

Hvad det afrikanske nøgleklaver kunne fortælle.

Overvejelser om analyse af tonalitet og harmonik i populærmusik.

- af Uffe Englund, Sankt Annæ Gymnasium.

Da jeg for et par år siden skrev speciale og en nat ikke kunne falde i søvn, lå jeg og zappede rundt mellem mine mange tvkanaler. På discovery-kanalen kom jeg ind midt i et program, der øjensynligt handlede om alt mulig andet end musik, men pludselig blev programmet interessant fra en musikanalytisk synsvinkel. - En sort, afrikansk eremit sad og sang. Han akkompagnerede sig selv på et afrikansk nøgleklaver ved at spille melodien unisont med sin egen sang. Når han trykkede en tangent ned fremkom imidlertid ikke bare den tone, han sang, men også en durtreklang op fra denne tone – klangbilledet dannedes altså af en række parallelle durtreklange – vi var harmonisk set afgjort udenfor det diatoniske system.

Året er 850 e.v.t. En gruppe munke synger fra ”Musica Enchiriadis” et parallelt organum; et princip de har kopieret fra den samtidige folkemusik. Tonearten er dorisk, og melodi og understemme bevæger sig i parallelle rene kvarter. – Vi er – måske¹ – udenfor det diatoniske system.

Når vi har så store problemer med at analysere populærmusik, er det blandt andet fordi mange af de stilarter, vi henfører under populærmusik, er opstået i et spændingsfelt mellem den vesteuropæiske dur-moltonale musik, europæiske folkemusikalske traditioner og oprindeligt arabisk/afrikanske musiktraditioner. I mødet mellem disse forskellige former for musik er det ofte fuldstændig umuligt at sige, hvilke træk der hidrører fra hvilken tradition, og det er sådan set heller ikke det vigtige. Det vigtige er, at viden om principperne indenfor de forskellige musiktraditioner kan give os en indfaldsvinkel til, hvordan vi kan beskrive populærmusikken analytisk, så det vi siger, giver mening i forhold til musikken.

Denne artikel handler blandt andet om, hvad der sker, når vi som musiklærere forsøger at bruge den ”klassiske” musiks analyseapparat til at sige noget relevant, om musik der ikke udspringer af den samme tradition som analyseapparatet. Mit udgangspunkt for at beskæftige mig med dette er primært de overvejelser, jeg gjorde mig i forbindelse med udarbejdelsen af mit universitetsspeciale, der bygger på en analyse af 47 singleudgivelser fra pladeselskabet Stax, som i litteraturen er kommet til at stå som eksponent for den type soul, der kaldes sydstatssoul. Samtidig håber jeg at kunne lede interesserede på sporet af andre og i nogle tilfælde måske mere relevante tilgange til analysen af soul og andre populærmusikalske stilarter.

Tonalitet.

¹ Jeg er ikke ekspert i tidlig kirkemusik, men kig selv i Chorus 1. (Alvad og Asmussen 1961/1982)

Vi er fra den klassiske harmonilære vant til, at enhver tonalitet tager sit udgangspunkt i en skala – en hierarkisk opbygget trappe af toner, hvor grundvilkåret for tonaliteten er tilstedeværelsen af en grundtone. Dette grundvilkår findes i mange forskellige slags musik; den vesteuropæiske kompositionsmusik fra 1600-1900, i den gregorianske sang, i den klassiske indiske musik etc.

Et grundvilkår, der er særligt for vores analysesystem, er imidlertid inddelingen af oktaven i 12 halvtoner og vigtigere endnu opstillingen af syvtonige, diatoniske skalaer. Affødt af, at de diatoniske skalaer udgør vores teoretiske udgangspunkt, skaber det stor forvirring, at vi kan iagttage tilstedeværelsen af "blå" toner i afro-amerikansk musik. Anskuer man bluestonalitet som nærtbeslægtet med dur/mol-tonalitet, er det vanskeligt at forklare, hvorfra tonen, der befinder sig en lille tert over grundtonen (i C-dur: es), kommer, og hvilken relation denne "blå" tone har til toneartens durterts (i C: e). Jesper Juellund Jensen beskriver i sin bog om rockharmonik for tertsens og septimens vedkommende de "blå" toner som et lån fra mol (æolisk) eller som en optagelse af toner fra durskalaen i en bluespentaton skala, men denne beskrivelse forklarer ikke tilstedeværelsen af "blå" kvint. Problemet opstår, fordi bluestonalitet forsøges beskrevet ud fra en traditionel dur/mol-tonal teoridannelse. Eftersom udtrykket "blå" tone i sig selv signalerer, at anvendelsen af "blå" toner i første omgang iagttages i blues og bluesbeslægtede stilarter, må det være et rimeligt udgangspunkt at se på, hvordan "blå" toner bruges dér.

I forbindelse med arbejdet med mit speciale faldt jeg over **J.T. Titons** "Early Downhome Blues", hvori han ved en analyse af 48 indspilninger af down home bluessange udarbejder en redegørelse for stilens melodiske elementer og deres anvendelse. Titon organiserer de blå toner - tert, kvint og septim - i tonekomplekser, indenfor hvilke der eksisterer 4 forskellige muligheder for intonation af toneartens tert og 3 intonationsmuligheder for septim- og kvintkomplekserne. Han opstiller på baggrund heraf en skala for det **potentielle** tonemateriale i melodierne i downhome blues (*downhome blues scale*) bestående af 14 forskellige toner fra grundtone til oktav. Betraget som diatonisk skala består downhome bluesskalaen af grundtone, sekund, tertskompleks (4 intonationsmuligheder), kvart, kvint (3 intonationsmuligheder), sekst og septimkompleks (3 intonationsmuligheder), men det vigtige er, at der **ikke** er tale om en diatonisk skala, men et tonemateriale bestående af 14 forskellige toner, der kan indgå i konstitutionen af en down home bluesmelodi.

I analysen af melodi fokuserer vi traditionelt på det forhold, om vi er "ude" eller "hjemme" i forhold til den aktuelle tonalitet. Heri ligger blandt andet fornemmelsen af, at en melodi ikke er rigtig slut, før den kadencerer på tonalitetens grundtone. **Peter van der Merwe** anvender i "Origins of the popular style" en model for melodianalyse, der grunder sig på hans iagttagelse af, at mange afrikanske, amerikanske og britiske melodier organiserer deres tonemateriale i modalrammer

(*modal frames*), der ikke er centreret omkring grundtonen i melodien modus², og at den toneramme (*note frame*), der udgør melodien faktiske ambitus ikke nødvendigvis også udgør melodien modalramme. Hvor vi traditionelt tillægger toptonen i en sang fra den borgerlige musikkulturs repertoire stor betydning for konstitutionen af melodien struktur, benytter van der Merwe begreberne toptone (*top note*) og bundtone (*bottom note*) om henholdsvis højeste og dybeste tone i melodien ambitus, mens begreberne lofttone (*ceiling note*), centraltone (*central note*) og gulvtone (*floor note*) anvendes om højeste, midterste og dybeste tone i modalrammen. Sondringen mellem henholdsvis toptone og lofttone og gulvtone og bundtone beror på en analytisk vurdering af tonernes betydning for konstitutionen af melodien. Modalrammens berettigelse grunder sig først og fremmest på den iagttagelse, at centraltonen i en melodi kan være en anden tone end grundtonen, ligesom gulv- og lofttonerne i modalrammen ikke nødvendigvis er dybeste og højeste tone i melodien.

Tertsstigen.

Som det vigtigste princip for organisationen i modalrammer af en modus' toner introducerer van der Merwe på baggrund af sin analyse af bluesmelodik tertsstigen (*ladder of thirds*). Tertsstigen er karakteriseret ved kvintafstand mellem gulv- og lofttone og forekomsten af en "neutral" terts som centraltone. Begrebet "neutral" terts korresponderer med Titons principper om tonekompleksernes intonationsmæssige flertydighed, hvorved tertsen i tertsstigen - centraltonen - ikke er enten stor eller lille, men netop neutral. Princippet genererer to varianter af tertsstigen, hvor modusens grundtone enten er gulvtone eller centraltone. Set ud fra durskalaen består den første af tonerne 1-3-5 og den anden af tonerne 6-1-3., men man kan finde flere. **Richard Middleton** anvender i sin bog "Studying Popular Music" modalrammen til analyse af melodien i The Beatles; "A Hard Day's Night", hvori grundtonen ikke er central i melodistrukturen, men derimod kvinten. Middletons analyse viser, at det konstituerende princip for melodien i "A Hard Day's Night" er en tertsstige bestående af tertsen som gulvtone, kvinten som centraltone og den lave septim som lofttone, mens grundtonen i tonearten udgør bundtonen i modalrammen. Med van der Merwe ved hånden behøver vi ikke at blive frustrerede over, at melodien aldrig kadencerer på grundtonen og således ikke "rigtig" slutter, og vi kan samtidig udtale os konstruktivt om melodien opbygning.

Harmonik.

I harmonilæren anvendes den diatoniske skala som udgangspunkt for at generere en tonalitetens samklange – eller sagt på en anden måde: I dur/mol-harmonikken opstiller man en tonearts akkorder – treklange, fireklange etc. – som tertsstablinger op fra hver

² Van der Merwe anvender udtrykket modus om en sangs hierarkisk ordnede tonemateriale, hvor tilstedeværelsen af en grundtone er tydeligt hørbar.

af skalaens toner, hvorved vi f.eks. opfra dur-skalaens syv toner får tre dur 3-klange, tre mol-treklange og en formindsket 3-klange. Det er imidlertid væsentligt at bemærke, at disse 3-klangsstrukturer – dur, mol og formindsket – udelukkende opstår som følge af to forhold: Skalaen, der er vores udgangspunkt er diatonisk og harmonierne, vi opstiller, er tertsstablede.

Problemet - eller rettere sagt udfordringen -, når vi står overfor soul og flere andre populærmusikalske stilarter, er, at vi ofte møder akkorder, der ifølge vores diatonisk-, tertsstablingsbaserede opstilling af mulige akkorder indenfor en toneart ikke har noget at gøre i den toneart, vi befinder os i. Vi kan endnu engang vende os mod "A Hard Day's Night". Tonearten er C-dur og akkordprogressionen i de første fire takter er: || C F | C | Bb | C || Hvad laver den Bb-dur-akkord i C-dur?

Forsøg på at forklare sådanne toneartsfremmede akkorder er indenfor populærmusikanalysen blevet gjort ved at lade den harmoniske analyse tage udgangspunkt i rock- blues og soulharmonik som modalt konciperet. Allan F. Moore opstiller i sin artikel "Patterns of harmony" syv modi baseret på de autentiske kirketonearter, hvorved han forsøger at forklare forekomsten af akkorder, der ikke hører til durs diatoniske akkorder. På samme måde som treklange i dur (jonisk modus) genereres ved tertsstabling op fra skalaens syv toner, genereres akkorderne i de seks øvrige modi ligeledes ved tertsstabling. Moore har stort held med denne indfaldsvinkel i forhold til rockmusik, hvori akkorder, der som durakkorden på durskalaens sænkede 7.trin (bVII) ikke er en del af akkordmaterialet, og som derfor er blevet betragtet som "fremmede" i forhold til durskalaens umiddelbare akkordmateriale, med modusystemet kan forklares som VII.trins-akkord i en mixolydisk modus. Samme gode resultater ses hos Alf Björnberg, der med anvendelsen af en lignende modus-baseret indfaldsvinkel påviser tilstedeværelsen af æolisk modus i 1980'ernes rockmusik.

Mens selve udgangspunktet i modi som basis for harmonisk analyse af rock-, pop- og soulstilarter resulterer i en forklaringsmodel, der langt bedre end den dur/mol-baserede trinanalyse (eller for den sags skyld funktionsanalysen) kaster lys over en række harmoniske forbindelser i disse stilarter, må modellen også give op overfor en del af de akkordprogressioner, man hører i musikken. Et klassisk eksempel er introen i Wilson Picketts og Steve Croppers "In the midnight hour":³ Ab – F – Eb – Db. (Tonearten har Bb-dur som I. trin). En trinanalyse af introen ville fortælle os, at vi hører en bevægelse fra bVII til V og derefter IV til bIII. Hvis vi dertil inddrager, at næste akkord er I.trinsakkorden Bb-dur, ville den skala, opfra hvilken vi kunne tertsstable os til disse fem durakkorder have strukturen $1-1/2-1/2-1/2-1-1-1/2-1/2-1/2$, - en

³ Introen til "In The Midnight Hour" er ikke et enkeltstående tilfælde. Samme akkorder høres i introen til Hayes og Porters "Soulman", omkvædet i Eddie Floyds "Knock on Wood" og talrige andre.

10-tonig skala, der fuldstændig sprænger rammerne for Moores diatoniske modusprincip. Moore forklarer selv Bb-dur som en æolisk dur-tonika.⁴ Hvis jeg et øjeblik vender tilbage til vores hverdag som musikforståelsesformidlere overfor vores elever, så forestil jer situationen at skulle forklare jeres elever tilstedeværelsen af en *æolisk dur-tonika*.

Björnberg omtaler ovenstående progression som "mediantiska progressionerna av durackord baserade på den bluespentatoniska skalans toner". Det, der forener de fem akkorder, er således deres grundtoner, der udgør en bluespentaton skala, og en del af analysen giver lige pludselig mening. Björnberg legitimerer altså analysen af sådanne akkord-progressioner som en parallel bevægelse af durakkorder indenfor en grundlæggende modus, men forklarer ikke oprindelsen af denne praksis.

Indenfor blues kan man argumentere for guitarspilleteknikker som ophav for denne type harmonik. Anvendelsen af åbne stemninger, hvor guitaren som udgangspunkt er stemt i en E-dur-akkord (E-H-E-G#-H-E), som grebsmæssigt parallelføres ved at flytte fingeren på guitarens gribetræde, synes at kunne udgøre en forklaring på, hvordan en akkordprogression som den ovenstående er genereret. Der er en iøjnefaldende forskel på den type harmonik, der opstår ved parallelføring af "greb" på en guitar og parallelføring af treklangs-"greb" på et klaviaturs hvide tangenter, idet det sidste som følge af klaverets konstruktionsmæssige udgangspunkt i den diatoniske skala automatisk vil generere diatoniske modi.

Meget tyder altså på, at vi er nødt til at bevæge os udenfor vores diatonisk betingede forståelse af harmonik, og forsøge at finde alternative forklaringer på, hvorfra flere af de akkorder, vi hører brugt i populærmusik, kunne stamme fra.

Vi er – måske - tilbage hos vores afrikanske eremit og hans nøgleklaver.

Efterskrift.

Denne artikel har drejet sig om måder at anskue tonalitet på. I forhold til soulmusik er det min erfaring, at vores traditionelle indfaldsvinkler til analyse af tonalitet ikke slår til, hvis vi vil sige noget relevant om musikken.

Det skal så samtidig siges, at musikken, som jeg indledningsvis nævnte, er blevet til i et spændingsfelt mellem forskellige musiktraditioner, og at vi derfor også kan finde decideret funktionstonale vendinger i soul og andre populærmusikalske stilarter.

Funktionsanalyse skulle nødig gå hen og blive et skældsord i debatten om analytisk omgang med populærmusik, men gerne en mulig forklaringsmodel blandt mange. Endelig er tonalitet naturligvis kun et delaspekt af musikken. En væsentlig del af f.eks. soulmusikkens lyd ligger i parametrene sound/klang og rytmik. På disse områder er vi imidlertid om muligt endnu mere "på Herrens mark", idet disse to parametre indenfor den traditionelle musikvidenskab står langt svagere end melodi og harmonik.

⁴ Hvis Moore virkelig mener, at æolisk modus er udgangspunkt for de fem omtalte akkorder, er de tre altså altereret.

Jeg ved, at forfatterne af ”rockbogen” blandt andet behandler aspekter som sound og groove. Samtidig kan jeg som en begyndelse for den interesserede anbefale Morten Michelsens Ph.d.-afhandling: ”Sprog og lyd i analysen af rockmusik”.

Udover de nævnte indfaldsvinkler til tonalitet og melodi redegør Peter van der Merwe i sin bog: ”Origins of the Popular Style” også for en række europæiske og afrikanske rytmiske principper, der overført på den afro-amerikanske musik kan kaste en del lys over et fænomen som groove.

Litteratur:

BJÖRNBERG, ALF (1984): There's Something going on: Om eolisk harmonik i nutida rockmusik. in: *Tvärspel - Trettioen artiklar om musik. Festskrift til Jan Ling.* (= *Skrifter från Musikvetenskapliga institutionen i Göteborg, vol.9*). Göteborg.

JENSEN, JESPER JUELLUND (1995): Rockharmonik. Kbh.

MERWE, PETER VAN DER (1989): Origins of the popular style: The Antecedents of Twentieth-Century Popular Music. Oxford.

MICHELSEN, MORTEN (1997): Sprog og lyd i analysen af rockmusik. Ph.d.-afhandling, Kbh.

MIDDLETON, RICHARD (1990): Studying Popular Music. Milton Keynes og Philadelphia.

MOORE, ALLAN F. (1992): Patterns of harmony. *Popular Music*, vol.11/1.

MOORE, ALLAN F.(1993): Rock: The Primary Text. Buckingham og Philadelphia.

TITON, J.T. (1974): Early Downhome Blues.