

# Harmonikkens enkelhed – enkelhedens harmonik

Droner og dronestrukturer i techno, metal rap og ny elektronisk folkemusik

HENRIK MARSTAL

## 1. Forbemærkning

Jo mere populærmusikvidenskaben igennem de seneste 15-20 år har etableret sig som en selvstændig gren af musikvidenskaben, jo mere har diskussionen af spørgsmålet vedrørende dens tilhørsforhold til den såkaldt traditionelle musikvidenskab optaget dens udøvere. Hvor nogle har søgt at opstille konstruktive modeller for hvordan de to bedst lader sig forene og gensidigt inspirere hinanden,<sup>1</sup> har andre advaret mod at den traditionelle musikvidenskab metodisk influerer populærmusikvidenskaben.<sup>2</sup> Andre igen har direkte udtrykt mistillid til den traditionelle musikvidenskab, idet den af disse opfattes som værende konservativ, elitær og verdensfjern.<sup>3</sup> Derfor har populærmusikvidenskaben tilsyneladende kun én chance, nemlig at køre sit eget løb og ikke lade sig lokke ind i de blindgyder, som den traditionelle musikvidenskab allerede befinder sig i.

Der er ganske vist en række videnskabsteoretiske forhold der er fundamentalt anderledes for populærmusikken end for kunstmusikken. Og det er vigtigt at disse forhold til stadighed bliver diskuteret og betragtet som en del af den populærmusikvidenskabelige dagsorden. Men den ofte meget pointerede måde hvorpå det hidtil er blevet gjort, gør det nødvendigt samtidig at stille sig selv spørgsmålet: hvad *vil* populærmusikvidenskaben egentlig – vil den virkelig gøre op med den mere traditionelle musikvidenskab ved at reformulere dens metoder og vokabula-

rium, eller vil den fortsætte i de mange forskellige retninger og spor, som den traditionelle musikvidenskab har afstukket? Vil den virkelig afskære kontakten med den musikvidenskab hvis udøvere af dens hårdeste kritikere betegnes som værende 'perverted by musical training' (McClary/Walser 1990:283), eller vil den på konstruktiv vis drage nytte af musikvidenskabens store erfaring? Måske burde det slet ikke være nødvendigt at formulere den slags spørgsmål. Jeg har efter min bedste vurdering svært ved at se at populærmusikvidenskaben kvalitativt og diskursivt skulle adskille sig så afgørende fra den traditionelle musikvidenskab, at det giver mening at postulere nødvendigheden af en selvstændig videnskab med en dertilhørende eksplicit formuleret ideologi, for sagsforholdet – musik – er i begge tilfælde det samme. Indholdet i denne undersøgelse er forhåbenligt et udtryk for denne opfattelse. Det er baseret på viden og erfaring fra begge områder, og jeg anlægger derved det synspunkt at der måske slet ikke er en armeret betondør mellem de to områder – snarere et kun en lille smule lydtæt forhæng.

## **2. Om emnet og hensigten med det**

Den overordnede genstand for denne artikel, nemlig harmonikken, har status som et helt centralt parameter i den vestlige musik i hvert fald siden barokken. En særlig harmonisk tænkemåde har været til stede hos både komponister/sangskrivere og teoretikere/analytikere siden den tid, ligesom den ganske givet også har spillet en rolle hos både udøvende musikere og lyttere for oplevelsen og forståelsen af musikken. Den overordentlige interesse for harmonik som har præget den vestlige musikteori har ikke blot haft kunstmusikken, men også populærmusikken som genstandsfelt, hvad en lang række studier af jazz-, blues- og rock/pop-harmonik fra især de senere år er udtryk for. I den forstand følger denne artikel med sit emne en stærk, vestlig tradition for harmonisk beskæftigelse. Men der er samtidigt en anden årsag til at beskæftige sig med harmonik og harmonisk tænkning, nemlig den at harmonikken billedligt talt forekommer at være den syntaks, som inden for de seneste århundreders vestlige, musikalske diskurs har gjort musikken meningsfyldt, hvad enten man med 'mening' forstår noget strukturelt, semantisk, fænomenologisk eller noget helt fjerde. Derfor åbner den specifikke harmoniske beskæftigelse med musik en række særlige muligheder for i det mindste til en vis grad at få afdækket hvad den pågældende musik

måtte rumme af signifikante kulturelle koder, hensigter, motiver og intentioner. Også den opfattelse er indholdet i denne undersøgelse forhåbenligt et udtryk for.

Jeg vil i artiklen undersøge et særligt harmonisk aspekt som har udfoldet sig inden for visse genrer i 1990'ernes populærmusik. Gentagne gange har jeg iagttaget at megen musik i disse genrer udviser en på det harmoniske plan udpræget præference for akkorder beliggende på den givne tonearts I. trin. For mange numres vedkommende anvendes I hele vejen igennem, i andre alternerer lange I. trinsforløb med tilsvarende forløb på et andet trin, og i andre igen afløses den gennemgående I. trinsanvendelse i kortere forløb på andre trin, og da gerne trin som ligger tæt op ad I og relaterer sig direkte til det ved hjælp af ledetoner og kromatik. Det er den iagttagelse der er anledningen til denne undersøgelse.

Den karakteristiske fokusering på I. trin skaber i genererne en gennemgående, strukturerende dronefølelse i det musikalske forløb som er helt essentiel at registrere, hvis man ønsker – og det gør jeg her – at foretage en overvejende tekstnær analyse, dvs. en analyse af musikkens klingende realitet. Artiklen skal forstås som et forsøg på at lægge et synkront, harmonisk snit gennem tre vidt forskellige genrer inden for den populærmusikalske diskurs, som dog har det til fælles at de indtil videre alle har eksisteret som tre samtidigt eksisterende alternativer til mainstreammusikken og således alle har befundet sig i udkanten af diskursen. Hensigten hermed er at påvise at der er en beslægtet harmonisk tænkemåde til stede i de tre genrer, hvis repertoire for alles vedkommende har udfoldet sig i 1990'erne. Genrerne placerer sig topografisk set imidlertid vidt forskelligt i forhold til den rockmusikalske tradition, som de alle i mere eller mindre grad udspringer af.<sup>4</sup> Endvidere inddrager de vidt forskellige målgrupper, opfylder indbyrdes divergerende sociale funktioner og beskriver hver sin kulturelle praksis. Det er derfor påfaldende at de alle i stort mål gør brug af denne beslægtede harmoniske tænkemåde. Er der en underjordisk forbindelse mellem disse genrer, eller er de alle blot udtryk for et *sign of the times*? Sagt på en anden måde: er der en skjult eller implicit hensigt med droneanvendelserne, som kan fortælle os noget om hvordan vi – både udøvende og forbrugere – opfatter os selv og verden omkring os som den ser ud lige nu? In-

den jeg kommer så vidt som til at forsøge at svare på disse spørgsmål, er det nødvendigt at se nærmere på dels dronen som begreb, dels på bru- gen af den i de diskurser, hvori den har fundet anvendelse.

### **3. Begrebet drone og droneanvendelser i folke- og kunstmusik**

Begrebet drone (eng. drone, ty. Bordun, lat. burdo eller bordunus) be- tegner normalt en dyb liggetone der akkompagnerer en melodi spillet på samme instrument eller på andre instrumenter. En drone er således at forstå som et statisk, harmonisk fundament som forbliver ubevæge- ligt uanset melodians udformning. Ifølge Anthony C. Baines er dronens oprindelse usikker (Baines 1984b:600), men taget i betragtning i hvor mange forskellige tidsligt og geografisk adskilte kulturer fænomenet kan spores, giver det måske bedst mening at forstå det som et slags mu- sikalsk urfænomen på linie med f.eks. tonalitet eller oktavforlægninger. I hvert fald kendes dronen i musikken fra så forskellige områder som Japan, Nordindien, Arabien, Balkan og Europa (Brandl 1994:70). Hvis man holder sig til den europæiske udformning af dronefænomenet gæl- der det at det først og fremmest er i folkemusikken, fænomenet har haft gyldighed. Harmonisk fremtræder dronen her som en gennemgående (tonikal) grundtone, og i visse tilfælde anvendes dobbeltdroner, hvor dronen så udgøres af grundtonen plus overkvinten.

Blandt de droneinstrumenter der har været i anvendelse, kan følgende først og fremmest nævnes: 1) Sækkepiben har altid været et udbredt droneinstrument i det meste af Europa, selvom den i dag primært for- bindes med skotsk musik. Det findes i så mange vidt forskellige ud- formninger at det måske giver bedst mening at opfatte navnet sækkepi- be som en fællesbetegnelse (Apel 1974:68). Instrumentet består af en sæk hvori der kan blæses luft, samt et antal *chanters*, dvs. piber, hvoraf kun en eller undertiden to er forsynet med huller, således at der kan spilles melodisk. De øvrige piber – oftest to eller tre – frembringer én tone hver. Det er disse konstant klingende piber der udgør dronerne. Dronernes stemninger varierer meget, men klinger altid som henholds- vis grundtone-kvint eller grundtone-kvint-oktav. 2) Drejeliren er et lut- lignende strengeinstrument. Droneeffekten opstår her ved at man dre- jer på et håndtag for enden af instrumentets klangkasse, som er forbun- det med et hjul. Herved opstår en særlig ringen fra instrumentets løse,

medklingende strenge, ofte tre i alt, som producerer droneharmonien *c-g-c'* (Apel 1974:396). Herover kan der på de øvrige strenge spilles melodisk. 3) Hardangerfelen er en særlig norsk opfindelse. Instrumentet er en violin, hvorpå der ligeledes er placeret en række medklingende strenge, som regel fire i alt. Der anvendes mange forskellige stemninger – såkaldte *scordaturaer* – for hardangerfelen, men det er almindeligst at de medklingende strenge er stemt *d'-e'-f#'-a'* (Remnant 1984a:125). Princippet kendes især fra visse udformninger af de middelalderlige violintyper *lira da braccio* og *vielle*, hvor en ekstra femte dronestreng kunne anslås med venstre tommelfinger eller aktiveres med buen (Remnant 1984b:736). 4) Jødeharpen – hvis forbindelse til det jødiske folk i øvrigt er helt udokumenteret (Wright 1984:326) – er ikke et egentligt tonalt instrument, idet man ikke kan frembringe fikserede tonehøjder på det. Instrumentet spilles ved at det placeres i munden, og instrumentets *lamella*, altså den bevægelige metaltunge, aktiveres manuelt. Herved opstår en drone med en meget tydelig overtonerække, hvis klang så kan varieres. Desuden må nævnes to droneinstrumenter der ikke er europæiske, men som har vundet indpas i den vestlige populærmusik siden midten af 1960'erne, nemlig 5) didjeriduen der er af australsk oprindelse, og som udgøres af et op til flere meter langt rør, som der blæses i. Idet man blæser i instrumentet opstår der en tone med relativt konstant tonehøjde og med en meget tydelig overtonerække. Undertiden gælder det, at den udøvende som supplement hertil taler eller synger gennem røret (Jones 1984:566), samt 6) sitaren der er af indisk oprindelse, og som er et lutlignende instrument med en mindre eller større række medklingende strenge stemt i kvinter og/eller kvarter (Apel 1974:410). Et andet medlem af sitarfamilien som undertiden anvendes i nyere populærmusik er tamburaen, et basinstrument, der har fire dronestreng (og intet andet) beregnet til at akkompagnere med.<sup>5</sup> Didjeriduens anvendelse vil blive omtalt nærmere, mens sitaren ikke direkte har fundet anvendelse i de genrer som er denne artikels genstandsfelt.<sup>6</sup>

Anvendelsen af droneinstrumenter i kunstmusikken har med undtagelse af viola d'amoren og den såkaldte baryton (et nu næsten glemt basviol-agtigt instrument) været begrænset, og siden det 18. århundrede spiller de næsten ingen rolle længere (Brandl 1994:71). Derimod har selve dronefænomenet haft en prægnant funktion, først og fremmest i

udformningen af barokmusikkens anvendelse af orgelpunkter – en harmonisk særegenhed, der har hængt ved den tonale musik lige siden. Dette harmoniske greb behøvede man ikke droneinstrumenter til, men kunne i stedet udføres på et klaviatur, et strengeinstrument eller være opdelt på flere instrumenter. Den orgelpunktstype der har den tætteste forbindelse til dronen er tonikaorgelpunktet, hvor grundtonen er gennemgående. Den anden type, dominantorgelpunktet, gør brug af kvinten som gennemgående tone, dvs. den samme tone som konstituerer dobbeltdronen. I klanglig henseende har orgelpunktet et ganske andet sigte end dronen, og man har derfor ikke nødvendigvis gjort brug af lange, gennemgående toner i udformningen af det, men i stedet ofte anvendt det i en mere rytmisk prægnant form.<sup>7</sup>

Hvorfor dronefænomenet har tiltalt musikere og publikum gennem tiderne kan det være svært at gøre sig nogle kvalificerede forestillinger om. Men det er givet at anvendelsen af droner har udvidet det klanglige rum i en retning, der kunne kaldes harmonisk. Den eksplicite betoning af grundtonen eller grundtonen plus kvinten har tjent den funktion at fastholde det tonale rum, idet melodien konstant har kunnet spille direkte på forholdet mellem konsonerende og dissonerende toner i forhold til grundtonen, også set i relation til dens rytmiske udformning. Droneanvendelsen har endvidere gjort noget andet, nemlig udvidet den musikalske dybdefornemmelse. Idet musikken består af en drone og en melodi opstår der en relation mellem disse, som kan lignes med barokmusikkens idé om musikalsk forgrund og baggrund, ikke blot på den måde at melodien er solistisk og dronen ledsagende, men også på den måde at melodien udfylder diskantområdet, mens dronen udfylder basområdet. Endelig kan dronen siges at have en psykologisk funktion, idet den med sin grundtone konnoterer 'hjem' eller 'ro' og dermed fremstår som en musikalsk uforanderlig størrelse, der er indifferent over for ændringer af både tonehøjde og rytmiske variationer.

#### **4. Droneanvendelser i soul og rock**

At dronen har fundet en anvendelse i populærmusikken der er betydelig mere prægnant end den, man har kunnet møde i kunstmusikken, er en observation som næppe vil overraske de, der er blot nogenlunde fortrolige med begge områder. I hvert fald lader det til at harmonikken er en langt mere central udtryksform i kunstmusikken end i populærmu-

sikken. Eksempelvis er hele idéen om kontrasterende harmoniske planer i et givent musikalsk forløb – som har været karakteristisk for kunstmusikken i hvert fald frem til ca. 1900 – fuldkommen fremmed for i hvert fald i de nyeste grene af populærmusikken (soul, pop, rock, techno). Fremmed er også idéen om at det harmoniske sprog kan opfattes som et sæt af forventninger, der så opfyldes eller skuffes. I stedet har en meget stor del af populærmusikken siden rock'n'roll-musikkens opståen i USA i midten af 1950'erne benyttet sig af en harmonik, der baserede sig på bluesharmonikkens anvendelse af akkorder på I., IV. og V. trin. Populærmusikken har ikke nødvendigvis betragtet harmonikken som et parameter, som der skulle eksperimenteres med.

Selvom især rockharmonikken har været genstand for adskillige undersøgelser gennem de seneste to årtier (se fx Kramarz 1983, Moore 1992 og 1993 samt Jensen 1996), og selvom flere af disse undersøgelser har vist sig at være værdifulde for forståelsen af rockmusikkens teoretiske fundament, så tyder alt på at man inden for soul, pop, rock og techno mere har været fokuseret på andre musikalske aspekter end lige det harmoniske. I hvert fald to aspekter er her oplagte at nævne, nemlig det rytmiske og det repetitive. Rock- og soulmusikkens erklærede kropslighed, og især sidstnævntes status som musik man kan bevæge sig til, har i høj grad med rytmikken at gøre: den repetitive rytme bringer de lyttende og de dansende i ekstase – gentagelsen er en kvalitet i sig selv, der er med til at etablere musikken som en tilstand snarere end et forløb. Men det repetitive er ikke kun en rytmisk kvalitet. Udover anvendelsen af repetitive strukturer i melodisk og formal henseende som jeg ikke vil komme nærmere ind på her, har det repetitive også med det harmoniske aspekt at gøre. Allan F. Moore fastslår i *Rock: The Primary Text* at harmoniske sekvenser i rockmusik forløber i enheder på to, fire eller otte takter og sjældent på andre måder (Moore 1993:50). Et nummer benytter sig som regel af to-tre sådanne sekvenser: én til verset, én til omkvædet og muligvis én til det kontraststykke, der ofte høres cirka midt i nummeret eller lidt efter. Mange numre benytter sig af to eller endda ofte blot én harmonisk sekvens, der så anvendes både i vers og omkvæd og derved gentages så at sige i det uendelige. Som eksempler på numre med en sådan monosekventisk harmonik kan nævnes Tom Petty: 'Learning To Fly' (med sekvensen |: IV I | VIm V :|) og The Police: 'So Lonely' (med sekvensen |: I | V | VIm | IV :|).



Når det nu forholder sig sådan, at harmonikken overvejende er enkel, og der samtidig er en generel tendens til at fokusere på repetitive mønstre, så er det helt oplagt at se dronefænomenet som en måde at forene disse to forhold på. Droner i nyere populærmusik er da også hyppigt forekommende, i hvert fald i visse genrer. De ses i begrænset omfang anvendt i 1960'ernes psykedeliske musik, som følge af sitarens indtog. Men det er især i soul og rock at der er tradition for at spille musik, som overvejende orienterer sig ud fra I. trin. Som to markante repræsentanter for de to genrer vil jeg eksemplificere dette forhold ud fra et par numre af henholdsvis James Brown og Led Zeppelin.

James Browns 'It's Too Funky In Here' er harmonisk baseret på en  $I_m^7$ -akkord, med en underliggende totaktsfigur i bassen (ex. 1). I ex. 2 er illustreret hvordan droneanvendelsen udfolder sig i forhold til nummerets andet formled, der benytter sig af en ikke-dronisk harmonik. Der er i skemaet angivet først hvilke to harmoniske planer der er i nummeret, dernæst hvor mange takter hvert plan fortløbende gør brug af, idet nummerets metriske opdeling i henholdsvis 4- og 8-taktsgrupper er fulgt. I James Browns 'Hot Pants, Pt. 1' er harmonikken baseret på en  $I^9$ -akkord, med en underliggende éntaktsfigur i bassen (ex. 3). I ex. 4 er droneanvendelsen illustreret. En lignende harmonisk orientering gælder også for andre James Brown-numre, fx 'Get Up (I Feel Like Being A) Sex Machine' og 'Say It Loud, I'm Black And I'm Proud, Pt. 1'. I Led Zeppelins 'How Many More Times' består det harmoniske fundament af en  $I^7$ -akkord, hvorunder der ligger en totaktsfigur i bassen (ex. 5). Droneanvendelsen er her mere kompleks, idet der dels anvendes rene droneforløb på I. trin, dels forløb hvor der tvetydigt veksles mellem  $bVII_7$  og I (ex. 6).

James Brown og Led Zeppelin kunne næsten ikke høre hjemme i mere forskellige områder af populærmusikkulturen: hvor James Brown spiller amerikansk, sort soul, spiller Led Zeppelin engelsk, hvid rock. Denne forskel har også at gøre med hvilke intentioner, der ligger bag brugen af af deres respektive droneforløb. James Brown lader til at ville forfølge en musik, hvis formål det er at opmuntre lytterne til at danse, feste, give slip og bringe sig selv i en ekstase, der er direkte forbundet med det kropslige. Hovedparten af hans sangtitler understøtter i øvrigt denne opfattelse. Anvendelsen af droneforløb vil ofte pege i retning af det ek-



statiske, idet det før omtalte repetitive element spiller en afgørende rolle. Det er den hensigt James Brown tilsyneladende har med droneanvendelserne. Led Zeppelins musik derimod er i forhold til James Browns langt mindre kropslig, idet den ikke opfordrer til egentlig dans. Den kan dog også siges at være ekstatiske, men her er vel at mærke tale om en ekstase der går gennem hovedet snarere end gennem kroppen. Som så meget anden musik fra 1960'ernes sidste år var musikken for lytteren beregnet på at 'flippe ud' eller 'syre ud' til. Under alle omstændigheder gjaldt det om at fordybe sig i sig selv ved hjælp af musikken – med eller uden supplerende påvirkning af euforiserende stoffer. Led Zeppelin følger dermed en tidtypisk interesse i den såkaldte psykedeliske rockmusik (Jimi Hendrix, Cream, Doors m.fl.) med droneanvendelser der gerne udfoldede sig i lange improviserede, solistiske forløb, som var en særlig stilindikator for hippiemusikken.<sup>8</sup> Droneanvendelsen er her muligvis mere psykologisk motiveret: den udstrakte brug af I. trin forlener musikken med en harmonisk ro der kan lignedes med en sjælens indre ro, uanset hvor højt bølgerne omkring den går. Droneanvendelsen er billedligt talt så at sige at ligne med det stille punkt i den drejende verden.

## 5. Droner versus grooves

De former for droneanvendelser som med forskellige intentioner er blevet anvendt i sort og hvid musik siden 1960'erne, kan under ét betegnes med udtrykket 'groove'. Udtrykket har, som Moore gør opmærksom på, i hvert fald to betydninger (Moore 1993:32). For det første 'groover' musikken når man som lytter kan relatere sig til den – jvf. titlerne på numre som 'Let's Groove' (Earth, Wind & Fire), 'We're Gonna Groove' (Led Zeppelin) og 'Ain't That A Groove' (James Brown) samt på bøger som *Music Grooves* (Keil/Feld 1994) og *Sexing The Groove* (Whiteley 1997). For det andet er et 'groove' en teknisk betegnelse for en gennemgående, repetitiv figur, som udføres af bas og trommer. Det er den sidste betydning af ordet der er interessant i denne sammenhæng. De tre anførte eksempler fra James Brown og Led Zeppelin er alle eksempler på grooves: bas, trommer og undertiden andre rytmegruppeinstrumenter, fx guitar, spiller et én- eller totaktsforløb, der kører i ring og derved danner det rytmiske og harmoniske fundament, som musikken udfolder sig inden for. Denne måde at skabe musik på er central i nyere vestlig populærmusik, og de senere års ud-

bredelse af world music har vist at grooves som fænomen på ingen måde er begrænset til vores del af verden. Idéen om et groove som et overskueligt forløb der kører i ring, er en helt oplagt allegori på selve livets gang, hvor alle forandringer indgår som komponenter i et større forløb, der gentager sig cyklisk i kredsløb som f.eks. årtidernes skiften eller forløbet fra fødsel til død (i visse kulturkredse fødsel-død-genfødsel). Alene derfor er det svært ikke at forestille sig at idéen om et groove har været til stede i megen musik fra alle tider og dermed også i den vestlige folkemusik, hvor droneinstrumenterne har fundet deres anvendelse.

James Brown- og Led Zeppelin-eksemplerne viser at der består en sammenhæng mellem droner og grooves. Dronerne opstår ikke kun som følge af en manglende interesse for det harmoniske parameter, de opstår også fordi nyere populærmusik ofte er *tænkt* i grooves. Idéen om et groove har i påfaldende lidt grad været til stede i vestlig, noteret musik. Den har dog fået sin udformning i ostinatbegrebet og derved i barokformer som chaconne og passacaglia. I et så tidligt noteret stykke musik som den anonyme, firstemmige *rota* eller kanon *Sumer Is Icumen In* fra det 13. århundrede, foreskrives der som et underliggende harmonisk fundament eksempelvis et fire takter langt ostinat – en såkaldt *pes* –, som kører i ring (og som i øvrigt i sig selv er en tostemmig kanon). Og i den afsluttende arie fra Henry Purcells opera *Dido and Aeneas* (1689), 'Now That I Am Laid In Earth', anvendes som underliggende fundament et fem takter langt *basso ostinato*, hvorover melodikken og harmonikken udfolder sig. Men at sådanne underliggende fundament er ikke har været essentielle for den musikalske konstruktion som i folke- og populærmusikken skyldes – i det mindste til dels – de muligheder, der har ligget i at notere musik i stedet for at memorere den. Med notationen kunne det eksakt foreskrives hvad der skulle spilles, og det var derfor oplagt at gå nye veje, søge væk fra idéen om det repetitive og i stedet forme en musik, der tenderede mod at være forløbsorienteret eller diskursiv og ikke, som hidtil, tilstandsorienteret eller cyklisk.

Inden for de tre hovedmusikkulturer som lader til at have domineret den vestlige musik i hvert fald i de seneste mange århundreder, nemlig folkemusikkulturen, populærmusikkulturen og kunstmusikkulturen, har kun den sidste for alvor benyttet sig af notationsystemernes mulig-

heder. Som det fremgår, har den derfor i mere end én forstand afgrænset sig selv i forhold til de to øvrige kulturer. Idet den benytter sig af notationssystemet, bevæger den sig samtidig væk fra de måder at tænke og frembringe musik på, som er karakteristisk for musik, der ikke reproduceres ved hjælp af skriftlige hjælpemidler. Det kan være meget svært at gå ind og påvise de generelle ligheder, der kan tænkes at være mellem folkemusikkulturen og populærmusikkulturen, ikke mindst fordi begge kulturer hver for sig rummer indbyrdes divergerende for ikke at sige uforenelige musikalske praksis'er og tankegange. Men der tegner sig alligevel konturerne af nogle ligheder som har at gøre med at begge kulturer frembringer musik, der er opstået for primært at udfylde funktionelle behov: musik er i begge kulturer en social aktivitet, som har et mere eller mindre klart defineret praktisk anvendelsesområde. Endvidere kan man som anført pege på det forhold at begge kulturer *qua* deres præferencer for det repetitive frembringer tilstandsorienteret snarere end forløbsorienteret musik, dvs. frembringer musik, der definerer sig selv i kraft af identitet eller lighed – eksempelvis udtrykt ved droneanvendelser – snarere end forskel. Endelig kan man med Alf Björnbergs ord påpege at begge kulturer er fælles om at adskille sig fra kunstmusikkulturen på to punkter: de er begge orale traditioner, og ingen af dem har nogen specifikt formuleret teorikarakter (Björnberg 1984:371).

Sammenhængene mellem folkemusikkulturen og populærmusikkulturen er, selvom de som nævnt kun vanskeligt lader sig påvise, af stor betydning for denne artikels emne. De kan nemlig bruges til at gøre det plausibelt at der i begge kulturer på visse områder kan spores en overensstemmende harmonisk opfattelse, som giver sig udtryk i en præference for anvendelsen af droner. Det er interessant at tænke på at selvom der består en sammenhæng mellem de to kulturer, så er der – i hvert så længe vi holder os til James Brown og Led Zeppelin – ikke tale om at folkemusikkulturen direkte har påvirket populærmusikkulturen. Det ville være futilt at søge folkemusikalske påvirkninger i disse eksempler, også selvom Led Zeppelin senere i deres karriere, ikke mindst på albummet *Led Zeppelin III* (1970), afslørede en vis folkemusikalsk påvirkning. I stedet kan man måske udlede at *når* man har at gøre med en musikkultur der anvender repetitive strukturer som det bærende fundament – således som det gælder i begge kulturer – så *vil* der uvægerligt opstå harmoniske sammenhænge, der betoner det repetitive.

## 6. Repertoire

Det repertoire som jeg vil undersøge med henblik på droneanvendelser hører hjemme i tre vidt forskellige genrer: techno, metal rap og ny elektronisk folkemusik. Jeg er klar over at repertoireet både er for nyt og muligvis for specielt til at være kendt selv for læsere, der følger med i ny populærmusik. Jeg håber at man er i stand til at følge artiklens analyser alligevel og henleder i øvrigt opmærksomheden på, at analyserne selvfølgelig bedst lader sig forstå når man er bekendt med den analyserede musik eller dele af den.<sup>9</sup> Lad mig kort forklare hvad de tre betegnelser efter min opfattelse dækker over i generel forstand.

Med techno forstår jeg paraplybetegnelsen for den fortrinsvist elektroniske musik (house, ambient, drum'n'bass &c.), der sidst i 1980'erne nåede ud til en bredere offentlighed via dansekulturen, men som siden via de elektroniske medier har spredt sig til andre sfærer og medført, at techno forbruges også i andre musikalske sammenhænge. Techno har sådan som jeg opfatter den tydeligvis trukket på rockmusikkens energiske udadvendthed, og den har også overtaget visse af popmusikens funktioner både i dansekulturen og som omgivende lydtapet. Men den bryder alligevel med begge ved at have en mere svævende karakter med langt mindre formprægnans (store dele af technomusikken forholder sig således slet ikke til den gængse vers/omkvædsdikotomi som har defineret store dele af mainstreammusikken i de seneste 30-40 år). Udtrykket er primært elektronisk og trækker kun i begrænset omfang på en traditionel pop/rock-instrumentation. I stedet anvendes sequencers, keyboards og beatboxes. Samplingteknologien indgår som essentielt redskab i udarbejdelsen af musikken (Poschardt 1998: 32-34), og øvelokalet/studiet er erstattet af hjemmestudiet (se hertil Moos 1999:26ff.). Den æstetik der er tilknyttet techno gør op med en lang række normer og stilistiske konventioner i den mere gængse populærmusik. Eksempelvis kan det anføres at numrene – hvis man da forresten kan kalde dem det – ofte er betydeligt længere end de 3-4 minutter der har været den normative længde for et stykke musik i meget store dele af den vestlige populærmusik siden Tin Pan Alley-epoken, muligvis endda tidligere. Længden er typisk snarere fordoblet eller i enkelte tilfælde tredoblet, som det er tilfældet for hovedparten af numrene på toneangivende technoalbums som fx Underworlds *Beau-*

*coup Fish* (1998) og *Grooveriders Mysteries of Funk* (1998).<sup>10</sup> De te-chnonavne som indgår i artiklen er Adam F., Underworld, Aphex Twin og Grooverider.

Med metal rap refererer jeg til en delgenre inden for 1990'ernes heavy metal som er massivt påvirket af hip hop-musikkens vokale udtryk og kultur. Heavy metal har eksisteret som en selvstændigt defineret genre siden sidst i 1960'erne, hvor navne som Deep Purple, Black Sabbath og til dels Led Zeppelin skilte sig ud fra tidens rockbands ved at spille en tungere, hårdere type rockmusik. Klangligt er den domineret af forvrængede guitarer og (praktisk taget altid) mandlige sangstemmer, der udfolder sig i et højtliggende tessitura med en tendens til både at synge, skribe eller *growle*. Ideologisk stræber musikken efter at udtrykke kraft, magt og selvsikkerhed, hvilket ikke blot er betinget af det musikalske, men også af det symbolsprog genren lige fra begyndelsen har anvendt: langt hår, lædertøj eller sort tøj, bandnavne med rå, ofte voldelig udtrykskraft (fx Napalm Death, Venom, Motörhead og Iron Maiden) samt tekstuniverser som kredser om død, ulykke, mytologi, sexisme, fare eller magt. Genren har – muligvis med undtagelse af de allerførste år – altid haft karakter af at være en subkultur, ikke mindst fordi den aldrig i nævneværdig grad har formået at gøre sig gældende i massemedierne.<sup>11</sup> Det giver mening at forstå også heavy metal som en paraplybetegnelse, idet begrebet ifølge Robert Walser betegner '[...] a variety of musical discourses, social practices, and cultural meanings, all of which revolve around concepts, images, and experiences of power' (Walser 1993:2). En af disse diskurser er den såkaldte metal rap der kombinerer heavy metal-musikkens udtryk med hip-hop.<sup>12</sup> Rage Against The Machine var det første toneangivende band i denne genre. Genrens tidligste vigtige dokument er bandets selvbetitlede debutplade fra 1992, hvor det ikke blot rappede i stedet for at synge, men desuden videreførte et centralt element i hip-hop, nemlig teksternes samfundsmæssige indignation og kredsen om social uretfærdighed. Det gældende symbolsprog inden for heavy metal var her næsten totalt forladt til fordel for en mere afdæmpet stil, hvor rastahår eller kortklippet hår samt afslappet *street wear* afløste Samsonhåret og nitterne. Ikke længe efter fulgte andre bands med, dog ofte med tekster hvor indignationen mere gik på personlige frustrationer. Det gælder for navne som Limp Bizkit, deftones og Korn, hvoraf de to sidstnævnte indgår her i artiklen.

Ny elektronisk folkemusik er i modsætning til techno og heavy metal et langt nyere, geografisk klart afgrænset og derfor ikke noget alment kendt begreb. Det kan forstås som en fællesbetegnelse for den skandinaviske bølge af musik i 1990'erne som har søgt at kombinere folkemusik og/eller folkeviser med en elektronisk tilgang til den. Karakteristisk er her mødet mellem en akustisk og elektronisk måde at skabe musik på, hvor folkemusikalsk æstetik og ideologi er kombineret med technomusikkens beats, basgange og klangflader. Genren – hvis man kan gå så vidt som til at tale om en genre – tæller først og fremmest Hedningarna og Sorten Muld, som begge vil blive undersøgt nærmere i artiklen.<sup>13</sup>

## **7. Droneanvendelser i 1990'ernes populærmusik**

I forskellige musikalske betydninger og med forskellige musikalske hensigter har droneanvendelsen været til stede inden for forskellige genrer af den nyere populærmusik siden 1960'erne, ikke mindst som følge af anvendelsen af grooves.<sup>14</sup> Sådan har det også været i 1990'erne, og det er nogle af disse anvendelser jeg ønsker at dokumentere. Det er tankevækkende at droneanvendelsen bedst lader sig påvise i genrer, der har det fællestræk at de først er blevet etableret i 1990'erne. Disse genrer – altså techno, metal rap og ny elektronisk folkemusik – er vidt forskellige og har vidt forskellige forudsætninger, og derfor er det ligeledes tankevækkende at droneanvendelsen er anvendt med særlig stor konsekvens netop her.

### **7.1. Metal rap**

Det harmoniske sprog i metal rap lader til at følge en generel tendens i heavy metal til at benytte en harmonik eller modalitet, der adskiller sig fra pop- og rockmusikkens gængse brug af fortrinsvist doriske, mixolydiske, æoliske og ioniske modaliteter ved overvejende at benytte sig af frygiske, lokriske, æoliske og undertiden kromatiske modaliteter.<sup>15</sup> Selvom brugen af grooves og riffs er essentiel i heavy metal-musikkens tonesprog, så adskiller metal rap sig fra denne ved i endnu højere grad at fokusere på I. trinsforløb og dermed på dronestrukturer.

I Korn's 'Good God' anvendes droner på to måder: dels som udstrakte I. trinsforløb, dels i en bredere forstand som strukturelle droner – hvordan vil blive forklaret om lidt. Det groove eller rettere riff<sup>16</sup> som nummeret er konstrueret ud fra (undtagen i omkvædene), anvender konstant I med bII som et betonet forslag (ex. 7), undertiden i varieret form (ex. 8). Det

er fremført med de for heavy metal så karakteristiske og stilbetegnende tomme kvinter (undertiden tomme kvarter) spillet på guitarens dybeste strenge, som kendes under udtrykket 'power chords' (Walser 1993:42-43).<sup>17</sup> Harmonikken er med sin anvendelse af bII og I frygisk, og til trods for det anførte betonedede forslag på bII fornemmes forløbet som en drone, ikke kun p.g.a. I. trinsanvendelsen, men også fordi bII dels er en ledetone til I, dels i sig selv er et ustabil trin, hvorved det i forvejen anvendte fokus på I forstærkes.<sup>18</sup> Omkvædene derimod anvender ikke blot en anden harmonik, men også en anden disponering af dronefænomenet. Her er tale om en lokrisk harmonik, endda med kromatiske træk (ex. 9). Udover anvendelsen af bII, bV og bVII, som er skalaegne trin i den lokriske modus, indgår nemlig de kromatisk ændrede trin bIV og II. I de formled, hvor riffet bII-I anvendes (ex. 10), opstår som anført en drone der ligner den type droner vi hidtil har mødt.

I de øvrige formled derimod er dronefænomenet til stede som et mere strukturelt princip. Som følge af anvendelsen af lokrisk harmonik med kromatiske træk opleves de anvendte harmoniske trin (med undtagelse af I) som meget ustabile. Hvor det bluespåvirkede harmoniske sprog som har præget rockharmonikken siden 1950'erne hovedsageligt benytter sig af de stabile hovedtreklange I, IV og V (Jensen 1996:31) og senere tillige selvstændige akkorder som bVII og bIII (ibid.:60), ja så anvendes der her akkorder der har en ustabil natur, idet de hele tiden vil søge tilbage til det eneste mulige udgangspunkt, nemlig I (IV og V forekommer betegnende nok slet ikke her). Da den harmoniske progression således består af ét stabilt trin (I) og en række ustabile, underordner de ustabile trin sig det stabile. I fremstår derved som et strukturerende princip, eller man kunne sige at I er underforstået gennem hele forløbet, fra begyndelse til slutning. Man kan illustrere det forhold at der er ét stabilt trin og en række ustabile trin til stede i omkvædene, ved at tegne en skål (ex. 11). Hvis man trillede en kugle i skålen, ville den p.g.a. tyngdeloven hele tiden søge tilbage til skålens bund, hvor den før eller siden ville falde til ro. Man kan allegorisk overføre dette på harmonikken i omkvædet: her er I gengivet i bunden af skålen, idet det har status som det mest stabile trin hvor tingene er i ro, mens de øvrige trin er gengivet på skålens indersider, idet de har status som værende ustabile. Også her ville kuglen hele tiden søge tilbage til I, mens den ikke ville kunne finde hvile ved de øvrige trin.<sup>19</sup>



Korns droneanvendelser har i øvrigt det perspektiv at bandet i 'Low-rider' anvender en sækkepibe som riffbærende instrument. Nummeret har karakter af at være et slags uhøjtideligt mellemstil på albummet *Life Is Peachy* (det varer kun 58 sekunder), men er interessant derved at bas og guitarer anvender en b-molpentaton harmonik, mens sækkepipen spiller h-ionisk (ex. 12). Begge forløb befinder sig konstant på deres respektive I, og nummeret anvender altså to simultant forekommende droner i en harmonisk sammenhæng, man kunne kalde bitonal – idet det dog skal præciseres at denne form for bitonalitet absolut intet har at gøre med kunstmusikkens brug af fænomenet i det tidlige 20. århundrede. Måske giver det derfor bedre mening at betegne forløbet eksempelvis med udtrykket *forskudt tonalitet*.

I 'Engine No. 9' introducerer deftones i omkvædene en harmonik der er beslægtet med omkvædet af Korns 'Good God', og som ligeledes må bestemmes som værende frygisk med kromatiske træk. Vægtningen af I er dog endnu tydeligere til stede her (ex. 13). Men anvendelsen af bIV, bIII og bII er også her ustabile i forhold til den stabile I, og dronefænomenet er ligeledes til stede som et strukturelt princip. En mere ligefrem droneanvendelse finder sted i intro og vers. Her anvendes et riff som primært udfolder sig på skalatrinene I-bII-I-bVII i 1/16-bevægelser, og som giver en tydelig strukturel betoning af I som drone (ex. 14). Derved benytter også dette nummer sig af to forskellige dronestrukturer som tilsammen er gennemgående i hele nummerets forløb (ex. 15). Og i lighed med 'Good God' gælder det også her at anvendelsen af bII sætter yderligere fokus på I, eftersom det er en ledetone. I det hele taget arbejder deftones i udstrakt grad med frygisk harmonik, således i 'Bored' hvor der forekommer mange bII-I forbindelser, samt i 'Minus Blindfold' hvor der knap tre minutter inde i nummeret forekommer en helt usædvanlig modulation, nemlig til bII-planet.

## 7.2. Ny elektronisk folkemusik

Brugen af sækkepipen hos Korn må betragtes som et humoristisk indslag eller en gimmick: på *Life Is Peachy* høres den kun i det anførte nummer, og instrumentet indgår ikke egentligt i bandets instrumentation der følger den traditionelle heavy metal-besætning med vokal, to guitarer, bas og trommer. I den ny elektroniske folkemusik er brugen af

droneinstrumenter derimod af vital betydning for udformningen af genrens musikalske og ideologiske identitet og selvforståelse. Både hos Hedningarna og Sorten Muld kan det bagvedliggende koncept siges at være udformet som et møde mellem en folkemusikalsk virkelighed og en nutidig, elektronisk funderet virkelighed. De gamle instrumenter anvendes i en ny sammenhæng, nemlig elektronisk forstærkede og undertiden samplede. For begge bands gælder det at det musikalske repertoire for en meget stor dels vedkommende er allerede eksisterende folkemusik eller folkeviser, der så er blevet bearbejdet. Det folkemusikalske instrumentarium som begge bands benytter sig af er meget omfangsrigt og indbefatter de fleste af de droneinstrumenter, som blev nævnt i begyndelsen af artiklen, dvs. sækkepibe, drejelire, jødeharpe og for Hedningarnas vedkommende hardangerfele.

I den ny elektroniske folkemusik er der altså i hvert fald én indlysende årsag til anvendelsen af droner som bortset fra Korn-sækkepipen ikke ses i metal rap: nemlig den at der i musikken anvendes droneinstrumenter. I folkemusik er forholdet mellem droneanvendelser og droneinstrumenter at ligne med det berømte paradoks med hønen og ægget – det er ikke til at sige, hvad der kom først. At folkemusikken så i dette tilfælde er blevet elektroniseret ændrer egentlig ikke på dette forhold. Det er selvfølgelig langt fra alle numre inden for den ny elektroniske folkemusik der gør brug af droner – specielt hos Sorten Muld lader harmonikken undertiden til at have en mere aktiv og selvstændig funktion som udelukker eksistensen af droner. Et illustrativt eksempel på droneanvendelse kan findes i 'Mylardatter'. Nummeret anvender i visse passager en kontinuerlig drone som spilles af drejelire, og i andre passager en synthbas som udfylder dronefunktionen i en rytmisk aktiv udformning. Droneforløbet er altså her delvist betinget af instrumentationen – nummeret udfolder i sin fulde længde (6:49) ét langt, ubrudt I-forløb. Endvidere er droneforløbet betinget af en gældende praksis inden for den technomusik som er Sorten Mulds stilistiske udgangspunkt. Denne praksis foreskriver at det harmoniske forløb er et resultat af såkaldt *copy-blocking*, hvor korte lydsekvenser (eksempelvis et 1-2 takters forløb i synthbas eller trommebeat) *loops*, dvs. massekopieres og spredes ud over hele eller store dele af nummeret (Moos 1999:41). Harmonisk udvikling finder i sagens natur derfor ikke sted; harmonikken tenderer derved i lige så høj grad som i pop og rock til at være repetitiv. Begrebet

copy-blocking er blevet muliggjort som følge af den arbejds metode der er tilknyttet anvendelsen af sequencers – nemlig hvor computerskærmens grafik udnyttes. Hver lydsekvens er her repræsenteret på skærmen med en symbolsk blok som så svarer til sekvensens varighed, og som ved hjælp af computerens kopikommando kan kopieres ad libitum ad en vandret tidslinie (Moos 1999:31). Men den musikalske praksis der ligger bag copy-blocking lader efter alt at dømme til at være groove-begrebet, også selvom elektronisk musik næppe kan siges at *groove* i samme forstand som i fx soul. Droneforløb kan hos Sorten Muld også findes i 'Harald Kongen' og 'Kirstin', om end ikke i så udbredt grad som i 'Mylardatter'.

Hedningarna anvender i 'Juopolle Joutunut' et droneforløb som er udformet af en synthbas, og som er frygisk idet det alternerer mellem I og bII (ex. 16). Forløbet går igennem det meste af nummeret (ex. 17), undtaget er blot 8 takter i midten der fungerer som både harmonisk og formalt kontraststykke. I 'Kruspolska' anvendes en drone hele nummeret igennem som er baseret på flere droneinstrumenter. Udover en underliggende synthbas anvendes dels en didjeridu-lignende sampling kombineret med en dyb mandsstemme, dels en jødeharpe. Endelig udviser Hedningarna en lidt anderledes droneanvendelse i 'Täss'on nainen'. Her anvendes nemlig to forskudte droneplaner i løbet af nummeret. Også her er dronen baseret på synthbas. På begge planer er det melodiske forløb frygisk, dvs. med en bII-ledetone involveret, som i lighed med flere af eksemplerne inden for metal rap forstærker I-planet. Det første droneplan, ud fra Im, forløber fra nummerets begyndelse frem til og med andet vers. I det efterfølgende mellemstil moduleres uden forudgående varsel til bIIIIm-planet, hvor nummeret forbliver resten af forløbet (ex. 18). Her er tale om to forskudte droneplaner: psykologisk opleves det således, at det nye droneplan efter et stykke tid udviser indtrykket af det oprindelige og kommer til at virke som et nyt Im-plan. Hedningarna benytter droner i en meget stor del af deres numre, og de her udvalgte kan blot ses som nogle af de mest repræsentative.

### 7.3. Techno

I technomusikken er der om muligt endnu mere eksplicit end i metal rap og ny elektronisk folkemusik en meget stærk tendens til at inddrage droneforløb. Som allerede nævnt skyldes dette dels den udbredte meto-

diske anvendelse af copy-blocking. Men det skyldes også en gældende musikalsk praksis der tager hensyn til først og fremmest det rytmiske parameter på bekostning af det harmoniske (Poschardt 1998:259). Ifølge den æstetik og musikalske praksis som technomusikeren Henrik Munch fra Sorten Muld og andre med ham benytter sig af, er akkordrundgange og harmoniske modulationer så at sige bandlyste inden for teknokulturen.<sup>20</sup> Technomusikken er i eminent forstand skabt og udformet i meget nær forbindelse til dansekulturen, og langt de fleste technomusikere har virket eller virker parallelt som DJ's. Technomusikken er således udsprunget af en DJ-kultur, også selvom den som anført efterhånden også opfylder andre funktioner end at være dansemusik. Ønsket om at minimere den harmoniske funktion har ikke kun med betoningen af det rytmiske parameter at gøre. Det skyldes også, at melodiske forløb ofte er helt eller delvist udeladt – og er det melodiske forløb ikke til stede, er et harmonisk forløb mindre nødvendigt for den musikalske betydningsdannelse. Endvidere skyldes det at begrebet modulation er vigtigt i udformingen af elektronisk musik. Med modulation tænkes der ikke på harmonik, men på at den enkelte lyd bearbejdes, eksempelvis gennem et resonansfilter, hvorved de involverede overtonerækker ændres. Herved opstår der en illusion om at musikkens harmoniske grundlag ændrer sig, til trods for at grundtonen eller dronen er den samme, således som det også er tilfældet med didjeriduen og jødeharpen.<sup>21</sup>

Endelig er droneforløb så at sige repetitiv harmonik ført ud i sin mest ekstreme konsekvens, og den evindeligt forekommende drone kan i visse tilfælde – afhængigt af lytteprocessens forløb hos den enkelte lytter – være et hypnotiserende mantra, hvor begrebet tidløshed indgår som et af flere begreber (Becker/Woebis 1999:60). Dette udsagn harmonerer med Henriette Moos' bestemmelse af techno som værende 'en tilstand', idet monotonien i techno må bestemmes som et centralt begreb der gør det meningsfuldt analytisk at bestemme dens 'repetitivt strukturerende elementer' (Moos 1999:57). Og det er i god tråd med Lars Kjerulf Petersens bestemmelse af techno som værende 'elliptisk' snarere end narrativ som eksempelvis kunstmusikken kan være det (Petersen 1998:34, citeret efter Moos 1999:57). Og da et af formålene med techno i lighed med mange andre dansekulturer er at hensætte den lyttende eller den dansende i en trancelignende tilstand, tjener de harmoniske

droner i denne musik en klart defineret hensigt som i øvrigt muligvis ikke adskiller sig syndeligt fra den hensigt der er til stede i folkemusikken.

I Adam F.'s 'Circles' anvendes et droneforløb der består af dels en stationært liggende harmonisk synthklang nummeret igennem, dels et basgroove som beskriver en drone (ex. 19). Droneforløbet anvendes her i samtlige nummerets godt syv minutter. Underworlds 'Something Like a Mama' anvender et basostinat, som i en vis grad anvender en underforstået dronestruktur (ex. 20). Ostinatet er en kombination af to basfigurer der anvender tonematerialet fra akkorden Em<sup>9</sup> med en afsluttende kromatisk vending. Kun i de to første takter høres grundtonen E, og de to sidste høres g-d-f#, men den harmoniske sammenhæng ændres ikke undervejs, idet tonerne opfattes som en fortsat akkordbrydning af Em<sup>9</sup>. I Grooveriders 'On The Double' anvendes der nummeret igennem et basgroove (ex. 21) som der ikke afviges fra undervejs, og som éntydigt beskriver et droneforløb, også selvom andre basstemmer undertiden blander sig med et andet tonemateriale. Endelig kan nævnes Aphex Twins 'Didgeridoo' som er konstrueret ud fra didjeridu-samplinger, og som derfor anvender en dronestruktur hele nummeret igennem.<sup>22</sup> Dronestrukturer af samme strukturelle type som de der anvendes i metal rap, kan dog også findes i techno, eksempelvis i Grooveriders 'Where's Jack The Ripper', hvor basostinatet i sin grundform gør brug af en drone som trækker på den lokriske skala med anvendelse af trin som bII, bV og bVII (ex. 22).

At didjeriduen og også jødeharpen er instrumenter der benyttes i både techno og ny elektronisk folkemusik har ikke kun at gøre med at de er droneinstrumenter. Det har også at gøre med at den særlige klangkvalitet som de besidder, i udpræget grad minder om technoens brug af såkaldt filtrering. Et filter er en elektronisk enhed der kan fjerne frekvensområder i et større spektrum, fx gennem et *low pass*-filter som kun lader de dybe frekvenser slippe igennem, og vice versa med et *high pass*-filter. Karakteristisk i filtreringsprocessen er det såkaldte *filter envelope*, hvor 'frekvenshullet' flyttes op og ned, hvorved lyden så at sige skiftevis åbner eller lukker sig, eller bliver lysere og mørkere, uden at tonehøjden ændrer sig (Moos 1999:42)<sup>23</sup> – netop som det også er tilfældet i de an-

førte droneinstrumenter. Didjeriduen og jødeharpen har altså idiomatiske egenskaber som kan genfindes i technomusikkens elektroniske processer.

## 8. Perspektiveringer

De anvendte eksempler viser at der inden for de tre genrer må siges at være en principielt overensstemmende harmonisk forståelse til stede som betoner anvendelsen af droner. Hvorfor de tre genrer ligner hinanden i harmonisk henseende kan være svært at give noget entydigt svar på. En del af svaret ligger i en indbyrdes stilistisk, harmonisk påvirkning: den ny elektroniske folkemusik trækker på en harmonisk praksis fra den technomusik, som den også låner andre stilistiske træk fra. Herudover er det svært at pege på nogle ligheder. Inden for techno har droneanvendelsen sandsynligvis at gøre med technomusikkens tilhørsforhold til en dansekultur, hvor hverken det harmoniske eller melodiske parameter har nogen særlig høj status, og med påvirkningen fra rock- og soulmusikkens brug af grooves. Måske har den også at gøre med at de udøvende musikere ikke nødvendigvis er musikere i en traditionel forstand af ordet – deres musikalske ballast indbefatter ikke nødvendigvis nogen institutionaliseret, traditionel musikteoretisk viden, og dette forhold afholder dem i visse tilfælde fra at udforske det harmoniske parameter. Endelig er droneanvendelsen i metal rap sandsynligvis en følge af rock- og heavy metal-musikkens brug af grooves. At de power chords, som er en stilindikator i al heavy metal, anvender den samme tomme kvint som folkemusikkens dobbeltdroneinstrumenter, skal man være varsom med at udlede noget af – den tomme kvint har nemlig haft en prægnant betydning i mange epoker og stilarter, og den har konnoteret vidt forskellige ting til forskellige tider (Dahlhaus 1980:256).

Bortset fra forbindelsen fra techno til ny elektronisk folkemusik er der stilistisk ikke meget til fælles de tre genrer imellem. Som det blev slået fast i begyndelsen af artiklen, inddrager de vidt forskellige målgrupper, opfylder indbyrdes divergerende sociale funktioner og beskriver hver sin kulturelle praksis. Hvordan kan det så være, at de udfolder en beslægtet harmonisk tænkemåde? Spørgsmålet er, de forudgående siders undersøgelser til trods, som nævnt vanskeligt at besvare. Jeg vil dog gøre nogle forsøg som måske tilsammen kan give en idé om en besva-

relse. Det giver bedst mening at opstille disse forsøg i punktform, idet de ikke har nogen nævneværdig indbyrdes forbindelse, og da de ikke bør ses som værende definitive.

- Droneanvendelsen er et tidstypisk træk for den progressive populærmusik i 1990'erne. Da anvendelsen findes i flere forskellige genrer samtidigt som trækker på forskellige traditioner inden for poulærmusikken og har forskellige stilistiske udgangspunkter, kan den siges at være et udtryk for en jungiansk forestilling om *synkronicitet* eller *det kollektive ubevidste*.
- Droneanvendelsen er på én gang udtryk for styrke og afmagt: styrken ligger i at den tonale grund hele tiden er klippefast og éntydig og således for lytteren psykologisk repræsenterer et sikkert holdepunkt, uanset musikkens karakter. Afmagten ligger netop i denne klyngen sig til et tonalt meget éndimensionalt grundlag som man tilsyneladende ikke vil forlade af frygt for at miste – overblikket?
- Droneanvendelsen negerer den traditionelle, musikvidenskabelige antagelse – som til en vis grad også er gældende i populærmusikvidenskaben – at harmonikken udgør et centralt punkt i forståelsen af et stykke tonalt musik
- Droneanvendelsen rokker ved den formale praksis i store dele af den nyere populærmusik som har at gøre med anvendelsen af vers/omkvæd-dikotomien. Så længe vers og omkvæd alternerer, fastholdes lytteren forløbsmæssigt i musikken – de konventionelle og stilistisk indbyggede forskelle på vers og omkvæd vil hele tiden fortælle lytteren hvor i forløbet han befinder sig. Fornemmelsen af at være nået fra punkt A til punkt B, når nummeret er overstået, er væsentlig for forståelsen af det forløb. I musik, hvor droneanvendelser spiller en væsentlig rolle, er der ofte andre formale strukturer involveret. Den stærkt repetitive harmoniske struktur er i stedet med til at etablere en tidløshed, en forskelsløshed, som tenderer mod at tilvejebringe en cyklisk oplevelse af musikken. Dette er tilfældet ikke mindst i techno, hvor de enkelte numres længder på gerne 7-12 minutter forstærker fornemmelsen af tidløshed, eller man kunne måske sige: af evighed. Om oplevelsen er cyklisk eller statisk er i den forbindelse i princippet underordnet. Musikken har altså ikke længere karakter af at være et forløb – den bliver snarere en *tilstand*. Jeg nævnte i den forbindelse tidligere at dronestrukturer har en mantra-agtig kvalitet: den evinde-



- lige gentagelse bringer lytteren i en mantrisk trance, som vers/omkædets-orienteret musik ikke har mulighed for.
- At droneanvendelsen, som musikalsk har karakter af at være et urfænomen, har en væsentlig funktion og betydning også i nutidig musik kan ses som et udtryk for hvilken urkraft der ligger gemt i den, og hvilken styrke den kan forlene musikken med. Droneanvendelsen begrænser samtidigt i sin natur den harmoniske bevægelse og giver derved tilsvarende mere plads til det formodentligt mest oprindelige musikalske element, nemlig rytmen.
  - Droneanvendelsen er muligvis et *fin de siècle*-fænomen: vi – både udøvere og lyttere – afventer den nye tids komme (symboliseret ved årtusindskiftet) med forventning og måske med frygt, og vi kan opretholde en illusion om at tiden ikke går, at den nye tid aldrig kommer, ved at fastholde eller glemme os selv i cykliske, musikalske oplevelser af den type, som droneanvendelsernes tilsyneladende uendelige repetition kan give os.

*NOTE:* Tak til Søren Koch, Henriette Moos og Henrik Munch for kritik, faktuelle oplysninger og kommentarer i forbindelse med artiklens udarbejdelse. Desuden tak til de studerende fra årgang 1998 på Musikvidenskabeligt Institut, Københavns Universitet, der under et kursus i videregående auditiv analyse i efteråret 1999 læste og kommenterede en foreløbig udgave af artiklen.

## Bibliografi

- Apel 1974                      Willi Apel: *Harvard Dictionary of Music*. Cambridge, Mass.: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Baines 1984a                 Anthony C. Baines: 'Bumbass'. S. Sadie (ed.): *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*. London: Macmillan Press, vol. 1, s. 285.
- Baines 1984b                 Anthony C. Baines: 'Drone'. S. Sadie (ed.): *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*. London: Macmillan Press, vol. 1, s. 600.
- Becker/Woebis 1999        Tim Becker & Raphael Woebis: "'Back to the Future": Hearing, Rituality and Techno'. *The World of Music* 41/1, s. 59-71.
- Björnberg 1984              Alf Björnberg: 'There's something going on – om eolisk harmonik i nutida rockmusik'. *Tvårspelet – Tretioen artiklar om musik. Festskrift til Jan Ling*. Göteborg: Skrifter från Musikvetenskapliga Institutionen, nr. 9, s. 371-85.

- Brandl 1994 Rudolf M. Brandl: 'Bordun'. Ludwig Finscher (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Kassel & Stuttgart: Bärenreiter & Metzler, Sachteil 2, sp. 69-75.
- Covach 1999 John Covach: 'Popular Music, Unpopular Musicology'. Nicholas Cook & Mark Everest (eds.): *Rethinking Music*. Oxford & New York: Oxford University Press, s. 452-70.
- Dahlhaus 1980 Carl Dahlhaus: *Die Musik des 19. Jahrhunderts*. [Carl Dahlhaus (Hrsg.): *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Bd. 6.] Wiesbaden & Laaber: Akademische Verlagsgesellschaft & Laaber-Verlag.
- Flotzinger 1980 Rudolf Flotzinger: 'Organum', § 6-11. S. Sadie (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan Press, vol. 13, s. 803-08.
- Hansen 1998 Thomas Holme Hansen: *Fra modus til toneart. En undersøgelse af 1600-tallets europæiske toneartsteori*. Studier og publikationer fra Musikvidenskabeligt Institut, Aarhus Universitet, bd. 5. Århus: Aarhus Universitet.
- Keil/Feld 1984 Steven Keil & Charles Feld: *Music Grooves*. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- Kramarz 1983 Volkmar Kramarz: *Harmonieanalyse der Rockmusik. Von Folk und Blues zu Rock und New Wave*. Mainz: Schott.
- Jensen 1996 Jesper Juellund Jensen: *Rockharmonik*. København: Gyldendal.
- Jones 1984 Trevor A. Jones: 'Didjeridu'. S. Sadie (ed.): *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*. London: Macmillan Press, vol. 1, s. 565-66.
- McClary 1985 Susan McClary: 'The Politics of Silence and Sound'. Efterskrift til Jacques Attali: *Noise: The Political Economy of Music*. Minneapolis: University of Minneapolis Press.
- McClary/Walser 1990 Susan McClary & Robert Walser: 'Start Making Sense! Musicology Wrestles With Rock'. Simon Frith & Andrew Goodwin (eds.): *On Record: Rock, Pop, and the Written Word*. London: Routledge, s. 277-292.
- Middleton 1990 Richard Middleton: *Studying Popular Music*. Philadelphia: Open University Press.
- Moore 1992 Allan F. Moore: 'Patterns of Harmony'. *Popular Music* 11/1, s. 73-106.
- Moore 1993 Allan F. Moore: *Rock: The Primary Text. Developing a Musicology of Rock*. Buckingham: Open University Press.
- Moos 1999 Henriette Moos: *Techno – hvorfor lyder musikken som den gør? Antropologisk undersøgelse af techno som musik og kultur – dels i IT-konferencerummet Technotalk, dels i udvalgte hjemmestudier hos danske producere 1998-1999*. Upubliceret cand.phil.-speciale. København: Københavns Universitet.
- Petersen 1998 Lars Kjerulf Petersen: 'Musiksemiotik og techno'. *Kulturo* 5/8, s. 27-35.
- Poschardt 1998 Ulf Poschardt: *Dř Culture*. London: Quartet Books.
- Remnant 1984a Mary Remnant: 'Hardanger Fiddle'. S. Sadie (ed.): *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*. London: Macmillan Press, vol. 2, s. 125-26.

- Remnant 1984b Mary Remnant: 'Fiddle'. S. Sadie (ed.): *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*. London: Macmillan Press, vol. 1, s. 733-40.
- Shepherd 1991 John Shepherd: *Music as Social Text*. Cambridge: Polity.
- Tagg 1979 Philip Tagg: *Kojak – 50 Seconds of Television Music: Toward the Analysis of Affekt in Popular Music*. Göteborg: Skrifter från Musikvetenskapliga Institutionen.
- van den Toorn 1995 Pieter C. van den Toorn: *Music, Politics, and the Academy*. Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press.
- Walser 1993 Robert Walser: *Running with the Devil. Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music*. Hanover & London: University Press of New England.
- Wicke/Ziegenrucker 1997 Peter Wicke & Wieland Ziegenrucker: *Handbuch der populären Musik*. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik.
- Whiteley 1997 Sheila Whiteley (ed.): *Sexing The Groove. Popular Music and Gender*. London & New York: Routledge.
- Wright 1984 John Wright: 'Jew's harp'. S. Sadie (ed.): *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*. London: Macmillan Press, vol. 2, s. 326-28.

## Diskografi

- Adam F.: *Colours*. EMI, 1997  
 'Circles'
- The Beatles: *Rubber Soul*. Parlophone, 1965  
 'Norwegian Wood'  
 'You Won't See Me'
- James Brown: *Sex Machine. The Very Best of James Brown*. Polydor, 1991  
 'It's Too Funky In Here' (opr. 1979)  
 'Hot Pants, Pt. 1 (opr. 1971)  
 'Get Up (I Feel Like Being A) Sex Machine' (opr. 1970)  
 'Say It Loud, I'm Black And I'm Proud, Pt. 1'. (opr. 1968)
- deftones: *Adrenaline*. Warner, 1995  
 'Engine No. 9'  
 'Bored'  
 'Minus Blindfold'
- Grooverider: *Mysteries of Funk*. Sony, 1998  
 'On The Double'  
 'Where's Jack The Ripper'
- Hedningarna: *Kaksi!*. Silence, 1992  
 'Juopolle Joutunur'  
 'Kruspolska'
- Hedningarna: *Trä*. Silence, 1994  
 'Täss'on nainen'
- The Hilliard Ensemble: *Perotin*. ECM, 1989  
*Viderunt omnes*  
*Sederunt principes*
- The Hollies: *Evolution*. Parlophone/Epic, 1967
- The Hollies: *Butterfly*. Parlophone/Epic, 1967

King Crimson: *In the Court of the Crimson King*. Atlantic, 1969  
 '21<sup>st</sup> Century Schizoid Man'

Korn: *Life Is Peachy*. Epic, 1996  
 'Good God'  
 'Lowrider'

Led Zeppelin: *Led Zeppelin*. Atlantic, 1969  
 'How Many More Times'

Led Zeppelin: *Led Zeppelin II*. Atlantic, 1969.  
 'Whole Lotta Love'

Led Zeppelin: *Led Zeppelin III*. Atlantic, 1970.

Marillion: *Script for a Jester's Tear*. EMI, 1983.  
 'Script for a Jester's Tear'

Tom Petty: *Into The Great Wide Open*. MCA, 1991  
 'Learning To Fly'

Placebo: *Placebo*. Virgin, 1996.

The Police: *Outlandos d'Amour*. A&M, 1979  
 'So Lonely'

The Pretty Things: *S. F. Sorrow*. Columbia, 1968

Rage Against The Machine: *Rage Against The Machine*. Sony, 1992

Rolling Stones: *Aftermath*. Decca, 1966

Rolling Stones: *Their Satanic Majesties Request*. Abkco, 1967

Sorten Muld: *Mark II*. Sony, 1997  
 'Mylardatter'  
 'Harald Kongen'  
 'Kirstin'

Underworld: *Beaucoup Fish*. JBO, 1998  
 'Something Like a Mama'

V/A: *Techno History 88-98. 10 ans de house, trance et techno*. EMI, 1998  
 Aphex Twin: 'Didgeridoo' (opr. 1989)

Ex. 1

bas *Dm<sup>7</sup>* *Dm<sup>7</sup>*  
d:Im7

Ex. 2: James Brown: 'It's Too Funky In Here'

IV <sup>7sus4</sup> – IV <sup>7</sup>	8										8	4						
Im <sup>7</sup>		4	8	8	8	8	8	8	8	8			4	8	8	8	6	[fade]

Ex. 3

bas *E<sup>b9</sup>*  
Es: 19

Ex. 4: James Brown: 'Hot Pants, Pt. I'

VI – III									6	6	6				
I <sup>9</sup>	4	8	8	8	8	8	8	6	1	1	3				[fade]

Ex. 5

bas  
e: 1 1

Ex. 6: Led Zeppelin: 'How Many More Times'

bVII <sub>7</sub> - I & bVII - I		16							16	16	6	14		12	16 =>
I <sup>7</sup>	4	4	16	7		2	16	8						2	=>
bVII - IV & V <sup>7</sup> - IV <sup>7</sup>					1										=>

bVII <sub>7</sub> - I & bVII - I	16	19														
I <sup>7</sup>			6	12	8		4	11		7		7		3	3	4
bVII - IV & V <sup>7</sup> - IV <sup>7</sup>					4			1		1		1		1		1

Ex. 7

guitar

a: bII I

Ex. 8

guitar

a: bII I I bII I

Sid

Ex. 9

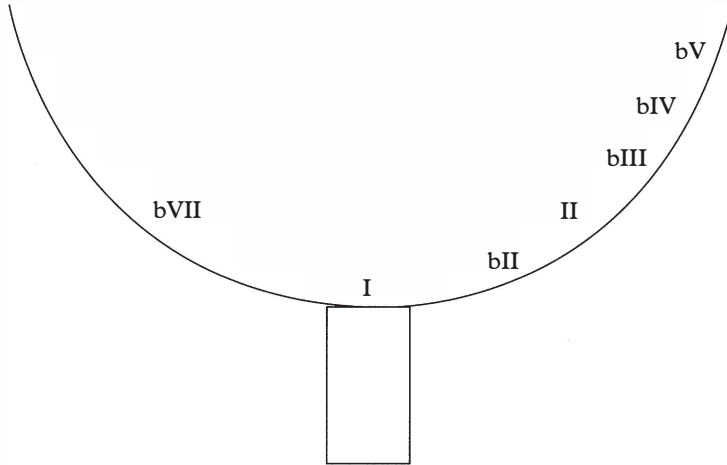
guitar

a: I bV bIV bVII bII I bV bIV bIII II bII

Ex. 10: Korn: 'Good God'

bII - I		8	4	8	4		4	8	4			4	8	8		
I [- bV - bIV osv.]						8				8	8				8	8

Ex. 11



Ex. 12

sækkepibe

bas

Musical notation for Ex. 12, showing a melody for "sækkepibe" and a bass line. The melody is in 4/4 time, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bass line is in 4/4 time, starting with a bass clef and a key signature of one flat (Bb).

Ex. 13

guitar

a: I I bIV bIII bII-bIII bII

Musical notation for Ex. 13, showing guitar chords. The notation is in 4/4 time, starting with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The chords are indicated by Roman numerals: **I**, **I**, **bIV**, **bIII**, and **bII-bIII bII**.

Ex. 14

guitar

a: I bII - I-bVII I bII bIII

Musical notation for Ex. 14, showing guitar chords. The notation is in 4/4 time, starting with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The chords are indicated by Roman numerals: **I bII - I-bVII** and **I bII bIII**.



Ex. 15: deftones: 'Engine No. 9'

I - bII - I - bVII	2	4		8	4		1	4	4		4	4	10	
I [- bIV - bIII - bII]			6			6				6	3			6 6

Ex. 16

synthbas

e: I bII I

Ex. 17: Hedningarna: 'Juopolle Joutunut'

IVm - Im							8			
Im [bII - Im]	8	8	8	8	8	4		4	8	8 8

Ex. 18: Hedningarna: 'Täss'on nainen'

bIIIIm [= ny Im]								16	16	16	16	16	16
Im	[ca. 16]	8	16	16	16	16	8						

Ex. 19

keyboard

d: I I

### Ex. 20

keyboard

keyboard

bas

bas

e: I

### Ex. 21

synthbas

d: I

### Ex. 22

synthbas

b: bII I bV I bVII

## Noter

1. Her tænker jeg eksempelvis på Covach 1999 og Shepherd 1991.
2. Se hertil eksempelvis Moore 1993 og Middleton 1990.
3. Her tænker jeg især på Moore 1993, McClary/Walser 1990, McClary 1985 og Tagg 1979. For en generel diskussion af forholdet mellem 'ny' versus 'traditionel' musikvidenskab henviser jeg til van den Toorn 1995. Her sættes der fokus på (og spørgsmålstejn ved) den såkaldte *new musicology*-bølges opgør med den traditionelle musikvidenskabs forudsætninger og normer, med

Susan McClary som en af hovedaktørerne.

4. Jeg følger her Richard Middletons teori om at populærmusikkens mange gener kan betragtes som en topografi, hvor generne befinder sig mere eller mindre tæt på de gængse hovedgener (rock'n'roll, rock, country etc.) (Middleton 1990:16f.). Middleton anbefaler denne teori som et alternativ til den gængse, men egentlig ikke særligt brugbare genreopfattelse, der siger at de enkelte gener 'grænser op til hinanden'. For en generel diskussion af

Middleton 1990, se i øvrigt Covach 1999:460-63.

5. Blandt de droneinstrumenter som ikke har fundet anvendelse i populærmusikken og derfor blot skal omtales forbigående, kan nævnes den såkaldte bumbass, der bestod af en lang træpind og en svineblære, hvor en streng var fastgjort til hver ende af pinden. Strengen blev aktiveret med en bue, og instrumentet er blevet anvendt i store dele af Europa (Baines 1984a: 285). Nævnes må også den svenske nyckelharpa som med sine medklingende strenge er i familie med viola d'amoren og hadangerfelen. Instrumentet har i de allerseneste år fundet anvendelse i gråzonen mellem folkemusik og world music og har altså fået en begyndende betydning i nordisk populærmusik i den bredeste forstand af ordet, først og fremmest med den svenske nyckelharpaspiller Johan Hedin og hans engagement blandt andet i det Stockholm-baserede ensemble Bazar Blå. For en oversigt over andre droneinstrumenter, se Baines 1984b.
6. Instrumentet blev introduceret i vestlig populærmusik af The Beatles på 'Norwegian Wood' fra albummet *Rubber Soul* (1965) og blev siden anvendt og udforsket ikke blot hos The Beatles, men tillige hos bl.a. Rolling Stones (*Aftermath*, 1966, og *Their Satanic Majesties Request*, 1967), Pretty Things (*S. F. Sorrow*, 1968) og The Hollies (*Butterfly* og *Evolution*, begge 1967). I 1970'erne og 1980'erne blev instrumentet i begrænset omfang anvendt af navne som Yes, Moody Blues, Led Zeppelin, Squeeze og XTC, men i 1990'erne har sitaren hos først og fremmest Cornershop og ikke mindst Kula Shaker fået en musikalsk funktion og betydning, der kan måle sig med 1960'ernes.
7. Det skal for en ordens skyld nævnes at man også andre steder i den vestlige, noterede musik har anvendt dronelignende strukturer. Det gælder således

Notre Dame-epokens organumpraksis. Her anvendte man undertiden meget lange, udholdte toner i tenorstemmen, der så enten kunne synges eller spilles (Flotzinger 1980:807). Fænomenet – her var i virkeligheden tale om en gregoriansk *cantus planus* sunget ekstremt langsomt – kan eksempelvis iagttages i Perotins organale motetter til *Viderunt omnes* og *Sederunt principes*.

8. Ofte var det overordnede musikalske forløb mere gennemtænkt end man måske skulle tro, hvis man blot skulle dømme ud fra de improviserede forløb alene. Mange numre fra denne epoke beskrev nemlig en ABA-storform, hvor A var det 'egentlige' nummer, dvs. eksempelvis vers og omkvæd efterfulgt af nok et vers og omkvæd. Herefter fulgte en B-del, hvor det solistisk-improviserede var i fokus, og hvor droneanvendelsen satte ind. Afslutningsvist fulgte så A-delen, gerne næsten identisk repeteret. Denne udformning er muligvis lånt fra jazzmusikkens brug af formskabelonen temakor-solokor-temakor, som for så vidt ligeledes er en ABA-form. Af eksempler herpå kan nævnes King Crimson: '21<sup>st</sup> Century Schizoid Man' og Led Zeppelin: 'Whole Lotta Love'.
9. Se hertil artiklens diskografi.
10. På *Beaucoup Fish* er kun fire numre under fem minutter lange, mens de øvrige syv numre varierer fra seks til tolv minutter. Også på *Mysteries of Funk* er fire numre under fem minutter lange – de øvrige tolv numre varierer mellem syv og tretten minutter.
11. Ifølge Robert Walser skyldes dette at '[...] heavy metal threatened to antagonize demographically targeted audiences [...]' (Walser 1993:3). For en indsigtfuld redegørelse for genrens opståen, se kapitel 1 i Walser 1993: 'Metallurgies. Genre, History, and the Construction of Heavy Metal'.

12. Genren er også blevet kaldt hip-hop metal (Wicke/Ziegenrucker 1997:226).
13. Et beslægtet band, som dog i noget mindre grad anvender elektronisk udstyr, er Garmarna fra Sverige.
14. Der findes talrige eksempler på at droneagtige strukturer også kan opstå i populærmusik uden at der er noget egentligt groove til stede. Jeg tænker her på tilfælde, hvor den gennemgående bastone på I fungerer som en liggetone eller – funktionsharmonisk udtrykt – som et tonikaorgelpunkt. Et eksempel herpå er The Beatles' 'You Won't See Me', hvor akkordprogressionen i verset kan beskrives |: I | II/7 | IV/5 | I. |. Forholdet mellem droner og orgelpunkter vil ikke blive berørt nærmere her, selvom emnet – der næppe er diskuteret i nogen stor udstrækning i litteraturen – også i denne sammenhæng kunne være interessant at undersøge nærmere.
15. Der er blandt populærmusikvidenskabelige analytikere bred enighed om, at rockmusikkens harmonik bedst lader sig beskrive ved hjælp af de modale kirketonearter snarere end dur/mol-tonal harmonik (se fx Jensen 1996 og Walser 1993). Blot det faktum, at en akkord som bVII allerede fra 1960'erne anvendes helt selvstændigt (Jensen 1996:60), underbygger denne antagelse. Alligevel har ikke mange fundet anledning til at reflektere over at brugen af disse modi ikke kan have ret meget at gøre med den brug, som var gældende i den prætonale epoke. Rockmusikken beskriver en posttonal epoke, hvor modierne indgår i en fundamentalt anderledes musikalsk praksis, og hvor de dur/mol-tonale erfaringer *må* spille en rolle – hvilke står stadig tilbage at undersøge. Selvom rockharmonikken altså betragtes som værende modal, gælder det at harmonikken ikke sjældent kan forstås som en kombination af modale og tonale forhold – en omstændighed som den nævnte fokus på modalitet desværre har overskygget noget. Som et enkelt eksempel herpå kan anføres Marillions 'Script for a Jester's Tear' der har et suiteagtigt forløb med talrige opdelinger, hvoraf nogle helt entydigt anvender dur/mol-tonalitet, mens andre anvender de æoliske og doriske modi. At forholdet mellem modi og dur/mol-tonaliteterne er meget komplekst og næppe kan reduceres til et spørgsmål om teoretiske præferencer, argumenteres der i øvrigt overbevisende for i Hansen 1998.
16. I jazz og rock betegner udtrykket 'riff' en ostinatagtig, melodisk-rytmisk figur (Wicke/Ziegenrucker 1997:433) som fungerer som et signatur for nummeret, og som ofte høres i fx nummerets intro. Det er blevet parallelliseret med udtrykket groove, men hvor et groove udgør det harmonisk-rytmiske fundament, dvs. musikkens baggrund, er et riff melodisk præget og hører hjemme i den musikalske forgrund (Wicke/Ziegenrucker 1997:210).
17. I dette afsnits harmoniske analyser (ex. 7-15) er alle akkorder opfattet som power chords. Det er således underforstået i trinbetegnelserne at tertsen er udeladt.
18. Robert Walser anfører præcist om den frygiske modus: 'Affectively, the Phrygian mode is distinctive: only this mode has a second degree only a half step away from the tonic instead of a whole step. Phenomenologically, this closeness means that the second degree hangs precariously over the tonic, making the mode seem claustrophobic and unstable.' (Walser 1993:47).
19. Idéen om at sammenholde tonalitet og gravitation som parallelle fænomener, ikke blot tidsmæssigt (begge blev etableret som alment kendte fænomener i rokoko/barokepoken), men også epistemologisk, er ifølge Hansen 1998: 38-39 fremsat af både Manfred Bukofzer i *Music in the Baroque Era* (London, 1947:12) og Eugene Glickman i

'Tonality and Gravity' (*Current Musicology* 36, 1983:123).

20. Jf. e-mail interview den 7. og 21. november 1999.

21. Jf. e-mail interview med Henrik Munch den 7. og 21. november 1999. Om modulation siger han: 'Man forsøger at rotere lyden 180 grader, så folk også kan 'se' den fra bagsiden, vende vrangen ud på den, klæde lyden af og på – man forsøger simpelthen at ændre lydets tekstur. [...] Spiller man en drone gennem et såkaldt resonansfilter, kan man ved at modulere frekvensen på filtret frembringe en række harmoniske overtoner, selvom dronen reelt forbliver på den samme tone. Overtonerne danner

i sig selv (og sammen med grundtonen) forskellige intervaller, der kaster skygger af mange forskellige harmonier på én og samme tid. Ved at modulere filtret kan man danne harmonier og temaer – og lytteren kan selv bygge videre, 'forbinde' punkterne og høre sine egne melodier.'

22. For en ordens skyld skal det nævnes at didjeriduen også ses anvendt i 1990'ernes populærmusik i anden musik end den elektroniske, således eksempelvis hos Placebo på albummet *Placebo* (1996).

23. Det er det samme fænomen som Henrik Munch i note 21 beskriver med udtrykket resonansfilter.

## Summary

The article discusses drone as a phenomenon in relation to three genres of popular music in the 1990s that are all in the periphery of mainstream culture, namely techno, metal rap, and new electronic folk music. Following a conceptual definition of the drone and its application in folk music and art music, the article examines, based on examples from soul and rock, the use of drones within the boundaries of popular music. A particular focus point is the rapport between drones and *grooves*, which have a prominent status especially in soul and rock. On the basis of this examination as to the essence of the drone, the article then explores the three above mentioned genres from a number of characteristic examples. As it turns out, the phenomenon of the drone is used in widely different ways dependent on instrumentation, idiomatic conditions, musical practices, and harmonic relations. These findings lead to a concluding perspective concerning the drone as a prominent feature in popular music of the 1990s, and it is reflected why the use of drones is so frequent in these genres as is in fact in case. The reflections, *inter alia*, point towards the phenomenon of the drone being an expression of Jungian synchronicity, it questions the predominant formal practices within new popular music (i.e. the verse-refrain dichotomy), and it facilitates an entrancing sensation of timelessness or perpetuity, of which listeners as well as musicians may want to be a part. Possibly this can be regarded as a part of a *fin de siècle*-symptom.