

## Struktur og tonalitet inden for rytmisk musik

### - udkast til analysemetode med henblik på den rytmiske musik

af Martin Knakkegaard

Nærværende artikel er egentlig blot den løsrevne indledning til et ikke foreliggende større systematisk arbejde om struktur- og tonalitetsforhold inden for rytmisk musik. Jeg har længe gerne villet give mig i kast med et sådant projekt, men forskellige forhold har desværre foreløbigt forhindret mig i at gennemføre det. Fremtiden ser heller ikke for lovende ud, i hvert fald ikke med hensyn til det projekts gennemførelse, og da samtidigt de efterfølgende sider efterhånden cirkulerer vidt og bredt, idet de igennem en årrække bl.a. har været anvendt i forskellige undervisnings- og kursus-sammenhænge og nu forekommer at have 'formeret sig' yderligere, har jeg valgt at lade dem aftrykke her - så kan andre lettere referere til dem. De aftrykte sider er altså efterhånden af ældre dato, hvilket de på flere måder også bærer præg af, og alligevel har netop dette forhold næppe nogen indflydelse på deres mulige anvendelighed, idet deres hovedsigte groft sagt er at stille en række spørgsmål - ikke at give svar.

For en ordens skyld gengives først den oprindelige projektbeskrivelse (de kursive-rede afsnit herunder). Selvom der i forhold hertil mangler det meste, føler jeg mig overbevist om at mange læsere vil kunne have fornøjelse af den næsten neutrale systematik, der lægges op til. Og kan de metodiske anlæg og strukturelle overvejelser, der trods alt gemmer sig heri, ikke bruges til andet, så kan de vel altid fungere som *en mur at spille bolden opad* - det virker jo ofte befordrende for ens eget arbejde, at have noget at rakke ned på...

*Projektets formål er at etablere en stil-analytisk metode og at definere en tilhørende terminologi med henblik på at udvide den forskning og undervisning, der foregår inden for den rytmiske musik ved de højere læreanstalter, i særdeleshed ved konservatorier og universiteter. Det er tanken, at projektet skal munde ud i en lærebogs-publikation, der skal kunne anvendes de nævnte steder i videnskabelige sammenhænge, men det skal dog også kunne danne grundlag for et mere pædagogisk orienteret arbejde ved eksempelvis gymnasier og højskoler.*

*Arbejdets musikalsk-stilistiske emneområde er den rytmiske musik inden for perioden fra 1960 frem til i dag, mere præcist den del heraf, der omtales under betegnelserne beat-, pop- og/eller rockmusik, dog inddragende de øvrige stilarter, der finder indpas i - fusioneres med - disse inden for perioden (f. eks. jazz, latin, reggae, etc.etc.).*

*Som udgangspunkt og reference opstilles et såkaldt cue-sheet<sup>1</sup> i henhold til hvis specifikke indhold (enkeltpunkter og/eller -paragraffer), der udarbejdes enkeltstående afsnit, som omhandler de metodiske, indholdsmæssige og øvrige tilgangsmæssige problemstillinger af såvel teoretisk som praktisk beskaffenhed, der kendetegner det pågældende emne.*

*Dette cue-sheet skal i forhold til analyse-arbejdet kunne fungere som et komplekst filter, hvis opgave er at styre analysen ind på det signifikante og/eller brydende, mens det banale og stil(stereo-)typiske diskret sorteres fra.*

*Cue-sheet'ets udformning vurderes og revideres i øvrigt løbende.*

*Med henblik på at etablere konsistente del-analyse-metoder vil arbejdet i dets endelige form også omfatte en udbygning af cue-sheet'ets enkeltpunkter og delemner gennem inddragelse og sammenligning af eksisterende litteratur og metoder. Et eksempel herpå kunne være tonalitetsbestemmelsen som inden for rytmisk musik ofte er forholdsvis vanskelig og/eller - afhængig af fremgangsmåde - til tider endog flertydig.*

*Alle diskuterede og behandlede problemstillinger skal ligeledes i den endelige udformning modsvares af analyse-eksempler såvel løbende som i særskilte afsnit, hvori hele kompositioner gøres til genstand for egentlig stilanalyse. Som noget meget centralt i forhold til cue-sheet'et som udgangspunkt diskuteres forholdet mellem det signifikante og det generelle, og, på denne baggrund, i hvor høj grad det er muligt på et rent auditivt plan, at udvælge de parametre, der er relevante for analysen af en given komposition. Denne problemstilling er af helt afgørende betydning ved analyser af rytmisk musik, da denne som oftest ikke er tilgængelig i partitur og følgelig i vidt omfang må transskriberes fra bånd, plade, CD eller lignende, en opgave der af gode grunde normalt kun foretages i det omfang det med henvisning til den auditive analyse skønnes nødvendigt.*

*Projektet skal i sin endelige form kunne anvendes som en slags lærebog ved de højere læreanstalter. Heri findes også begrundelsen for overhovedet at gennemføre et sådant arbejde, idet det er min opfattelse, at der er et stort behov for en samlet fremstilling af de forskellige aspekter der måtte komme på tale i forbindelse med analysen af og forståelsen for den rytmiske musik. Generelt er det i øvrigt påfaldende, hvor lidt litteratur, der beskæftiger sig med området, og også at langt den overvejende del af den litteratur, der findes, ikke er optaget af den rytmiske musiks 'musik-tekniske indhold' - dens struktur og tonalitet - men i stedet dens kulturhistoriske og samfundsmæssige betydning, hvorfor det i nærværende sammenhæng er relativt svært at pege på relevant litteratur.<sup>2</sup>*

*Det er derfor givet at arbejdet i forholdsvis stor udstrækning vil bestå i at afgrænse og definere et teoretisk fundament, hvorfor det empiriske element vil være af helt afgørende betydning.*

*Arbejdet vil forløbe i 3 faser:*

- 1. Indledning og præsentation af metode. Gennemgang af cue-sheet og dets enkelte punkter.*
- 2. Et kapitel hvori de enkelte punkter eksemplificeres med node/musikeksempler og kilder.*
- 3. Analyse-eksempler, indeholdende såvel interne analyser (enkelt kompositioner), som større, komparative analyser.*  
*3 sådanne typer vil komme på tale:*
  - en detail - hele plader*
  - en gros - repræsentativt materiale fra enkelte kunstneres (grupper) samlede produktion.*
  - en bloc - materiale hentet fra forskellige kunstnere inden for en bestemt epoke eller periode.*

**Tonalitet**

- 1) Melodik
- 2) Harmonik
- 3) Sound - I

**Struktur**

- 4) Genre/besætningstype
- 5) Form/satstype
- 6) Rytmik/metrik
- 7) Sound - II

1.1	skala	- diaton/kromatisk - dur/mol, modus - hovedtoner/bitoner
1.2	interval-analyse	- intern/ekstern
1.3	frase-analyse	- forholdet mellem melodikkens udformning i henhold til forskellige formafsnit (A-B-C, vers og refrain, o.l.)
1.4	motiv-analyse	- såvel <i>en gros</i> (hele formen) som <i>en detail</i> (inden for enkelte formafsnit).
1.5	frasering / artikulation	- udførelsesmæssige karakteristika
1.6	improvisation	
1.7	prioritet over for harmonik/akkordik	
1.8	prioritet over for rytmik/metrik	

2.1	center-klang, trin-analyse og skala-analyse	
2.2	hoved- og biklange	- relative centre - tonalt/modalt univers
2.3	akkord-analyse	- opbygning - antal toner pr. akkord - akkord-vifte
2.4	harmonisering	- affinitets-analyse - klangfølge-princip - samklangsanalyse, især mht. stemmerøring
2.5	tonalitätsfastlæggelse	- éntydig/flertydig - poly-tonalitet - forholdet mellem akkordikkens og melodikkens tonalitet/modalitet

3.1	funktionel rolle	- dynamisk/statisk - registrerende/bearbejdende
-----	------------------	--

<b>4.1</b>	<b>instrument sammensætning/-grupper</b>	
<b>4.2</b>	<b>solo-/backing, rytme-gruppe</b>	- forgrund/baggrund
<b>4.3</b>	<b>instrument-funktion</b>	- rytmisk, harmonisk, - kontrapunktisk - formal - kontrasterende/kommenterende/ udsmykkende

<b>5.1</b>	<b>forløbstype</b>	- kædeform/repetitiv - udviklingsform
<b>5.2</b>	<b>arrangementstype</b>	- gennemkomponeret/-arrangeret - head-arrangement - improvisation
<b>5.3</b>	<b>modularitet</b>	- ostinater - strums - patterns
<b>5.4</b>	<b>horisontalt</b>	- kontrast - density - inserts - post-kompositoriske dispositioner

<b>6.1</b>	<b>taktart og tempo</b>	
<b>6.2</b>	<b>periodik og metrik</b>	
<b>6.3</b>	<b>egalitet og kontrast</b>	- gennemgående metrum - skiftende taktarter - inserts
<b>6.4</b>	<b>strukturering</b>	- mono/poly-rytmik - mono/poly-metrik
<b>6.5</b>	<b>parametrisk dominans</b>	

<b>7.1</b>	<b>mixning</b>	- prioriteringer i lydbilledet - forgrund/baggrund
<b>7.2</b>	<b>effekter</b>	- rum-klang - ekko - filtrering - specielle effekter (flanger, chorus etc.) - digital redigering
<b>7.3</b>	<b>klanglig sammensætning af instrumenter</b>	
<b>7.4</b>	<b>klanglig registrering (f.eks. synthesizer)</b>	

## Cue-sheet'ets udformning

Som det fremgår er cue-sheet'et delt op i to hovedområder - tonalitet og struktur. Udover at en sådan opdeling i sig selv kan fungere som en fordelagtig 'tilgangssystematik', kan den begrundes med henvisning til det synspunkt, at en rytmisk komposition hyppigt fortrinsvis profileres gennem blot den ene af disse - det vil sige enten gennem de sats-strukturelle forhold, eller gennem tonalitetsmæssige forhold.

Det er dog afgørende at fremhæve, at denne opdeling er en teoretisk-analytisk abstraktion, og altså ikke et udtryk for, at forfatteren mener, at disse musikalske forhold lader sig adskille, hvilket også vil fremgå af det følgende. Med andre ord burde de forhold, der nævnes under tonalitet, i virkeligheden behandles under struktur.

At opdelingen har overbevisende tilgangsmæssige fordele skyldes bl.a., at der findes mange eksempler på, at de samme melodiske *konstruktioner* og/eller de samme harmoniske forløb dukker op i forskellige sats-strukturelle iklædninger, præget af de af aktuelle kunstnere, i den pågældende tid og stil.

Forholdene vedrørende tonalitet/modalitet påkalder sig i denne forbindelse ofte den største relevans ved større anlagte - komparative - analyser af enkelte kunstneres/gruppers kompositioner og udgivelser. Endvidere er det min tese, at strukturelle forhold i mange tilfælde kan være tonalitetstyrede i en vis udstrækning eller -bestemmende. Dette gælder i særdeleshed ved intensivt ostinat- eller strum-funderede satstyper.

Modsat er de tilfælde, hvor tonaliteten udgør en bærende parameter, ofte kendetegnet ved enklere sats-strukturelle forhold, som f.eks. i tilfældet ballader og andre *stille* kompositioner. Således udvides tesen til følgende definition: struktur og tonalitet er til en vis grad omvendt proportionale, desto mere kompleks satsstruktur, desto enklere tonale dispositioner og vice versa.

Herudover kan der opereres med en blandingsform, særligt inden for de senere år, hvor der finder en spaltning sted inden for begge parametre, således at der bliver tale om en dobbelt-struktur (polymetrisk eller polyrytmisk) eller 2 strukturelle niveauer: et snævert tonalt/harmonisk, men rytmisk-strukturelt komplekst, over for eller under (c: sideløbende med) et rytmisk enkelt eller enklere, men tonalt/akkordisk komplekst niveau.

Man kan i denne forbindelse overveje, hvorvidt såvel sats-struktur, som rytmik i et vist omfang overtager harmonikkens traditionelle rolle som spændingsskabende parameter. Dette vil i øvrigt modsvare det synspunkt, at den rytmisk musik er spændingsundvigende i tonal/harmonisk forstand. I denne forbindelse bør det bemærkes, hvor hyppigt en egentlig tonal/harmonisk spænding begrænses til intensiv udnyttelse af kvart/sekst- og kvart/kvint-relationer, gerne i disses mest passive fremtrædelser (f.eks. med I. trin som éntydigt centrum i et kvartbundet accidentalt udsving, løsrevet fra ethvert tilløb til kadence). Spændingsopbygninger - korte som lange - kan i stedet realiseres alene ved rytmisk midler (et banalt eksempel kunne være en hel takt med trioliserede og crescendoende 8.dele udført af lilletrommen).

I det følgende gennemgås, hvert enkelt punkt i det opstillede cue-sheet med henblik på, dels at uddybe og overveje punkternes betydning og indhold, dels at konkretisere den praktiske håndtering heraf i forbindelse med analysen. Der henvises i øvrigt til næste hovedafsnit med hensyn til fremgangsmåde og anvendelse.

## 1. Melodik

1.1 Melodikken er i almindelighed funderet i en given skala - det vil sige, at den beskriver et udvalg (gerne 5-7 toner/trin) af oktavens 12 skalatrin. Det følger heraf, at melodikkens tonalitetsmæssige implikationer lader sig fastlægge på baggrund af de anvendte trin inden for en eller flere afgrænsede perioder. Det må desuden bemærkes, at en sådan melodisk konstitueret tonalitet hyppigt veksler mellem de enkelte formafsnit.

På baggrund af denne/disse registrering/-er søges den anvendte skala defineret og *placeret*. Det er her vigtigt at holde sig for øje, at anvendelsen af skalaer inden for den rytmiske musik er uhyre mangetydig, hvilket i praksis betyder, at man kan støde på alle kendte skalatyper - såvel dur/mol-funderede, pentatone, modale, etc.etc., som syntetiske - og endvidere kan alle optræde med f.eks. kromatiske udvidelser og alterationer, hvorfor en hoved/bitone-analyse bør gennemføres med den stor omhu.

Melodikken kan f.eks. være tendentielt selektiv i forhold til dur/mol-skalaer, i de tilfælde, hvor det overhovedet er relevant at tage disse i betragtning. En sådan selektion kan f.eks. indebære, at ud af de 2 skalaers mulige 7 (8) toner/trin, vil kun et udpluk heraf finde anvendelse. Som eksempel herpå kan nævnes diverse blues-skalaer, country & western-skalaerne og forskellige anvendelsesformer af fortrinsvis mixolydisk og dorisk skala, uden blues-orientering.

De to sidstnævnte skalatyper bør selvsagt kun i mindre grad forstås på baggrund af det dur/mol-tonale (at det dog kan lade sig gøre, og at det måske er den rette måde at anskue dem på, vil jeg senere komme tilbage til). Anvendelsen af disse 2 skalaer peger umiddelbart på melodikkens modus-karakter (fejlagtigt kaldes dette ofte for et kirketonalt træk, herom senere).

1.2 Gennem intervalanalysen søges dels den aktuelle ambitus defineret, dels de forekommende intervaller og deres relative hyppighed. Den sidste kortlægning foretages på to plan - internt og eksternt - henholdsvis snævert i forhold til melodikken selv og bredt i forhold til den anvendte akkordik. Melodikkens klanglige profilering søges herved klarlagt.

1.3 På baggrund af de to foregående analyser undersøges de melodiske forholds *storformsmæssige* forløb med henblik på at fremdrage og analysere eventuelle forskelle i melodikkens udformning i relation til forskellige formafsnit.

I denne forbindelse er forholdet mellem på den ene side de såkaldte vers og refrain og det eller de såkaldte *hooks* placering på den anden af særlig interesse - for så vidt der overhovedet er tale om melodiske *hooks*. Således kan det i flere tilfælde konstateres, at *hooket* - det musikalske moment ved en given komposition, der frembyder den største grad af umiddelbar signifikans, genkaldelighed og fascination - ikke optræder i refrain, men derimod i vers. Ydermere kan *hooket* udmærket være en formulering uden for den melodiske parameter (mere herom senere).

1.4 Motivarbejde i traditionel forstand finder kun sjældent anvendelse inden for den rytmiske musik, hvorimod anvendelse af karakteristiske melodiske og måske især rytmiske motiver eller enheder, finder sted i vid udstrækning. Det er ligeledes ofte muligt at konstatere, at melodisk materiale - i form af karakteristiske intervaller og bevægelser iøvrigt, hentet fra eksempelvis *hook* - dukker op som motivstof i mere neutrale melodiske afsnit eller i udformningen af mellemspil, riffs og/eller

*inserts*. Motivanalysen bør med andre ord kunne afdække den anvendte melodiks grad af *enhed* og *kontrast*.

- 1.5 Dette punkt ligger i vid udstrækning i forlængelse af de foregående men åbner samtidigt mulighed for en afklaring og præcisering af mere individuelle udførelses- og fortolkningsmæssige karakteristika. Til disse hører f.eks. anvendelsen og anvendelsesgraden af glidetoner (glissando), *blå* toner, metrisk og rytmisk forlægning, mm. Sådanne forhold kan være afgørende for deklARATIONEN af den/de pågældende kunstner/-es egenart og *styrke*. Det vil med andre ord sige, at analysen her *skrider* fra et rent registrerende niveau til et mere vidtfavnende - nærmende sig det interpretative, hvilket ofte vil kunne begrundes i den nære sammenhæng mellem *autor* og *performer*, der ofte eksisterer inden for den rytmiske musik, og som i øvrigt også knytter sig til den rytmiske musiks nære forbindelse til massemediernes.
- 1.6 Dette punkt forholder sig til graden og arten af et improvisatorisk element. Det præciseres f.eks. i hvor høj grad den pågældende komposition betjener sig eller er afhængig af indeholdte improvisationer - hvor meget det improvisatoriske element betyder for stykkets fremtrædelse og karakter - det være sig i bestemte formafsnit eller mere generelt (udsmykning, dynamik etc.). Det improvisatoriske elements karakter søges afklaret - f.eks. fri eller parafraserende - og hvilke alternative tonale implikationer det improvisatoriske element eventuelt konstituerer. Improvisationer analyseres med andre ord også i henhold til de foregående punkter.
- 1.7 Punktet søger at afklare melodikkens funktionelle rolle i forhold til akkordikkens. Dette punkt forudsætter derfor at punkterne under hovedområde 2 i det store hele er gennemarbejdet.
- 1.8 Her afklares den funktionelle rolle i forhold til rytmikken, på samme måde som i punkt 1.7. Hovedområde 6 bør således også være gennemarbejdet inden dette punkt kan færdiggøres.

## 2. Harmonik

- 2.1 Stykkets centerklang(-e) (f.eks. I. trin) fastlægges. Herefter gennemføres en trinanalyse med henblik på at kortlægge stykkets tonale, modale eller klanglige *univers*. Endvidere bestemmes akkordikkens snævre tonale/modale udspring gennem skala-analyse.  
I visse tilfælde er det ikke muligt at fastlægge den harmoniske eller akkordiske orientering præcist. I disse tilfælde anvendes et *zone*-begreb, der angiver klanglig vægtning, tonehøjdeorientering og de væsentligste samklangsmæssige relationer, med hensyn til klanglig og/eller harmonisk fremtrædelse.
- 2.2 På baggrund af punkt 2.1 beskrives de anvendte klanges vægtning, som henholdsvis hoved- og bi-klange. Samtidig etableres en oversigt over stykkets stor-harmoniske forløb, hvilket indebærer at eventuelt nye, relative eller radikale, tonale/modale centre fremhæves, ligesom der redegøres for deres beslægtethed. (se 2.4)

2.3 Det konstateres hvilke akkord- og/eller klangtyper, der er dominerende for stykket, f.eks. bør de anvendte klanges statistiske fordeling og hyppighed kortlægges. Ligeledes overvejes det i forbindelse med dette punkt, hvorvidt stykket opviser poly-tonale træk løsrevet fra melodikken, altså hvorvidt den akkordiske parameter eksklusivt lader sig opfatte ud fra to eller flere tonaliteter/modaliteter (f.eks. ét klangligt forløb i akkord-instrumenter - guitar, keyboard, m.v. - og et andet i bas (se også punkt 4.3).

2.4 Det eller de for stykket gældende affinitets-principper beskrives indgående, bl.a. på baggrund af og med henvisning til de foregående punkter (begrebet affinitet anvendes her i dets mest vidtrækkende betydning). Det bør understreges, at den rytmiske musik opviser en bred vifte af harmoniseringstyper, rækkende fra regulær funktionsharmonik til gennemført klangflade-akkordik, den sidste uden egentlig spændingsorienteret akkord- og klangprogression. Som tidligere anført skal det løbende overvejes, hvorvidt den rytmisk musik - basalt - undgår at udnytte et egentligt harmonisk spændingsprincip.

De harmoniske implikationer, der kan afledes af den anvendte stemmeføring i forbindelse med f.eks. kor og blæsere, analyseres med hensyn til idiomatiske betingede implikationer.

2.5 Eventuel konstateret tonal/modal modsætning eller divergens mellem melodikken og akkordikken, eller internt i det akkordiske, eller såvel mellem melodik og akkordik, som internt i det akkordiske, evalueres med henblik på at bestemme arten, hensigten og/eller resultatet af dette eller disse modsætningsforhold.

Hypptigt kan det f.eks. konstateres, at et sådant modsætningsforhold enten beror på rent spilletekniske - idiomatiske - forhold, og derfor kun i mindre grad kan håndteres som en intenderet modsætning. Modsætningen kan f.eks. også opstå som følge af, at det aktuelle stykke anvender ostinater og/eller strums, som dels søges fastholdt med hensyn til intervaller og periodik (uanset på hvilket trin i forhold til I. trin de forekommer), mens melodikken, på sin side, harmonisk set er mere *vidtstrakt*, og som følge heraf vil overholde en given tonalitet. I de tilfælde hvor akkompagnementet i sig selv indeholder mere end en tonalitet, bør analyserne under pkt. 2.4 udstrækkes til også at omfatte dette, idet der så ofte også her vil være tale om to affinitetstyper.

### **3. Sound (1)**

3.1 Dette punkt forudsætter delvist, at hovedpunkt 7 er gennemarbejdet. At sound alligevel optræder her under tonalitet, skyldes at den moderne studieteknik, og de forskellige sound-concepts, der anvendes, kan virke som tonalitetsstyrende element.

Dette kan ske ved hjælp af forskellige studietekniske manøvrer, hvor den klanglige parameter kan nedprioriteres til fordel for et rent perkussivt moment, og vice versa. Ligeledes kan man gennem lydbilledets tendentielle perspektiv og dybde, sløre henholdsvis fremme tonalitetsmæssige eller klanglige kontraster.



#### 4. Genre/besætningstype

- 4.1 De anvendte instrumenter registreres. Besætningstypen placeres genremæssigt og historisk (epokalt). Genrens stilistiske rækkevidde og *statistiske* karakteristika fremføres med henblik på reference. Dette punkt udgør for så vidt hvad man kunne kalde *et springende punkt*, idet det strengt taget enten forudsætter, at der allerede er foretaget en række stilistiske analyser og bestemmelser, eller at det accepteres, at analytikerens forudsætninger og indsigt i sig selv er troværdig og fyldestgørende som kilde og reference.

*Det må derfor være et af nærværende arbejds vigtigste mål, at etablere det der kunne kaldes en fulgyldig oversigt over de væsentligste genrers historiske og stilistiske kendetegn.*

- 4.2 Der udarbejdes en forgrunds/baggrunds-analyse, inden for hvilken de enkelte instrumenters rolle og funktion bestemmes og kategoriseres, gerne i grupper.

- 4.3 De enkelte instrumenter beskrives en for en, i henhold til sheet'ets punkter. Der anvendes begreber som solistisk, akkompagnerende, ornamenterende/kommenterende. osv. For de solistiske - og i visse tilfælde også andre - instrumenters vedkommende bør analysen dog udvides med en gennemarbejdning af punkterne 1.4-1.6, med henblik på at beskrive instrumentets eventuelt tonalt/strukturerende funktion. Ét er således instrumenternes akustiske og formale tilstedeværelse, noget andet deres klanglige funktion.

Dette punkt bør også forholde sig til anvendelsen af den del af den digitale musikteknologi, der kan erstatte musikere, det vil først og fremmest sige sequencere og samplere. Teknologiens tilstedeværelse analyseres således med hensyn til funktion, karakter og grad.

#### 5. Form/satstype

- 5.1 På samme måde som omkring tonalitet, anvender den rytmiske musik en mangfoldighed af *forløbstyper* eller formale mønstre. Der synes at herske forskellige normer for forløbsmåden, afhængig af stykkets *brugsværdi*, idet stykker med et kommercielt sigte ofte opviser større grad af formal stereotypering (f.eks. AABABCBBB ...), end mindre *hitprægede* stykker.

Denne foreløbigt uunderbyggede antagelse kunne give anledning til endnu en problemstilling inden for nærværende arbejds rammer, nemlig en vurdering af forholdet mellem graden af trivialisering af visse/alle parametre og den kompositoriske konsekvens heraf. Kan forløbet umiddelbart relateres til en *kendt* formtype, er det i øvrigt sandsynligt, at hele punkt 5 kan realiseres på baggrund af en såkaldt *density-analyse*, i forhold til hvilken væsentlige momenter kan behandles særskilt.

- 5.2 I de tilfælde, hvor der kan svares benægtende til alt under pkt.5.1 - f.eks. i tilfælde med udstrakt brug af gentagelser og figurativt akkompagnement - kan det være tilstrækkeligt at udarbejde den ovenfor nævnte *density-analyse*.

I modsat fald bør arrangementet og forløbet gennemgås detaljeret - ved hjælp af transskriptioner og prosa - med henblik på at karakterisere dels dets stilistiske tilhørsforhold, dels dets egenart.

- 5.3 Kan det konstateres at stykket i vid udstrækning er bygget op af f.eks. ostinater og strums, bør såvel disse elementers strukturelle implikationer overvejes - med henblik på deres forløbsstyrende og/eller kontrasterende funktioner - som deres indvirkning på de tonale aspekter - fungerer de f.eks. determinerende for disse forhold.

Endelig bør deres rytmiske funktion behandles særskilt, idet ostinater og til en vis grad også strums, kan være overordentligt rytmisk prægnante, og er de det, må det overvejes hvorvidt denne prægnans råder over den klanglige parameter.

- 5.4 Til horisontale kontraster hører f.eks. mellemspil, riffs som udløser ændringer i satsstrukturen eller bryder forløbet (et element som herefter vil blive omtalt som *insert*), visse typer *call'n'response*, m.v. Denne type kontrastarbejde analyseres med henblik på strukturel funktion (f.eks. modulation, spændingsforstærkning, *gennembrud*). Det bør endvidere undersøges om kontrasten er reel, eller om der kan påvises strukturelle - motiviske, harmoniske eller rytmiske - lighedspunkter?

Desuden søges det digitale studie- og redigeringsudstyrs indflydelse på det musikalske resultat afklaret og beskrevet. Ofte og oftere forudsætter lydproduktionens musikalske resultat, at det digitale udstyr griber ind i selve den kompositoriske side af produktionen, således af vi i virkeligheden kan tale om en post-kompositorisk kompositorisk formning. Det følger heraf, at de digitale produktionsredskaber er så kraftfulde, og derfor ofte også øver en voldsom indflydelse på den musikalsk-kompositoriske side af musikken, at det ikke er tilstrækkeligt at behandle dem under Sound(2), digital teknologien kan komme på tale i forbindelse med stort set alle cue-sheet's punkter.

## **6. Rytmik/metrik**

- 6.1 Taktart og tempo registreres. Tempoets rolle vurderes: er metrumtallet i nabolaget af 120 kan det f.eks. undersøges og diskuteres, hvorvidt dette er begrundet i et musikalsk-kompositorisk forhold eller om det i stedet bør ses i lyset af et kommercielt aspekt. Ofte vil det f.eks. kunne konstateres, at tempoet er kunstigt hævet eller sænket med henblik på stykkets *dansevenlighed!*
- 6.2 Stykkets periodik klarlægges. Eventuelle kontrasterende elementer fremhæves og evalueres, f.eks. optræder der hyppigt forskellig periodik mellem forskellige formafsnit. I samme forbindelse præciseres hvilken metrik der dominerer stykket og eventuelle brud overvejes med hensyn til funktion - f.eks. spændingsskabende eller -svækkende.
- 6.3 På baggrund af de to foregående punkter overvejes under ét stykkets grad af egalitet og/eller kontrast.
- 6.4 Hvis der er tale om poly-rytmik og/eller poly-metrik, analyseres disse med hensyn til indbyrdes relationer, realisation og funktion. Er rytmik og metrik stort set éntydig, må det her vurderes hvorledes rytmikken/metrikken forholder sig til stykket som helhed - progressivt inferiørt, prægnant eller kontrasterende.

- 6.5 Rytmikkens og metrikkens generelle funktion bestemmes - med henvisning til de foregående punkter - således at den rytmiske parameters prioritering og grad af dominans over for såvel melodik som akkompagnement kan afklares.

## 7. Sound (2)

- 7.1 De enkelte instrumenters styrkemæssige og f.eks. stereofoniske placering/prioritering i lydbilledet kortlægges, og det overvejes i hvor høj grad mixningen og produktionen som helhed influerer på arrangementets funktion (f.eks. opdelingen i forggrund og baggrund). Desuden bør det vurderes, hvorvidt arrangementet er indrettet med henblik på det stereofoniske lydbillede eller om der alene er tale om en produceret udgave af et stage-arrangement.
- 7.2 Anvendes der ved stykkets produktion elektroniske effekter - og det gør der - beskrives disse. Endvidere bør det - i lighed med det foregående punkt - vurderes hvilken indflydelse disse effekter øver på stykket, både som musikalsk formulering og som lyd-produktion.  
Det digitale studie- og redigeringsudstyrs indflydelse på det klanglige-musikalske resultat søges afklaret og beskrevet. Se i øvrigt punkt 5.4
- 7.3 Den anvendte besætningstypes klanglige potentiale sammenlignes med det faktiske - producerede - resultat. Er der f.eks. instrumenter der kun optræder som studieeffekt eller omvendt: muliggør studiefaciliteterne, at instrumenter/musikere som genremæssigt og stilistisk 'skulle' have været anvendt, kan udelades.
- 7.4 Anvendes der rene elektroniske instrumenter, må deres klanglige registrering beskrives med henblik på at afklare deres funktion, f.eks. som primær eller sekundær ekspansion eller som erstatning.

---

<sup>1</sup> betegnelsen Cue-sheet er hentet fra Jan la Rues *Guidelines for Style Analysis*, New York 1970. I øvrigt er det alene dette cue-sheet - med tilhørende kommentarer - der aftrykkes her.

<sup>2</sup> Disse sætninger er skrevet for ca. otte år siden. Tingene har ændret sig en del siden da, bl.a. er der dukket en række artikler op, der beskæftiger sig med disse problemstillinger (f.eks. Tore Mortensens i de to foregående Col Legno-stakke). Alligevel forekommer feltet 'værktøjsmæssigt' relativt sparsomt udrustet, i forhold til hvor stort behovet for forklaring og formidling af de rytmisk-musikalske fænomener må være - også uden for universitetets rammer.

# Martin Knakkegaard

# IO

*om musikteknologi, musik og teknologi*

296 sider

Pris 250,- kr.

Kan købes hos boghandleren eller direkte fra forlaget



ODENSE UNIVERSITETSFORLAG

ODENSE UNIVERSITY PRESS

55, Campusvej DK-5230 Odense M \* Telefon 66-15 79-99