

Om tonal analys av nutida populärmusik*

AV ALF BJÖRNBERG

Musikalisk analys har traditionellt fokuserats på de tonhöjdsrelaterade parametrarna melodik och harmonik. I takt med att musikvetenskapen börjat ägna rockmusiken och besläktade stilar större uppmärksamhet har det dock allt oftare hävdats att tonala förhållanden i denna musik generellt sett är mindre betydelsefulla än vad en sådan analysmetodik implicerar.¹ Detta tycks vara fallet i synnerhet beträffande de senaste årens nya rockstilar.² I detta sammanhang har musikanalytikerna ofta kritiserats för att negligera musikaliska parametrar som faktur, klangfärg och rytm, vars betydelse avspeglas i användandet av termer som „groove“ och „sound“ i verbala diskurser kring populärmusik. Det finns sålunda ett påtagligt behov av alternativa infallsvinklar på musikanalysen, men icke desto mindre framstår det också som viktigt att utveckla metoderna för analys av hur de måhända icke-så-betydelsefulla tonhöjdsrelaterade parametrarna är strukturerade. Som Susan McClary och Robert Walser påpekar: „The chords, melodic contours, and metric structures must be grasped analytically or else one has no way of addressing how in material terms the music manages to ‘kick butt.’“³

Ett centralt problem, som också antyds av McClary och Walser och som berör musikvetenskapens (i synnerhet musikanalysens) roll i populärmusikforskningen, är dock den musikaliska analysens „expertstatus“ och det högt specialiserade metaspråk den använder. Det som inom musikvetenskapen kallas „analys“ innebär i praktiken ofta att den klingande musiken parafraseras i något slags tekniskt och formellt symbolspråk, vars behärskande kräver särskild skolning. Sådana formella språk har till viss del utvecklats med syftet att låta musikanalysen framstå

* Denna text utgör en lätt reviderad översättning av artikeln „Harmony corruption: on tonal analysis of contemporary popular styles“ från den kommande antologin *Crossing voices: Nordic rock and pop studies*, eds. Odd Are Berkaak, Johan Fornäs, Gestur Gudmundsson & Lisbeth Ihlemann, vilken när detta skrivs är under utgivning på Wesleyan University Press.

1. Se t.ex. Moore, Allan: *Rock: The primary text: Developing a musicology of rock*, Buckingham & Philadelphia 1993, s. 47.
2. Jag använder termen „rock“ som en förkortning för den något klumpiga frasen „rock och besläktade stilar“, vilken antyder bristen på ett allmänt accepterat paraplybegrepp som täcker den stora mängden av stilar inom nutida västerländsk populärmusik. Faktum är att högst en av de tre låtar som här analyseras kan karakteriseras som „rock“ i någon mer kvalificerad bemärkelse.
3. McClary, Susan och Walser, Robert: „Start making sense! Musicology wrestles with rock“, *On record: Rock, pop, and the written word*, eds. Simon Frith & Andrew Goodwin, London 1990, s. 277-292; citatet hämtat från s. 290.

som vetenskapligt „objektiv“, snarare än blott en hermeneutisk tolkning. En vidare orsak till denna specialisering är emellertid det analytiska metaspråkets nära släktskap med den musikaliska *produktionens* metaspråk: de som arbetar med att skapa musik (musiker, tonsättare) har helt enkelt haft ett större behov av detaljerade och exakta översättningar av musikaliska fakta till andra kods-system än de som inte är verksamma inom detta område.⁴ Detta gäller i princip *alla* musikaliska stilar och genrer, konstmusik såväl som populärmusik, om än i olika hög grad. En viktig konsekvens av detta, uttryckt i semiotiska termer, är att analysen tenderar att betona musikens *syntaktiska koder*, hur musiken är uppbyggd, snarare än dess *semantiska koder*, vad musiken betyder, eller hur lyssnaren skapar mening utifrån musiken. När det gäller verbala tolkningar av musikalisk mening är musiker eller musikforskare inte nödvändigtvis bättre rustade att uttala sig än andra människor; tvärtom förefaller ett tekniskt språkbruk ofta vara ett sätt att undvika snarare än klarlägga frågeställningar om musikalisk semantik.

Detta är till viss del ett olösligt problem: avgöranden beträffande vad som är betydelsefullt eller oviktigt i den musik som analyseras styrs alltid av det metaspråk som används, och i viss mening kan analysen alltid sägas *föregå* beskrivningen av musiken. Om en musikanalys skall ha någon relevans för någon annan än analytikern själv bör den dock åtminstone ta hänsyn till frågeställningen beträffande förhållandet mellan syntaktiska och semantiska koder. Til syvende og sidst handlar analys om att undersöka hur musikalisk syntax (McClarys och Walsers „material terms“) är relaterad till musikalisk semantik (musikens potential för „butt-kicking“). I detta sammanhang medför analys av melodik och harmonik särskilda problem: dessa tonhöjdsrelaterade musikaliska parametrar utgör de mest „specifikt musikaliska“ av musikens kommunikativa dimensioner, i den meningen att de inte har någon omedelbar motsvarighet i andra teckensystem, och det har därför legat särskilt nära till hands att beskriva dem med hjälp av formella „expert-metaspråk“. I denna artikel ämnar jag diskutera en vanligt förekommande infallsvinkel på tonhöjdsrelaterad analys i samband med nutida populärmusik och några av de problem och möjligheter denna infallsvinkel innebär. Diskussionen bör läsas mot bakgrund av postulatet att utsagor om musikalisk mening alltid kan bestridas, och att de enda giltiga kriterierna för relevansen av analytiska slutsatser är intersubjektiva snarare än vetenskapligt objektiva; för att citera en kommentar av Allan Moore, „I doubt that the value of any music analysis can actually be argued — it can only be demonstrated.“⁵

Modal analys

Inte oväntat baserades tidiga försök till analys av tonhöjdsorganisation i rockmusik på metoder övertagna från den västerländska tonala musikens fält (t.ex.

4. Jfr. Cook, Nicholas: *Music, imagination, and culture*, Oxford 1990.

5. Moore (1993), s. 17.

funktionsharmonisk analys, schenkeriansk analys av stämföringspraxis). På senare tid har olika system för *modal* analys av rock och besläktade stilar utvecklats. Då emellertid termerna „modal“ och „modalitet“ har tillämpats på olika musikaliska fenomen i olika sammanhang, ibland med motsägelsefulla resultat,⁶ fordrar deras användning i samband med populärmusikanalys ett visst förtydligande. Denna användning förefaller vara motiverad av iakttagelsen att musiken i fråga ofta inte är konstruerad enligt den funktionella dur/moll-tonalitetens ackordföljds- och stämföringsregler. I efterföljd till de förebilder som tillkommit genom den moderna tillämpningen av kyrkotonarterna inom jazzteorin har det system som innefattar dessa modi (och senare tillägg och utvidgningar) framstått som ett lämpligt redskap för att beskriva hur tonhöjdsrelationer organiseras i denna „icke funktionellt tonala“ musik. Även om kyrkotonartsbenämningarna har bibehållits från traditionell musikteori innebär detta dock inte att dessa modi används på samma sätt i sentida stilar som i den gregorianska traditionen, med dess recitationstoner, kadensformler etc. I populärmusiksammanhang betraktas ett modus snarare som en skalstruktur som beskriver det använda tonförrådet i termer av intervall i förhållande till centraltonen, och som sålunda anger både ett melodiskt tonförråd och den uppsättning av ackord som kan bildas med hjälp av de ingående tonerna. Denna begreppsapparat förefaller utgöra en framväxande metodologisk huvudströmning vad gäller analys av populärmusik; bland exemplen på en sådan infallsvinkel kan nämnas de tillämpningar av modal analys som redovisats av Stan Hawkins, Allan Moore, Philip Tagg och Robert Walser.⁷

I analyser av rockmusik, i motsats till modal jazz, tycks modaliteten i första hand uppfattas som en organiserande princip analytiskt tillämpbar *a posteriori* för att systematisera musikaliska strukturer som ofta ursprungligen förefaller ha konstruerats huvudsakligen på semantisk basis. Med detta menar jag att tonhöjdsstrukturer (melodik och harmonik) väljs utifrån vad som „låter bra“, d.v.s. har den avsedda affektiva karaktären, snarare än efter de principer som definieras av något teoretiskt motiverat musikaliskt kodsysteem.⁸ I själva verket förefaller en fördel hos ett modalt analysystem vara dess potential för beaktande av både syntaktiska och semantiska aspekter på musikaliska strukturer, eftersom det kan

6. I synnerhet när de tillämpats på icke-västerländsk musik; jfr. diskussionen i Powers, Harold: „Modality as a European cultural construct“, *Secondo convegno europeo di analisi musicale*, a cura di Rossana Dalmonte & Mario Baroni, Trento 1992, s. 207-219.

7. Hawkins, Stan: *Stylistic diversification in Prince of the nineties: An analysis of Diamonds and Pearls (1991), Prince, Paisley Park WX432* (Papers from the Department of Music and Theatre, University of Oslo, 1992: 4), Oslo 1992; Moore, Allan: „Patterns of harmony“, *Popular Music* 11/1 (1992) s. 73-106; Tagg, Philip: „From refrain to rave: the decline of figure and the rise of ground“, *Popular Music* 13/2 (1994) s. 209-222; Walser, Robert: *Running with the devil: Power, gender, and madness in heavy metal music*, Hanover & London 1993.

8. Även om en tilltagande teoretisering av musikalisk praxis äger rum inom många genrer; jfr. t.ex. Walsers (1993, s. 57ff.) diskussion av gitarrspel inom heavy metal.

tillämpas såväl på „holistisk“ musikupplevelse på makronivå som på detaljanalys.⁹ Olika musikaliska modi har sålunda vart och ett sin specifika affektiva karaktär, vad som med en engelsk ordlek skulle kunna kallas „the mood of the mode“. Denna affektiva karaktär kan dock inte på något entydigt sätt parafraseras i det verbala språket, såsom framgår vid en jämförelse mellan följande två beskrivningar av det frygiska modus' affektiva egenskaper:

Particularly remarkable is rave music's penchant for the Phrygian, a mode virtually unused previously in any form of internationally well-known music apart from what came out of Spain in the form of *malagueñas*, *farrucas*, *fandangos* and flamenco music. From an Eurocentric viewpoint, this is the mode of Spain, gypsies, Balkans, Turks and Arabs (possibly of the *mezzogiorno* also).¹⁰

Affectively, the Phrygian mode is distinctive: only this mode has a second degree only a half step away from the tonic instead of a whole step. Phenomenologically, this closeness means that the second degree hangs precariously over the tonic, making the mode seem claustrophobic and unstable. Hedged in by its upper neighbor, even the tonic, normally the point of rest, acquires an uncomfortable inflection in this mode.¹¹

Dessa två beskrivningar är inte så mycket motsägande som komplementära: Tagg fokuserar på de geografiska/etniska konnotationer som är förbundna med den frygiska skalan (även om han efter det citerade avsnittet formulerar hypoteser beträffande tänkbara ideologiska tolkningar), medan Walser, i samband med en diskussion av dess frekventa förekomst i heavy metal-musik (i synnerhet i undergenren speed metal), betonar dess upplevelsemässiga aspekter i psykologiska termer. Som dessa exempel visar kan översättningar av musikalisk mening till andra symbolsystem aldrig vara helt uttömmande.¹² I sångtexter, skivomslag, musikvideor, scenshower etc. kan olika slags approximeringar av musikens affektiva karaktär formuleras i olika paramusikaliska teckensystem (verbala, visuella, gestiska etc.); tillsammans bildar sådana approximeringar ett konnotationsfält

9. Jfr. den tes som framförs i Stefani, Gino: „Melody: a popular perspective“, *Popular Music* 6/1 (1987) s. 21-35, om att i „populär taktik“ „people always operate on *major units*, not on simple elements such as notes, intervals, single durations, etc.“ (s. 25). Begreppet „populär taktik“ innebär en betoning av musikaliska kodnivåer som hör till det semantiska området snarare än det syntaktiska; jfr. även Stefani, Gino: „A theory of musical competence“, *Semiotica* 66/1-3 (1987) s. 7-22.

10. Tagg (1994), s. 215.

11. Walser (1993), s. 47.

12. Jfr. också det omfång av paramusikaliska associationer till det coliska modus som diskuteras i Björnberg, Alf: „There's something going on — om colisk harmonik i nutida rockmusik“, *Tvärspelet — trettiioen artiklar om musik: Festskrift till Jan Ling*, Göteborg 1984, s. 371-385.

som inringar denna karaktär, men som aldrig uttömmar den betydelsepotential som ligger i dess musikaliska särart.

Även om värdet och användbarheten av den modala analysens begreppsapparat i relation till stora delar av populärmusiken förefaller obestridliga, tycks dess tillämpning i konkreta analyser ofta innebära en viss grad av förenkling av musikaliska fenomen, påminnande om (och besläktad med?) de förenklingar av pedagogiska skäl som förekommer i läroböcker i olika populärmusikstilars musikaliska praxis. För att ta det kanske mest uppenbara exemplet beskrivs bluesens modala särprägel ofta i termer av en pentatonisk skala, ibland utvidgad till hexa- eller heptatoniska varianter. Som Jeff Todd Titons detaljerade analyser av countryblueslåtar påvisar utgör emellertid en sådan beskrivning en reduktionistisk förenkling av en långt mer komplicerad musikalisk praxis.¹³

Modal analys av rockmusik fokuseras ofta på harmonik snarare än på melodik. Detta kan vara motiverat av det förhållande att i många fall det ackordförråd som används i en låt eller i ett avsnitt av en låt visar en hög grad av modal enhetlighet, d.v.s. alla ackord är uppbyggda av toner hörande till en och samma modala skala. Dessutom förefaller i rockmusik ackordschemat ofta utgöra en mer oföränderlig komponent än melodin: det förra betraktas som ett definierande kännetecken för en låt, medan en högre grad av interpretativ frihet är tillåten vad gäller den senare. Beträffande mycket av västerländsk populärmusikpraxis (Tin Pan Alley-slagger, mycket av jazzen, dansmusik före rockens era, en stor del av rockrepertoaren) förefaller det därför legitimt, om än något reduktionistiskt, att hävda att en låts ackordschema fungerar som en underliggande (om än i varierande utsträckning explicit närvarande) organiserande struktur: en låt definieras av sitt ackordschema, som därefter „ifylls“ med ackompanjemangsmönster hämtade från musikerns internaliserade förråd av formler. I sådana fall kan en modal analys fokuserad på detta ackordschema ge en giltig representation av åtminstone några av de verksamma syntaktiska (och semantiska) musikaliska koderna. I vissa nyare rockstilar förefaller det dock som om Moores beskrivning av rockmusiken i termer av en generell funktionell fyrdelning (melodi, baslinje, slagverksrytm och harmonisk utfyllnad) är på väg att bli allt mindre relevant.¹⁴ Detta slags låtstruktur tycks i ökande utsträckning ersättas av olika slags „hänsynslös kontrapunkt“, vilka implicerar mer långtgående förändringar än den blotta modala omorganisationen av treklångsbaserad harmonik. Dessa förändringar antyder att upplevelsemässiga aspekter av tonal organisation som „riktningsverkan“ och „musikalisk distans“ (och deras semantiska korrelat) inte längre fungerar på samma sätt som i funktionellt tonal eller treklångsbaserad modal musik. Det framstår därför som nödvändigt att utveckla metodologin för modal analys mot större exakthet och ökad kapacitet för att behandla andra typer av modal organisation

13. Titon, Jeff Todd: *Early down-home blues*, Urbana, Chicago & London 1977.

14. Moore (1993), s. 31f.

än de „vanliga“ kyrkotonarterna eller olika slags modala kombinationer.¹⁵ I det följande ämnar jag försöka påvisa några av de komplikationer som är förknippade med tillämpandet av en modalanalytisk infallsvinkel på tre musikexempel från senare år. Dessa har valts såsom i någon mån representativa för respektive huvudströmning inom var och en av de musikaliska „sidoströmningarna“ death metal, techno och rap.

Napalm Death: modal innovation

Det första exemplet är låten „Suffer the children“ av det brittiska death metal-bandet Napalm Death.¹⁶ Låten innehåller flera av stilens karakteristiska kännetecken: mycket starkt distorderade gitarrer, vilka är stämde en helton lägre än normalt och spelas unisont med elbasen, dubbla basstrummor, en vokalteknik präglad av *growl* i lågt register samt en text som uttrycker moralisk indignation. På CD-omslaget kallas stilen *grindcore*, en term som förefaller referera till den rytmiska strukturen i låtens andra avsnitt (se nedan).

Låten är strukturerad i tre distinkta avsnitt, vilka åtskiljs genom plötsliga tempoändringar. Det första avsnittet (t. 1-121) är tämligen konventionellt uppbyggt av välavgränsade formdelar: en entakts trumintro åtföljs av en 48 takters lång sektion bestående av en 16 takters instrumental intro (Ex. 1),¹⁷ en 16 takters vokal versdel och ett 16 takters mellanspel (Ex. 2). Denna sektion upprepas (t. 50-97), vilket antyder en strofisk disposition (eftersom den innehåller en enda vokal formdel, även om de båda förekomsterna av denna åtskiljs av mellanliggande instrumentala formdelar). I t. 98 introduceras ett nytt riff (Ex. 3); detta spelas först i halvt tempo ($\downarrow = 146$) i åtta takter, varefter samma förlopp upprepas i det ursprungliga tempot ($\downarrow = 292$) varvid det kommer att uppta 16 takter.¹⁸

15. För såväl teoretiska begrepp vilka framstår som användbara vid en sådan utveckling som tankeväckande analyser av musikformer vilka normalt inte betraktas som „modala“, se van der Merwe, Peter: *Origins of the popular style: The antecedents of twentieth-century popular music*, Oxford 1989.

16. Napalm Death, „Suffer the children“, *Harmony corruption*, Earache Records MOSH 19CD, 1990.

17. För läsbarhetens skull har alla gitarrstämmor noterats en oktav högre än i normal gitarrnotation, d.v.s. två oktaver högre än vad första partialtonen klingar; det bör dock påpekas att den höga intensitet hos högre partialtoner som orsakas av den starka distorsionen gör den upplevelsemässiga oktavplaceringen komplicerad.

18. Distinktionen mellan „halvt tempo“ och „fullt tempo“ är här gjord uteslutande på basis av trumspellet, närmare bestämt virveltrummans *backbeat*: slagen på virveltrumman har identifierats med „tvåorna“ och „fyrona“ i ett 4/4-rytmmonster.

Ex. 1-9. *Napalm Death: Suffer the children*

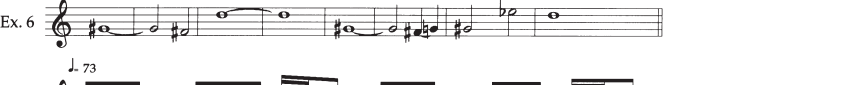
Ex. 1 

Ex. 2 


Ex. 3 


Ex. 4a 

Ex. 4b 

Ex. 5 

Ex. 6 

Ex. 7 

Ex. 8 

Ex. 9a 

Ex. 9b 

Det andra avsnittet (t. 122-238) består av en fyra takters introduktion (Ex. 4a) åtföljd av tre 16 takters vokala formdelar alternerande med två 32 takters instrumentala formdelar (Ex. 5-6). Tempot i detta avsnitt är extremt högt: det varierar mellan ungefär $\text{♩} = 406$ i de vokala formdelarna och $\text{♩} = 452$ i de instrumentala delarna. I detta sammanhang kan nämnas att medan trumslagaren spelar ett vanligt *backbeat*-mönster i de sistnämnda delarna är den trumfigur som spelas under de förstnämnda svårare att relatera till en regelbunden meter på något sammanhängande sätt. Möjligen har trumslagarens avsikt varit att spela det mönster som visas i Ex. 4b; det extrema tempot omöjliggör emellertid ett exakt utförande av detta mönster, och i stället sönderfaller trummönstret och tempot sackar något. Det förefaller sannolikt att musikerna har eftersträvat ett konstant tempo genom

hela avsnittet, men att detta har varit omöjligt att upprätthålla beroende på tekniska svårigheter.¹⁹

Det tredje och sista avsnittet börjar med en taks upptakt i trummorna. Denna åtföljs av fyra tacters alternerande vokala och instrumentala formdelar vilka innehåller två nya riff (Ex. 7-8). Tempot ändras ännu en gång drastiskt, denna gång till $\downarrow = 73$, d.v.s. $1/4$ av det första avsnittets tempo (och ungefär $1/6$ av tempot i det andra avsnittet). Låten slutar med ett uthållet „power chord“ på centraltonen d.

I enlighet med genrens stilistiska normer spelas riffen unisont av gitarrerna och basen genom hela låten; det enda undantaget från detta utgörs av en upptaktsfigur som spelas av basen i t. 243. Som notexemplen visar innehåller vissa av riffen „power chords“ (tomma kvinter), medan andra är enstämmiga melodilinjer. Den likaledes stiltypiska kraftiga distorsion som genomgående appliceras på gitarrernas klang medför emellertid att denna distinktion blir otydlig, med det resultatet att den instrumentala bakgrunden genom hela låten snarare framstår som en ensam melodilinje snarare än ett ackordiskt ackompanjement. Eftersom vokalstämman inte innehåller några väldefinierade tonhöjder är denna instrumentala melodilinje det enda element som definierar någon form av tonhöjdsorganisation i låten. Även om de modala strukturer som artikuleras i låtens olika avsnitt skiljer sig något från varandra förefaller det möjligt att sammanfatta dess modala karakteristika i en enda skala (se Ex. 9a). Denna skala visar vissa påtagliga likheter med den *lokriska* skalan (liten sekund, överstigande kvart), men också vissa olikheter (ren kvint, stor sext och septim samt en „tvetydig“ ters som pendlar mellan den stora och den lilla). Av de olika skaltyper som identifieras av etablerade modala teorier påminner detta modus kanske mest om, även om den inte helt sammanfaller med, den „superlokriska“, baserad på sjunde skalsteget i den uppåtgående melodiska mollskalan (i detta fall Ess-moll). Det tonförråd som används i de instrumentala delarna av låtens andra avsnitt kan bäst beskrivas som ett „level shift“²⁰ av denna skala en ren kvint uppåt (jfr. Ex. 5) åtföljt av en formdel baserad på en „lokrisk subdominant-nivå“ (Ex. 6), vars tonförråd till stor del sammanfaller med den ursprungliga skalan p.g.a. dennas starka tendenser till tritonussymmetri.

Med stor sannolikhet har emellertid modal enhetlighet för sin egen skull, som ett slags teoretiskt ideal att uppnå, inte spelat någon viktigare roll vid skapandet av denna musik. Den viktigaste poängen med dess tonhöjdsorganisation tycks i stället vara dess semantiska kvaliteter: framför allt utnyttjar låten tritonusintervallets sedan länge etablerade traditionella konnotationer, men dess modala karakteristika som helhet ger den också en mycket distinkt affektiv karaktär. Den skalkonstruktion som visas i Ex. 9a, där de olika tonhöjderna som används i låten

19. Denna diskussion bygger på information från Jan Eriksson, Göteborg, som har bidragit med flera insiktsfulla kommentarer och förslag beträffande musikalisk praxis i death metal.

20. Jfr. van der Merwe (1989), s. 208ff.

på konventionellt sätt ordnats i stigande följd, förmår i praktiken inte återge särskilt mycket av denna karaktär. Låtens modala särprägel beror också på selektiva urval bland de tonföljder (intervall) denna skala teoretiskt sett möjliggör, d.v.s. på vilka intervall som företrädesvis används. En mer relevant (och mer komplex) representation av låtens modus skulle kunna utgöras av en uppsättning sådana dominerande tonhöjder och tonföljder, såsom antyds i Ex. 9b, där strukturellt viktiga toner och tonförbindelser angivits genom ofyllda nothuvuden respektive pilar. Detta exempel demonstrerar alltså att kyrkotonarterna, betraktade som abstrakta skalkonstruktioner, inte utgör ett uttömmande system för modal analys av populärmusik, vare sig vad gäller musikalisk syntax eller musikalisk semantik.

DJ Seduction: modal mystifikation

Mitt andra exempel är den brittiska technolåten „Hardcore heaven“, tillskriven „DJ Seduction“ och vid tiden för sin tillkomst (1992) karakteriserad som „hardcore techno“.²¹ Denna låt uppvisar stiltytiska kännetecken såsom sekvenserade digitala och analoga synthesizer- och trummaskinslingor, uppblandade med samplade vokala inpass. I likhet med det mesta av dansmusik i allmänhet kännetecknas låten av en mycket regelbunden symmetrisk uppbyggnad: den består av åtta tacters perioder baserade på riff, vilka i allmänhet är fyra takter långa. För detta slags musikalisk struktur ger den något formalistiska översikt som visas i Tabell 1 en tämligen god uppfattning om vad som händer i låten. Taktnumren i tabellen refererar till den första takten i respektive åttataktperiod, och närvaron av ett musikaliskt skikt i ett visst sådant åttataktavschnitt har markerats med „X“ („- X“ anger att skiktet i fråga inträder i den senare halvan, d.v.s. den femte takten, i åttataktperioden). De olika skikten (se Ex. 10-17) har betecknats i enlighet med sina klangkaraktistika och/eller funktioner, och beteckningarna är inte avsedda att ange de faktiska instrument som spelas: alla skikt utom det som visas i Ex. 13 (en samplad vokal fras) innehåller syntetiserade klanger.

Ex. 10-17. DJ Seduction: Hardcore heaven

Ex. 10a

Ex. 10b

Ex. 10c

21. DJ Seduction, „Hardcore heaven“, *Only for the headstrong* (Various artists), FFRR 828 303-2, 1992.

Skikt	Takt	89	97	105	113	121	129	137	145	153	161	169
Piano (Ex. 10a)												
Handklapp (Ex. 10b)												
Trummor (Ex. 10c)			X	X	X	X	- X	X	X		X	
Stråkar (Ex. 11a)	X		X	X								
Bas (Ex. 11b)			X	X								
Lead-synt (Ex. 12)				X	X	X						
Rop (Ex. 13)					X	X	X	X	X			
„Blip” (Ex. 14)					X	X		X	X		X	X
Synt-bas (Ex. 15)						X						
Lead 2 (Ex. 16a)								X	X	X		
Bas 2 (Ex. 16b)										- X		
Piano 2 (Ex. 17)											X	X

Låten startar i ett rättframt c-doriskt modus (alternerande C-moll- och D-mollackord; se Ex. 10a). Efter det första breaket ändras detta till något (Ex. 11a) som huvudsakligen klingar som ess-mixolydiskt, beroende på de durtreklanger som förekommer i detta skikt och trots återgångsackordet på gess; denna modala karaktär understöds också av baslinjen (Ex. 11b). Det riff som introduceras i t. 41 överskrider emellertid detta modus, och dess egen modala karaktär är något flertydig (se Ex. 12); avlyssnat för sig förefaller det tendera mot ass-mixolydiskt modus p.g.a. sin starka betoning av tonerna c och gess. I t. 49 inträder „ropet” (Ex. 13); detta skikt är kompatibelt med det föregående ess-mixolydiska modus, men melodilinjens antyder snarare ett b^b-mixolydiskt. Nästa break (t. 65) introducerar två nya riff som båda tycks tämligen friktionsfritt anpassade till ett b^b-centrerat modus, även om båda innehåller okonventionella element (det B^bmaj[#]5-ackord som antyds i Ex. 14; betoningen av tonen g i Ex. 15).

Från det påföljande breaket (t. 89) till det nästkommande (t. 129) kombineras dessa riff på olika sätt. I t. 137 introduceras dock ett nytt riff som otvetydigt är cess-joniskt (Ex. 16a). Detta kombineras först med det b^b-mixolydiska „ropet” och därefter, från t. 157, med en baslinje (Ex. 16b) som ger det en distinkt ess-frygisk karaktär. Låten slutar med ett återvändande till det inledande c-doriska modus, men detta har nu en mindre entydig karaktär p.g.a. närvaron av genomgångsackordet B^b-moll och kombinationen med „blip-arpeggiots” B^bmaj[#]5-ackord.

Poängen med denna övning i modal klassifikation är inte så mycket att påvisa någon särskilt grad av teknisk komplexitet eller originalitet i låten (även om jag personligen finner den intressant ur teknisk synvinkel)²² som att visa på de medel genom vilka dess specifika effekter uppnås. Trots kombinationerna av olika modi, vilka ger upphov till „dissonanser” i konventionell mening, klingar musiken inte särskilt „dissonant”; tonhöjdsrelationerna tycks snarare fungera som klangfärgs-

22. Jämfört med exempelvis den besläktade men mer mainstream-orienterade „eurodisco”-stilen, i vilken låtarna tenderar att präglas av en långt högre grad av modal enhetlighet.

aspekter, vilka lägger specifika klangkvaliteter till den grundläggande grooven. I termer av musikalisk semantik tjänar dessa kontinuerligt skiftande kombinationer av olika modi till att fördunkla den affektiva karaktären hos vart och ett av dem, vilket resulterar i ett slags *Verfremdungs*-effekt. Detta slags modala disposition kan kanske också karakteriseras som ett sätt att göra musiken mer funktionell än expressiv, i den mån musikalisk expressivitet är beroende av etablerade semantiska koder; i varje fall gör den musiken mer flertydig, d.v.s. „öppen“ vad beträffar semantisk mening.

Public Enemy: modal dekonstruktion

Det tredje exemplet i denna diskussion är Public Enemys rap-låt „Shut em down“.²³ Förbindelselänkarna mellan rap och dansmusik är märkbara i denna låts metriska och periodiska uppbyggnad: med få undantag använder den genomgående en regelbunden fyrtakts hypermeter och en konventionell vers-refrängstruktur, såsom framgår av Tabell 2.

Tabell 2

Formdel	In1	In2	V1	R1	Msp	V2	R2	Instr	V3	R3	Co
Antal takter	1	8	10	8	4	20	8	8	12	8	12 (<i>fade</i>)

Den grundläggande grooven åstadkommes av en entakts bas- och trumslinga (Ex. 18-19) som går genom hela låten, bortsett från ett trumbreak i den avslutande codan; i denna ändras också basfiguren till den som visas i Ex. 23. De flesta av övriga instrumentala fakturskikt är svårare att transkribera i konventionell notation på något meningsfullt sätt. Dessa skikt inkluderar en „sirensignal“ (Ex. 20) och en entakts sextondelsfigur med en särpräglad metallisk klang i svårbestämbara tonhöjder, vilken fungerar som upptakt till verserna och den avslutande codan (Ex. 21). Den mest framträdande rollen i det instrumentala ackompanjemanget spelas emellertid av olika slags *scratch*-ljud med delvis oklar tonhöjd vilka genomsyrar låten, både i form av fills och „ackordbakgrund“ till vokalstämmen och som *lead*-stämma i det instrumentala „solot“. Ex. 22 visar ett försök till transkription av ett utdrag av dessa ljud, hämtat från takt 60 (första takten i solot).

23. Public Enemy, „Shut em down“, *Apocalypse 91...The enemy strikes black*, Def Jam/Columbia CK 47374, 1991.

Ex. 18-23. *Public Enemy: Shut em down*

Ex. 18 

Ex. 19 

Ex. 20 

Ex. 21 

Ex. 22 

l.c. 

Ex. 23 

Vad beträffar tonhöjdsrelationer implicerar baslinjen ett d-modus med liten ters. „Sirenen“ är centrerad kring tonen *fiss*, vilken som stor ters i förhållande till *d* kunde förväntas komma i konflikt med baslinjen; den sistnämnda ligger dock långt bak i mixen, och skillnader i klangfärg och register gör att denna potentiella konflikt är ganska verkningslös. De mest framträdande ljuden med (delvis) bestämd tonhöjd är faktiskt *scratch*-ljuden: som framgår av Ex. 22 är dessa centrerade kring kvarten *fiss-h*, och som ett resultat av detta förefaller låten upplevelsemässigt tendera mot ett ofullständigt *h*-modus (med grundton, kvint och sext). Detta modifieras dock av flera mångtydiga element: *scratch*-ljudens delvis tonhöjdslösa karaktär, den låga intonationen av sexten (giss) i sirenen samt baslinjens (inte särskilt framträdande men ihärdiga) betoning av tonen *d*. Detta slags modala disposition tycks inte vara helt ovanlig i Public Enemys låtar; exempelvis återfinns samma typ av konflikt (mellan en baslinje som implicerar ett *d*-modus och andra skikt som tenderar mot ett *h*-modus) också i deras låt „Fight the power“.²⁴

24. Jfr. Walser, Robert: „Clamor and community: Rhythm, rhyme, and rhetoric in the music of Public Enemy“, *Popular music — Style and identity*, eds. Will Straw, Stacey Johnson, Rebecca Sullivan & Paul Friedlander, Montreal 1995, s. 291-307, särskilt s. 295f.

Låten präglas således av en genomgående modal flertydighet; den delvis tonhöjdslösa klangkaraktären hos flera av fakturskikten gör denna konflikt mindre påtaglig men icke desto mindre ständigt närvarande. Uttryckt i semantiska termer tycks denna konflikt framställa en musikalisk representation av ett latent men inte tydligt definierat hot mot den konsekventa modalitetens välordnade musikaliska kosmos. Den modala mångtydigheten, åstadkommen med hjälp av subtila men effektiva musikaliska medel, tjänar på så sätt till att affektivt framhäva och understryka låtens textinnehåll.²⁵

Sammanfattning: tonhöjdsorganisation och musikalisk form

Sammanfattningsvis kan sägas att de ovan analyserade exemplen representerar tre olika strategier för markerande av en sociokulturell särskillnad genom brott och motsägelser mot existerande musikaliska kodsystém, d.v.s. genom konstruktion av alternativ till de tonala (i vid mening: treklångsbaserade/modala) procedurer som tidigare bildat basen för det mesta av populärmusiken. Här skulle kunna invändas att tonhöjdsrelationer över huvud taget inte är särskilt väsentliga i de här diskuterade exemplen, och att andra parametrar är mer relevanta för lyssnarupplevelsen (klangfärg och tempo i „Suffer the children“, groove och upprepning i „Hardcore heaven“, och groove, rytmisk deklamation och text i „Shut em down“). Det vore dock förhastat att hävda att de valda tonhöjdsstrukturerna skulle vara godtyckliga och utan betydelse, såsom tydligt framgår vid en hypotetisk substitution av vilken som helst av dessa tre olika och specifika modeller för tonhöjdsorganisation med t.ex. ett konsekvent doriskt, mixolydiskt eller eoliskt modus.

Trots sina olikheter vad gäller modal disposition har de tre låtarna också en del gemensamma drag. Vad beträffar periodicitet (temporal struktur på mellannivå) används i alla tre låtarna regelbundna åttataktsmönster, och i „Suffer the children“ och „Shut em down“ finns tydliga vers-refrängmönster, d.v.s. låtarna uppvisar musikaliska karakteristika typiska för den „lyriska“ eller „elliptiska“ typen av musikalisk syntaxkonstruktion.²⁶ Dessa är dock överlagrade med melodiska/harmoniska strukturer och processer som delvis ignorerar, delvis motverkar de konventionella formmönstren genom en stark tonvikt på repetition och undvikande av konventionella funktionellt tonala slutfallsformler.

25. En antydning om låtens affektiva karaktär för europeiska lyssnare ges av det faktum att flera svenska musikstudenter vid ett ostrukturerat lyssningsexperiment där denna låt användes inte uppfattade titeln som den faktiska „Shut em down“, syftande på kommersiella och offentliga institutioner hörande till det U.S.-amerikanska etablissemanget, utan som „Shot em down“, syftande på beväpnat våld.

26. Middleton, Richard: *Studying popular music*, Milton Keynes & Philadelphia 1990; Björnberg, Alf: „Strukturrelationer mellan musik och bilder i musikvideo“, *Col Legno-1* 1993.1 (1993) s. 213-239.

De formbyggnadsmodeller som används i populärmusik definierades ursprungligen huvudsakligen genom tonala medel, d.v.s. melodiska och harmoniska processer som tillsammans möjliggjorde uppbyggnaden av avrundade symmetriska strukturer. En berättigad fråga är således varför dessa formscheman har bibehållits i sådan utsträckning i musik som den här diskuterade, som i andra avseenden förefaller vara skapad i avsikten att bryta etablerade musikaliska koder. Denna fråga har flera möjliga svar. Symmetriska perioder och vers-refrängstrukturer kan ha bibehållits av ren konvention, som ett slags „neutral“ inramning inom vilken alternativa kodsystém som berör andra, mer väsentliga musikaliska parametrar konstrueras. Det är också tänkbart att användningen av avrundade, symmetriska „borgerliga“ musikaliska former skulle kunna ses som ett tecken på djupstrukturnivå på den borgerliga ordningens fortsatta hegemoni:²⁷ kanske är denna musik inte så „annorlunda“ när allt kommer omkring. En ekvation som sätter likhetstecken mellan regelbunden symmetri i musik och borgerlig ideologi framstår dock som alltför förenklad för att kunna ge en uttömmande redovisning av musikens meningspotential. Symmetrisk periodicitet, såsom en aspekt av den tendens till repetitivitet som spelar en viktig roll i musikalisk syntax, kan också relateras till populärmusikens orala och somatiska kopplingar: „repetition is polysemous, suggesting both noise and order, dancing bodies and technological determinism, resistance and containment.“²⁸ Det förefaller vidare finnas en viktig förbindelse mellan å ena sidan repetition och regelbunden (hyper)meter, och å andra sidan vad Moore har kallat populärlåtens „fiktionalitet“:²⁹ den blotta regelbundenheten i tidsflödet utgör en distanserande eller „stilsinerande“ faktor, som avskiljer upplevelsen av musik från det oregelbundna flödet av händelser i den ordinära vardagliga tillvaron och därmed skapar ett potentiellt utrymme för både eskapism och utopisk kritik. I detta perspektiv motsäger modalt organiserade och repetitiva tonhöjdsstrukturer inte traditionella populärmusikformer så mycket som de „öppnar“ dem för ett vidare omfång av olika lyssnarpositioner, lyssnarmodi, lyssnarupplevelser och potentiella betydelser.

Att utförligare analysera detta betydelseomfång är en komplicerad uppgift, vars vidare diskussion faller utanför ramarna för denna artikel. I nuläget förefaller vidare analytiska slutledningar inom det område som skisserats ovan förutsätta ytterligare fenomenologiskt orienterad forskning kring de tidsperceptionsformer som konstitueras i och av musik. För en helhetlig analys av musikalisk mening erfordras ett brett tvärvetenskapligt angreppssätt; musikvetenskapens nödvändiga bidrag till ett sådant projekt består i utvecklandet av en teoretiskt och metodologiskt adekvat musikalisk analys som beaktar både musikalisk syntax och musikalisk semantik.

27. Jfr. Maróthy, János: *Music and the bourgeois, music and the proletarian*, Budapest 1974, s. 22; Middleton (1990), s. 16ff.

28. Walser (1995), s. 299.

29. Moore (1993), s. 85.

SUMMARY

On tonal analysis of contemporary popular styles

The article discusses issues related to the analysis of pitch-structures in recent popular music styles. The epistemological status of musical analysis is explained on the basis of the relationship between analysis and musical production, and it is argued that as of a consequence of this relationship, musical analysis has tended to emphasise musical syntax at the expense of matters of musical semantics.

Within musicological studies of popular music, an analytical approach based on concepts from modal theory has evolved into something of a methodological mainstream. The potentials and problems of this approach are discussed in general terms, and then illustrated by way of application to three recent examples of „sidestream“ popular music. The first of these, Napalm Death’s „Suffer the children“, features a consistent modality which however transcends the modal categories identified by established modal theory. In the second example, DJ Seduction’s „Hardcore heaven“, several modes are juxtaposed to the effect of neutralising the affective character of each of these modes. The third example, Public Enemy’s „Shut em down“, features an ambiguous combination of two different modes, where the conflict between different modal tendencies serves to affectively enhance the content of the song’s lyrics.

In the concluding section of the article, the discrepancy between the breaking of established musical codes in the domains of melody and harmony and the retention of conventional popular music formal models is discussed, and some possible directions for future research are suggested.