunne også sættes i forbindelse med pentaton melodik. Det karakteristiske er, at akkordfølgerne kan være guitaridiomatisk bestemte - med samme akkordgreb i henholdsvis 1.-, 3.-, 5.- og 7. bånd - eller benytte pentatone skalaudsnit som grundtoner, f.eks. I→^bIII→IV→V eller I→^bIII→IV→I, eller ^bVII→V→IV→^bIII→I→IV→I→IV der alle tre er eksempler fra den blues-pentatone skala.

Det er iøvrigt karakteristisk for disse akkordfølger, at de kan benyttes som harmoniske moduler, uden sammenhæng med den oprindelige toneart. Forklaringsmodellen kan gennemhulles på forskellig måde, idet der tidligere er redegjort for, hvorledes de enkelte akkorder kan skifte tonekøn på hvert trin.

3. FÆLLESTONEAFFINITET.

Fællestoneaffinitet er et vigtigt affinitetsprincip i Beatles-stilen og i rockharmonik, idet naboakkorder, dur, moll og forstørret, samt nogle septimakkorder, hænger tættere sammen ved at have én-, to- eller tre fællestoner.

Nogle eksempler på nogle akkordfølger med fællestoneaffinitet hos The Beatles

She Loves You. Introduktionens akkordfølge er Em→A7→C→G6 Disse akkorder har fællestoneaffinitet med 2 toner fælles, nemlig tonerne e og g hvilket samtidigt forklarer septimen i A7 og seksten i G6.

I sangen *It Won't Be Long* er akkordfølgen i refrainet E→D^{#+}→Hm6/d→C^{#7}→A→H7→F^{#7}→H7.

Her rummes ligeledes 1-2 fællestoner mellem 2. til 5. akkord. Bemærk, at #5 i D^{#+} ikke videreføres som ledetone, men aisis indgår enharmonisk som h i Hm6.

Den samme behandling af den forstørrede treklang ses i sangen, *Fixing A Hole*, der i intro har akkordfølgen, F→C⁺→Fm7→B^{b9} med først 1- derefter 2-fællestoner, tonen gis i C⁺ bliver med enharmonisk omtydning til terts i Fm ligeledes med én og to fællestoner.

4. TERTSAFSTAND MELLEM NABOAKKORDERS GRUNDTONER

er også karakteristiske for rockharmonikken. Det kan så drøftes, om det er tertsstige melodik, tertsopbygget melodik, eller mediantforbindelse, der slår igennem.

Mediant forbindelser har muligheden for kromatik eller tværstand, sidstnævnte modstiller de to akkordfarver tydeligst.

All My Loving har følgende akkordfølge: F^{#m}→H7→E→C^{#m}→A→F^{#m}→D→H7

E: ii V I vi IV ii ^bVII V

Efter den indledende ii-V-i kadence, kommer så akkordfølgen med tertsfald.

5. AKKORDFØLGER MED MELODISKE GENNEMGANGE.

De engelske rocksangere, f.eks. The Beatles, Eric Clapton (f.eks. *Tears In Heaven*) benytter sig af akkordfølger, hvor et diatonisk eller kromatisk stigende melodisk forløb eller et tilsvarende faldende melodisk forløb oftest i basstemmen skaber affinitet. Tonerne i en sådan basgang kan bl.a. være treklangstoner, samt lille og stor septim, eller none. Herved fremkommer der nogle gennemgangsakkorder (jfr. tidligere). Voicings mellem akkorderne er nærmeste vej, men dog bevægelse til hver ny akkord. Bastonerne kan være såvel akkordegne toner som gennemgangstoner.

Dette satstekniske princip høres første gang i Beatles sangen (John Lennon) *Its Only Love* med akkordfølgen i verset: C→Em/h→B^b→F/a→G7sus4→G7→G⁺.

I Lennon & McCartney's *Help* har i introen akkordfølgen Hm/h→Hm/a→G/g→G/fis→E7/e→A no chord

Karakteristisk for denne akkordfølge er dels den faldende basgang og dels fællestoneaffiniteten med 2 fællestoner, h og d, og dels er der tertsafstand mellem naboakkordernes grundtoner.

I verset *A Day In My Life* forekommer også en karakteristisk akkordfølge for Beatles-stilen, idet I→iii→vi→IV→vi→ii→IV - der for hvert akkordskift har to fællestoner - også kombineres med faldende bas, der dog udsmykkes med trinvis basgang: G→Hm/fis→Em→C→Hm/h→Am→Cmaj7.

I anden del af Lennon & McCartney's sang, *Hey Jude*, er der også en faldende basgang, men nu er den i forbindelse med akkordfølger fra evergreens, pop, m.fl. nemlig ii→V→I kadence: F7→B^b→B^b/_a→Gm7→Gm7/_f→C7/_e→C7→F.

Faldende basgang og fællestoner findes også i Lennon & McCartney's *Got To get You Into My Life* F/_g→Hm→B^{b+}→D/_a→E7/_{gis}→Hm har også fællestoneaffinitet med én og to toner.

Lennon & McCartney's *All You Need Is Love* er hele versets akkordfølger bygget omkring dette affinitetsprincip: | G D/_{fis} | Em | G D/_{fis} | Em | D/_a G | D/_{fis} D9/_e | D7 | D7/_c | Hm/_{h-c} D7/_d | G |

6. ASSOCIATIONSTONE I CANTUS FIRMUS.

Det er karakteristisk for rockharmonikken, at gentagne identiske melodisk fraser reharmoniseres (jfr. *She Loves You* analysen). Men en enkelt meloditone kan også indgå i forskellige treklange - f.eks vil tonen, c, i Beatles-stilen kunne indgå i C, Cm, Am, F, Fm, A^b og i E⁺.

Eksempelvis er The Beatles *Julia* (John Lennons) et eksempel på denne sammenhæng mellem melodik og harmonik. Akkorderne til meloditonen a¹ er følgende D→Hm7→F[#]m→D→Hm7→F[#]m→A; og tonen a¹ er henholdsvis kvint, septim, terts og grundtone.

Eksempelvis har *Sgt. Pepper* en melodik, der smyger sig om tonen g', der bliver harmoniseret: G→A7→C→G (muligheden for Em i stedet for A7 var der, men dette resultat rummer mere spænding og farve).

7. SEKUND MELLEM NABOAKKORDERS GRUNDTONER.

I musikteorien benævnes sådanne forbindelser for kontrære akkordforbindelser (30), og de har ingen ingen fællestoner overhovedet. Rockmusikkens parallelførte akkorder i sekundafstand er tæt forbundet med guitaridiatikken, idet et barrégreb eller et barré-lignende greb let kan flyttes.

8. KVARTCELLE OSTINATET.

Eksempelvis akkordforbindelse I→IV benyttet som ostinat, f.eks. kvartfalds forbindelse I→IV→I m.fl. altså at der mellem naboakkorders grundtoner er en kvart. Denne afvekslen mellem f.eks. I og IV trin, hvad enten der er tale om ostinat eller som led i harmonisk udbygning af harmonikken i et A- eller et B-stykke, er ganske almindelig. Sådanne akkordfølger er formodentlig også guitar-idiomatisk bestemte, idet det er ganske enkelt med en enkelt fingerændring at forsyne en given akkord med akkorden i en kvarts afstand.

Nu skal det bemærkes, at forskellen mellem I og IV trin kan gøres større eller mindre, hvilket skal erindres specielt ved spil på et tasteinstrument. f.eks. akkordfølgen E→A→E etc hvor et højre hånd spiller intervallet e-h til E og ændre intervallet e-a til A. Kvartcelle akkordikken kan også være forslagsagtigt.

Iøvrigt kunne intervallet e-h på klaveret gå som riff til akkorderne E, H og A.

I Lennon & McCartney's *Getting Better* hvor akkorder i store dele af verset er | G C/_g | eller i Lennon & McCartney's *Baby You're A Rich Man* i enkelte takter.

9. ORGELPUNKT.

Klaveret, men også guitaren, har så tilpas stort et toneomfang, at det er muligt at frembringe akkorder over et orgelpunkt. For begge instrumenters vedkommende er det lige for at benytte sig af sådanne samklange, hvor tonerne ikke passer sammen. Det er karakteristisk, at samklangsforløbene med orgelpunkt begynder med kun enkle - hvis nogen - akkordfremmede toner, derefter bevæger man sig ud i stadigt mere spændingsfyldte samklange for at afslutte relativt konsonerende igen. Tonerne undervejs kan være skalaegne eller skalafremmede.

I sangen, *Eight Days A Week*, er samklangene intro og afslutning følgende:

Dadd⁹→E/d →G/d →Dadd⁹. Samklangene er guitaridiomatiske jfr. tabulaturens meget enkle greb.

Tilsvarende enkle akkordgreb klarer det indledende orgelpunkt i sangen, *The Fool On the Hill*, til samklangene D6→Em/d →D6→Em/d

I *Dear Prudence* er der orgelpunkt, faldende bas, guitaridiomatiske samklange ud fra enkle tabulaturer: Am7/d →D →Am7/d →G/d →A/d →Am7/d →D →D7 →Gmaj7/d →Gmmaj7/d →D

10. AKKORDPAR MED KVINT ELLER KVART MELLEMLIG GRUNDTONERNE.

Som et pendul kan akkordparret virke som harmonisk ostinat eller som en byggeklovs f.eks. i versets eller i refrainets harmonik,

I Lennon & McCartney's *And I Love Her* har verset følgende akkorder

E: |¹: F#_m | C#_m :| x 3 |⁷ A | H7 | E6 |¹⁰ E6 | Her veksles altså mellem ii og vi, medens der i refrainet til tertsstige melodik veksles mellem C#_m ↔ G#_m eller mellem vi ↔ iii.

I Lennon & McCartney's *I Want to Hold Your Hand* er akkordfølgen i verset

|¹ G | D | Em | Hm | x 2 |⁹ C D | G Em | C D |¹² G | altså I V vi iii IV V I

11. AKKORDFØLGER OG SEKVENSER MED OG MOD URET I

KVINTCIRKLEN.

Med uret i kvintcirklen er f.eks. - idet durakkorderne er udskiftelige med moll og vice versa - de trinvis opadgående kvintskridtsekvenser, C→G→D→A→E→H,

og de trinvis faldende kvartskridtsekvenser, C→G→H→F#→A→E.

Disse akkordfølger har relativt svag kvintaffiniteter og forekommer i den engelske rocktradition.

Akkordfølgen med kvintaffinitet med uret findes f.eks. i Beatles sangen (George Harrison) *Here Comes The Sun* i B-stykket | C | G | D | A | og i Lennon & McCartney's *Day In My Life* i afslutningen af B-stykket |: C | G | D | A | E :| Men sekvenser af den længde er ikke almindelige. (Jimi Hendrix benyttede denne trinvis stigende kvintskridtsekvens i gennembrudsnummeret *Hey Joe* fra 1967.

Mod uret i kvintcirklen er f.eks. - idet durakkorderne er udskiftelige med moll og vice versa - de trinvis nedadgående kvintskridtsekvenser, f.eks. C→F→H→E→A→D,

og de trinvis opadgående kvartskridtsekvenser, f.eks. C→F→D→G→E→A,

eller tertsvis opadgående kvartskridtsekvenser, f.eks. C→F→E→A. Disse har de relativt stærkeste affiniteter og kommer egentlig fra andre traditioner, bl.a. fra jazz, evergreens m.v.

Helt fra begyndelsen har der i sangene sporadisk indgået kortere akkordfølger med disse affiniteter som reminiscenser fra popmusik f.eks. kadencen ii→V→I i Lennon & McCartney's *All My Loving* og *Hey Jude*, eller I→vi→ii→V→I kadencen i Lennon & McCartney's *Penny Lane*.

Men først fra omkring af 1968 forekommer disse akkordfølger som sekvenser i Beatles-stilen på LP'erne *The Double White Album* og *Abbey Road*.

Dette er således tilfældet i Lennon & McCartney's *Blackbird*, hvor affinitetsprincipperne fremkaldes af guitarens idiomatik og af diatoniske gennemgangstoner: $^1 G Am7 G/h | G | x 2$ bliver her efterfulgt af kromatiserede gennemgangstoner, der indgår i bidominant-lignende akkordfølger $^5 C A7/cis D7 H7/dis ^6 Em Cm/es |$. Herefter fortsætter sangen med en almindelige rocktonal akkordfølge $^7 G/d A7/cis Am7/c Cm | ^8 G7/h A7 Am7/d D7 | G$.

I Lennon & McCartney's *You Never Give Me Your Money* høres den trinvist nedadgående kvintskridtsekvens med skalaegne septimakkorder (samt kryds for g) i intro og derpå i vers:

$^1 Am7 | Dm7 | ^3 G7 | C | ^5 Fmaj7/c | Bm7(b5) E7 | ^7 Am | Am |$

og i refrain høres den treleddede opadgående kvartskridtsekvens fra t.2.:

$^1 C | E7 | ^3 Am | C7 | ^5 F | G7 | ^7 C | C |$

I Lennon & McCartney's *Golden Slumbers* er akkordfølgen i versets A-stykke:

$^1 Am7 | x 3 | ^4 Dm7 | x 2 | G7 | x 2 | ^8 C E7 | ^2_4 Am |$

12. AKKORDFØLGER FRA ANDRE STILARTER OG TRADITIONS.

Der kunne systematiseres efter akkordformler i intro, vers, refrain, solo og coda, chorus. Her følger nogle få eksempler uden angivelse af sammenhænge mellem akkordformler og placering i formler: Blues : I V og IV; Rhythm'n'Blues: I V og IV; Rock'n'roll: I V og IV; Folksongs: I→I7→IV→iv→V→I; Country'n'western: I V og IV; Gospel: I→V→I→I6→ IV→#IVdim →I64→I→V→I (den formindskede akkord har ledetoner); Soul : "lokale" IV →I kadencer m.v.

Ad v) OSTINAT-TEKNIKKER

er melodiske, harmoniske og/eller rytmiske forløb, der "stædigt" gentages.

Det potentielle toneforråd i de forskellige gentagne melodiske og harmoniske forløb er gennemgået tidligere.

'Figur' er stiltypiske melodiske- og harmoniske vendinger uden nogen større prægning.

'Fill-ins' eller 'fills' er korte melodiske forløb, eventuelt som led i call and response teknikker - med eller uden motivisk karakter.

Fill-ins er instrumentale småkommentarer til sangen, og de kan forekomme som led i call & response teknikken, der er en responsorial melodisk praksis, hvor svaret oftest kommer successiv i sjældnere tilfælde simultant.

'Riff' ("rille" eng.) er en melodisk vending, der typisk spilles utransponeret til forskellige akkorder, hvorved der fremkommer akkordfremmede toner. I forbindelse med call and response teknikken kan riffs indgå som responses. I andre tilfælde kan riffs hyppigt gentages. Riffs kan være en vigtig bestanddel af kompositionen. Mange rock-sange har et karakteristisk riff, der f.eks. kan indgå i intro, mellem melodiske fraser, i verset eller refrain. Ostinater og riffs kan have tematiske eller motivisk funktioner.

'Hook' er et kort ørehængende melodisk forløb.

'Lick' er melodiske vendinger, der er idiomatisk betingede, og karakteristiske for en given tradition eller stil.

'Ostinater' er stiltypiske meget prægnante melodisk forløb, der gentages igen og igen i bassen og/eller guitar. Ostinatet transponeres reelt i forhold til nye foreskrevne akkor-

der, således at intervallerne forbliver helt identiske, men orienteret ud fra en ny grundtone. Denne transpositionspraksis er ganske enkel på guitar og basguitar, hvorimod den kan være mere kompliceret på klaveret alt efter tonearter. Der fremkommer herved nye toner til det samlede toneforråd. Ostinater er typisk også rytmisk prægnante. Det er endvidere karakteristisk ved den ostinate melodik, at dens melodiske kurvatur er kredsende, således at ostinatet i tonal henseende understreger grundtonen i den givne akkord.

'Strum' er en idiomatisk udformet ostinat akkompagnementsfigurer for enten guitar eller klaver. På klaveret er et strum ofte opbygget af den givne akkord eventuelt med små melodiske figurer, der resulterer i akkordfremmede toner, og akkompagnementsfiguren er rytmisk prægnant med lifts, accenter og med komplementær rytmiske forløb til melodiske og akkordmæssige forløb, der typisk indeholder mere end et klangligt register.

Ad vi) Sammenhænge mellem melodik og harmonik.

'Harmonisering af melodik' og 'melodisering af akkorder' afspejler to almindelige kompositions fremgangsmåder. I det første tilfælde skal der sættes akkorder til sangens melodi, og i det andet tilfælde danner en akkordfølge efterfølgende udgangspunktet for sangens melodi. Akkordfølgerne kan være forankrede i forskellige traditioner og stilarters akkordfølger, d.v.s. at akkordvalget sker ved efterligning, men valget kan også foregå ved innovation.

I mange af de foregående underafsnit er der mange implikationer for harmonisering, men normative musikteoretiske udsagn angående harmonisering er ikke opgaven i dette studie.⁽³¹⁾

f. NOGLE OVERVEJELSER OM STUDIET AF 'COMP'.

Denne stilkomponent er særdeles sammensat, og studiet af hvilke sammenhænge der er mellem de forskellige instrumenter m.v., er temmelig omfattende.

Comp rummer i den engelske rocktradition følgende vigtige bestanddele af en rocksang: sangmelodien, call and response, fill-ins, akkorder og samklange, riffs, ostinater, akkompagnementsfigurer, rytmiske mønstre, rytmiske groove, flerstemmige vokale forløb, markering af formen m.v.

Akkompagnementet spilles af mindre besætninger oftest med en grundbesætning på 4 til 5 musikere. Denne grundbesætning består - udover vocal - af 2 el-guitarer, el-bas og trommer, samt i mange tilfælde af klaver eller orgel, samt af 2. og 3. vokalstemme, og kan suppleres med mundharmonika, 12-strengt guitar og f.eks. tamburin eller andet percussion.

Forskellige satstekniske forhold i akkompagnementet vil efterfølgende blive undersøgt m.h.p. de forskellige instrumenters funktioner og instrumenternes eller de enkelte stemmers eventuelle afhængighed af hinanden. Denne grundbesætning kan suppleres med blæsersektion, og 3-stemmigt kvindekör m.v.

i. MELODISKE FORLØB I BASSEN.

Bassens melodiske forløb har implikationer for tonaliteten. De melodiske forløb er ofte karakteristiske ved at benytte sig af mange gentagelser eller ostinat-teknikker, der orienterer sig klart ud fra grundtonen i en given akkord. Ostinatet har ofte en tydelig tonal spænding ud fra I. trin i den givne akkord.

Ostinatet kan i rytmisk henseende være mere eller mindre spændingsfyldt ved bl.a. lifts, men i alle tilfælde understreger det pulsen. Alt efter stilart og harmonisk puls kan ostinatet være kortere eller længere, f.eks. af 1 til 2 tacters varighed alt efter akkordgrundlaget. Denne regelmæssighed i metrikken er med til at artikulere formen.

Toneforrådet i bas-ostinaterne kan ofte være blues- eller country-pentatone eller bygge på doriske eller mixolydiske modi, idet såvel den lille som den store tertst kan indgå i toneforrådet i bas-ostinaterne. Det er karakteristisk ved bas-ostinaterne og andre typer melodiske forløb i bassen, at de stort set er uden ledetoner. De melodiske forløb er mere præget af pentatonik, boogie-woogie lignende ostinater, tonegentagelser, eller af rytmiske forløb. I rockmusik er kromatiske gennemgangsbevægelser og kromatiske forslagstoner i bassen ikke ledetoner (hvis resolutionstone indtræder samtidigt med en ny akkord) men udsmykning af måltonen for den melodiske bevægelse.

Ledetoner i bassen findes derimod f.eks. i jazzens walking bass.

Toneforrådet i bassen behøver ikke at være bundet til de skalaegne toner, der kan også forekomme skalafremmede toner, dels ved at de melodiske bevægelser f.eks. ostinater transponeres reelt til andre akkorder, dels ved at der kan forekomme kromatiske udfyldninger eller glissandi af f.eks. visse intervaller, bl.a. store sekunder og tertst, og dels ved at karakteristiske akkordfølger medfører nye grundtoner i bassen. Hvad angår sidste forhold skal henvises til f.eks. *I Saw Here Standing There*, hvor rock'n'roll stykkets harmonik i anden del af verset med C-dur akkordens overraskende indtræden, bryder rock'n'roll tradition akkordfølge med | E | E7 | A | C | E7 | H7 | E7 |. Man ville nok i milieuet have forventet Am det pågældende sted i stedet for C, idet akkordfølgen i så fald ville have været fra folksong traditionen. Men C-dur har en langt mere markant virkning end Am. (Akkordfølgen med ^bVI giver mindelser til Carl Perkins *Honey Don't*). Hvad angår affiniteterne mellem akkorderne henvises til princippet om tertsafstand mellem naboakkorders grundtoner og til fællestoneaffinitet.

Det skal også omtales, at idiomatiske forhold har en væsentlig indflydelse ved udformningen af det melodiske forløb i bassen, f.eks. fingersætning, position, registerskift.

De melodiske forløb i bassen lader sig gruppere i nedenstående fire typer:

- a. ostinater - hvor toneforrådet ofte er baseret på en af de karakteristiske rockmodi, blues-pentatone og doriske blandinger, eller af country-pentatone og mixolydiske blandinger - og således at der i alle tilfælde vil kunne benyttes lille eller stor tertst. Ostinaterne transponeres reelt i henhold til den nye akkords grundtone.

Et par eksempler: Bas-ostinatet i *The Ballad of John And Yoko* er i den country pentatone modus; basostinatet i *Day Tripper* er den dorisk/mixolydiske modus; bas-ostinatet i *Birthday* er i verset fra den mixolydiske modus og i refrainet i boogie woogie stil; bas-ostinatet i *Come Together* er i verset fra den doriske modus og i refrainet i boogie woogie stil; bas-ostinatet i *Oh! Darling* er udformet i ¹²/₈ i slow rock-stil.

- b. treklangsmelodik f.eks. i→iii→v eller i→v→viii til de forskellige rytmiske figurer f.eks. *Drive My Car* er tonerne i det rytmiske ostinat treklangstonerne med en enkelt trinvis udfyldt tertst; i *A Hard Day's Night* er det rytmiske ostinat i verset baseret på treklangstoner.

- c. melodiske forløb i fjerdedele med trinvis bevægelse og således at orienteringspunkterne for de melodiske bevægelser er den pågældende akkords grundtone ofte på 1-slaget, kvint, oktav, treklangstoner, gennemgangstoner. Men bemærk, at walking bass med ledetoner fra ubetonet til betonet f.eks. ♭ | ♭ og registerskift ikke er stil-

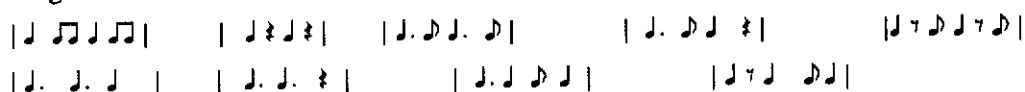
lejet i den engelske rockmusik. Selv ikke i den swing-lignende sang som *Maxwells Silver Hammer* forekommer der ledetoner i bassen. Derimod kan der i stilen forekomme en energifuld bas i rene fjerdedele med trinvis bevægelse og treklange, f.eks. i *All My Loving* eller en boogie woogie bas i rene fjerdedele.

I *Eight Days A Week* foregår treklangsbevægelsen nærmest kun i fjerdedele, hvorved ostinatkarakteren falder væk.

Trinvis bevægelse i fjerdedelsrytme kan forekomme i forbindelse med det tidligere omtalte princip, 'Akkordfølger med melodiske gennemgange' f.eks. i *Hello, Goodbye* eller et eksempel med rytmisk profilering, *For No One*.

- d. Tonegentagelser over længere forløb kan foregå til forskellig rytmiske mønstre fra gentagne ottendedele eller fjerdedele til rytmiske spændingsfyldte forløb og mønstre.

I rytmiske henseende benytter bassen ofte karakteristiske rytmiske ostinate figurer, bl.a. følgende, der hver især med kan være udgangspunktet for bassens rytmer i en sang:



ii. SAMMENHÆNGE MELLEM BAS OG AKKORDBÆRENDE INSTRUMENTER.

Bas-ostinaterne har et eget melodisk liv styret af den givne akkord, der er blevet anvist med becifring eller i henhold til aftaler. Mange detaljer i bas-spillet er bestemt af stil og tradition, idet der eksisterer en lang række rytmiske og melodiske figurer.⁽³²⁾

Bassens melodiske bevægelser understøtter opfattelsen af grundtonen i den givne akkord - f.eks. med grundtone på 1-slaget og med ostinatets kredsen om den lokale grundtone, og således at hver akkord i tonal henseende fremstår selvstændigt.

Udformningen af bassens melodiske forløb foretages ikke som et melodisk kontrapunkt til de øvrige stemmer i bandet. Den konception, at en basstemme potentielt rummer alle satsens stemmer, hører til i bestemte perioder og stilarter inden for de kunstmusikalske traditioner, f.eks. i forbindelse med barokmusikken og generalbaslæren.

I den engelske rockmusik er bassen ikke potentiel bærer af alle andre stemmer.

Derimod indgår bassen i et rytmisk kontrapunkt med andre rytmebærende instrumenter i bandet, hvad enten bassen spiller de samme eller forskellige rytmer i forhold til f.eks. trommer eller guitar.

I rockmusikken markerer trommerne puls, tempo, rytmemønstre og det rytmiske groove. Bassen kan indgå i dette rytmiske forløb samtidig med, at dens tonale rolle er at underbygge den pågældende akkord. Bas-ostinaterne kan f.eks. være rytmisk profilerede, hvilket kan medføre enklere rytmer i trommerne eller vice versa, medens bassen i andre tilfælde kan være mere pulsunderstregende.

I tilknytning til det rytmiske kontrapunkt mellem bas og akkordbærende instrument(er) er der følgende satstekniske og/eller spillemæssig problemstilling ved akkordskift: hvis en ny akkord (i f.eks. guitar) liftes fra "1" frem til "4og" i den foregående takt, skal bassen da også lifte grundtonen i den nye akkord frem til "4og"? Altså er der tale om en antecipations-lignende praksis? eller skal der liftes simultant i bas og akkordbærende instrument?

Ved antecipation af udelukkende det akkordbærende instrument kan der opstå samklange, der såvel kan være typiske som atypiske i den engelske rocktraditions

univers i 1960'erne; medens f.eks. liftede IV.trins eller V.trins akkorder til I-trins bastone vil være stiltypiske, f.eks. F-dur eller G-dur til C-durs bastoner, så kan der fremkomme andre situationer, der udelades, fordi der vil fremkomme stilfremmede samklange, f.eks. at lifte Cm6 ind over Em's bastone, e, (bl.a. p.gr. af den forstørrede oktave eller lille sekund es-e jfr. *She Loves You* i versets takt 12-13).

Det afhænger af den konkrete samklangsmæssige situation, stilart, tradition, tidsrum og band hvilke af de principielt fire muligheder, der vil blive benyttet:

- guitaren lifter akkorden, medens bassen ikke lifter,
- guitaren lifter ikke, medens bassen lifter
- begge instrumenter lifter
- ingen af instrumenter lifter.

I den konkrete spillesituation, hvor de enkelte stemmer har deres eget liv, kan alle muligheder jo forekomme med mindre noget andet er aftalt. Det ser dog ud som om, at det er mere almindeligt, at det akkordbærende instrument lifter, medens bassen ikke lifter, end det modsatte er tilfældet.

I Beatles-stilen er der eksempler på alle fire muligheder ved akkordskift:

Akkorden liftes, medens bassen ikke liftes eller holder pause (hvorved problemet jo løses): f.eks. i *Ticket to Ride* hvor den 12-strengede guitar lifter E i refrain til teksten "She's got a ticket to ride", 3.gang), eller i *Penny Lane* hvor især refrainet ligger op til lifts, men hvor det kun er akkorderne der liftes. I *Things We Said Today* penduleres mellem | Am Em7 | x 7 inden der kommer nye akkorder, og i mange tilfælde liftes på "4og" og "2og".

Såvel bas som akkordbærende instrument lifter simultant:

- ved at begge instrumenter spiller i stiltypiske og aftalte rytmer f.eks. den typiske rockrytme: ♩. ♩. ♩ (jfr. Lennon & McCartney's *I'm Happy Just to Dance With You* i intro og refrain med skift på "2og"),
 - ved aftalte akkordskift med en bestemt akkordrytme f.eks. med skift på "4og" (eksempelvis *I Want To Hold Your Hand* i intro, eller *Mean Mr. Mustard* i B-delen af verset, eller *Twist And Shout* med akkordskifte på "1", "3" og "4og").
- eller fordi ostinatet går over 2 takter og der er indbyggede lifts, hvilke bas og guitar spiller locked, f.eks. i *Day Tripper*.

iii. MELODISKE OG HARMONISKE FORLØB I GUITAR OG KLAVER.

De melodiske forløb og de akkordbærende eller samklangsbærende funktioner i guitar og/eller klaver har afgørende betydning for det tonale fundament.

De melodiske forløb, figurer, fill-ins, licks, riffs og ostinater kan have et tone-materiale, der lader sig bestemme som blues-pentaton, country-pentatone, dorisk eller mixolydisk - og således at såvel den lille som den store tert kan indgå - eller som blandinger deraf. De melodiske bevægelser i guitar er tydeligvis orienterede ud fra grundtonen i den pågældende akkord i takten.

Birthday og *Ticket to Ride* har hver et karakteristisk ostinat,

She Loves You har et karakteristisk riff,

The Ballad of John and Yoko guitarrens fill-in i b-delen af verset udgør sammen med sangen call and response.

Akkompagnementsmønstre, strums.

Udformningen af den enkelte akkord er typisk udformet idiomatisk under hensyntagen til akkordplacering, akkordfremmede toner, fordoblinger, klang, voicings, rytmiske figurer, ostinat-teknikker, sammenhæng med andre instrumenter, hvad enten det er

for guitar, klaver, eller orgel. korder og melodisk bevægelse, f.eks. i bas, i en mellemstemme eller i den højeste stemme. Et eksempel på et karakteristisk og idiomatisk udformet strum findes i *Dear Prudence*.

iv. **RYTMISKE FUNKTIONER I TROMMERNE.**

Rockmusikkens rytmegruppe består først og fremmest af trommerne og af bassen, men kan også rumme andre instrumenter, f.eks. guitaren med dens akkompagnementsfigurer. Trommernes energiske og energirige rytmiske ostinater er med til at understrege pulsen, der herved får en affinitetsskabende funktion mellem naboakkorder og mellem intro, vers, refrain mv. Rytmegruppen og dens vitale puls kan medføre en sammenhængskraft mellem akkorder, der tilsyneladende ikke ellers hænger sammen, hverken på den ene eller den anden måde.

g. **NOGLE OVERVEJELSER OM STUDIET AF 'SOLO'.**

Begreberne til indkredsning af denne stilkomponent er relativt enkle, idet funktionerne mellem de forskellige instrumenter under solo'er stort set er klar: et instrument improviserer, medens de andre akkompagnerer.

Rockmusikkens soli eller improvisationer fortsætter eller tager udgangspunkt i den pågældende sangs musikalske karakter og udtryk. I formmæssig henseende placeres solo for det meste efter et par vers. Metrisk og akkordmæssigt er rammerne givet f.eks. kan soloen have en varighed som verset og/eller refrainet med tilhørende akkordfølge. De musikteoretiske indfaldsvinkler til studiet af improvisationer er:

- i. Toneforrådet og tonalitet skal bestemmes.
- ii. Improvisationsteknikken skal analyseres i forhold til såvel sangens melodi i sin helhed, f.eks. parafrase improvisation, motiver, riffs, instrumentidiomatiske vendinger og figurer.
- iii. Påvisning af stilistiske træk ved traditions og personalstilarter.

Ad i) TONEFORRÅD OG TONALITET.

Toneforrådet opstilles i en skala. For guitarister kan en skala spilles i en såkaldt 'box'. Disse boxes, der er indrettet på guitarens idiomatik, udgør fortsat en vigtig dimension for guitaristernes improvisationer. En af de første samlede fremstillinger om improvisationsprincipper i rockmusikken var *Green Note*⁽³³⁾. Denne bog indeholder en række guitaridiomatiske spillemåder med en tilhørende adækvat guitar-tabulatur notation, transskriptioner af blues guitarsoli samt angivelse af nogle blues licks. Desuden er der introduktion til det såkaldte "Box System", der ved hjælp af tabulaturer viser, hvorledes det givne toneforråd skal gribes eller spilles på guitaren. Den givne skala angives i to eller tre forskellige positioner i Box A, Box B & Box C på guitarhalsen - med overlappende toner - hvorved den udøvende kan udnytte hele instrumentets omfang mest muligt herunder bl.a. registerskift og forskellige idiomatiske spillemåder. Boxen kan flyttes alt efter toneart, og uden at det medfører en anden "fingersætning" eller motorik. Den anonyme forfatter understreger, at boxens toneforråd er udgangspunktet, og at toneforrådet kan suppleres med yderligere toner.

"The skeleton, then, is merely a BASIS for creating musical ideas. As you continue working with solos in this book and experimenting on your own, you will begin to "flesh out" the skeleton, adding notes to it, subtracting from it, and recombining the notes of the box to form your own blues melodies."

Der præsenteres 2 forskellige toneforråd: 'Rock Scale' defineres ved et antal toner fra forskellige boxes, hvorved skalaen forløber over to oktaver med positionsskift fra III. til VIII. bånd med a c' d' e' g' a' c" d" e" g" a". 'Rock Scale 2' er en transposition af rockskala 1 til a' til a" (fra X. til XV. bånd). Disse to Rock Scales er identiske med den pentatone skalavariant, der benævnes blues-pentaton. Med et par ekstra toner til boxen spilles doriske eller aeoliske modi.

Herefter defineres det andet toneforråd, 'Country Rock Scale 1, der består af tonerne a h cis' e' fis' a' h' cis" e" fis" a" (fra V til XII. bånd). samt af 'Country Rock Scala 2' der er en transposition af countryskala 1 til a' til a" (XII. til XVII. bånd). Disse to Country Rock Scales er identiske med den pentatone skalavariant, der benævnes country-pentaton. Med et par ekstra toner til box'en spilles mixolydiske modus.

Gunnar Lindgren og Lennart Åberg skriver bl.a. i forbindelse med improvisation i rock: "Vilka skalor används til de olika ackorden?" (34) Under afsnittet om "Blues" præciseres bluesmusikkens betydning for udviklingen af rockmusikken - herunder en indkredsning af tonematerialet ved improvisation :

- a. man spiller på de skalaer, der passer til hver akkord,
- b. man kan spille en pentaton skala til en hel blues - der angives såvel blues-pentaton som country pentaton, og
- c. man benytter sig af visse fraser m.v., der derved konstituerer toneforrådet.

Ad ii) OM IMPROVISATIONSTEKNIKKER.

'Parafraseimprovisation' - det melodiske materiale er i udgangspunktet sangens melodi, der nu spilles mere eller mindre varieret og bearbejdet.

'Tematisk - og motivisk improvisation' - det melodiske materiale udgøres af sangens karakteristiske riffs og ostinater.

'Mainstream-improvisation' - det melodiske materiale udgøres af stiltypiske og idiomatiske forløb - figurer og licks - der indenfor grænserne af den givne tradition kan varieres og bearbejdes.

'Skalaimprovisation' - ud fra hypoteser om, at der til bestemte akkorder hører bestemte skalaer udgør den eller de pågældende skala(er) toneforrådet i improvisationen.

De tonale kræfter, der regulerer boxens toneforråd, kan studeres analogt med afsnittet om analyse af melodik.

I rockmusikken er chase chorus sjældne, ligesom det er sjældent, at improvisationerne er afhængige af akkompagnementet, eller at akkompagnementet indoptager ide'er fra improvisatoren.

Ad iii) HENVISNINGER TIL TRADITIONS OG PERSONALSTILARTER.

Der findes allerede en række transkriptioner af førende blues og rockguitaristers solo - undertiden også med analyser. Der henvises til Guitar Player, der bl.a. indeholder en lang række nedskrifter af berømte rockguitarersoli.⁽³⁵⁾

6. EN AFRUNDING.

I nærværende artikel er det påvist, hvorledes det er muligt via de anførte indfaldsvinkler, metoder, begreber m.v. at foretage systematiske musikteoretiske studier af nærmere stilistisk afgrænsede dele af rockmusikken. (Der henvises særskilt til min artikel "Om stilanalyse af rockmusik" i Col legno 1994,1 om problemstillingen vedrørende afgrænsning af rockmusik.)

I de foregående kapitler er demonstreret, hvorledes sådanne musikteoretiske studier kan foregå i forhold til aspekter ved Beatles-stilen og med referencer til den engelske rocktradition.

Denne artikel om Beatles-stilens tonalitet kan benyttes ved musikanalyse af dele af rockmusikken. Artiklens beskrivelser og forklaringer i forbindelse med de mange forskelligartede musikteoretiske problemstillinger kan også benyttes til hjælp ved undervisning i disciplinen, "arrangement og sammenspil i rytmiske stilarter".

7. NOTER:

(1)

Ingmar Bengtsson har i nogle værdifulde studier om 'musikanalyse' åbnet for mange nye musikanalytiske veje - her tænkes først og fremmest på hans artikler, "Analys" i Sohlmans Musiklexikon (Stockholm 1975-1979²) og "Funderingar om musikanalys" in: Nutida Musik 1982/1983, nr. 2. samt "Musikanalys och den uttrycksbärande rörelsen." i bogen, Musik - oplevelse, analyse og formidling. (Red. Orla Vinther og Frede V. Nielsen) Egtved 1988.

(2)

Se Thorkil Hørlyk: Om stilanalyse af rockmusik. In: Col legno-1 1994.1

(3)

Fred Sokolow: B.B. King. 1989.

Larry Giannecchini: Eric Clapton: Crossroads vol.1 og vol. 2

Transcriptions by Larry Giannecchini. Milwaukee 1989. WI 53213.

Keith Jarrett: Keith Jarrett The Köln Concert. Original transcription. Schott's Söhne ED 7700, Mainz 1991.

Andre fine rockmusikalier er f.eks. Rock Score Vol. 1 - 26. Wise Publications. London 1986f

(4)

Et instruktivt eksempel på nodetranskriptionernes værdi fremgår af Nina Björk Eliasson: Sangbogen. (Systeme) Der er her til studiebrug for sangerne transskriberet tre sangeres cover versions af Lennon & McCartney's "Yesterday", nemlig Ray Charles, Tammy Wynett og Sarah Vaughan.

(5)

Tre studier er her af særlig interesse:

Richard Middleton: Pop Music and the Blues. London 1972

Ansgar Jerrentrup: Entwicklung der Rockmusik von den Anfängen bis zum Beat (diss.)

Regensburg 1981.

Peter van der Merwe: Origins of the Popular Style. Oxford 1989

(6)

Ved den efterfølgende analyse af *She Loves You* kan også henvises specielt til bindet, The Beatles Rock Score.

Wise Publications London 1986. ISBN 0.7119.0557.6.

(7)

Rockmusikkens udviklingsforløb kan forklares ved hjælp af stil, traditions, mainstream, imitator og innovator. Se Thorkil Hørlyk: Om stilanalyse af rockmusik. In: Col legno 1994.

(8)

Stilkorderne har jeg udarbejdet efter inspiration fra omslaget, "A Cue Sheet For Style Analysis" til bogen Guidelines For Style Analysis, forfattet af Jan La Rue, New York 1970,

(9)

En del af digtene i rockmusikken har overtaget mange af bluesteksternes dobbelttydige symboler for det seksuelle. Eksempel er det oplagt i W. Dixon's sang, *Tiger in Your Tank*, som Muddy Waters' liveindspillede på Newport festivalen i 1960. Det er indres måske, at benzinselskabet Esso o. 1966 over hele Vesteuropa intetanende (eller måske uskyldigt bedrøvede) benyttede bluesteksten, "Tiger i tanken", "Put a Tiger in You Tank", "Mettez un tigre dans votre reservoir" som reklameslogan for benzin... Ingen instans censurerede denne bluestekst, der ikke ligefrem handler om zoologiske haver eller autoværksteder.

Berømt og berygtet er BBC's censur af visse sange fra The Beatles Sgt. Pepper fra juni 1967, her var det stofferne, der medførte censuren. Myndighederne censurerede derimod ikke Willie Dixon's "Spoonful" bl.a. indspillet af Blues Project: "Spoonful" (1966), af Cream: "Spoonful" (LP, Fresh Cream, 1967) og af Ten Years After: "Spoonful" (1967. LP CCSLP 115, The Collector). Der findes flere udmærkede bøger om bluesmusikkens digte, bl.a. Samuel Charters: *The Poetry of The Blues*. New York & London 1963.

Nyttig er også R.H. Copperud's "A dictionary of contemporary and colloquial USAge". Chicago Illinois 1971.

(10)

Der henvises her til Tore Mortensens artikler i Col legno-1 om henholdsvis Sound (1992), rytme (1993) og om stemmen (1995?).

(11)

Jens Peter Jacobsen og Finn Mathiassen: *Kompendium i almindelig musiklære og musikalsk analyse*. Musikvidenskabeligt Institut. Aarhus Universitet 1970.

(12)

Jfr. artikel, "Modus", i Sohlmans Musiklexikon, vol. IV, 1977.

(13)

Jfr. Jeffrey Titon: *Early Downhome blues*. Chicago, Ill, 1977, p. 155.

(14)

Jfr. Peter van der Merwe: *The Origins of The Popular Style*. Oxford 1989, p.120f, hvor Merwe genintroducerer "the ladder of thirds". (Jfr. Curt Sach's artikel, *The Road to Major*", in: *Musical Quarterly*, vol. XXIX (1943). Vigtigheden af tertsens dels som melodisk byggekald og dels som et selvstændigt tonalt princip fremgår bl.a. i artikel, "Mode" afsnittet "Modal scales and melody types in anglo-american folksong". In: *New Grove's Dictionary of Music and Musicians*, London 1980, vol 18, p. 419, og i Finn Mathiassens artikel, *Gammeldansk folketonalitet*, in: *Cæcilia*, årbog 1992-93 fra Musikvidenskabeligt Institut, Aarhus Universitet.

(15)

Jfr. J. Titon, op. cit.

(16)

CD'en *The Beatles Rockin' at the Star-Club. Live in Hamburg*. Columbia, COL 468950. Indeholder bl.a. 1962- versionen af *I Saw Her Standing There / Seventeen*.

(17)

Cecil J. Sharp: *English Folk Song*. (Methuen & CO. Ltd, London 1907, 1954³, p. 54 Chapter VI. *English Folk-Scales*.: "English folk-tunes are cast in the dorian, phrygian, mixolydian, æolian, and ionian (major) modes, and occasionally in the minor. Personally, I have never recovered an English folk-tune in the minor mode, and very few have been recorded by other collectors. Minor folk-airs are, no doubt, æolian airs that have been modernized by the addition of a leading note. The minor mode is a very modern scale in art-music, and lends itself more readily to harmonic effects than to melodic." [.....p.54] "The phrygian mode occurs but rarely in English folk-song....

So far as I am aware, no English collector has yet found a folk-tune in the lydian mode."

[.....p.55] "The majority of our English folk-tunes, say two thirds, are in the major or ionian mode. The remaining third is fairly evenly divided between the mixolydian, dorian and æolian modes, with, perhaps, a preponderance in favour of the mixolydian."

(18)

Hovedsynspunktet i jazzens akkord-skala teori er, at bestemte akkordtyper kan substitueres af bestemte skalaer, bl.a. arbejder akkord-skala teorien med "skalaomvendning", hvor der arbejdes udfra C-dur skalaen, således at 2. omvendning af Cdur skalaen benævnes dorisk, 3. omvendning hedder frygisk etc. De kirketonale betegnelser i denne sammenhæng virker malplacerede ligesom begrebet "skalaomvendning" er problematisk.

Men denne musikteori indenfor jazzmusikken har en betydelig forklaringskraft overfor de seneste par årtiers udvikling, og den har imidlertid også fået tonale konsekvenser for rockmusikken. Akkord-skala teorien læres nemlig også af rockmusikkens instrumentalister. Dette medfører, at jazzharmonikkens akkordfølger, der bl.a. er bestemt af kvintaffinitet m.v., højtopbyggede akkorder og altererede akkorder, også har slået rod i forskellige fusioner af rock og jazz.

- (19)
Jfr. J. Titon, op. cit.
- (20)
Jfr. Art. Melodik, Sohlman 1977²
- (21)
Se f.eks. Ralph Agresta (ed.) *The Classic Riff Collection for Rock Guitar*. Vol. 1-6, Amsco Publications, New York. USA. Ralph Agresta har nedskrevet en lang række stilistisk karakteristiske og guitaridiomatiske riffs m.v. og kommenteret disse. Disse udgivelser rummer meget empirisk materiale, der har relevans også ved studiet af tonalitet, improvisation og improvisationsskalaer.
- (22)
Trintalsanalysen går tilbage til Gottfried Weber: *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst 1817-21*.
- (23)
'Tonale koder' og 'tonal praksis' se Finn Mathiassen *Gammeldansk folketonalitet*, in: *Cæcilia*, årbog 1992-93, p. 115. Musikvidenskabeligt Institut, Aarhus Universitet.
- (24)
Men også nogle af de akkorder, der først blev udbredte med bl.a. fusionsmusikken bl.a. Joe Zawinul, treklange med skæve bastoner (9, 7, 6 og/eller 4) f.eks. C/d hvilket ikke er D11 - derimod er akkorden fortsat C-dur men med en skæv bastone, nemlig nonen). Treklange kan forekomme med andre skæve bastoner, idet septim, none og kvart kan anvendes altså f.eks.: D/c; C/d; C/f. Sådanne treklangsakkorder med skæve bastoner fra fusionsmusik f.eks. C/b eller fra soulmusikken, hvor C/b fortsætter som forslagsakkord til C, hvilket i begge tilfælde er noget andet end jazzens tertsofbygge seksklang, B^b11.
- (25)
Om begreber til studiet af dissonansbehandling se: Thorkil Hørlyk: *Bach-koralstil*. En musikteoretisk afhandling. (Licentiatafhandling / ph.d.- thesis.) Aalborg Universitet. 1991, p. 43f
- (26)
Guitar Player Magazine, Transskriptioner af Frank Zappa's guitarsoli, B.B.King. Transcribed by Fred Sokolow, m.m.fl.
- (27)
Jeffrey Gutcheon: *Improvising Rock Piano* New York 1978.
Kathy Lombard: *Rock Riffs for Keyboard*. The Riff Series.
Amscoe Publications. London, New York, Sydney, Cologne 1988.
- (28)
Alf Björnberg: "On aeolian harmony in contemporary music".
In: *Third International Conference of IASPM, Montreal*. 1985.
- (29)
Sten Ingelf, 1978, p.31 skriver om "modal teknik": "Om du använder ett modalt skrivsätt, kan du skriva en andrastämman utan att ta hänsyn till ackordtoner eller ledtoner. Du kan då efter egen smak välja vilken ton som helst i den skala som passar ackordet." [... p. 40, at] "I ett modalt skrivsätt behöver du inte ta hänsyn till principen om att tersen plus den/de aktuella ackordfärgningarna ska vara med. Då kan du fritt skapa klanger baserade på den skala som gäller för ackordet".
Sten Ingelf: *Arrangering. Del 1. Jazz & Pop*. Lund 1978.
- (30)
Finn Høffding, *Harmonilære*, København 1933
Se *New Grove's Dictionary of Music*, London 1980, vol. 12,
art. Mode. §IV Modal scales and folksong, p. 4, 19, sp.1.
- (31)
Richard Bobbitt: *Harmonic Technique in the Rock Idiom. The Theory & Practice of Rock Harmony*. Belmont, California, 1976. Part I, p.27f Bobbitts hypotese om "Chord-Degree Harmonization Patterns"
Bobbitt anfører følgende om rockharmonisering (idet forklaringen iøvrigt minder en del om nogle harmoniseringsregler til den enkle koralstil, der blev udbredt af musikteoretikeren Andreas Herbst's kompositionslærebog, *Musica poetica*, Nürnberg 1643, p. 35f.):
"The most common patterns of rock harmony fall generally within the following categories: Diatonic Root Patterns, Chord Structures Diatonic, Chord Structures Mixed-Diatonic, Non-Diatonic Root Patterns og Chord-Degree Harmonization Patterns Chord-Degree Harmonization Patterns: "The return to the melodic tone as a starting point for derivation of harmonic materials occurred (in popular-commercial music) during the period of rock in the 60s. The ever-present guitarist was essentially a melodist; but given a melodic tone, how to find the harmony? The pro-

blem was solved by considering each principal melodic tone to be a root, third, or fifth of a major or minor chord, and freedom from pedantically-approved textbook patterns was instantaneous. The result was a varied source of harmonic materials wherein the basic procedures could be" I forlængelse af den amerikanske akkord-skala teori skriver Bobbitt i kapitel 5, at kirketonearterne er 'omvendinger af en dur-skala: "Ionian mode = any major scale, beginning on the first degree. Dorian mode = any major scale, beginning on the second degree." etc for frygisk, lydisk, mixolydisk, æolisk og lokrisk. Systematikken er gennemført, derfor også lokrisk, selvom netop dette toneforråd er i stor kontrast til rockmusikkens undgåelse af ledetoner.

(32)

Der findes efterhånden en del specialstudier af basspillet i forskellige stilarter.

(33)

Green Note Publications, Berkeley, California 1970, 1973²,
Derefter fulgte bøgerne, Slide Guitar, Berkeley, California 1972. og Improvising Rock Guitar, Berkeley, California 1973.

(34)

Lindgren, Gunnar, och Lennart Åberg: Jazz och Popimprovisation. Uppsala och Göteborg 1975, p. 46f, og p. 114f.

Lindgren, Gunnar, och Lennart Åberg, 1984: Jazz- och Rock Improvisation. Uppsala och Göteborg 1984

(35)

Se note 26.