Tidslige forhold i populærmusik

Jeg vil her præsentere en række generelle aspekter af *tidslige forhold* i populærmusik, herunder rytme, metrik, periodestruktur og form. Der er således tale om tidslige forhold på meget forskellige niveauer, men forskelligheden til trods kan der siges at være en glidende overgang helt fra mikrorytme til sammensætningen af et helt nummer i stykker.

Først beskrives *metriske forhold*, hvor udgangspunktet ikke er konkrete rytmer, men derimod de baggrundsstrukturer, som rytme som regel høres i forhold til – hvilket blandt andet omfatter begreber som puls, takt, taktart, metrum, periode og polyrytme.

Dernæst beskrives *rytmiske forhold*, der i første omgang blot omhandler toner og stavelsers indbyrdes forhold, herunder først og fremmest teksttryk og rytmisk betoning. I anden omgang inddrages metrikken, og der fokuseres på toners placering i et metrum, herunder begreber som synkope og lift.

Endelig diskuteres længere forløb, der anskues i en *grupperingsstruktur*, hvor en „gruppe" for eksempel kan være en frase eller et stykke. Det beskrives her blandt andet, hvordan grupper kan være sat sammen til længere grupper, og hvordan grupper kan fornemmes som åbne eller lukkede i forhold til omkringliggende grupper.

1. Metrik

I en artikel om „The Poetics and Politics of Transcription" (Winkler 1997: 169ff) diskuterer Peter Winkler blandt andet forskellige problemer ved transskription af trommerne i Aretha Franklins *I Never Loved A Man* (1967). Han forsøger her ved hjælp af en computer at måle de præcise tidsintervaller mellem trommeslagene i takt 4-12 og kommer ret hurtigt til en opdagelse (Winkler 1997: 183):

> Although Roger Hawkins's beat sounds rock-steady, my measurements reveal slight deviations from mechanical exactness.

Det interessante i denne sammenhæng er, at Winkler – *på trods af*, at Roger Hawkins ikke spiller mekanisk præcise tonelængder – tilsyneladende fuldstændig uproblematisk oplever nogle bestemte rytmiske placeringer eller *positioner*. Et trommeslag kan for eksempel opleves som at falde på „3-slaget" eller på „2og". Det lader altså til, at Winkler – og lyttere i almindelighed – oplever trommeslagenes tidslige position som en bestemt musikalsk „tidside", en *positionside*, og en *realisation* af denne. En positionside kan for eksempel i $\frac{4}{4}$ være „3-slaget" eller „2og", mens realisationen snarere kan siges at handle om, „hvordan det svinger". Oplevelsen af tidslig placering svarer således tilsyneladende ret nøje til oplevelsen af tonehøjde, hvor man jo som regel også oplever en ide – en *toneide*, for eksempel tonen gis – og en *realisation* af denne.

En positionside kan som regel forstås som en placering i en bagvedliggende, mental tidslig struktur, som man kan betegne den *metriske struktur*. Man kan således grundlæg-

gende skelne mellem *rytme*, der omhandler konkrete toner eller slag og deres indbyrdes forhold, og *metrik*, der omhandler tidslige strukturer, som rytme høres på baggrund af.

Det er dog nødvendigt at være opmærksom på, at betegnelserne rytme og metrik undertiden anvendes i lidt andre betydninger. Som Walther Dürr og Walter Gerstenberg bemærker i *The New Grove* (1980-15: 806):

> The meaning of the terms 'rhythm' and 'metre' – and the relationship of the one to the other – are extremely controversial issues. This is true of their use in general, and of their more specialized use in music and music theory.

Først og fremmest anvendes betegnelserne „rytme" og „rytmik" undertiden om *alle* forhold, der har med tidslige forhold at gøre, og omfatter i så fald metrik og metrum. Jeg vil dog her som hovedregel anvende rytme i en mere specifik betydning om konkrete toner eller slag, grupperinger af slag (fraser osv.) og deres indbyrdes forhold, mens metrik anvendes om baggrundsstrukturen. Jeg vil løbende vende tilbage til andre almindelige betydninger.

Det er klart, at rytme og metrik – rytmiske positionsideer og metrisk baggrundsstruktur – er indbyrdes afhængige og gensidigt påvirker hinanden: Den metriske baggrundsstruktur er på den ene side en abstraktion, der dannes ved lytningen af konkrete rytmer, mens konkrete rytmiske positioner på den anden side ikke høres „i sig selv", men derimod som positionsideer i den metriske baggrundsstruktur. Hverken rytmiske positioner eller metrisk baggrundsstruktur er således blot akustiske realiteter, men er derimod begge fortolkninger, som foretages i perceptionen af musikken. De to begreber vil nedenfor blive beskrevet i detaljer hver for sig, startende med den metriske baggrundsstruktur, men beskrivelsen af det ene begreb vil dog hele tiden forholde sig til det andet.

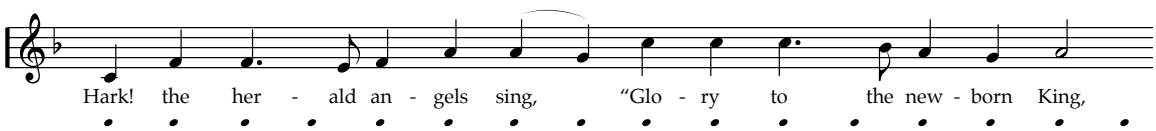
1a Metriske lag

En metrisk baggrundsstruktur beskrives ofte som en række tidslige *lag* i en hierarkisk struktur. Et lag består af en række *slag* efter hinanden:

. . . . . .

Det er vigtigt at understrege, at disse slag ikke er konkrete toner eller trommeslag, men derimod abstrakte slag. Hvis man for eksempel hører Felix Mendelssohn-Bartoldys *Hark! The Herald Angels Sing*[1] i en enstemmig, uakkompagneret udgave, vil man således blandt andet fornemme nedenstående metriske lag af slag, også selv om der ikke er toner på alle slagene:

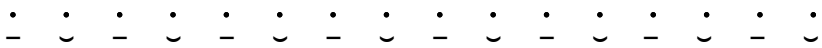
[1] Her citeret fra Sangbogen I: 206.



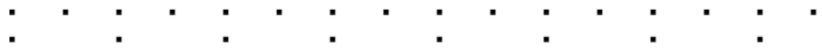
I den anvendte notation er afstanden mellem to slag i det angivne metriske lag altså en fjerdedel.

„Priknotationen" af de metriske lag er her overtaget fra Jackendoff & Lerdahls (1996) Notationen afspejler, at metriske slag ikke har udstrækning, men er (tids-)punkter. Sædvanligvis vil afstanden mellem to slag i et lag være nogenlunde konstant, men det synes ikke i sig selv at være „matematisk", præcis inddeling, der karakteriserer et metrisk lag, hvilket ritardando og accelerando er udmærkede eksempler på: Selv om afstanden mellem slag forøges eller formindskes, er de netop stadig slag i det *samme* lag i den metriske baggrundsstruktur. Et slag i et metrisk lag er således ikke så meget et matematisk præcist (tids-)punkt, men snarere en abstraktion, en „fornemmelse".

I et metrisk lag kan der som regel opfattes en forskel mellem *betonede* (–) og *ubetonede* (˘) slag, for eksempel således:



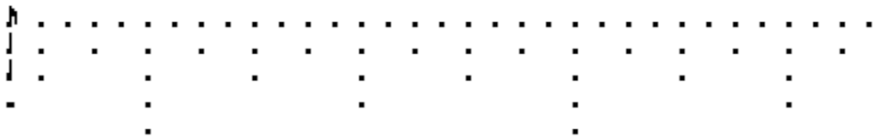
Dette betyder, at der fornemmes et „højere" lag af de *betonede slag*:



I eksemplet fra *Hark! The Herald Angels Sing* ville det altså svare til et lag af halvnoder. Jeg har i øvrigt valgt at følge Jackendoff & Lerdahls placering af *højere* lag længere *nede* på papiret, hvilket naturligvis kan synes en anelse forvirrende, når disse omtales.

På modsat vis kan et lag også opdeles i et *lavere* lag:

Den metriske baggrundsstruktur kan således forstås som en række tidslige lag i en hierarkisk struktur.[2]

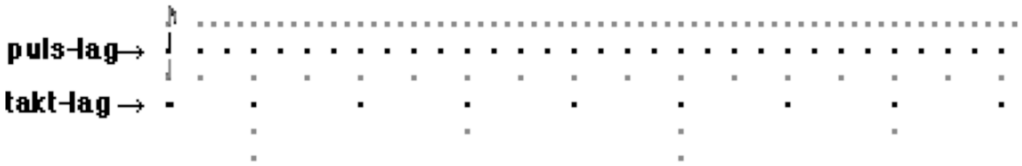


[2] Jeg henviser til Jackendoff & Lerdahl (1996: 13) for en mere præcis definition af en *hierarkisk struktur*, men vil kort nævne, at det blandt andet indebærer, at:

- Et højere lag består (udelukkende) af udvalgte slag fra det umiddelbart lavere lag.
- Slag i et lag forholder sig i samme lag *kun* til sine nabo-slag, ikke til slag længere væk i samme lag.

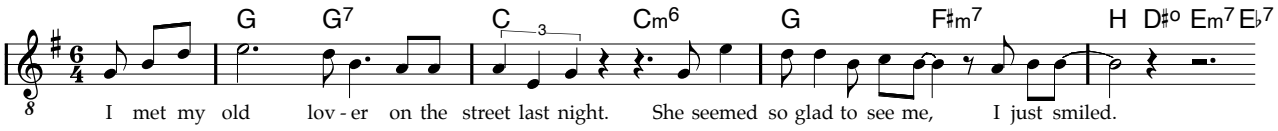
1b Puls og takt

I langt størstedelen af populærmusikken er der to lag, der spiller en særlig rolle i den metriske baggrundsstruktur: *puls*-laget og *takt*-laget.

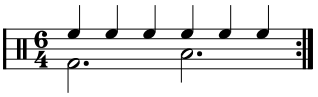


I megen populærmusik kan man ret uproblematisk identificere puls og takt, og fire pulsslag pr. takt er selvfølgelig altdominerende. Da pulsen sædvanligvis noteres som fjerdedele, er den almindeligste taktart således $\frac{4}{4}$. Man kan i øvrigt bemærke, at betegnelsen „slag" anvendes i alle lag, ikke kun i puls-laget – plus-slag er således blot et specialtilfælde af det mere generelle metriske begreb „slag".[3]

Det er dog langtfra altid, at puls og takt er entydige, hvilket jeg vil give nogle eksempler på, først Paul Simons *Still Crazy After All These Years* (1975):

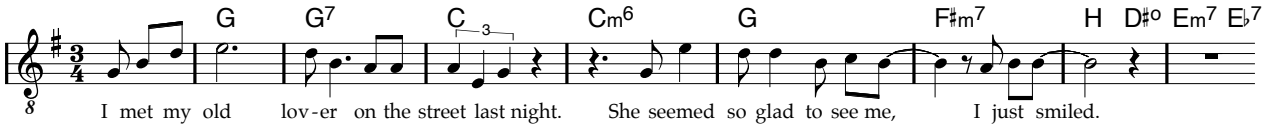


Notationen i $\frac{6}{4}$ afspejler to konkurrerende pulsopfattelser: Pulsen kan først og fremmest opfattes som ♩ (,♩≈110), og der er da *seks* pulsslag i hver takt – med hensyn til sangen er dette vel den mest nærliggende puls. Men pulsen kan også opfattes som 𝅗𝅥. (𝅗𝅥.≈37), hvorved der er *to* pulsslag i hver takt – hvilket blandt andet understøttes af den gennemgående trommefigur:



Der er således tilsyneladende *to* puls-lag i nummeret, der hver kan have større eller mindre vægt i forskellige stemmer.

I øvrigt er det værd at bemærke, at der ved ♩-pulsopfattelsen kan gøre sig to opfattelser af *takt* gældende: dels en takt som seks pulsslag, dels en takt som *tre* pulsslag:[4]



---

[3] Ordet „slag" kan naturligvis også anvendes i forbindelse med for eksempel slag på en tromme. Man må således skelne mellem *metrisk slag*, der er en bestemt ide om en position i et metrisk lag, og *akustisk slag*, der er en lyd med akustisk realitet.

[4] I *Sangbogen 3* (Marstal & Nørholm 1999: 360) er *Still Crazy After All These Years* således noteret i $\frac{3}{4}$. Laget af punkterede halvnoder kan altså dels opfattes som et puls-lag (hvor en hel takt er 𝅗𝅥.), dels som et taktlag (hvor puls-laget er ♩).

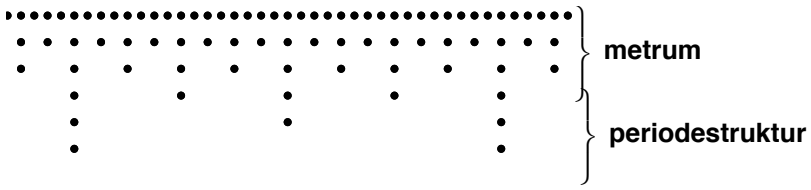
Både med hensyn til puls og takt er der således forskellige opfattelser, der lader til at virke på samme tid.

Det er vigtigt at være opmærksom på, at tvetydig puls eller takt ikke nødvendigvis høres som et element af usikkerhed, uro eller uorden. Den metriske baggrundsstruktur opleves således ikke nødvendigvis som mindre entydig, selv om der er flertydig puls eller takt. Dette skyldes simpelthen, at den metriske baggrundsstruktur ikke nødvendigvis er karakteriseret ved entydig puls eller takt – disse to begreber er blot praktiske simplifikationer til beskrivelse af et ret komplekst fænomen. I konkrete tilfælde kan der være stor forskel på, hvor velegnede disse begreber er til at karakterisere den metriske baggrundsstruktur. Når der for eksempel er tvetydig puls, kan det derfor udmærket være en tvetydighed, der først opstår ved applikationen af en bestemt teoretisk synsvinkel på metrisk struktur, nemlig at der skal være ét og netop ét metrisk lag, der kan fungere som puls-lag. Det udelukker selvfølgelig på den anden side ikke, at situationer, hvor der rent faktisk *opleves* flertydig metrisk baggrundsstruktur, kan give sig udslag i flertydig puls.

Puls og takt er således langtfra entydige fænomener i populærmusik, og flere puls- og taktopfattelser kan spille ind på samme tid i en metrisk baggrundsstruktur. Selv om en enkelt puls- og taktopfattelse som regel er om ikke enerådende, så dog i hvert fald dominerende, er det således tilsyneladende vigtigt at være opmærksom på, at andre puls- og taktopfattelser i større eller mindre grad kan gøre sig gældende.

1c Metrum og periodestruktur

Betegnelsen metrik anvendes her om *alle* metriske lag. Undertiden kan det dog være praktisk at skelne mellem den nederste og den øverste del af den metriske struktur, og man kan da anvende betegnelsen *metrum* for den nederste del og betegnelsen *periodestruktur* for den øverste del.



Metrum

Betegnelsen *metrum* anvendes for den del af den metriske struktur, som toners *rytme* fortrinsvis opfattes på baggrund af.[5] Som regel er der tale om lag fra taktlaget og nedefter.

For eksempel kan man se på hvilke metriske lag, som rytmen ♩ ♫ i $\frac{4}{4}$ fortrinsvis høres på baggrund af:

♪-laget: Umiddelbart høres alle tonerne i ♩ ♫ i forhold til dette lag, der således åbenlyst spiller en stor rolle.

♩-laget: Der er stor forskel på, om rytmen starter på en betonet eller ubetonet ottendedel (f.eks. ♩ ♫ eller ♪♫♪), og da det er ♩-laget, der afgør hvilke slag i ♪-laget, der er betonede og ubetonede, kan man fastslå ♩-lagets betydning.

𝅗𝅥-laget: Der er også stor forskel på, om rytmen starter på en betonet eller ubetonet fjerdedel (f.eks. | ♩ ♫ - | eller | 𝄾 ♩ ♫ 𝄾 |), og 𝅗𝅥-laget er således også vigtigt (da dette lag bestemmer hvilke slag i ♩-laget, der er betonede og ubetonede).

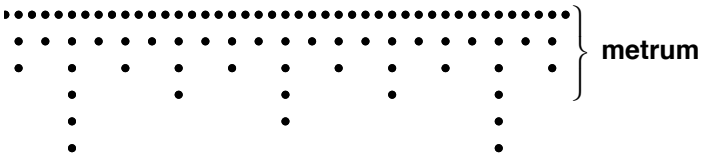
𝅝-laget: Selv taktlaget har en forholdsvis vigtig rolle at spille, da der også er forskel i opfattelsen af rytmen, alt efter om den starter på en betonet eller ubetonet halvnode (f.eks. | ♩ ♫ - | eller | - ♩ ♫ |).

Derimod opfattes rytmen kun i meget ringe grad forskelligt, alt efter om den starter på første, betonede takt eller anden, ubetonede takt i en periode af to takter. Højere lag synes altså ikke at spille den store rolle for opfattelsen af rytmen.

---

[5] Det er selvfølgelig betænkeligt at anvende betegnelser, i dette tilfælde „metrum“, i en betydning , der ikke er gængs praksis. På den anden side er betegnelsen metrum i det hele taget ikke særlig almindelig i musikteoretisk sammenhæng, hvor „taktart“ oftere anvendes. Desuden ses også definitioner på metrum, der netop synes at pege i retning af den udvidede betydning, som anvendes her, for eksempel i Brincker & Kirkegaard 1993 (51). Ofte ses metrum dog anvendt som synonym for taktart. Det engelske „meter“ kan således ofte bedst oversættes med „taktart“. Betegnelsen metrum bør derfor fortrinsvis anvendes om metriske forhold *i* og *under*, men ikke *over* taktlaget.

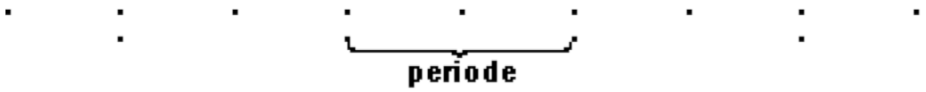
Generelt opfattes rytme således på baggrund af de *nederste lag* i den metriske struktur, mere præcist den del, der befinder sig fra taktlaget og nedefter, og denne del kaldes for *metrummet*.



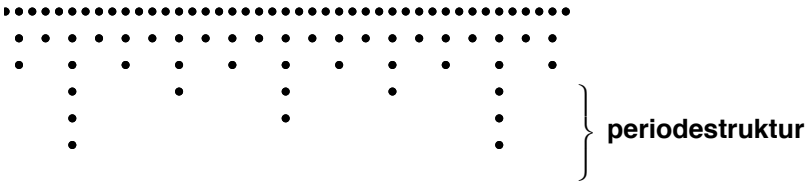
Næste hovedafsnit vil præcisere, hvordan metrum kan karakteriseres nærmere, men forinden vil blikket blive vendt mod de *højeste lag* i den metriske struktur:

Periodestruktur

For metriske forhold på og over taktlaget anvendes som nævnt betegnelsen *periodestruktur*. En *periode* betegner afstanden fra et slag til det næste i den bagvedliggende metriske struktur (for lag på og over taktlaget):[6]



Man kalder da også ofte evnen til at opfatte sådanne høje metriske lag af for eksempel 4 og 8 takter for *periodefornemmelse*. Betegnelsen periodestruktur omfatter altså alle metriske forhold på og over taktlaget, for eksempel opfattelsen af takter som betonede og ubetonede, perioder af 4, 8, 16 takter osv.



Periodestruktur vil blive uddybet i forbindelse med længere grupperinger af rytmer og fraser.

---

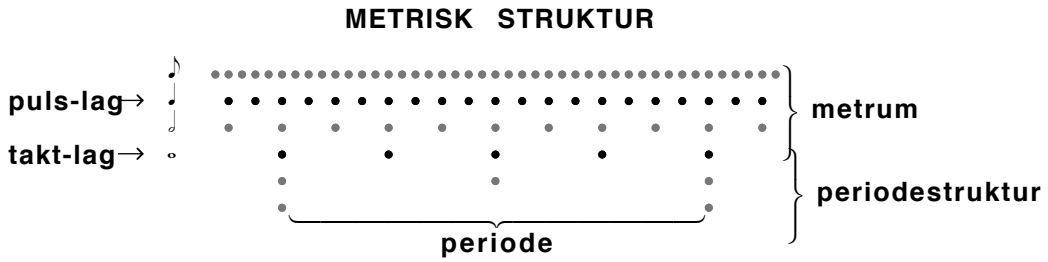
[6] Selv om periode ofte bruges således som omtalt ovenfor, er det nødvendigt at være opmærksom på, at periode ofte bruges i andre betydninger. Bent (1987: 126):

> **Period.** In phrase-structure and formal analysis …, a term used to describe a section of a musical work … that makes a complete thematic and harmonic statement. Neither German theorists of the Classical era nor modern analysts agree on a definition or set of definitions for 'period' (Ger. *Periode*) …; even individual authors are sometimes inconsitent.

Betegnelsen periode bruges således ofte om det, der her kaldes *gruppe* i en grupperingsstruktur (se nedenfor). Men da grupper i grupperingsstrukturen (for eksempel fraser og frasesammensætninger) ofte er sammenfaldende med perioder i den metriske struktur, vil det undertiden være naturligt ikke at opretholde en så skarp skelnen, da det så ikke er afgørende i den aktuelle kontekst. Eventuelt kan man præcisere og tale om *metrisk periode*.

1d Afslutning – metrisk struktur

De vigtigste begreber i en almindelig metrisk struktur kan sammenfattende illustreres grafisk:



Som det er fremgået ovenfor, er situationen dog langtfra altid så simpel, og for eksempel er puls og takt er kun enkelte – men dog vigtige – aspekter af den metriske baggrundsstruktur.

I princippet kan den metriske struktur udvides såvel opad som nedad, men der er dog en vis grænse for hvilke lag, der opfattes i en given, konkret musikalsk sammenhæng. En underdeling af pulsen i mere end 6 slag er således meget usædvanligt. I den anden ende af den metriske struktur kan det være svært præcist at fastslå, hvad det højeste lag er: Mister man fornemmelsen af metriske perioder ved 4 takter? 8? 16? 32? Det afhænger selvfølgelig dels af den konkrete musik, dels af lytterens evner. På et vist tidspunkt synes andre struktureringsprincipper dog at spille en større rolle end de rent metriske.

Jeg vil nu vende blikket mod den nederste del af af den metriske struktur, mod *metrum*, mens de højere metriske lag, *periodestruktur*, først vil blive diskuteret noget senere.

2. Metrum

Hidtil er et metrum blot blevet fremstillet som en række metriske lag, hvoraf to – *puls* og *takt* – har en særlig betydning. Dette er dog en ret kraftig forsimpling af langt mere sammensat fænomen, hvilket også Middleton (1990: 212) bemærker:

> Within this basic system [lag med betonede og ubetonede slag], we find a variety of 'kinetic ideas' …, which are often designated by such terms as 'slow waltz', 'medium rock', 'ballad tempo' or 'fast boogie', each with its own 'feel', and which in turn generate the metrical deep structures.

En metrisk struktur er således langt mere end blot nogle metriske lag i en simpel hierarkisk struktur. For eksempel kan $\frac{4}{4}$ dække over vidt forskellige metriske ideer, over forskellige metriske „fornemmelser". Nogle af disse har forskellige betegnelser, således som Middleton nævner, og andre eksempler kunne være „sarabande" og „menuet", der kan opfattes som navne, der (også) betegner bestemte metriske ideer.

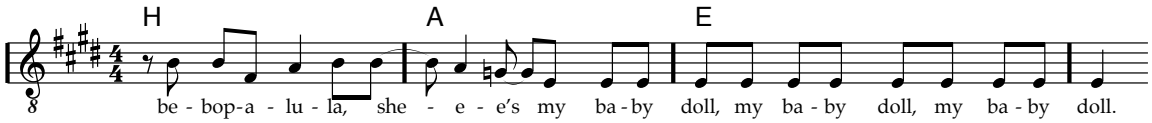
Med navne som vals og menuet mere end antydes i øvrigt sammenhængen mellem metriske strukturer og kropslige bevægelser, som også Middleton antyder med henvisningen til kinetiske ideer. Et metrum kan således også forstås som en bestemt kropslig bevægelseside.

Jeg vil i det følgende forsøge at indkredse nogle af de vigtigste træk ved forskellige metriske ideer i pop og rock, ligesom jeg vil se på forskellige betegnelser for disse træk.

2a Ujævn todeling af puls

I en stor del af populærmusikken opfattes pulsen som underdelt i to lige lange dele; i andre numre opleves pulsen som tredelt. Men hertil kommer en stor mængde numre, hvor pulsen ikke uden videre kan opfattes som jævnt to- eller tredelt, men hvor der er tale om en „ujævn todeling", der ofte betegnes „swing" eller „shuffle". Undertiden kan der være tale om en ret fast opdeling i $\frac{2}{3} + \frac{1}{3}$ pulsslag, mens opdelingen i andre tilfælde ligger et sted mellem $\frac{1}{2} + \frac{1}{2}$ og $\frac{3}{4} + \frac{1}{4}$.[7] Ofte er opdelingen ret flydende og kan veksle fra frase til frase, ja fra pulsslag til pulsslag. Et tydeligt eksempel er The Everly Brothers' *Wake Up Little Susie* (1958), hvor der i guitarintroen i de første fire takter er en „lige", todelt underdeling af pulsen, men hvor underdelingen derefter ligger tættere på $\frac{2}{3} + \frac{1}{3}$.

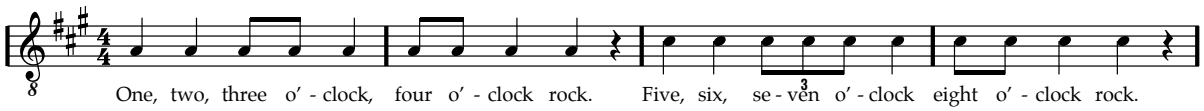
Uanset den præcise realisation er det kendetegnende, at opdelingen i mange numre opfattes som netop en *todeling* af pulsen, selv om der ikke er tale om en lige todeling. Dette afspejles da også i den almindelige praksis med at notere sådanne „ujævne todelinger" med ottendedele, selv om der i praksis ikke er tale om en lige underdeling af pulsen – som for eksempel takt 9-12 af Gene Vincents *Be-bop-a-lula* (1956):



Undertiden underforstås det blot, at fjerdedelsunderdelingen ikke er lige, mens der i andre tilfælde skrives for eksempel ♫ = ♫, „swing" eller „shuffle" over noden. Med en lille modifikation er den almindelige rytmenotation altså udmærket til også at notere positionsideerne for denne type af rytmer.

[7] Se Knakkergaard 1996 for en interessant diskussion af forskellige opdelinger af pulslaget.

Selv om en swing-underdeling af pulsen som regel kan opfattes som en *todeling*, optræder der undertiden rytmiske figurer, der også tager udgangspunkt i en opfattelse af swing-underdelingen som en *tredeling*. På denne måde bliver swingrytmen en *tvetydig* opdeling af pulsen, der dels kan tendere mod at opfattes som en todeling afspejlet i notationen ♫, dels kan tendere mod at opfattes som en tredeling afspejlet i notationen ♪♪. Som eksempel kan nævnes starten af *Rock Around The Clock* (1954):



I de første to takter opfattes swing-underdelingen tydeligvis som en todeling, mens der så i tredje takt udnyttes, at swing-underdeling også kan opfattes som en tredeling. Det er et således et generelt træk ved swing-underdelingen, at den kan opfattes på to forskellige måder, og konkrete numre, fraser og rytmer kan fremhæve opfattelsen af pulsen som todelt eller tredelt i større eller mindre grad.

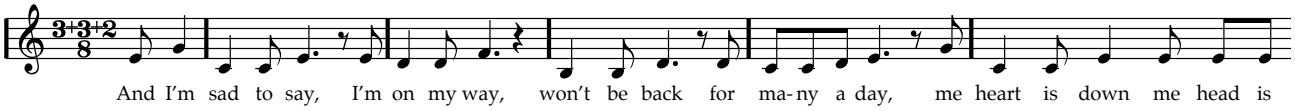
Til slut er det værd at bemærke, at man undertiden kan opleve ret store forskelle mellem *forskellige stemmer* i realisationen af fjerdedelsunderdelingen i samme nummer. Nogle eksempler er Chuck Berrys *Johnny B. Goode* (1957) og Elvis Presleys *Jailhouse Rock* (1957). I sidstnævnte nummer spiller guitaren således nærmest en $\frac{1}{2} + \frac{1}{2}$ -underdeling af pulsen, mens sangen samtidig tenderer mod en opdeling i $\frac{2}{3} + \frac{1}{3}$. I begge stemmer er der således en *todeling* af pulsen, som dog udføres ret forskelligt. Denne kontrast er en vigtig del af musikkens metrum, af den måde hvorpå nummeret „svinger". På den anden side ændrer det dog ikke ved, at der såvel i guitaren som i sangen opleves en *todeling* af pulsen.

2b Ujævn puls

Undertiden optræder musik, hvor selve pulsen er uregelmæssig eller *ujævn*. For eksempel kan $\frac{7}{8}$ undertiden (i et forholdsvis hurtigt tempo) forstås som en tre-delt takt, hvor første pulsslag er lidt længere end de to følgende:

Et metrum med ujævn puls kaldes som regel for en „skæv taktart".

Et andet eksempel er en tredelt takt, hvor sidste pulsslag er lidt kortere end de to første, således som det kan opleves i latinamerikansk musik, for eksempel i *Jamaica Farewell*:

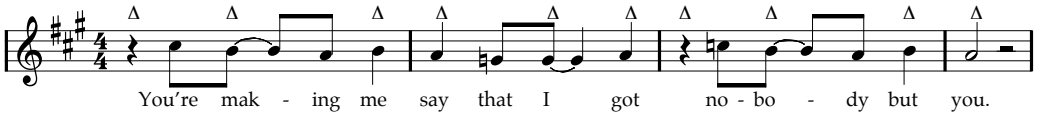


Gennemført ujævn puls forekommer dog ret sjældent i pop og rock.[8]

[8] Nogle eksempler er Stings *Straight To My Heart* (1987), *Love Is Stronger Than Justice* (1993), *Seven Days* (1993) og *Saint Augustine in Hell* (1993), Seals *Dreaming In Metaphors* (1994) og Skys *FIFO* (1979).

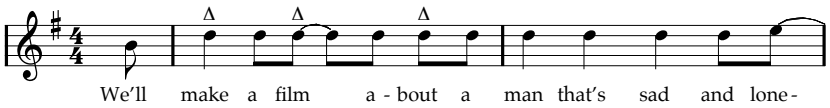
2c Polyrytme

Undertiden optræder rytmer, der tilsyneladende opfattes i en anden metrisk struktur end det dominerende metrum. En typisk situation er rytmer i $\frac{4}{4}$, der tydeligvis opfattes i forhold til en opdeling af en takt i 3+3+2 ottendedele – i stedet for i 2+2 + 2+2. Et godt eksempel på ♩.♩.♩.-opdelingen kan ses i The Beatles' *Another Girl* (1965) (markeret med trekanter):[9]



Umiddelbart svarer denne opdeling til metrummet i *Jamaica Farewell*, men der er en afgørende forskel: I *Another Girl* optræder ♩.♩.♩.-opdelingen udelukkende som et *konkurrerende* eller alternativt metrum til det gennemgående metrum med fjerdedelspuls ($\frac{4}{4}$). Der er altså tale om en *samtidighed af to forskellige metriske strukturer* ($^{3+3+2}_{8}$ og $\frac{4}{4}$).

Fænomenet kan på mange måde anskues i forlængelse af *tvetydig puls*. I første takt af nedenstående eksempel fra The Beatles' *Act Naturally* (1965) er der således – som i *Another Girl* – to lag, der kan opfattes som pulsen:

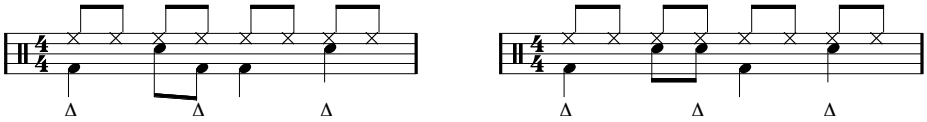


På den ene side kan pulsen opfattes som ♩.♩.♩.-laget, og tonen med stavelsen »film« kan så opfattes et „lift" (hvilket jeg vil vende tilbage til i et senere afsnit). På den anden side kan pulsen opfattes som et ujævnt ♩.♩.♩.-lag (markeret med trekanter). Man kan således tale om „tvetydigt metrum". Præcis som med tvetydig puls er det dog vigtigt at være opmærksom på, at tvetydigheden udmærket kan være en tvetydighed, der først opstår ved *beskrivelsen* af fænomenet, og at oplevelsen af den sammensatte metriske struktur ikke nødvendigvis er præget af uklarhed eller uorden. Det udelukker selvfølgelig på den anden side ikke, at samtidighed af to forskellige metriske strukturer i andre tilfælde *kan* opleves som usikkerhed.

---

[9] Man kan her se, at trykket i ordet *nobody* bliver placeret „forkert", altså anderledes end i den sædvanlige udtale, hvor trykket er på første stavelse, 'nobody. I melodien bliver trykket derimod lagt på anden stavelse, no'body, således at der er uoverensstemmelse mellem rytmisk betoning og teksttryk. Ved et hurtigt blik i noderne kunne denne detalje dog let overses, da 2-slaget (»no«) jo normalt i $\frac{4}{4}$ er mere betonet end „2og" (»bo«). Der er dog her tale om en tydelig ♩.♩.♩.-fornemmelse i takten, og stavelsen »bo« fremhæves da også i kraft af dens længde. Her har den rytmiske ide altså været vigtigere end forholdet mellem tekstrytme og melodirytme.

Det er endvidere vigtigt at være opmærksom på, at samtidigheden af to metriske strukturer kan finde sted *i den samme stemme*, således som det for eksempel sås i *Act Naturally* ovenfor. Det er altså ikke nødvendigvis således, at en enkelt stemme har én metrisk struktur (♩.♩.♩.-opdelingen), mens de andre stemmer har en anden ($\frac{4}{4}$); som regel er der i rock og pop snarere tale om, at alternative opdelinger antydes i større eller mindre omfang i den enkelte stemme, uden at fornemmelsen af den dominerende metriske opdeling forsvinder. Dette kan også ses i et par typiske trommerytmer, der umiddelbart er ganske klare $\frac{4}{4}$:



Men alligevel antydes ♩.♩.♩.-opdelingen af takten (markeret med trekanter).

Samtidigheden af to metriske strukturer kaldes som regel *polyrytme* eller *polymetrik* (på engelsk anvendes også „cross-rhythm"). Det er dog nødvendigt at være opmærksom på, at betydningen af de to begreber kan veksle og ikke altid er ganske klar. Undertiden bruges polyrytme således om samtidigheden af forskellige rytmemønstre, uden at der nødvendigvis er tale om forskellige *metriske* strukturer. I andre tilfælde skelnes mellem forskellige tidslige lag, således at polyrytme anvendes, hvis forskellen mellem de to metriske strukturer udelukkende befinder sig i lave tidslige lag (metrum), mens polymetrik anvendes ved forskellighed i periodestrukturen. Igen i andre tilfælde bruges polyrytme om situationer, hvor der er en *dominerende* metrisk struktur, mens polymetrik anvendes om situationer med flere *ligeværdige* metriske strukturer. Endelig kan man bemærke, at der tilsyneladende skal en vis kompleksitet til, før man anvender begreberne polyrytme eller polymetrik, der således sjældent synes at omfatte samtidighed af for eksempel $\frac{4}{4}$ og $\frac{2}{2}$. Som i så mange andre tilfælde må man altså i de konkrete tilfælde vurdere, hvordan begreberne anvendes. Den mest almindelige betegnelse brug af *polyrytme* lader dog til at være som generel betegnelse for flere samtidige metriske strukturer.

♩.♩.♩.-opdeling

Opdelingen af en takt i $\frac{4}{4}$ i ♩.♩.♩. (eller af en halv takt i ♫.♫.) er en af de mest almindelige polyrytmer.

I den sædvanlige ♩♩♩♩-opdeling af en takt i $\frac{4}{4}$ er der naturligvis en vis rangorden af de fire slag: 1. og 3. slag er mere betonede end de to øvrige, og der er således implicit en ♩♩-opdeling. Tilsvarende kan ♩.♩.♩.-opdelingen undertiden opfattes som en opdeling af takten i forholdet 3:5, dvs. at den sidste fjerdedel i ♩.♩.♩.-opdelingen kan opfattes som mindre betonet end de to første. Dette hænger naturligvis også sammen med dens kortere længde.

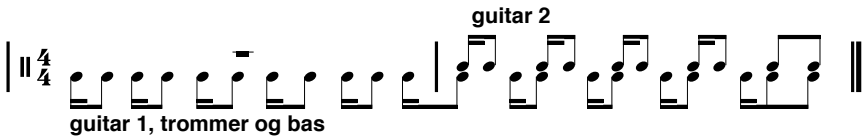
♩.♩.♩-rytmen og nogle af dens sædvanlige varianter har en række forskellige navne. I cubansk musik kaldes rytmen således *tresillo* (egtl. „triol“, svarende til tredelingen af taktten), ligesom *claves-rytme* er et almindeligt navn for en rytme, der omfatter ♩.♩.♩-rytmen. Van der Merwe (1989: 159) kalder derimod ♩.♩.♩-rytmen for *rumbarytmen*. Det er dog problematisk at anvende disse betegnelser som et generelt navn for ♩.♩.♩-opdelingen i rock og pop, da de antyder en bestemt genealogi, som er yderst tvivlsom: Det er langtfra ubestrideligt – for nu at formulere det mildt – at brugen af ♩.♩.♩-opdelingen i rock og pop har fortrinsvis latinamerikanske rødder. Mere sandsynligt er det, at forklaringen skal søges i fælles afrikanske rødder – ja, Van der Merwe (1989: 272) viser endda, hvordan europæiske rødder kan have banet vejen for brugen af polyrytmer i populærmusik. Da rødderne til ♩.♩.♩-opdelingen i rock og pop tilsyneladende er så mangfoldige og så spegede, er det efter min opfattelse uheldigt at anvende et navn, der sammenkæder den med én bestemt musikform. Det nærmeste, man kommer på en navngivning, *inden for* pop/rock, er i øvrigt *Bo Diddley-rytmen*, der nodemæssigt er identisk med 3-2-claves-rytmen (eller noget tilsvarende), men efter min opfattelse dog opleves anderledes, som et andet metrum med andre accentueringer og anden mikrorytmisk frasering.

Andre opdelinger

♩.♩.♩-opdelingen af en takt i $\frac{4}{4}$ er naturligvis kun én polyrytme ud af mange mulige, selv om det er langt den mest almindelige.

For eksempel kan ♩.♩.♩-opdelingen undertiden starte på *3-slaget* som i akkompagnementet i The Everly Brothers' *Wake Up, Little Susie* (1958):

I ♩.♩.♩-opdelingen gentages en enhed bestående af tre ottendedele, altså den punkterede fjerdedel. I andre tilfælde gentages en sådan enhed bestående af for eksempel tre ottendedele eller tre sekstendedele *flere* gange. Det kan for eksempel ses i Jimi Hendrix' *Crosstown Traffic* (1967):



I den øverste stemme er der således fire enheder af tre sekstendedele, således at der opstår den forholdsvis almindelige 3+3+3+3+2+2-opdeling, der i øvrigt som regel forekommer som |$\frac{4}{4}$ ♩. ♩. ♩|♪ ♩. ♩ ♩ |. I den nederste stemme er der hele *ti* enheder af tre sekstendedele, hvilket er en usædvanlig lang polyrytmisk struktur. Eksemplet fra *Crosstown Traffic* illustrerer i øvrigt også fint, hvordan en polyrytme netop er et fænomen, der er lokalt for den enkelte stemme (eller gruppe af stemmer). I anden takt af eksemplet er der således hele *to* forskellige metriske strukturer, der fungerer i kontrast til det overordnede $\frac{4}{4}$-metrum.

Afslutning – polyrytme

Polyrytmerne er et godt eksempel på, hvordan rytme i rock og pop kan være ret „fri“ i forhold til de overordnede metriske betoningsforhold. Det er som om, at der fraseres „oven på“ den grundlæggende puls – ofte på en måde, så frasens rytme har sin egen „logik“, i dette tilfælde i form af en egen metrisk struktur, en polyrytme. Rene polyrytmer som i eksemplerne ovenfor er dog forholdsvis sjældne, og mange rock- og popmelodier har kun svag eller ingen antydning af polyrytmiske virkninger. Det er her også nødvendigt at være opmærksom på, at en rytmisk struktur som ♩.♪♩♩ ikke i sig selv medfører en polyrytmisk virkning. Der kan også være tale om en synkope eller et „lift“ (mere herom senere).

2d Taktartsbenævnelser

I princippet er definitionen på taktartsbenævnelser ganske simpel: det øverste tal angiver antallet af pulsslag i hver takt, mens det nederste tal angiver notationen af et pulsslag. For eksempel angiver $\frac{3}{4}$, at der er tre pulsslag i hver takt, og at varigheden mellem to pulsslag noteres med en fjerdedelsnode. I praksis er sagen noget mere kompliceret, da der er tradition for at benytte visse taktartsbenævnelser til at *karakterisere metrummet nærmere*.

Et eksempel er $\frac{6}{8}$, der som regel benævner en *to-delt* taktart, hvor hvert pulsslag underdeles i tre, og ikke en taktart med seks pulsslag i hver takt. Tilsvarende sås det ovenfor, at $\frac{7}{8}$ og $\frac{8}{8}$ anvendes til *tre-delte* taktarter. En taktartsbenævnelse kan således også angive *underdelingen af pulsen*.

Et andet eksempel er $\frac{2}{2}$, der ofte bruges om todelte taktarter, hvor der samtidig er en antydning af en firedeling ($\frac{4}{4}$), mens $\frac{2}{4}$ som regel bruges om mere entydigt todelte taktarter. Tilsvarende benyttes $\frac{6}{4}$ som regel om taktarter, hvor der i højere grad end ved $\frac{6}{8}$ kan siges at være seks pulsslag i hver takt. Taktartsbenævnelsen kan altså undertiden ikke blot angive den dominerende pulsopfattelse, men kan også antyde *andre pulsopfattelser*.

Taktartsbenævnelserne anvendes således i visse tilfælde også til at karakterisere metrummet nærmere, for eksempel ved at angive underdeling af pulsen og ved at antyde andre pulsopfattelser. Endelig bør det bemærkes, at forskellige taktartsbenævnelser traditionelt kan antyde forskellige tempi og „karakterer“ – for eksempel antyder halvnoder som tælleværdi ofte en langsom puls – og igen er der altså tale om en nærmere karakteristik af metrummet end blot antallet af pulsslag i hvert takt.

Det er vigtigt at være opmærksom på, at taktartsbenævnelserne som repræsentationer af forskellige metrummer fortrinsvis er opstået i forbindelse med europæisk kunstmusik og således først og fremmest omfatter de mest almindelige sammensatte metrumfænomener i denne tradition. Man kan således for eksempel ikke angive en ujævn todeling af pulsen („swing“ / „shuffle“-underdeling) med almindelige taktartsbenævnelser.

2e Grundrytme

Ved en grundrytme forstås som regel et rytmisk ostinat, der er særlig karakteristisk for opfattelsen af et bestemt metrum. En grundrytme kan således forstås som endnu et eksempel på en yderligere karakteristik af et metrum.

Som eksempel kan nævnes de latinamerikanske *claves-grundrytmer*, *tresillo* og *cinquillo*:

Her genfinder vi således den almindelige ♩.♩.♩-opdeling, der anvendes ved polyrytmer i pop og rock. Andre eksempler kunne være en „rock-grundrytme“ og den velkendte „på-tirsdag-rytme“ (swing):

Det er vigtigt at være opmærksom på, at grundrytmer som regel skal spilles på en ganske bestemt måde med hensyn til slagenes styrke og mikrorytmiske placeringer. En nodegengivelse er således kun en slags omrids af grundrytmen, der forudsætter, at man kender til den pågældende musikalske norm.

Grundrytmerne er altså ostinater, der er særligt velegnede til at karakterisere et metrum. Det betyder også, at en grundrytme ikke nødvendigvis eksplicit *spilles* i den musik, der har det pågældende metrum – blot at den fungerer som en underforstået fornemmelse af metrummet. I et nummer med swing-rytme vil der således næppe være en stemme, der konkret siger »på tirsdag, på tirsdag«, selv om den metriske ide i musikken kan karakteriseres af denne rytme.

Selv om en grundrytme kan give et mere præcist billede af et metrum end for eksempel en taktartsbenævnelse, er en grundrytme dog også blot en generel karakteristik, der i konkret musik præciseres og varieres til et specifikt metrum. Det er også værd at bemærke, at grundrytmer i sig selv kan være mere eller mindre specifikke. For eksempel kan cinquillo opfattes som en præcisering af tresillo, der således er mere generel.

Ofte bruges betegnelsen *groove* om en grundrytme, – altså om et rytmisk ostinat, der i særlig grad karakteriserer et metrum. Som regel anvendes groove dog kun i forbindelse med visse typer af metrummer – metrummer med „groovy“ rytmer. For eksempel vil man næppe bruge betegnelsen groove i forbindelse med ballader som Scott Walkers *Joanna* (1968). I stedet anvendes groove fortrinsvis i forbindelse med musik, hvor rytmiske ostinater spiller en fremtrædende rolle. Desuden bruges betegnelsen groove også om konkrete ostinater spillet af konkrete instrumenter (man kan således for eksempel tale om at „skrue ned for groove'et i miksningen“) og altså ikke blot som betegnelse for en grundrytme, der karakteriserer metrummet.

2f Afslutning – metrum

Den enkle model af et metrum som en række jævne metriske lag i et simpel hierarki, hvoraf to lag kunne karakteriseres som puls og takt er nu på flere måder blevet nuanceret: Det er beskrevet, hvordan såvel puls som takt kan være *ujævnt opdelt*, og hvordan et metrum kan være sammensat af *flere konkurrerende metriske strukturer*: En puls kan således være karakteriseret af en todeling med en latent tredeling (swing-opdeling), ligesom en takt på samme tid kan være karakteriseret af forskellige opdelinger (polyrytme). Det er desuden beskrevet, hvordan forskellige *taktartsbenævnelser* samt *grundrytmer* kan ses som forsøg på at karakterisere metrummet ud over blot entydig puls og takt. Hermed afsluttes nuanceringen af metrumbegrebet i denne omgang.

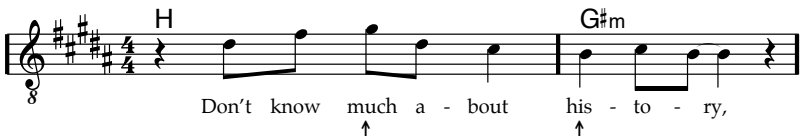
3. Rytme

I princippet har emnet hidtil udelukkende været *baggrunden* for rytmiske udfoldelser, dvs. den metriske baggrundsstruktur, mens konkrete rytmer ikke har været berørt. Jeg vil derfor nu behandle rytme, hvilket vil ske i to omgange: Nedenfor vil jeg se isoleret på *rytmer* som tidslige strukturer eller enheder. I det følgende hovedafsnit vil jeg så inddrage metrikken og diskutere forholdet mellem rytme og metrum.

Begrebet *rytme* anvendes i en række forskellige sammenhænge – musik, dans, drama, lyrik osv. Man taler om døgnrytme, årets rytme, livsrytme, hjerterytme (for eksempel „multifokal supraventrikulær rytme“!), biorytme, talerytme, en håndskrifts rytme, et billedes rytme, gangartsrytme (for eksempel galop), et golfslags rytme, åndedrætsrytme, træningsrytme osv. osv. Fælles synes at være en *organisering af tiden*. Jeg vil nedenfor se på, hvordan en sådan organisering kan karakteriseres.

3a Rytmisk betoning

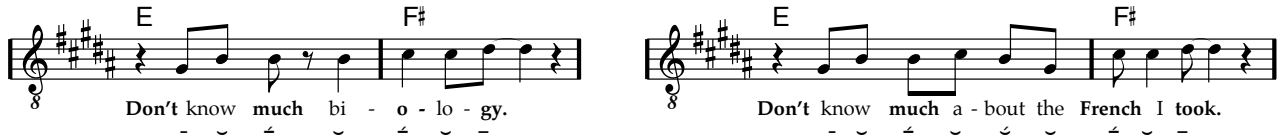
En rytme kan anskues som en række begivenheder – for eksempel toner eller akkorder – der opleves som en sammenhængende struktur eller gestalt. Som regel opleves visse toner eller akkorder i en musikalsk rytme som mere fremtrædende end andre. Et eksempel kunne være nedenstående frase fra Sam Cookes *What A Wonderful World* (1960), hvor i hvert fald to toner synes at spille en mere fremtrædende rolle end de andre:



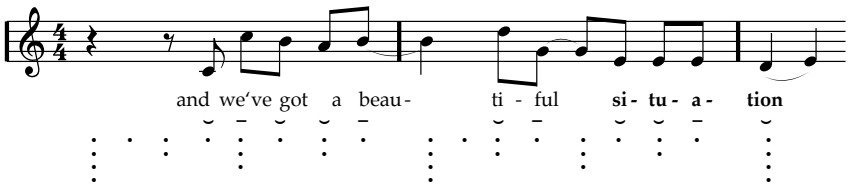
En sådan differentiering af toner i en rytmisk struktur benævnes *rytmisk betoning* eller *rytmisk tryk*. Tonerne på stavelserne »much« og »his« siges således at være rytmisk betonede eller at have stort rytmisk tryk. Det er klart, at der her er tale om en relativ angivelse, og at der derfor i udsagn som »gis er rytmisk betonet« er underforstået »i forhold til de omkringliggende toner.«

Rytmisk betoning kan angives med symbolerne – (rytmisk betonet tone) og ˘ (rytmisk ubetonet tone). Undertiden kan to styrkegrader dog være en for grov inddeling, og man må differentiere yderligere. Accent aigu (´) kan da betegne forøget tryk, ligesom accent grave (`) – der dog sjældnere anvendes – kan betegne formindsket tryk.

En rytmisk struktur synes først og fremmest at være karakteriseret af de *trykstærke* toner. I melodier med tekst ses det således ofte, at antallet og placeringen af de trykstærke toner er konstant fra vers til vers, mens antallet og placeringen af de tryksvage toner er mere fri. Sammenlign for eksempel følgende to fraser fra første vers af *What A Wonderful World*:



I eksemplerne ovenfor er det åbenlyst, at *metriske forhold* spiller ind i fornemmelsen for rytmisk betoning. Det er dog vigtigt at understrege, at rytmisk betonede toner ikke blot er toner med stor metrisk betoning, hvilket et eksempel fra Vanessa Paradis' *Your Love Has Got A Handle On My Mind* (1992) med al ønskelig tydelighed viser:



Selv om for eksempel det sidste e i anden takt med stavelsen »a-« falder på en metrisk ubetonet position, har tonen i den interne rytmestruktur således større betoning end e'et før og d'et efter. Det er således afgørende at skelne mellem *metrisk betoning*, der vedrører den tidslige baggrundsstruktur, og *rytmisk betoning* eller tryk, der vedrører konkrete toner og deres indbyrdes rytmiske forhold. I eksemplet fra *Your Love Has Got A Handle On My Mind* ovenfor står sidste stavelse således på en mere betonet *metrisk* position end stavelsen før: 1-slaget er en mere betonet position end „4og". Ikke desto mindre er næstsidste tone mere *rytmisk* betonet end tonen efter. Netop i stærkt synkoperet musik er det således vigtigt at skelne mellem metrisk og rytmisk betoning. Jeg vil vende tilbage til forholdet mellem rytmisk og metrisk struktur senere.

3b Faktorer i dannelsen af rytmisk betoning

Fornemmelsen af rytmisk betoning kan være sammensat af flere forskellige faktorer, og forskellige forhold mellem tonelængder, harmoniske og melodiske vendinger osv. synes at have en rytmisk betoningstendens i sig selv.

Generelt synes en placering med *harmonisk spænding* at blive opfattet som rytmisk ubetonet, som en tilstand, der leder mod en hviletilstand med rytmisk betoning. Det betyder for eksempel, at vendingen D→T, dominant til tonika, i sig selv vil have en tendens mod at

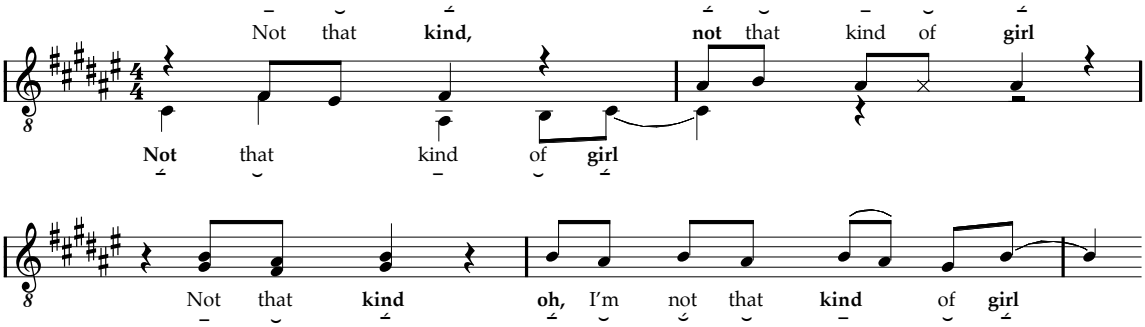
ville høres som en jambe, ˘ –, da D har større musikalsk spænding end T. Generelt har D således en tendens til at blive opfattet som rytmisk ubetonet, mens T har en tendens til at blive opfattet som rytmisk betonet. For S's vedkommende er sagen mindre klar: Sammen med T vil S have en tendens til at optræde ubetonet, da T er mindre spændingsfyldt, men sammen med D vil S oftere optræde forholdsvis betonet, da den da fungerer som forberedelse til D, der optræder ubetonet, men stadig som en del af en samlet figur, der leder frem mod T og derfor mindre betonet end T. De indre rytmiske tendenser i den tonale kadence kan således angives således:

Dynamisk accentuering vil medføre en tendens til øget rytmisk betoning. Høres en række toner, hvor hver anden er accentueret, vil disse toner høres som rytmisk betonede (hvis ikke andre træk peger i en anden retning):

Tilsvarende vil *længere toner* medføre en tendens til øget rytmisk betoning. I en række af toner med vekslen mellem to forskellige længder – ♩♩♩♩♩♩ – vil de længste toner således høres som de mest betonede.

Selv om det er vigtigt at skelne mellem rytmisk og *metrisk betoning*, influerer de to naturligvis på hinanden: Der er en tendens til at opfatte rytmisk betoning på metrisk betonede slag.

En af de vigtigste faktorer i dannelsen af rytmisk betoning i rytmer med tekst synes at være *teksttryk*. I en sætning kan man således differentiere mellem forskellige grader af tryk, for eksempel blot mellem *trykstærke* (betonede) og *tryksvage* (ubetonede) stavelser, der som rytmisk betoning angives med symbolerne – og ˘. I ordbøger angives trykstærke stavelse dog ofte med ', for eksempel »mo'torisk«. Det er klart, at man i den samme sætning kan lægge trykket forskelligt, og derved få forskellige betydninger frem: »'jeg elsker dig«, »jeg 'elsker dig«, »jeg elsker 'dig«. En sætning har således sjældent „i sig selv" én bestemt tekstrytme, men en række potentielle, mere eller mindre oplagte tekstrytmer. I forbindelse med en sangtekst vil den konkrete melodi som regel så manifestere en bestemt tekstrytme af de potentielle. Et eksempel på et nummer, hvor dette tydeligt illustreres er Anastacias *Not That Kind* (2000), hvor der veksles mellem hovedtryk på „not", „kind" og/eller „girl":

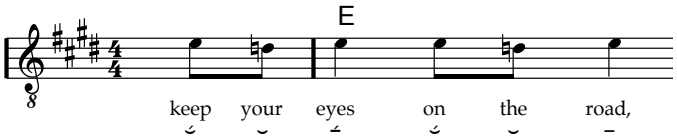


Når en teksts betoningsmønster omtales, hentydes derfor oftest til netop den tekstrytme, som den givne melodi manifesterer.

Det er klart, at der her kun er nævnt nogle af de faktorer, der spiller ind ved dannelsen af rytmisk betoning. Hvilke faktorer, der spiller ind, og deres indbyrdes vægt synes desuden at være *afhængig af den konkrete musikalske norm*.

3c Tvetydig rytme

Som regel vil en række faktorer med hensyn til dannelsen af fornemmelsen for rytmisk betoning pege på det samme rytmiske betoningsmønster (eller i hvert fald ikke pege i forskellige retninger), således at der ret utvetydigt dannes en klar fornemmelse for de rytmiske betoningsforhold i en rytme. Det gælder for eksempel nedenstående uddrag af The Doors *Roadhouse Blues* (1970):



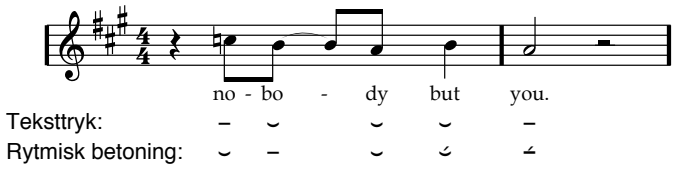
Med hensyn til de rytmiske betoningsforhold og de faktorer, der omtaltes ovenfor, kan man her bemærke:

- *Tonelængde*: De to betonede toner er de to længste, og der er således overenstemmelse mellem tonelængde og rytmisk betoning.
- *Metrisk betoning*: Der er fuldstændig overensstemmelse mellem rytmisk og metrisk betoning, således at de rytmisk mest betonede stavelser står på de metrisk mest betonede steder.
- *Teksttryk*: Der er fuldstændig overensstemmelse mellem rytmisk betoning og teksttryk. Selvfølgelig kunne sætningen have andre teksttryk, for eksempel med tryk på første stavelse: »'keep your eyes on the 'road«, men det er jo ikke denne tekstrytme, som melodien konkret manifesterer.
- *Tonehøjde*: De to mindst betonede toner har lavere tonehøjde end de andre toner, og der er således også overensstemmelse mellem tonehøjde og rytmisk betoning.

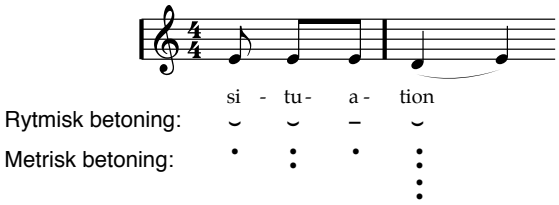
Der er således fuldstændig overensstemmelse (eller i hvert fald ikke modstrid) mellem

indflydelsen fra alle de faktorer, der spiller ind ved dannelsen af rytmisk betoning i frasen.

Men i visse tilfælde kan indflydelsen fra en eller flere faktorer være i modstrid med den dominerende betoningsstruktur. For eksempel kan der være uoverensstemmelse mellem en tones rytmiske betoning og dens teksttryk som i eksemplet fra The Beatles' *Another Girl*:



Et andet eksempel er uoverensstemmelse mellem den rytmiske og den metriske betoningsstruktur, således som i Vanessa Paradis' *Your Love Has Got A Handle On My Mind*:

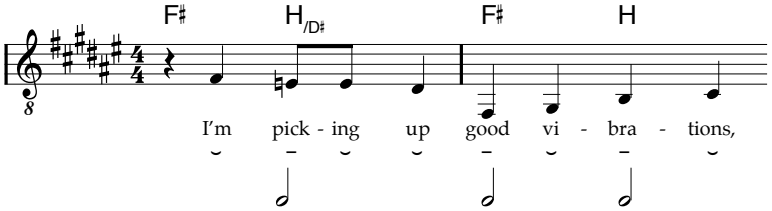


Det er således vigtigt at være opmærksom på alternative rytmiske betoningsforhold, der kan svække opfattelsen af overordnet rytmisk betoning.

Undertiden kan der ikke eller kun vanskeligt differentieres mellem to toners overordnede rytmiske betoning. Dette kan forekomme, hvis ingen faktorer differentierer mellem de to toners betoning, eller hvis forskellige faktorer peger på hver sin tone som den mest betonede, uden at en af disse klart fornemmes som den vigtigste. I sådanne tilfælde kan man simpelthen blot undlade at differentiere mellem de to toner med hensyn til overordnet rytmisk betoning.

3d Højere rytmiske betoningslag

Hvis man betragter en rytmes interne struktur, er denne som nævnt først og fremmest karakteriseret af de rytmisk betonede toner. Man kan derfor umiddelbart opfatte et *rytmisk lag af de betonede toner*. Det kan for eksempel være et lag af lige halvnoder som i The Beach Boys' *Good Vibrations* (1966):



Dette lag kan betegnes som et *højere* rytmisk lag.

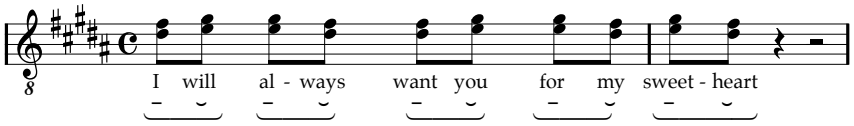
I det omfang, der kan opfattes en forskel i rytmisk betoning inden for tonerne i det højere rytmiske lag, kan man nu igen indføre et nyt lag. I eksemplet ovenfor har tonen med stavelsen »good« således større rytmisk betoning end de to andre toner, således at

rytmen i „halvnode-laget“ er en amfibrak (˘ – ˘). Der kan således opstilles et *rytmisk betoningshierarki* af tonerne i frasen.

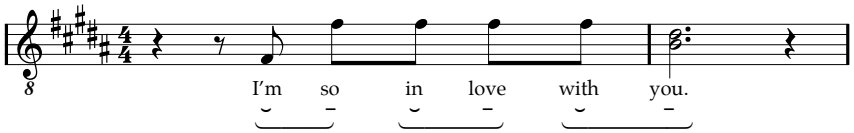
Rytmen fra *Good Vibrations* kan ret utvetydigt reduceres i rytmiske lag, således at der opstår et rytmisk betoningshierarki, hvor der i det øverste lag er blot én enkelt tone (tonen med stavelsen »good«). En sådan tones placering kan kaldes for rytmens *hovedtryk* eller *hovedbetoning*.

3e Jambiske og trokæiske rytmer

Undertiden kan der i et rytmisk lag være en klar tendens i forholdet mellem de rytmisk ubetonede og betonede toner. For eksempel kan frasen fra *Oh! Carol* siges at bestå af trokæer:



Afslutningsfrasen for dette vers består derimod af jamber:

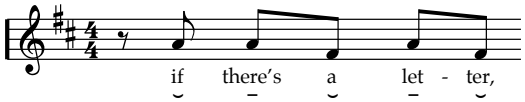


I forbindelse med tekstrytmer siges en struktur at være *stigende*, hvis der er stigende tryk, for eksempel Born'holm (˘ –, jambe). Modsat har 'Hasle *faldende* tekstrytme (– ˘, trokæ). Dette hænger sandsynligvis sammen med, at et stærkere tryk i talt sprog som nævnt ofte resulterer i en højere tone. I musikalsk sammenhæng forbindes stærkt tryk dog ofte med „nedad“ eller „nede“, mens mindre tryk forbindes med „opad“ eller „op“. For eksempel er nedslag på en guitar typiske mere betonede end opslag, ligesom nedstrøg på en violin typisk er mere betonede end opstrøg. I forbindelse med musikalske rytmer kan det derfor være bedre i stedet at anvende de mere „neutrale“ udtryk *trokæisk* og *jambisk*, hvor trokæisk betegner en gruppering med faldende tryk (for eksempel – ˘ eller – ˘ ˘), mens jambisk betegner en gruppering med stigende tryk (for eksempel ˘ – eller ˘ ˘ –). Frasen »I will always want you for my sweetheart« har altså en *trokæisk rytme*, mens frasen »I'm so in love with you« har en *jambisk rytme*.

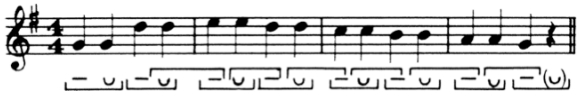
Specielt med hensyn til en frases afslutning kan det være nyttigt at skelne mellem to typer: *svag udgang*, hvor den sidste stavelse er tryksvag, og *stærk udgang*, hvor den sidste stavelse er trykstærk. Som regel anses den stærke udgang for mere afsluttet.

Mens det er ret klart, at rytmisk ubetonede toner i starten af en frase relaterer sig til den *første* mere betonede tone, ligesom ubetonede toner i slutninger relaterer sig til den *sidste* mere betonede tone, er det ikke altid entydigt, hvordan en ubetonet tone *mellem* to mere betonede toner relaterer sig til disse. Et eksempel er følgende frase fra The Marvelettes'

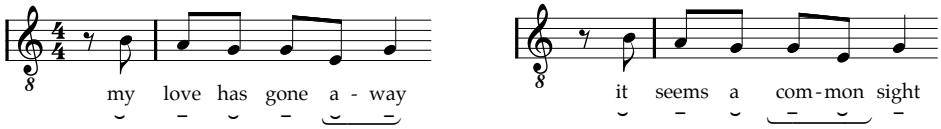
Please Mr. Postman (1961):



Det er her klart, at den ubetonede stavelse »if« i starten relaterer sig til »there's«, der er den første betonede stavelse, ligesom den ubetonede stavelse »ter« i slutningen relaterer sig til den sidste betonede stavelse »let«. Det er derimod mindre åbenlyst, hvordan den midterste, ubetonede stavelse »a« forholder sig til de to omkringliggende betonede stavelser. Ifølge Cooper & Meyer kan relationen mellem ubetonede og betonede toner være *flertydig*, og der kan være en „dominerende" og en „latent" organisation, for eksempel således (Cooper & Meyer 1960: 12):



Den dominerende relation er her angivet under betoningstegnene, mens den latente relation er angivet over betoningstegnene. Spørgsmålet er dog, om fornemmelsen af jambisk/-trokæisk rytmestruktur simpelthen ikke blot kan være fraværende eller i hvert fald af meget underordnet betydning i midten af fraser, mellem betonede toner. Det er således helt almindeligt, at orddelinger for den samme frase kan være ret forskellige fra vers til vers, *uden* at den rytmiske karakter ændres afgørende, her en frase fra Herman's Hermits' *No Milk Today* (1966):

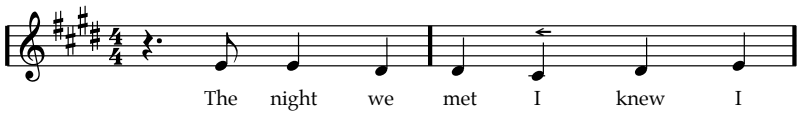


Ofte vil det således først og fremmest være frugtbart at se på relationerne mellem mere eller mindre rytmisk betonede toner i forbindelse med frasers *begyndelse og afslutning*.

4. Forholdet mellem rytme og metrum

Ovenfor har rytme været beskrevet uden eksplicit reference til den metriske baggrundsstruktur, og der findes da også en mangfoldighed af rytmer, der ikke høres på baggrund af et metrum – betragtelige dele af det 20. århundredes kompositionsmusik og almindelig tale.

Som regel opfattes toner dog på baggrund af et metrum, og man kan som nævnt i indledningen opdele oplevelse af en tidslig position i to dele: en placering i et metrum – en *rytmisk positionside* – og en realisation af denne. Herved forsvinder således selve forestillingen om tidslig position „i sig selv“: En position opleves nemlig da *på baggrund af den positionside, der opfattes*, men derimod ikke isoleret som et „tidspunkt“. Et eksempel kan findes i The Ronettes' *Be My Baby* (1963). I anden takt af første vers synges den anden tone – teksten »I« – tydeligt lidt før 2-slaget:



Alligevel fornemmes rytmen i takten ret utvetydigt som fire fjerdedele – positionsideen er altså „fire fjerdedele“ – uanset den konkrete realisation. Afvigelser mellem positionen i metrummet og den konkrete realisation betegnes undertiden *mikrorytmiske forskydninger*.

Jeg vil i dette afsnit diskutere forskellige aspekter af rytme *i et metrum*. Jeg vil koncentrere mig om de rytmiske positionsideer, og hvordan de opfattes, mens de konkrete realisationer kun i mere begrænset omfang vil blive inddraget. Jeg vil først se på *notationen* af rytme, da denne sædvanligvis sker i forhold til et metrum, mens resten af afsnittet vil omhandle forskellige typer af uoverensstemmelser mellem rytmisk og metrisk betoning (synkoper).

4a Rytmenotation

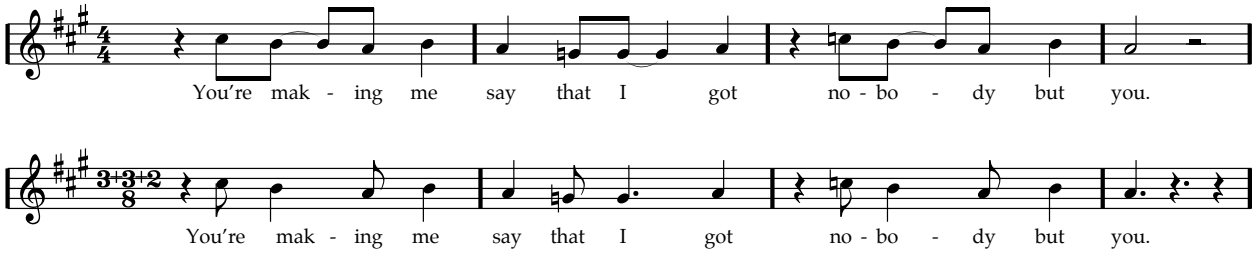
Den sædvanlige rytmenotation er som regel ganske velegnet til at notere almindelige positionsideer i populærmusik, hvorimod mikrorytmiske forskydninger ikke umiddelbart lader sig notere.

I transskriptioner kan man – som i *Be My Baby* ovenfor – anvende tegnet ← for at markere, at en tone i realisationen kommer en anelse før noteret, mens → tilsvarende angiver, at en tone kommer senere end noteret. Det er dog klart, at der er tale om en ret unuanceret angivelse af mikrorytmiske forskydninger.

Det er dog nødvendigt at være opmærksom på, at sædvanlig rytmenotation ikke blot angiver positionsideer i forhold til et enkelt lag i metrummet, men ved hjælp af overbindinger og bjælker også, hvordan positioner opfattes i forhold til *højere tidslige lag*. For eksempel noteres seks ottendedele i $\frac{3}{4}$ og $\frac{6}{8}$ forskelligt, selv om der er tale om de samme positionsideer i forhold til ottendedelslaget:

Hermed har vi bevæget os fra ét metrisk forhold – forholdet mellem mikrorytmer og ottendedelslaget – til et andet – forholdet mellem ottendedelslaget og det overliggende lag i metrummet.

I forbindelse med polyrytmiske strukturer bliver rytmenotationens fortolkning af betoningsmønsteret specielt tydelig. For eksempel kan nedenstående rytme i The Beatles' *Another Girl* (1965) opfattes i to taktopdelinger – $\frac{4}{4}$ og $\frac{3+3+2}{8}$:



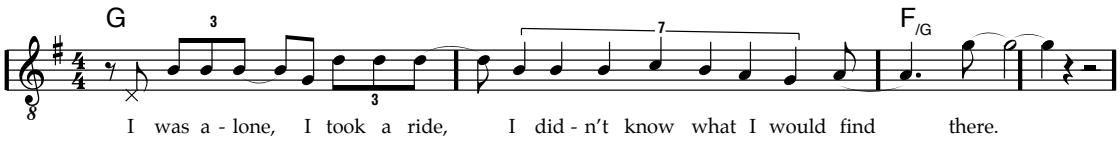
Efter min opfattelse høres rytmen i *begge* de to metriske baggrundsstrukturer, men rytmenotationen tvinger os altså til at foretage et valg mellem de to tolkninger. Almindelig rytmenotation er således ikke særlig velegnet til at notere rytmer, hvor taktopdelinger i metrummet er flertydige – selv om positionsideerne er helt entydige.

Gængs praksis er i øvrigt fortrinsvis at notere rytmeideer ud fra det *overordnede* metrum.

4b Metrisk forankring

Selv i de tilfælde, hvor der faktisk ér etableret et klart metrum, er det ikke sikkert, at enhver tone alene opleves på baggrund af dette metrum. Undertiden synes en eller flere toner således at „slippe forankringen" i metrummet. Van der Merwe (1989: 164) omtaler i forbindelse med britisk folkemusik »…a battery of devices for reconciling a near-speaking rhythm with a regular beat—what one might call rubato-within-the-beat.«

Et ret klart eksempel på „rubato-inden-for-pulsen" kunne være anden og sjette takt i versene af The Beatles' *Got To Get You Into My Life* (1966), her starten af første vers:

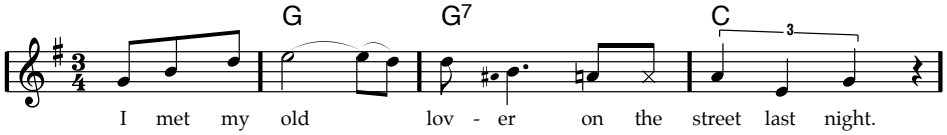


Ideen er her, at det første »I« i anden takt skal falde på „1og" og »find« på „4og". Stavelserne imellem, »didn't know what I would«, placeres så på en sådan måde, at stavelserne er nogenlunde lige lange. Disse stavelsers rytme opleves således ikke i forhold til metrummet, men i forhold til en „intern logik", der synes styret dels af start- og slutpositionerne, dels af tekststavelserne og deres (tale-)tekstrytme.

Udtrykket *metrisk forankring* anvendes om tidslige positioners forhold til metrummet. Hvis en position opleves i forhold til metrummet, siges denne at være metrisk forankret,

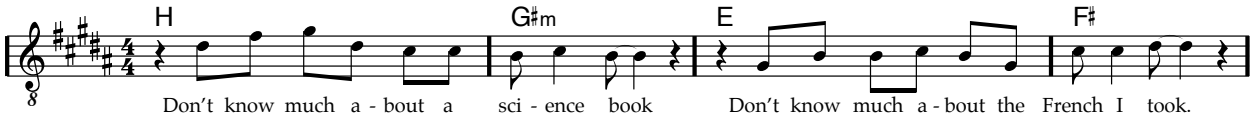
mens stavelserne »didn't know what I would« ovenfor kan siges at mangle metrisk forankring eller ikke at være metrisk forankrede.

Ofte ses manglende metrisk forankring eller „rubato-inden-for-pulsen" i forbindelse med fraseafslutninger, som for eksempel første frase i første vers af Paul Simons *Still Crazy After All These Years* (1975):



De to sidste stavelsers tidslige position opfattes næsten ikke i forhold til metrummet. I stedet synes fraseafslutningen at *slippe forankringen* i metrummet.

Grænsen mellem positionsideer i og uden for metrummet er undertiden ret flydende. Van der Merwe (1989: 165) bemærker således om rubato-inden-for-pulsen i hænderne på sorte musikere i Amerika: »The British rubato-within-the-beat was fitted to strict pulses, from being a free rubato, derived from speech rhythm, it became true syncopation.« En typisk affraseringssynkope som i Sam Cookes *What A Wonderful World* (1960) kan således måske opfattes som en fiksering af rubato-inden-for-pulsen:

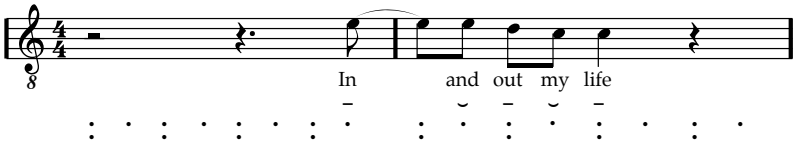


På den anden side er det mit indtryk, at de sidste toner trods alt opfattes som mindre forankrede i metrummet end de andre toner, selv om de er tilpasset den metriske baggrundsstruktur. Man kan således tale om et kontinuum fra fuldstændig forankring i metrummet til helt fri rubato-inden-for-pulsen. Man kan således tale om henholdsvis *stærk* og *svag* metrisk forankring.

Som nævnt tidligere er den interne rytmiske struktur af en rytme først og fremmest karakteriseret af de rytmisk betonede toner. Det er derfor ikke overraskende, at de ubetonede toner generelt er svagere metrisk forankrede.

4c Synkope

En *synkope* kan helt generelt forstås som en *uoverensstemmelse mellem metrisk og rytmisk betoning*:



Uoverensstemmelsen kan som i ovenstående eksempel fra The Four Tops' *I Can't Help Myself (Sugar Pie Honey Bunch)* (1965) ske ved *overbinding*, således at en tone forlænges ind over en mere betonet position end dens start, eller den kan for eksempel ske ved, at der er en *pause* på det efterfølgende mere betonede tidspunkt. Endelig kan der være tale om en

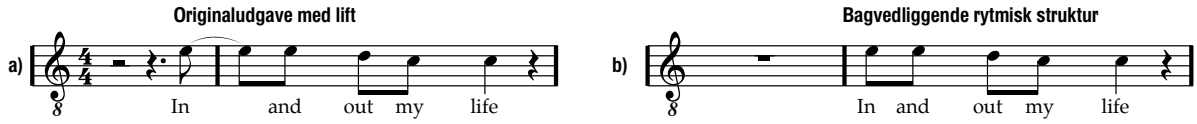
anden form for *accentuering*, for eksempel dynamisk, tonehøjdemæssigt eller tekstligt.

Ofte anvendes dog en mere snæver definition af synkopering, hvor det for eksempel kræves, at der *skal* være tale om overbinding eller efterfølgende pause på en mere betonet position, eller hvor synkopering skal omfatte mere end blot én tone. Undertiden kræves det endvidere, at uoverensstemmelsen mellem metrisk og rytmisk betoning skal forekomme på det metriske lag lige under pulsen. Er pulsen fjerdedele, skal en synkope altså så være en tone på en metrisk ubetonet ottendedel, et „og"-slag. Jeg foreslår dog, at man anvender „synkope" om *enhver* uoverensstemmelse mellem metrisk og rytmisk betoning for *metriske lag på og under taktlaget*, dvs. i metrummet. I den forbindelse er det dog vigtigt at huske, at metrummet undertiden kan være flertydigt og skiftende, således som det tidligere omtaltes.

I rock og pop anvendes ofte synkoper, således som det er defineret ovenfor. Ofte kaldes en synkope på dansk for et *lift* i populærmusik, men lift anvendes undertiden også i en mere specifik betydning. Desuden anvendes betegnelsen lift ikke på andre sprog. På engelsk anvendes således „off beat", „up beat", „anticipation" eller eventuelt „push" (men ikke med helt de samme betydninger). Man bør derfor undgå lift for det generelle fænomen og i stedet anvende den mere generelle betegnelse synkope. Det er dog vigtigt at understrege, at synkopevirkningerne i rock og pop som regel er ganske anderledes end i „klassisk musik".[10]

4d Lift

Undertiden er en tone med en trykstærk stavelse „flyttet", således at den kommer for eksempel en ottendedel *før* en betonet taktposition. Det kan for eksempel ses i eksemplet fra The Four Tops' *I Can't Help Myself* ovenfor. Stavelsen »in« – frasens hovedtryk – falder her på „4og" i stedet for på det betonede 1-slag i takten efter. Tonen er ligesom „løftet" frem, heraf navnet *lift*. Betegnelsen hentyder således tilsyneladende til en *bagvedliggende rytmisk struktur*, hvor der ikke er lift:



Version b kan her opfattes som den bagvedliggende struktur for version a, hvor en af tonerne i version b er flyttet frem, „liftet", så den ikke falder på et taktslag, men derimod ottendedelen tidligere. Man omtaler da også ofte et lift på „4og" som et „lift til 1", hvor man altså henviser til den bagvedliggende rytmiske struktur.

---

[10] Aare, Grønager og Rønnenfelt (2000: 83) bruger betegnelsen *modrytme* om – så vidt jeg se – enhver uoverensstemmelse mellem metrisk og rytmisk betoning. De medtager dog også i hvert fald visse *polyrytmer* under betegnelsen modrytme, der således både betegner uoverensstemmelse mellem metrisk og rytmisk betoning og uoverensstemmelse mellem et dominerende og et alternativt metrum.

Middleton (1990: 212) omtaler processen fra den bagvedliggende struktur til den „liftede“ udgave som en *transformation*:

> Just as an active sentence can be transformed into its passive equivalent, so a simple writing of 4/4 can be transformed into its syncopated equivalent (Ex. 6.19a). The analogy is not complete, since the meaning of the two musical patterns would seem not to be identical; nevertheless, they do, so to speak, cover the same semantic topology – but from different angles – for the syncopated pattern is heard 'with reference to', 'in the light of', as a remapping of, its partner.

Version a af *I Can't Help Myself* opleves altså som en transformation af dens „partner“, version b. Selv om betegnelsen *lift* ikke findes på engelsk, oplever Middleton altså det fænomen, som på dansk betegnes „lift“, og Middleton (1990: 213) kalder „lift-transformationen“ for *before-the-beat phrasing transformation*.

Men hvad kendetegner nu denne bagvedliggende rytmiske struktur? I hvert fald to forhold synes at gøre sig gældende:

1) Den rytmiske betoningsstruktur er i hovedtræk ens i udgaven med lift og i den bagvedliggende rytmiske struktur.
2) I den bagvedliggende rytmiske struktur er der større overensstemmelse mellem metrisk og rytmisk betoning end i udgaven med lift.

Selv om der i den bagvedliggende rytmiske struktur er større overensstemmelse mellem metrisk og rytmisk betoning, er det vigtigt, at man ikke forveksler den bagvedliggende rytmiske struktur med den *metriske* struktur; den bagvedliggende rytmiske struktur er således en *konkret rytme*.

Det er endvidere vigtigt at understrege, at den bagvedliggende rytmiske struktur ikke er den „logiske“ eller forventede frasering. Et lift kommer ikke nødvendigvis før *forventet* – tværtimod kan det inden for en bestemt musikalsk norm føles meget uventet, hvis en bestemt tone kommer „lige på“, altså på slaget.[11] Om et lift er forventet eller ej, er naturligvis et spørgsmål om den givne musikalske norm. Oplevelsen af et lift som forventet og naturligt udelukker dog på den anden side ikke, at man kan fornemme, at der er en bagvedliggende rytmisk struktur.

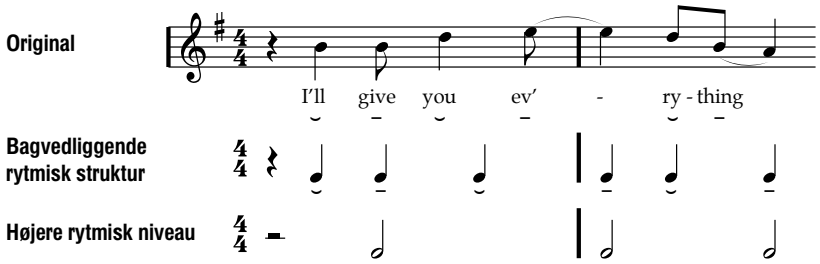
Lift synes som hovedregel at finde sted på *det metriske lag lige under pulslaget*. Noteres pulsen som fjerdedele, er et lift således en forskydning med en ottendedel (eventuelt en trioliseret ottendedel). Lift finder desuden sted til et *metrisk betonet pulsslag*. I $\frac{4}{4}$ kan lifts således være placeret på ottendedelene før 1 og 3 („4og“ og „2og“). Igen er det vigtigt at huske, at pulsen kan være flertydig, og at der for eksempel kan være en „lokal“ puls på ottendedele for en given stemme, selv om den generelle puls for afsnittet er fjerdedele.

Lifts kan som fænomen anskues som hørende til det *laveste rytmiske lag*. Ved reduktion-

---

[11] Enhver, der har arbejdet med for eksempel rytmiske amatørkor, kender dette fænomen, hvor bestemte fraseringer med lifts føles så naturlige, at det kan være endog meget svært at få koret til *ikke* at „lifte“.

en af en rytme til de betonede toner vil jeg derfor anvende placeringen af tonerne i den *bagvedliggende rytmiske struktur*. Et eksempel kunne være starten af første vers af The Yardbirds *For Your Love* (1965):

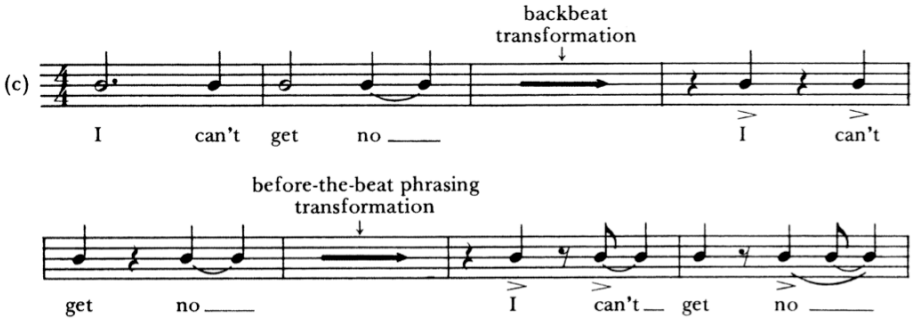


Lifts i en rytme udelades således ved reduktion til et højere rytmisk lag.

4e Lift eller polyrytme?

Mens der bag lifts kan siges at ligge en bagvedliggende rytmisk struktur – en „partner" med større overensstemmelse mellem metrisk og rytmisk betoning – gælder dette ikke polyrytmer: de er jo netop karakteriseret ved „overlejringen" af to forskellige metriske strukturer. Problemet er nu, at det ikke altid er åbenlyst, hvorvidt det giver mest mening at anskue en rytme som en transformation af en bagvedliggende rytmisk struktur eller som resultatet af polyrytmisk struktur. Et eksempel kan være følgende rytme fra Rollings Stones' *(I can't get no) Satisfaction* (1965):

Middleton (1990: 213) anskuer denne rytme som en transformation af en bagvedliggende struktur:

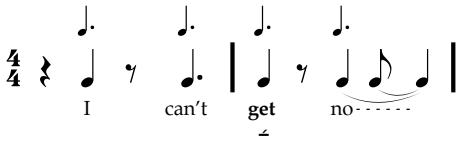


Ex. 6.19

> Analytically, the usefullness of this method is that the rhythm of the 'Satisfaction' phrase, for instance, is revealed as based on a simple and common gesture – a repeated trochee (– ⏑ – ⏑); …

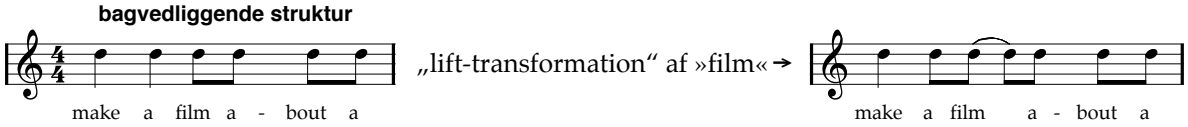
Spørgsmålet er dog, om de to udgaver virkelig afspejler den samme rytmiske betoningsstruktur. I den aktuelle rytme er hovedtrykket på stavelsen »get«: denne stavelse ligger på den mest betonede metriske position, er frasens tonehøjdemæssige højdepunkt og har frasens største melodiske spænding i kraft af bluesseptimen. Den rytmiske betoningsstruktur er altså ⏑̀ ⏑ ⏑́ ⏑. I forslaget til dens bagvedliggende struktur er hovedtrykket derimod på »I«, dels i kraft af placeringen på det metrisk mest betonede sted, dels i kraft af tonens længde,

og den rytmiske betoningsstruktur er således ´ ˘ ´ ˘. Begge tekstrytmer er naturligvis en gentaget trokæ, men altså med hovedtrykket lagt to forskellige steder. En tolkning, der bedre afspejler hovedtrykket på »get«, kunne være anskuelsen af rytmen som en *polyrytmisk* struktur:[12]



Eksemplet illustrerer i øvrigt fint, hvordan opfattelsen af placeringen af hovedtryk ikke bare er et indre-musikalsk spørgsmål, men naturligvis også har betydning for tolkningen af tekstens betydningsindhold: Hovedtryk på »I« lægger vægten på, at det er netop *sangeren*, der ikke kan få tilfredsstillelse, men hovedtryk på »get« mere lægger vægten på *opnåelsen* (eller rettere den manglende opnåelse) af tilfredsstillelse.

Et andet eksempel er uddraget fra The Beatles' *Act Naturally* ovenfor, hvor rytmen i første takt blev anskuet som en polyrytme. En anden tolkning af denne rytme, nemlig som en transformation af en bagvedliggende struktur med større overensstemmelse mellem metrisk og rytmisk betoning, er umiddelbart ganske nærliggende:



Hvilken tolkning, man vælger at lægge mest vægt på, afhænger af flere faktorer:

- Hvilken tolkning, der bedst afspejler den oplevede tekstrytme.
- Hvorvidt der opleves en bagvedliggende struktur.
- Hvorvidt der opleves en „overlejret" struktur, en polyrytme.

En rytme kan således undertiden høres som både polyrytme og liftstruktur, der hver kan spille større eller mindre rolle i konkrete fraser.

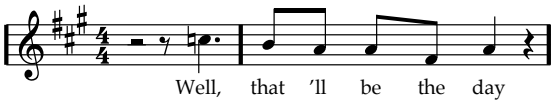
---

[12] I næste frase synges teksten »satisfaction« i øvrigt med præcis samme rytme. Dette ord kan dårligt have hovedtryk andre steder end på stavelsen »fac«, hvilket igen taler imod tolkningen af rytmen som en transformation af en bagvedliggende struktur med rytmisk betoningsstruktur ´ ˘ ´ ˘. Med Middletons ord (1990: 213):

> Of course, the validity of such a claim [at en rytme kan anskues som en transformation af en bagvedliggende struktur, en „deep structure"] depends ultimately on listening behaviour. It is unlikely that 'deep structural' understanding entirely destroys the importance of *surface* listening …

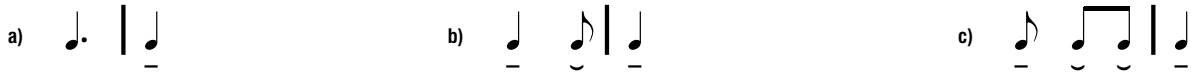
4f Optaktsynkope

Undertiden kan en punkteret fjerdedel[13] virke som en „forlænget optakt“, der derved øger spændingen frem mod det betonede slag. Det ses for eksempel i følgende frase fra Buddy Hollys *That'll Be The Day* (1957):



Her virker »well«-synkopen som noget, jeg vil kalde en *optaktsynkope*. Den etablerer en spænding, der udløses ved »that« på 1-slaget, hvor frasen „for alvor“ går i gang. Det kan nærmest fornemmes som noget, der kastes op i vejret, og som falder ned på 1-slaget. Tonen »well« intoneres da også som en gliden fra h til c, der så igen „falder ned“ på h på 1-slaget. Faktisk ses det ofte, at en optaktsynkope består af en opadgående bevægelse.

Karakteristisk for optaktsynkope er altså ophobningen af energi i form af accentueringen af *„3og“* (frem mod 1). Det kan som ovenfor ske i form af en punkteret fjerdedel, men der er også andre muligheder (inklusive den før omtalte):



Umiddelbart fornemmes der ikke eller kun svagt en bagvedliggende rytmisk struktur bag optaktsynkopen, og der er således normalt ikke tale om en transformation af en rytme med større overensstemmelse mellem rytmisk og metrisk betoning, således som det var tilfældet med lifts. Undertiden kan en svag fornemmelse af lift (til 4) dog gøre sig gældende. En anden indfaldsvinkel kunne være polyrytme, hvor optaktsynkopen kunne ses som en 5:3-opdeling af takten,[14] og også denne indfaldsvinkel kan undertiden være frugtbar. Men vigtigst er under alle omstændigheder optaktsynkopens ophobning af energi, der netop opleves som en (rytmisk) igangsætter af frasen.

---

[13] Det kan i andre tilfælde eventuelt være en punkteret sekstendedel. Det afgørende synes at være, at det er en optakt af længden 1 1/2 af pulsen – mere præcist af den „lokale“ puls, der gælder for den pågældende stemme på det pågældende sted.

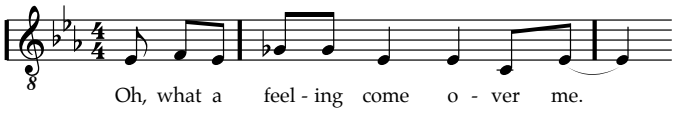
[14] Hvis fjerdedelene er trioliserede, bliver der naturligvis tale om en 8 : 4 - opdeling.

4g Affrasering

Det er karakteristisk, at det undertiden undgås, at sluttonen i en frase er placeret på betonet tid. Det kan ske på flere måder, hvoraf de mest almindelige skal omtales her.

Stærk affraseringssynkope

En synkope, der afværger afslutning på betonet tid, kan kaldes en *affraseringssynkope*. Et eksempel er følgende frase fra Elvis Presleys *I Got Stung* (1958):

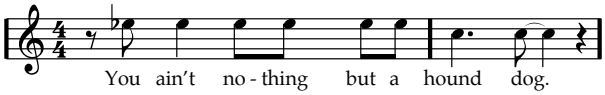


Afslutning „lige på“, på 1-slaget, føles „firkantet“, og synkopen foretrækkes derfor.

Når det som i eksemplet ovenfor er en trykstærk tone, der er synkoperet (eventuelt i følgeskab med en eller flere tryksvage toner), kan det kaldes en *stærk affraseringssynkope*. Den stærke affraseringssynkope er som regel et *lift*. Det vil sige, at den i $\frac{4}{4}$ falder på „4og“ (lift til 1) eller „2og“ (lift til 3). Man kunne derfor også kalde dette fænomen et *affraserings-lift*.

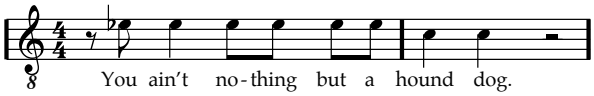
Svag affraseringssynkope

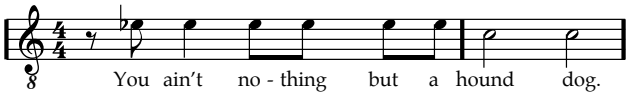
Hvis en frase har svag udgang, hvor den trykstærke stavelse er placeret på 1-slaget i takten i $\frac{4}{4}$, er det ret almindeligt, at den tryksvage stavelse placeres på „2og“, hvorved der opstår en *svag affraseringssynkope*, da det udelukkende er den tryksvage stavelse, der er synkoperet. Dette kan for eksempel ses i Elvis Presleys *Hound Dog* (1956):



Først og fremmest er affraseringssynkopen karakteriseret ved en *mindre grad af metrisk forankring*. Det fornemmes således, som om den „rytmiske energi“ svækkes – som om melodiens „greb“ i pulsen aftager. Tilsyneladende spiller den præcise rytmiske placering af affraseringssynkopen da heller ikke den store rolle.[15]

Mens den stærke affraseringssynkope var et klart lift, er det ikke ubetinget tilfældet for den svage, da det er tvivlsomt, hvorvidt der fornemmes en bagvedliggende rytmisk struktur. Umiddelbart er der to muligheder for en bagvedliggende struktur:





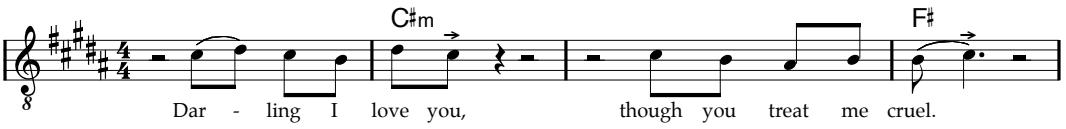
[15] Jeg har i et sequencer-program indspillet et eksempel med en svag affraseringssynkope og derefter forsøgt forskellige (mikro-)rytmiske placeringer. Tilsyneladende kunne et område på *mindst* en 16.-del anvendes uden problemer (områdets præcise størrelse afhænger naturligvis af tempoet). Under alle omstændigheder synes den svage affraseringssynkopes rytmiske placering langt mindre vigtig end andre toners.

Efter min opfattelse er ingen af to forslag tilfredsstillende, selv om de ikke helt kan afvises, og måske især det andet forslag er en mulighed. Problemet ved at karakterisere den svage affraseringssynkope som et lift er dog først og fremmest, at et lift er kendetegnet ved en høj grad af metrisk forankring – det er netop en virkning, der er afhængig af, at man utvetydigt opfatter en bestemt rytmisk positionside. I en svag affraseringssynkope er den metriske forankring derimod ret svag.

Der er næppe nogen tvivl om, at den svage affraseringssynkope hænger sammen med den udbredte brug af ♩.♩.♩-polyrytmen. Det er da også typisk, at den svage affraseringssynkope i $\frac{4}{4}$ ikke optræder på „4og" efter trykstærk stavelse på 3 (modsat lift og optaktsynkope, der kan optræde i begge halvdele af takten), men udelukkende på „2og" efter trykstærk stavelse på 1. Man kunne således anskue synkopen som en del af en ♩.♩.♩-polyrytme.[16] På den anden side er der generelt en tendens til, at toner, der falder på et metrisk betonet slag, fornemmes stærkere metrisk forankret end andre toner. Men den svage affraseringssynkope er jo netop karakteriseret ved en ret svag metrisk forankring. Endelig fornemmes ikke en underforstået betoning af 4-slaget, som ville være en konsekvens af, at man havde fornemmet en ♩.♩.♩-polyrytme. Selv om ♩.♩.♩-polyrytme spiller ind, er der altså tale om en selvstændig virkning, der først og fremmest er kendetegnet ved den svage metriske forankring.

Affraseringsforslag, svækket synkope

Undertiden afværges noget af den „hårde" virkning ved en afsluttende trykstærk stavelse på et betonet slag ikke ved en synkope, men ved *forslag*,[17] hvilket kan ses i Neil Sedakas *Oh! Carol* (1959):



Som eksemplet ovenfor antyder, anvendes både opadgående og nedadgående forslag, og på en eller flere stavelser. Et sådant forslag kan kaldes et *affraseringsforslag*.

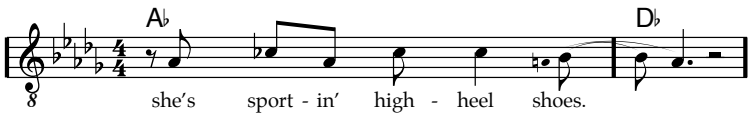
Det er kendetegnende, at den anden tone i affraseringsforslaget er ret svagt metrisk forankret. Igen synes den præcise placering af tonen at spille mindre rolle, hvilket også kan høres i *Oh! Carol*, hvor anden tone i affraseringsforslaget kommer lidt senere end „1og", hvilket er angivet med pile, →.

---

[16] Netop i Elvis Presleys *Hound Dog* er ♩.♩.♩-polyrytmen ekstra nærliggende, da bassen har et tydeligt ostinat med netop den rytme. På den anden side er det jo kendetegnende, at ♩.♩.♩-opdelingen som regel er et „lokalt" fænomen, der kun gælder den enkelte stemme. For eksempel er der således ikke skyggen af denne opdeling i takten forinden i melodien (»You ain't nothing but a«).

[17] Et *forslag* er jo en tone på betonet tid, der ikke er akkordtone. Undertiden anvendes dog også akkordtoner på betonet tid i en tilsvarende vending, men tonen kan alligevel fornemmes som en dissonans, der skal opløses – som en *melodisk dissonans* (modsat en harmonisk dissonans, der beror på et dissonerende interval).

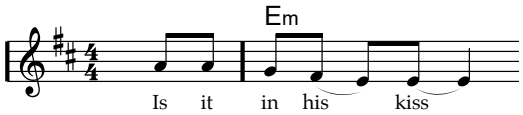
Undertiden kombineres affraseringsforslag og affraseringslift, som for eksempel i Chuck Berrys *Sweet Little Sixteen* (1957):



Ja, undertiden placeres den konsonerende tone i forslaget *på betonet tid*, hvorved der sker en svækkelse af affraseringssynkopevirkningen (Neil Sedakas *Breaking Up Is Hard To Do*, 1962):

Da den konsonerende tone nu falder på det betonede slag, føles fremhævelsen af det ubetonede slag lige inden knap så stærk – heraf svækkelsen af synkopefunktionen.

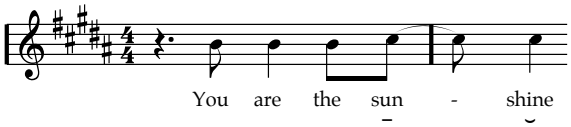
Denne form for synkope, der er svækket ved brug af forslag, kaldes en *svækket synkope* (eller eventuelt en „forslagssvækket synkope"). Den kan i øvrigt også ses anvendt i forbindelse med andre synkoper end netop stærk affraseringssynkope (lift), hvilket for eksempel kan ses i Betty Everetts *It's In His Kiss* (1963):



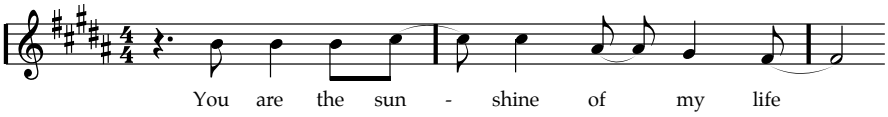
4h Følgesynkope

For ikke at bryde den generelle melodirytme betyder en synkope for én tone undertiden, at foregående eller efterfølgende tryksvage toner også synkoperes. En sådan synkope kan kaldes en *følgesynkope*.

Det kan for eksempel ses i Stevie Wonders *You Are The Sunshine Of My Life* (1972), hvor der er lift på »sun« på „4og" i første takt. Den efterfølgende tone på »shine« er da også liftet for ikke at bryde frasen op:



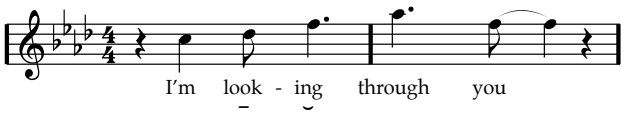
Undertiden kan et lift således give anledning til en *lift-kæde* med en hel række af liftede toner:



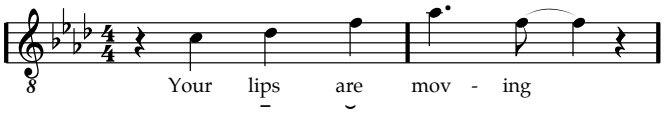
4i Tekstsynkope

Teksten kan udvirke en synkope, som så kan betegnes en *tekstsynkope*. Det kan være i form af en af de typer, som er beskrevet ovenfor, for eksempel et lift, men det kan også være andre typer.

Et godt eksempel er ved ord med en trykstærk, *kort vokal* (eventuelt med stød) efterfulgt af en tryksvag vokal. Den korte vokal udføres da ofte på betonet tid som en kort tone, hvorved næste tone med den tryksvage vokal „rykkes frem", således at der opstår en synkope. Det kan for eksempel ses i The Beatles' *I'm Looking Through You* (1965), hvor »looking« netop er en trykstærk, kort vokal efterfulgt af en tryksvag vokal:



I de andre vers udføres samme frase derimod som en fjerdedel, for eksempel i andet vers:

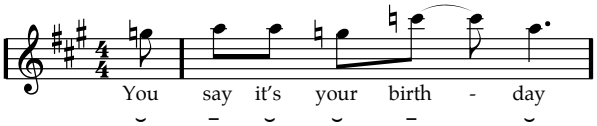


En sådan tekstsynkope kan kaldes en *kortvokalsynkope*. Bemærk, at den korte vokal ikke selv er en synkope, men derimod den efterfølgende tryksvage vokal. Som regel falder den korte vokal i $\frac{4}{4}$ på 1- eller 3-slaget, og synkopen derfor på „1og" eller „3og".

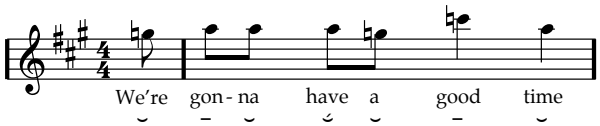
Et andet eksempel er frasedele med trykfordelingen – ˘ ˘ –. I en simpel form med overensstemmelse mellem rytmisk og metrisk betoning ville en typisk melodirytme være:

Dette betyder dog en ret kraftig betoning af den første trykstærke stavelse: Dels falder den på 1-slaget, taktens mest betonede placering, dels er den dobbelt så lang som de to efterfølgende tryksvage stavelser. Ofte ses – ˘ ˘ – derfor udført således:

Dette kan for eksempel ses i The Beatles' *Birthday* (1968):



Teksten »say it's your birth« har her netop trykfordelingen – ˘ ˘ –, og synkopen på »birth« skyldes således denne trykfordeling. Senere ses da også en tilsvarende melodisk vending, hvor der er *fire* stavelser fra 1-slaget til den trykstærke tone, dvs. tekstrytmen – ˘ ˘ ˘ –, hvilket udføres således:



En bestemt tekstrytme – dvs. en bestemt tolkning af tekstens betoningsforhold og stavelsernes længder – kan altså afføde bestemte melodirytmer.

4j Afslutning

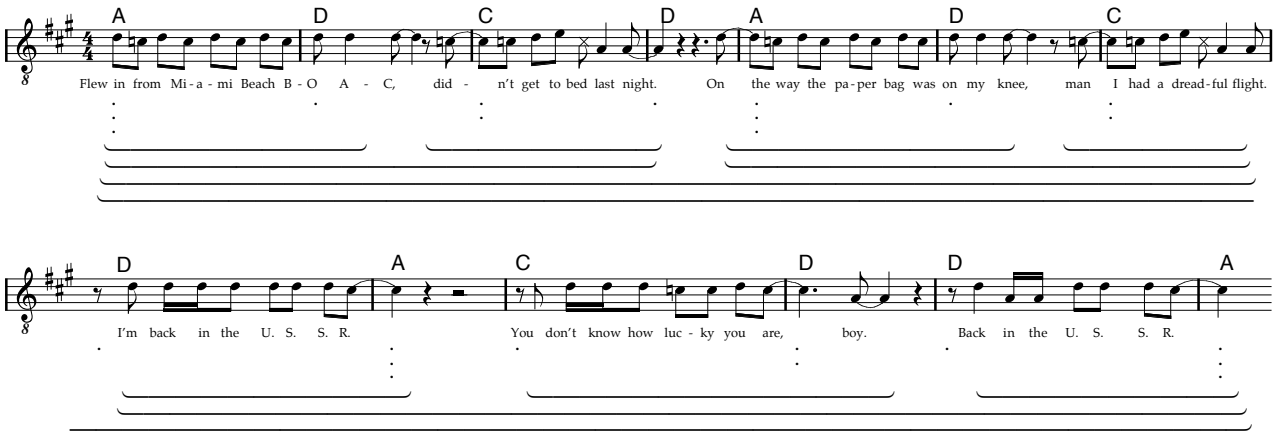
Jeg har nu beskrevet nogle typiske aspekter af forholdet mellem rytme og metrum – positionsideer, rytmenotation i et metrum, metrisk forankring, synkoper samt en række forskellige typer af synkoper (lift, optaktsynkope, affraseringssynkope, følgesynkope og tekstsynkope).

5. Grupperingsstruktur

Hidtil har fokus været på ret korte tidslige strukturer – metrum og korte rytmiske figurer. Nu vil blikket derfor vendes mod *længere tidslige sammenhænge*.

5a Grupper

En melodi kan som regel ret ubesværet opdeles i mindre dele, der kan sættes sammen i større *grupper*, for eksempel som i følgende eksempel fra The Beatles' *Back In The U.S.S.R.* (1968):

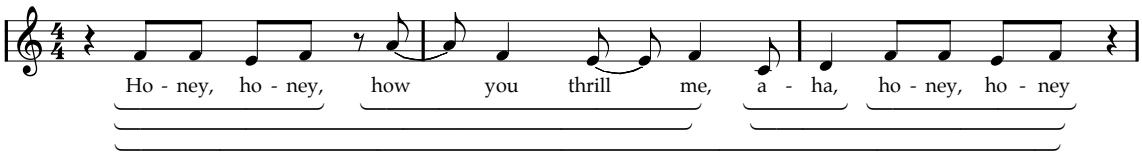


En sådan *grupperingsstruktur* eller *gruppestruktur* kan som hovedregel anskues som en hierarkisk struktur af flere grupperingslag, hvor grupper i et lavere lag er underordnet grupper i højere lag, der på den anden side er opbygget af undergrupper.

Elementargruppe

Tonerne i en gruppe i det laveste lag i grupperingsstrukturen kan siges at udgøre en *rytme*, forstået som en sammenhængende struktur, således som det er beskrevet ovenfor. Hvis der var tale om to rytmer, ville man nemlig have kunnet opdele gruppen i to grupper og således have kunnet introducere et lavere lag. En sådan gruppe, der ikke umiddelbart kan opdeles, kan kaldes en *elementargruppe*.

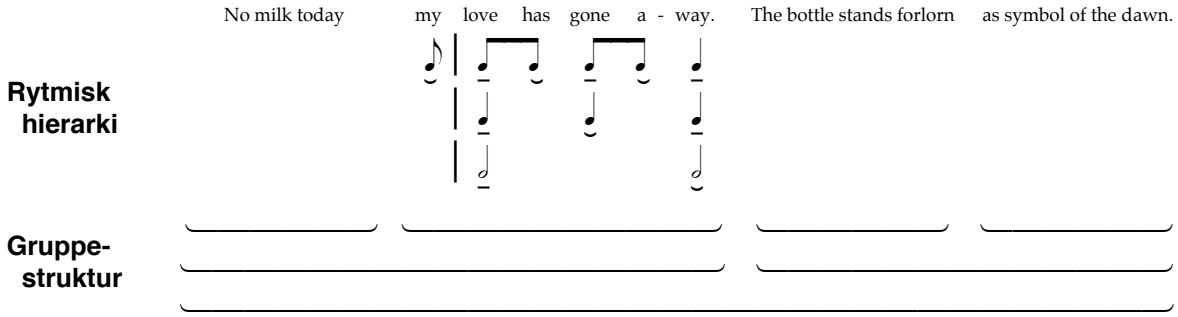
I mange tilfælde er en elementargruppe det, der som regel benævnes en *frase*. Dette gælder blandt andet eksemplet fra The Beatles' *Back In The U.S.S.R.* I andre tilfælde kan en frase dog opdeles i mindre grupper, for eksempel nedenstående frase fra Abbas *Honey, Honey* (1974):



I andre tilfælde svarer en elementargruppe til *motiv*, der netop betegner en sammenhængende enhed, hvor en opdeling ikke er mulig (for eksempel hos Riemann). Som regel bruges motiv dog udelukkende om bestemte typer af elementargrupper med særlig prægnante melodiske ideer med en særlig rolle i den samlede komposition (eller del heraf). Som regel svarer elementargrupper i stemmer med tekst overens med *sætninger* (eller delsætninger), men dette kan heller ikke siges at være en generel regel. Det samme gælder *musemer*, således som dette begreb anvendes af Philip Tagg. Da en elementargruppe således hverken svarer til frase, motiv, sætning eller musem indføres der altså her et nyt begreb.

Rytmisk hierarki og gruppestruktur

Umiddelbart forekommer *rytmisk betoningshierarki* og *gruppestruktur* at ligne hinanden, men blot at optræde på to forskellige tidslige planer:



Man kunne således forestille sig, at man kunne slå rytmisk betoningshierarki og gruppestruktur sammen til én tidslig struktur.

Der er dog – som før omtalt – afgørende forskelle. Først og fremmest består en gruppe i en gruppestruktur af et *forløb*, en samling af flere toner, mens et rytmisk betoningshierarki består af rytmiske *positioner*. Det betyder blandt andet, at når en gruppe er sammensat af to undergrupper er begge disse indeholdt i gruppen, mens noget tilsvarende ikke gælder for toner i et rytmisk lag: En tone i en rytme i et rytmisk lag afspejler ikke entydigt bestemte toner i det lavere lag, men derimod blot en *position* i et lavere lag, og de ubetonede toner hører således ikke altid til en bestemt af de betonede, men kan blot stå mellem to betonede toner.

En anden forskel er, at et toner i et lag i et rytmisk hierarki kan opdeles i betonede og ubetonede toner, mens dette ikke gælder for grupper i gruppestrukturen. Hvis en gruppe er sammensat af to undergrupper, er der ikke – således som det har været beskrevet hidtil – nødvendigvis en af undergrupperne, der er mere „betonet" end den anden. Dette udelukker dog selvfølgelig ikke i sig selv, at man *kunne* operere med en form for betoning for grupper, hvilket for eksempel sker i Cooper & Meyers rytmeanalyser.[18] Problemet er blot, at denne form for betoning bliver en *anden* form for betoning end ren rytmisk betoning: Rytmisk betoning handler jo om betoning af *positioner* (tidslige placeringer), mens betoning for grupper jo i givet fald ville være betoning for et *forløb* (som hos Cooper & Meyer). Men herved er man sådan set lige vidt: Der er stadig tale om to forskellige fænomener.

Selv om grupperingsstruktur og rytmisk betoningshierarki er forskellige på afgørende punkter, betyder det naturligvis ikke, at det ikke kan være interessant at *sammenholde* de to, hvilket jeg vil se nærmere på i de efterfølgende afsnit.

5b Indre gruppestruktur

Jeg vil i dette afsnit beskrive forhold vedrørende opbygningen af *den enkelte gruppe*. Det vil blandt andet ske ved at sammenholde gruppens interne rytmiske struktur med den metriske baggrund og derefter ved diskutere overordnede karakteristiska for gruppens rytmiske betoningshierarki. Til sidst vil jeg se på anden type fremhævelse end rent rytmisk betoning.

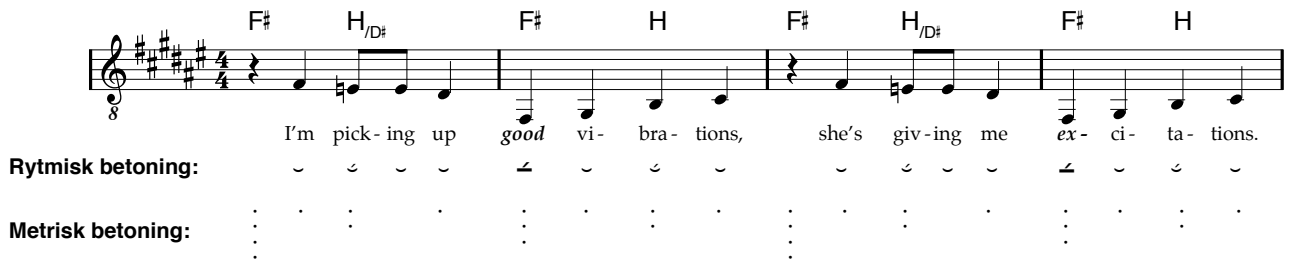
---

[18] Noget lignende sker hos Jackendoff & Lerdahl 1996 med *time-span analysis*. Jeg har ovenfor redegjort for forskellene mellem rytmisk betoning og dominans i „time-span analysis".

Mod- og medbetoning

Hvis der er overensstemmelse mellem metrisk og rytmisk betoning i højere rytmiske lag, kan man anvende udtrykket *medbetoning*, og hvis der omvendt ikke er overensstemmelse mellem metrisk og rytmisk betoning, kan man anvende udtrykket *modbetoning*.

Et eksempel på modbetoning er melodien i de første fire takter af omkvædet i The Beach Boys' *Good Vibrations* (1966):

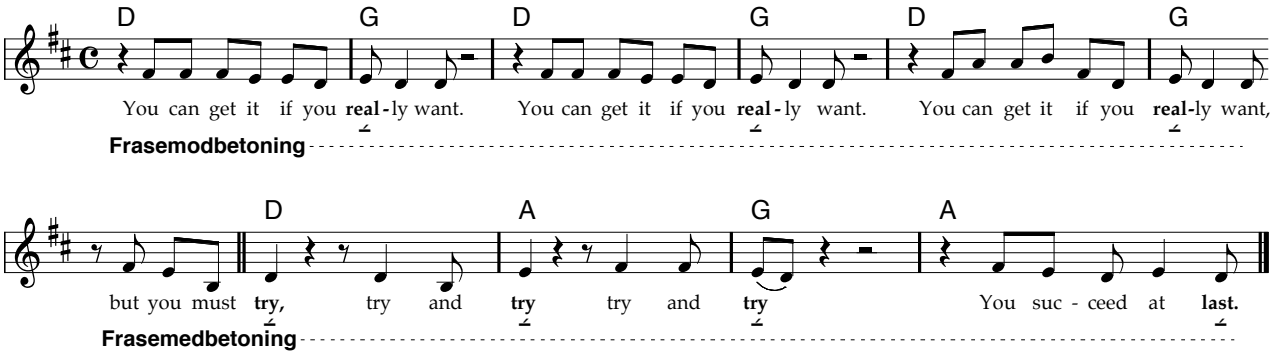


Eksemplet består af to fraser, der hver er opbygget af en metrisk betonet takt efterfulgt af en ubetonet takt. I hver af de to fraser ligger den største rytmiske betoning, hovedtrykket, på 1-slaget på det dybe fis, dvs. på den *ubetonede* takt. Der er således tale om modbetoning i taktlaget, hvilket kan benævnes *heltaktsmodbetoning*. Tilsvarende kan man benytte betegnelser som *fjerdedelsmodbetoning*, *halvtaktsmodbetoning* osv. Hvor det er en hel frases rytmiske hovedbetoning, der falder på et (relativt) metrisk ubetonet sted, kan man også anvende betegnelsen *frasemodbetoning*, ligesom man på tilsvarende vis kan anvende udtrykket *gruppemodbetoning*.

Det er klart, at der i en frase kan være såvel med- som modbetoning, da det dels kan skifte undervejs i en frase, dels er specifikt for de enkelte rytmiske lag. I eksemplet fra *Good Vibrations* ovenfor er det således udelukkende i taktlaget, der er modbetoning.

Man kan i øvrigt bemærke, at forskellen på *modbetoning* og *synkopering* udelukkende er et spørgsmål om, i hvilke rytmiske lag uoverensstemmelsen mellem metrisk og rytmisk betoning forekommer. Hvis det forekommer i det laveste rytmiske lag, kaldes det synkopering, mens man altså i højere lag anvender betegnelsen modbetoning, da der ikke er tradition for at anvende synkopering om højere rytmiske lag.

Med- og modbetoning kan undertiden være med til at markere forskellen på forskellige dele af en melodi, således som det for eksempel ses i Jimmy Cliffs *You Can Get It If You Really Want* (1971):

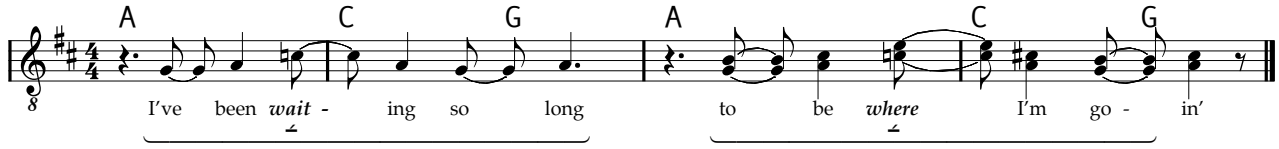


Mod- og medbetoning er således en væsentlig egenskab for den enkelte gruppe og en

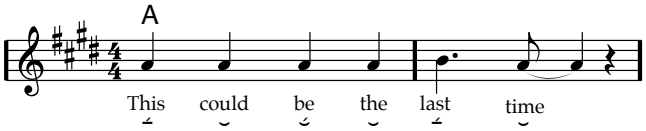
egenskab, der kan have betydning for formulering af form (sammensætningen af større grupper i længere forløb).

Hovedtryk

Ofte er der i en gruppe en rytmisk position, der har større rytmisk betoning end de andre, og en sådan tone kalder jeg – fuldstændigt som for rytmer – for gruppens *hovedtryk*. Se for eksempel følgende to (forsimplede) fraser fra Creams *Sunshine Of Your Love* (1967):



Undertiden optræder grupper, hvor der er *to* toner, der har klart større rytmisk betoning end de øvrige toner, men hvor det kan være svært at afgøre, hvilken af de to toner, der har den største rytmiske betoning, som for eksempel i første linie af omkvædet af The Rolling Stones' *(This Could Be) The Last Time* (1965):

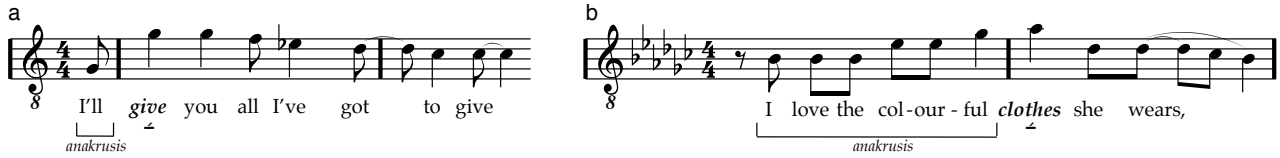


I den metriske baggrundsstruktur er første takt ret entydigt den mest betonede takt, hvilket medfører en tendens til at høre den første tone som mere betonet, også rytmisk. Men på den anden side er stavelsen »last« fremhævet i kraft af forslaget. Den rytmiske betoningsforskel mellem de to toner er således forsvindende lille, hvis der overhovedet er forskel. Til gengæld er der ingen tvivl om, at netop de to toner har markant større tryk end de øvrige toner. En sådan gruppe siges at have *dobbelt hovedtryk*, hvilket er ret almindeligt.

Placering af hovedtryk i gruppen

Man kan skelne mellem situationer, hvor grupper starter og slutter på metrisk betonede slag, og situationer, hvor der er et betonet slag i midten af en gruppe:

Betegnelsen *anakrusis* betegner nu afstanden fra starten af gruppen til gruppens hovedtryk. Begrebet har således kun betydning, hvor en gruppe har enkelt hovedtryk. Nogle eksempler fra The Beatles' *Can't Buy Me Love* (1964) og The Beach Boys *Good Vibrations* (1966):

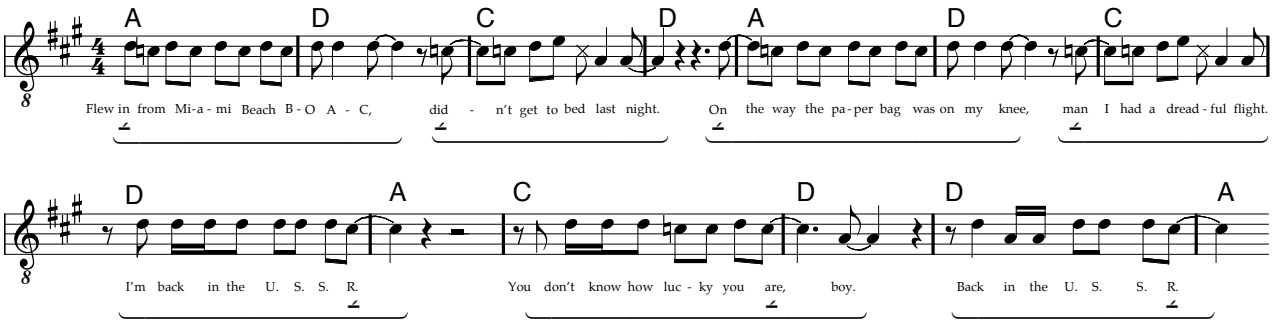


Omvendt kan man anvende betegnelsen *hale* for afstanden fra gruppens hovedtryk til slutningen af gruppen. Man kan således nu groft inddele grupper med ét hovedtryk i tre situationer:

Sluttryk	⏑ –	lang anakrusis	kort/ingen hale
Midttryk	⏑ – ⏑	lang anakrusis	lang hale
Starttryk	– ⏑	kort/ingen anakrusis	lang hale

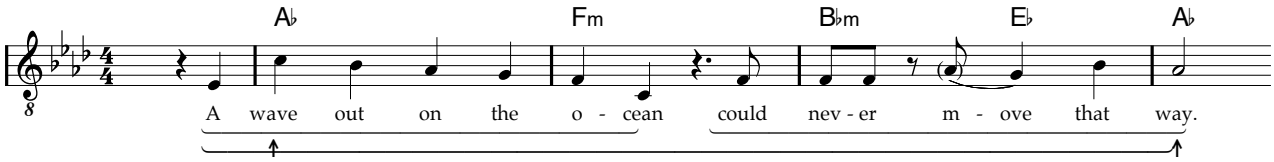
Opdelingen gælder naturligvis kun i de tilfælde, hvor der er tale om *enkelt hovedtryk*. Hertil kommer således dobbelt hovedtryk og mere komlicerede strukturer.

Sluttryk anskues ofte som mere afsluttende og mindre spændings- eller energifyldt end starttryk. Et eksempel som *Back In The U.S.S.R.* synes at støtte en sådan anskuelse: De første fire grupper har starttryk, mens konklusionen i form af de sidste tre grupper overordnet har sluttryk.



Strukturel accent

Undertiden kan en eller flere rytmiske positioner være fremhævet på *andre* måder end blot ved rytmisk betoning – måder, der inddrager det harmoniske og melodiske. Et eksempel kunne være slutningen af andet vers af Johnny Tillitsons *Poetry In Motion* (1960):



Ser man på de overordnede metriske forhold for den sidste delgruppe, er tredje takt ret entydigt mere betonet end sidste takt. Men ser man på de harmoniske og melodiske forhold, aftegner der sig en jambe, ⏑ –, hvor takt 3 fungerer som en forberedende, dominantisk takt med en spænding, der finder opløsning takten efter med grundtonen as, og tonika A♭. Samtidig falder denne opløsning sammen med et hovedtryk i frasen (der vel nærmest har dobbelt hovedtryk på »nev-« og »way«). Der sker således en betoningsfremhævelse af fjerde takt, der hverken er metrisk (hvor tredje takt er mere betonet) eller rent rytmisk (hvor der i frasen er dobbelttryk). Man kan – med en betegnelse lånt fra Jackendoff & Lerdahl (1996) – kalde en sådan fremhævelse af en position i en gruppe for en *strukturel accent*. Der er altså i den sidste delgruppe en strukturel accent på 1-slaget i fjerde takt.

I den første delgruppe, hvor der er en strukturel accent i starten, kan man sige, at gruppen har *startaccent*. I den anden delgruppe er der derimod en strukturel accent i slutningen, og delgruppen har derfor *slutaccent*. Den samlede gruppe kendetegnes således ved de to strukturelle accenter i starten og slutningen, og den har *dobbeltaccent*.

Afslutning

Jeg har nu beskrevet forskellige forhold for den indre struktur af en *enkelt gruppe*:

- Der kan – i forskellige rytmisk/metriske lag – være tale om *mod- eller medbetoning* alt efter, om der er overensstemmelse mellem metrisk og rytmisk betoning.
- En gruppe kan have et *hovedtryk* eller i visse tilfælde *dobbelt hovedtryk*.
- Ved enkelt hovedtryk kan der skelnes mellem *starttryk*, *midttryk* og *sluttryk* alt efter placeringen af gruppens hovedtryk.
- En gruppe kan desuden have en eller flere *strukturelle accenter*. En strukturel accent er en position, der ikke blot er rytmisk eller metrisk vigtig, men også på andre måder er fremhævet (for eksempel melodisk eller harmonisk).
- Alt efter placeringen af den eller de strukturelle accenter siges gruppen at have *startaccent*, *slutaccent* eller *dobbeltaccent*.

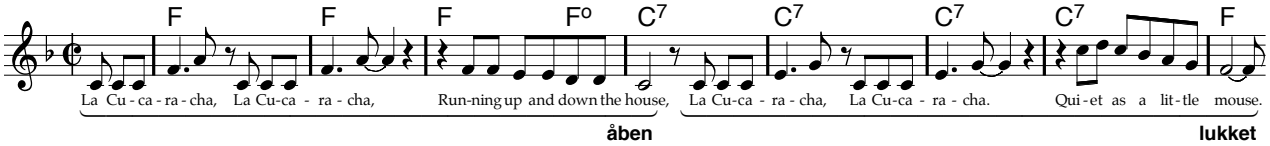
5c Sammensatte grupper

Jeg vil nu se på, hvordan grupper sammensættes til længere grupper i grupperingsstrukturen. I den forbindelse spiller fornemmelsen af en gruppes „åbenhed" eller „lukkethed" en vigtig rolle, hvorfor dette fænomen indledningsvist vil blive diskuteret. Derefter vil jeg kort se på længere strukturer – stykker og numre – hvorefter jeg vil slutte af med at se på, hvordan den samlede grupperingsstruktur kan opdeles i lag.

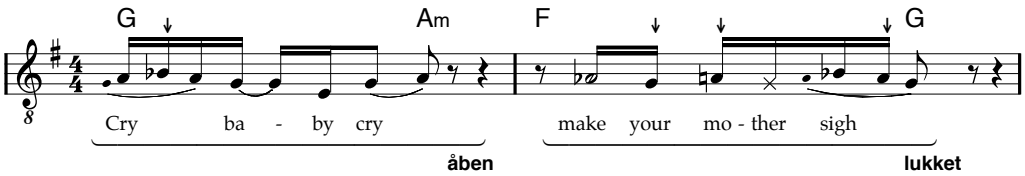
Åben/lukket

Man kan overordnet skelne mellem *åbne* og *lukkede* grupper, hvor en åben gruppe slutter uafsluttet og må videreføres, mens en lukket gruppe markerer en eller anden form for afslutning. Når en gruppe er sammensat af to delgrupper, er den første gruppe sædvanligvis åben, mens den sidste er lukket, således at der dannes en „spørgsmål-svar-struktur". Som eksempel kan nævnes de to delgrupper fra *Poetry In Motion* ovenfor. Det er i øvrigt ganske almindeligt, at en gruppe med startaccent optræder åbent, mens en gruppe med slutaccent optræder lukket.

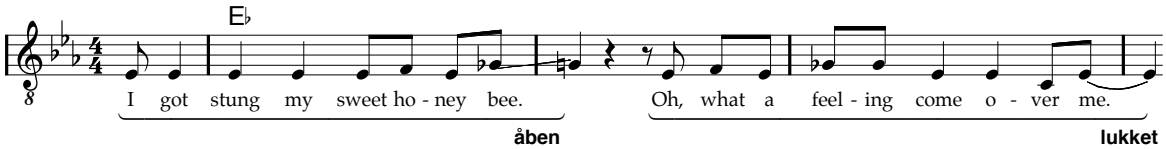
Ofte skabes fornemmelsen for åbenhed og lukkethed med *harmoniske midler*. En åben gruppe kan for eksempel ende på en spændingsakkord, mens en lukket gruppe kan ende på en hvileakkord – som her i *La Cucaracha* (*Sangbogen II*: 408):



Også selv om harmonikken ikke er funktionstonal, kan denne godt medvirke til skabelsen af åbenhed og lukkethed, blot der på en eller anden måde fornemmes akkorder med større eller mindre harmonisk spænding, som for eksempel i The Beatles *Cry Baby Cry* (1968):

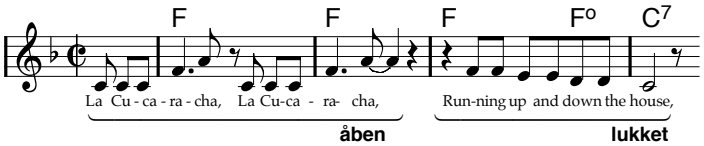


I andre tilfælde dannes åbenhed og lukkethed med *melodiske midler* som i Elvis Presleys *I Got Stung* (1958):

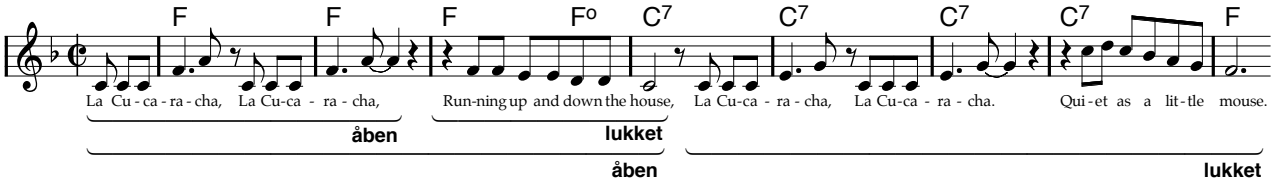


Her slutter første gruppe således med en melodisk dissonans – bluestertsen – mens anden gruppe slutter på grundtonen.

Fornemmelsen af åbenhed og lukkethed kan også hænge sammen med, om gruppen har *svag udgang* (afslutning på ubetonet stavelse) eller *stærk udgang* (afslutning på betonet stavelse):



Eksemplet ovenfor peger på, at åbenhed og lukkethed hører til en *bestemt gruppering* i en grupperingsstruktur. I forhold til de to første takter er frasen i takt 3-4 således *lukket*. Men hele gruppen af de første fire takter fungerer samtidig *åbent* i forhold til de næste otte takter:



Hvis man spørger, om takt 4 er en åben eller lukket afslutning, må man altså samtidig spørge, *hvad* det er en afslutning på.

Styrke af åbenhed/lukkethed

Fornemmelsen for åbenhed og lukkethed kan være mere eller mindre udtalt. Jeg vil i den forbindelse tale om *styrke* i åben/lukket-forholdet og om *stærk* og *svag* åbenhed og lukkethed.

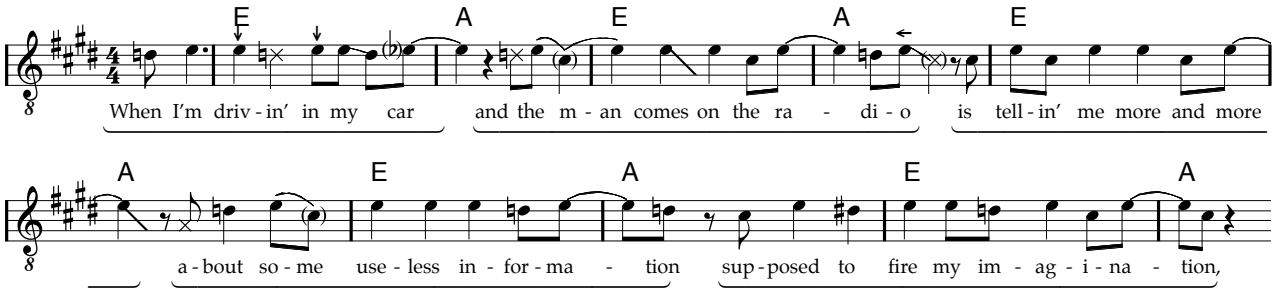
En stærk åben/lukket-struktur vil ofte være kendetegnet ved, at flere faktorer – harmoniske, melodisk og/eller rytmiske – understøtter åben/lukket-strukturen. I eksemplet fra slutningen af andet vers af *Poetry In Motion* understreges den anden delgruppes lukkethed

i forhold til den første delgruppe således af:

- Stærk udgang
- Opløsning af den melodiske spænding $\hat{3}$ til $\hat{1}$ via $\hat{2}$
- Den harmoniske bevægelse D→T

Der skabes således en stærk åben/lukket-struktur. Da grupper af to delgrupper i høj grad dannes på baggrund af åben/lukket-strukturer, har fornemmelsen af styrke i åben/lukket-forholdet mellem delgrupperne stor betydning for, hvor tydeligt en gruppe opleves. I eksemplet fra *Poetry In Motion* opleves således meget tydeligt en gruppe af de to delgrupper.

I andre tilfælde kan der være meget svage tendenser til gruppering, eller de kan helt mangle, hvilket følgende eksempel fra The Rolling Stones *(I Can't Get No) Satisfaction* (1965) illustrerer:

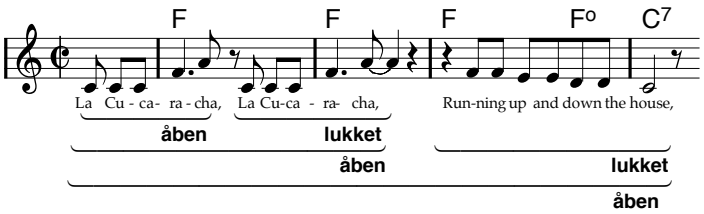


Der er her kun små forskelle mellem de fem grupper, og der dannes således ikke nogen sikker eller væsentlig fornemmelse for en bestemt overliggende gruppering af grupperne. I stedet føjer grupperne sig blot efter hinanden.

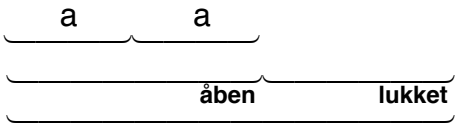
En struktur, hvor grupperne blot føjer sig efter hinanden, uden at der dannes nogen sikker eller væsentlig fornemmelse for en bestemt overliggende gruppering af grupperne, kan kaldes en *additiv* gruppestruktur. En additiv gruppestruktur er således kendetegnet ved svage eller manglende åben/lukket-strukturer og kan overordnet forstås som en *stilstand*. Heroverfor står *multiplikative* grupperinger, hvor grupper klart og utvetydigt føjer sig sammen i større enheder, i overliggende grupper i kraft af stærke åben/lukket-strukturer. Der er her tale om en klar *bevægelse* fra den første, åbne delgruppe til slutningen af den afsluttende, lukkede delgruppe.

Gentagelse som lukkethed

Umiddelbart synes gentagelse i sig selv at være en indikation af en additiv gruppestruktur og altså af stilstand. Dette er dog langtfra tilfældet. Selv i en præcis gentagelse kan de to ens grupper fungere forskelligt, hvilket *La Cucaracha* igen kan illustrere.



Den første figur – de første fem toner – fungerer umiddelbart åbent; den indebærer en forventning om en videreførelse på en eller anden måde. Med gentagelsen sker der på den ene side en *intensivering* af spændingen, hvorved åbenheden altså fremhæves, hvilket afspejles i, at de to takter som samlet gruppe betragtes som åben. Men samtidig fungerer gentagelsen over for den første takt som en *afslutning*: Det skyldes, at man efter gentagelsen *ikke* forventer endnu en gentagelse, men noget andet. Herved kommer takt to altså til at fungere som en afslutning på gentagelsesstrukturen. En sådan forventning om, at der efter gentagelsen følger noget andet, er naturligvis afhængig af den konkrete musikalske norm på det givne lag i grupperingsstrukturen. Jeg vil i dette afsnit kort se på sædvanlige strukturer med gentagelse, hvor gentagelsen fungerer som en åben delgruppe, der sammen med en afsluttende, lukket delgruppe er en overordnet gruppe:



I sin simpleste form er der tale om et aab-mønster. Dette kendes blandt andet fra en typisk opbygning af vers over et bluesskema (Jensen 1995: 51). De tre dele er da lige lange, men i andre tilfælde er b forlænget, så den er lige så lang som de to a-dele tilsammen, som for eksempel i de første fire takter af *La Cucaracha* ovenfor. I sådanne tilfælde kan anden delgruppe undertiden deles i to, således at der opstår en aabc-struktur (som i The Everly Brothers' *All I Have To Do Is Dream*, 1960), ligesom en almindelig variant naturligvis er aaba (som i The Everly Brothers' *Cathy's Clown*, 1960). Endelig ses strukturer, der ligger mellem aabc og aaba, hvor den sidste delgruppe er en varieret udgave af a (for eksempel verset i The Beatles' *I'm Looking Through You*, 1965).

Fælles for disse strukturer er altså den indledende gentagelse, der afsluttes af en gruppe, der afsluttes lukket, således at gentagelsen ikke kommer til at fungere som et element af stilstand, men tværtimod som en intensivering af en klart multiplikativ gruppestruktur.

Stykker

Som regel er der nogle grupper, der spiller en særlig rolle i grupperingsstrukturen, nemlig *stykker* – vers, omkvæd, kontrast osv. Jeg vil ikke gennemgå de forskellige typer her, men blot henvise til Jensen 1995: 20ff, hvor der også er en diskussion af almindelige formtyper i populærmusik (strofiske former, vers-omkvæd-form, AABA-form).

Stykker er ofte karakteriseret ved at være ret *stærke grupper*, altså med en tydelig opfattelse af begyndelse og slutning. Undertiden kan der dog være tale om ret svage grupper med en fortrinsvis additiv gruppestruktur som for eksempel i James Browns *Say It Loud – I'm Black And I'm Proud* (1968).

Stykker er i øvrigt som regel er det højeste tidslige lag, hvor den metriske baggrundsstruktur gør sig gældende. Det er således almindeligt, at det enkelte stykke kan opfattes som en *periode* i en metrisk struktur, mens dette sjældnere gælder grupper af *flere* stykker.

Form for et helt nummer

Et interessant spørgsmål er, i hvor høj grad grupperingsstrukturen kan føres helt op, således at hele nummeret opfattes som en *enkelt gruppe*, altså hvorvidt nummeret høres som en samlet struktur, som et afsluttet hele.

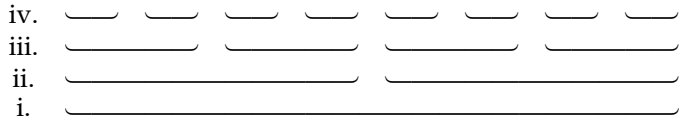
I det omfang et nummer for eksempel blot består af en række vers, der gentages med ny tekst grupperes disse vers kun i ringe grad. Man kunne således uden at ændre på opfattelsen af nummerets form uden videre have tilføjet et ekstra vers eller undladt et vers. I en sådan additiv grupperingsstruktur dannes jo kun svagt eller slet ikke en fornemmelse for en overliggende gruppe af hele nummeret. Noget tilsvarende kan i øvrigt siges om numre, der blot består af en vekslen mellem vers og omkvæd.

Som regel er der dog også kraftige tendenser mod at opfatte et nummer som en afsluttet helhed. Dette afspejles blandt andet i anvendelsen af bestemte, let genkendelige formtyper som for eksempel almindelige AABA-former. Selv i numre, der overordnet kan siges at bestå af en struktur (vers eller vers+omkvæd), der gentages, er der ofte træk, der henleder opmærksomheden på nummeret som en samlet form, for eksempel den almindelige praksis med en kontrasterende del, der starter omkring halvvejs i nummeret.

Samtidig kan der som nævnt i kapitlet om bagvedliggende strukturer være stærke normer for numres længde. Det forekommer derfor sandsynligt at antage, at der i lytningen af et nummer er en i hvert fald omtrentlig oplevelse af hvor – rent tidsligt – i nummeret, man befinder sig.

Lag

Som det fremgår af eksemplerne ovenfor, er det meget almindeligt, at to delgrupper af nogenlunde samme længde tilsammen danner en gruppe, således at der dannes en simpel hierarkisk struktur:



Herved er det ret oplagt at tale om *lag* i gruppestrukturen.

5d Afslutning – grupperingsstruktur

Grupperingsstrukturen er altså en opdeling af et nummer i *grupper* i en hierarkisk struktur. Ofte har en gruppe, specielt i lavere lag, en enkelt rytmisk placering med markant større rytmisk tryk, gruppens *hovedtryk*. Dette hovedtryk kan være placeret i starten, midten eller i slutningen af gruppen, der benævnes *starttryk*, *midttryk* og *sluttryk*. En gruppe kan i et rytmisk lag have overensstemmelse mellem metrisk og rytmisk betoning, hvilket betegnes *medbetoning*, eller der kan være uoverensstemmelse, hvilket betegnes *modbetoning*.

En gruppe kan slutte *åbent* eller *lukket* i forhold til de omkringliggende grupper, hvilket ofte hænger sammen med placeringen af en *strukturel accent*. Ofte består en gruppe af en

åben + en lukket delgruppe, således at der skabes en *stærk* gruppe. I andre tilfælde er en gruppe først og fremmest karakteriseret ved dens forskellighed fra musikken før og efter gruppen, og der er tale om en *svag* gruppe.

Grupperingsstrukturen kan som hovedregel føres helt op til hele nummeret, der kan betragtes som en enkelt gruppe, således at der opleves en samlet tidslig struktur for et helt nummer.

Grupperingsstrukturen siges at bestå af *lag*, hvis grupper er karakteriseret af afstanden til gruppen af hele nummeret, en bestemt musikalsk funktion (som regel stykker) og/eller en omtrentlig længde.

Bibliografi

Bøger

Aldwell, Edward & Schachter, Carl

1989 *Harmony and Voice Leading*. Harcourt Brace Jovanovich College Publishers, Fort Worth.

Bent, Ian (og William Drabkin)

1987 *Analysis (The New Grove Handbooks in Music)*. Macmillan Reference Limited, London.

Brincker, Jens & Kirkegaard, Annemette

1993 *Musiklære og musikalsk analyse. I Melodi*. Engstrøm & Sødring Musikforlag A/S, København.

Cooper, Grosvenor & Meyer, Leonard B.

1960 *The Rhytmic Structure of Music*. The University of Chicago Press, Chigaco & London.

Grønager, Johannes & Rønnenfelt, Poul & Aare, Anders

2000 *Rockmusik i Tid og Rum*. Forlaget Systime A/S, Århus.

Jackendoff, Ray & Lerdahl, Fred

1996 *A Generative Theory of Tonal Music*. The MIT Press, Cambridge, Massachusetts / London, England.

Merwe, Peter van der

1989 *Origins of the popular style – The Antecedents of Twentieth-Century Popular Music*. Oxford University Press, Oxford.

Middleton, Richard

1990 *Studying Popular Music*. Open University Press, Milton Keynes, Philadelphia.

Moore, Allan F.

1993 *Rock: The Primary Text*. Open University Press, Buckingham / Philadelphia.

Vuust, Peter

2000 *Polyrytmik og -metrik i moderne jazz*. Det Jyske Musikkonservatorium, Århus.

Artikler

Knakkergaard, Martin

1996 „Den Obligate Tambourin og Den Gyldne Shuffle“.
URL: http://www.musik.auc.dk/~mk/GyldneShuffle.pdf

Winkler, Peter

1997 „Writing Ghost Notes: The Poetics and Politics of Transcription“ i *Keeping Score. Music, Disciplinarity, Culture*, side 169-203. The University Press of Virginia.