

Rockanalysens parametre I. Sound og soundscapes.

af Tore Mortensen

Formålet med denne og kommende artikler er at tilvejebringe et begrebsapparat til analysen af rockmusik.

Det største praktiske problem, som man konfronteres med, når man skal i gang med at analysere den rytmisk, improvisatoriske musik, er, at musikken kun er tilgængelig i sin klingende form. På den baggrund tegner der sig to fremgangsmåder til analyse af rocken; man kan enten tilvejebringe en notetekst, som lægges til grund for analysen, d.v.s. man foretager en traditionel nodeanalyse af en pladetranskription; eller man kan forsøge at angribe den klingende musik, d.v.s. lave en direkte auditiv analyse.

Uanset hvilken fremgangsmåde man benytter sig af (evt. begge), savner man på mange af musikkens områder et specifikt begrebsapparat, specielt til den auditive analyse, men også til nodeanalysen af transkriptioner.

Visse af de musikalske parametre, f.eks. melodik, harmonik, metrik og form, kan dog uproblematisk indfanges af en transkription og dermed gøres til genstand for en traditionel nodeanalyse.

Når man imidlertid tager i betragtning, at rockmusikken typisk har helt andre tilblivelsesvilkår end kompositionsmusikken, -headarrangements overfor komponistens udarbejdelse af et partitur-, kan det ikke overraske, at rockmusikere generelt må vælge og prioritere deres musikalske virkemidler ud fra andre principper end den nodearbejdende komponist.

For rockmusikerne og deres publikummer fremstår den rytmiske parameter, den instrumentale spillestil (såvel den personlige spillestil som ensemblespillestilen), og endelig sounden som de tre vigtigste musikalske parametre. I denne første artikel vil jeg tage hul på disse tre områder, idet jeg starter bagfra med sound-begrebet. Jeg skal i det følgende skitsere, hvorledes sound-begrebet er gået hen og blevet en af de allermest centrale indfaldsvinkler for skabelsen og perceptionen af den moderne rockmusik; og gennem en række korte analyser vil jeg give et bud på, hvorledes man specifikt kan angribe sound-parameteren i det musikalske forløb.

Instrumental-, ensemble- og producer-sound.

De seneste års rockmusik er i stadig højere grad blevet præget af udviklingen indenfor instrumentteknologien, først og fremmest udviklingen af synthesizeren. Den nyeste digitale lydteknologi til brug i lydstudiet ved optagelse og mixning har tilsvarende gennemløbet en eksplosiv udvikling og haft en mærkbar indvirkning på det musikalske output i den moderne rockmusik. Teknologiens udvikling kommer stærkest til udtryk i selve musikken i sound-parameteren, sådan som jeg her kort skal ride op.

Fra den tidligste rockmusiks fremkomst og frem til omkring 1970 kendtes sound-parameteren i primært tre forskellige betydninger, nemlig

1. instrumental-sounden,
2. ensemble-sounden,
3. producer-sounden.

Med **instrumental-sound** forstår man den enkelte musikers egen personlige sound, herunder særlige kendetegn ved musikerens tonedannelse, anslag, anvendelse af vibrato, bended notes, type forstærkning og eventuel elektronisk forvrængning og anden bearbejdelse. Det er bl.a. den personlige instrumental-sound, der sætter den trænede rocklytter i stand til at kende forskel på f.eks. rockmusikkens guitarister (Eric Clapton, Roger Waters, Pete Townsend, Jimi Hendrix, Carlos Santana, osv.)

For et etableret rockorkester eller vokalensemble vil der ofte være tale om en karakteristisk **ensemble-sound**. En bestemt konstellation af musikere (med hver deres instrumental-sound), sammenkædet med karakteristiske arrangementsprincipper, er medvirkende til at give ensemblet en genkendelig ensemble-sound, tag som eksempel The Byrds, Rolling Stones, Cream. Eller der kan være tale om en bestemt konstellation af sangere med en karakteristisk måde at synge sammen på, der giver en karakteristisk vokalensemble-sound, eksempelvis Mamas and Pappas, CSN, Beach Boys. Eller der kan være tale om en kombination af begge dele.

Producer-sounden er knyttet til bestemte pladestudier, hvis producer fungerer som musikalsk leder og arrangør, og som ofte har en fast stab af musikere til sin rådighed. Der vil typisk være tale om indspilninger med vokalsolister i modsætning til indspilninger med fast etablerede bands. Producer-sounden karakteriseres typisk ud fra bestemte instrumentationsprincipper og arrangementsprincipper, samt mixningen af det færdige produkt. (I virkeligheden er dette soundbegreb, producer-sounden, analogt til og indeholder de samme komponenter som ensemble-sounden, det er blot knyttet til produceren i stedet for til det faste rockensemble.)

Den ekstra dimension, som produceren har til sin rådighed, er muligheden for at bearbejde de indspillede forløb med de studietekniske virkemidler; dette indebærer bl.a. afbalancering af de forskellige instrumenter i forhold til hinanden, den rumlige placering af instrumenterne (til højre/venstre eller fremme/tilbage på soundscenen), samt gennemskueligheden eller forplumringen af lydbilledet ved anvendelsen af rumklang. Af konkrete eksempler på velkendte producer-sounds kan nævnes Phil Spector-sound, Motown-sound, Memphis-sound.

Soundscapet.

Den eksplosive udvikling af den digitale instrumentteknologi og lydteknologi fra starten af 1970-erne får markant indflydelse på soundbegrebet, som er skitseret ovenfor.

Instrumental-sounden bliver i højere grad end tidligere bestemt af den digitale generering af lyd (udviklingen af syntesizere og instrumentforstærkere, soundmoduler til el-bas og -guitar, synt-trommer).

Ensemble-sounden bliver - som en konsekvens heraf - berørt tilsvarende. Hvad der er nok så afgørende for ensemble-sounden er, at også det kompositoriske arbejde berøres af

de nye instrumentalsounds; tag som eksempel fra den hjemlige rockscene grupperne Sneakers og Halberg/Larsen-Band, og hør hvorledes deres kompositioner forenkles i den musikalske substans omkring 1980-81, mens deres pladeprodukter til gengæld udstyres med utrolig flot lyd.

Producerens muligheder for at producere/mixe lydbilleder bliver på denne måde en styrende faktor for meget af den rockmusik, der dukker op i 1980-erne og 1990-erne. Den (klingende) rockkomposition bygges op på en imaginær soundscene, hvor de enkelte instrumenter og sangere indplaceres i rummet og i forhold til hinanden, langt fremme eller langt tilbage på scenen, til højre eller venstre, osv. Størelsen af den kunstige soundscene kan variere fra det lille kompakte kælderlokale, over den store (indendørs/udendørs) rockscene til det ydre, intergalaktiske rum.

Soundscapen er en velegnet betegnelse for de klingende "lydbilleder" eller "klanglige landskaber", som i højere grad er kommet til at dominere den moderne rockscene. Når disse soundscapes, der ofte bygges op som impressionistiske klangflader, forekommer, er det gerne på bekostning af de musikalske parametre, som tidligere var et særkende for rockmusikken, nemlig den rytmiske grundfeeling og energi, de harmoniske akkordprogressioner og sounden i de ovenfor nævnte betydninger.

Den musikalsk analyse af rockmusik, der benytter soundscapet som den centrale musikalske parameter, kan tage udgangspunkt i følgende parametre: 1) Hvilke lydkilder er der anvendt i opbygningen af soundscapet, 2) hvorledes er de anvendte lydimpulser mixet i forhold til hinanden, d.v.s. hvorledes er soundscenen bygget op, samt 3) hvorledes kan man beskrive den karakter eller stemning, som soundscapet fremmaner. I overigtsmæssig form:

1. Lydkilder:

båndoptagelser af konkrete lyde, (lydcollage),
synthesizers,
"naturlige" instrumenter, (fra rocken, den klassiske musik, osv)

2. Den fysiske soundscene:

| | | |
|----------|---|---------|
| stor | - | lille |
| åben | - | lukket |
| bagtæppe | - | forkant |

3. Stemning/karakter:

| | | |
|-----------|---|----------|
| dramatisk | - | lyrisk |
| lys | - | mørk |
| luftig | - | tæt |
| statisk | - | dynamisk |

Analysér.

Som eksempel på et soundscape, der udelukkende benytter sig af lydoptagelser, dels af konkrete lyde og dels af musik, er her valgt John Lennons "Revolution 9", en af rockmusikkens klassiskere indenfor lydcollagen.

The Beatles: "Revolution 9".

Lennon fortæller selv om tilblivelsen:

"Alt det dér blev lavet med båndsløjfer. Jeg havde omkring tredive sløjfer gående, jeg satte dem over på ét grundspor og én sløjfe... jeg havde sådan noget som klassiske bånd gående oppe ovenpå, og klippede dem i stykker og kørte dem baglæns og sådan noget for at få lydeffekterne, og en af tingene var en teknikers prøvebånd, hvor de kommer ind og snakker og jeg sagde. "Dette er EMI, test-serie nummer ni", og så klippede jeg bare alt det op, han havde sagt, og jeg gav det nummer ni;" ("John Lennon Fortæller", Lindhardt og Ringhof, 1971.)

De præindspillede bånd, som Lennon benyttede til collagen, indeholdt bl.a. optagelser af konkrete lyde, samtaler og interviews, latter, babylyde, klapsalver, ophidsede folkemasser, råbekor, ildebrande og maskingeværer. Desuden benyttedes en række musikoptagelser, bl.a. af en barpianist, et symfoniorkester, et klassisk kor og et militær-orkester.

De forskellige optagelser blev klippet i mindre bidder, som beskrevet af Lennon, og kørt som båndsløjfer. Derved optræder visse af sløjferne i et repetitivt mønster (specielt genkendeligt er den gennemgående stemme, "number nine"), som fades ind og ud i løbet af forløbet; nogle af lydene gentages således, andre forekommer kun den ene gang. Desuden benytter Lennon sig af de studietekniske muligheder for at køre nogle af båndsløjferne baglæns og at panorere signalerne mellem højre og venstre kanal.

Den konkrete fysiske lokalitet, som collagen hensætter lytteren i, er ikke éntydig; man befinder sig skiftevis i en koncertsal, ved radioapparatet, i en nær samtale med andre mennesker og udendørs blandt store folkemængder, under beskydning af maskingeværer eller i brændende huse. Lytteren gennemlever et ondt mareridt, enten som i drømme eller på blind flugt i et samfund i opløsning.

Det generelle indtryk af kompositionen er kaos. En genkendelig virkelighed er sprængt i stumper og stykker og sat tilfældigt sammen igen, uden anvendelse af nogen bevidst strukturel kompositionsmetode. Lydcollagen har naturligvis berøringspunkter med John Cages "chance music", som Yoko Ono har været bekendt med gennem sin tilknytning til New Yorks avantgardemiljø; men idegrundlaget for tilblivelsen af "Revolution 9" var radikalt forskelligt fra Cages, herom siger Lennon:

"Revolution No.9" var et ubevidst billede af, hvad jeg rent faktisk tror, der vil ske, når der sker. Den var ligesom en tegning af revolutionen." (ibid.)

Man vil ofte høre soundscapes anvendt i indledningen til en rockkomposition, sådan som det er tilfældet med følgende tre eksempler, Supertramps "Brother Where You Bound", Dire Straits' "Money For Nothing" og Pink Floyds "Shine On Your Crazy Diamond".

Supertramp: "Brother Where You Bound".

Indspilningen indledes med et soundscape i form af en lydcollage, hvor radioreportager og udendørsoptagelser mixes med optagelser af strygere og rockorkestrets instrumenter.

Lydcollagen starter med optagelsen af en speakerstemme, i hvad der fremstår som en støvet radiooptagelse fra krigens tid:

tekst 1: *"All precense, that we bring to this place, are washed clean, Winston. The execution of their sentences is reletively unimportant. By the time we have finished with them, there is nothing left in them but sorrow for what they have done and love for Big Brother. It is touching to see how they love Big Brother."*

Ind over speakerstemmen starter et fire-takters ostinat, spillet af unisone dybe strygere, der er ledsaget af en høj, syngende hvislelyd, og senere en improviseret fløjte-stemme.

Efter tekst 1 fades en ny lydoptagelse ind over temaet, tilsyneladende med en optagelse fra Hyde Park Corner med støjen fra menneskemasser i baggrunden. Flere andre radiooptagelser med speakere (Winston Churchill?) fades ind oveni; det er umuligt at opfatte de talte ord, men der er givet tale om optagelser, der stammer fra England i tiden under den 2.verdenskrig. Soundscapet bibringer lytteren et stemningsbillede af en kaotisk tid (de mange, alvorfulde taler) med uheldsvangre undertoner (det melodiske strygerostinat).

Når strygerostinatet fader bort, overtages soundscapet gradvist af rockorkestrets instrumenter, først det akustiske klaver, der fades frem fra baggrunden og langsomt indtager en central placering på scenen, senere kommer leadvokalen til. Under sangerens første to strofer udgøres soundscapet af klaverets ostinat, i anden strofe endvidere af fløjtelyde; kun hook-line-en: "Hey brother, where you bound" markeres på dramatisk vis af bas, trommer og strygere. En gradvis intensivering af klaverets rytmiske soundscape fører frem til rockkompositionens centrale afsnit med traditionel rockbas og -tromme. Det videre forløb skifter igen mellem disse to afsnit, klaver-soundscapet overfører den traditionelle rockrytmegruppe.

Dire Straits: "Money For Nothing".

"Money For Nothing" er et eksempel på et soundscape, hvor lydkilderne udelukkende er rockensemblets egne instrumenter.

Det første halvandet minut af "Money For Nothing" er opbygget som et bredt anlagt soundscape, der brat skifter karakter med trommens indsats og som i et voldsomt crescendo lægger op til starten på rocknummeret.

Soundscapet i starten er præget af det tætte, mørke bagtæppe, der er skabt af syntesizer og bas, en udholdt klangbund, der skifter langsomt rundt i lange bølger; den brede klangflade bliver gjort rytmisk levende med en pulserende og underspillet syntesizerpuls. I det store klangrum ovenover svæver sangstemmen rundt med det gentagne "I want my, I want my own tears", afbrudt af fills i bløde syntesizerlyde. Soundscenen er stor og uden grænser (det ydre rum?), og soundscapet er flydende og uden tyngde.

Med trommens indsats og gradvist intensiverede spil sker der en dramatisering af soundscapet; de abrupte tom-tom fills tvinger det dybe, stabile syntesizertæppe ud af sin statiske tilstand og sætter det i en dynamisk bevægelse opad, samtidigt med at også guitaren træder ind på scenen med forvrængede akkordeffekter. Soundscapet ekspanderes kraftigt frem imod en eksplosion, der kun efterlader rytmeguitarens rockostinat tilbage på

scenen som optakt til den egentlige komposition.

Pink Floyd: "Shine On Your Crazy Diamond, Part 1".

Pink Floyds suite, "Shine On Your Crazy Diamond", indledes med et statisk soundscape, en udholdt Gm-akkord i orgel/syntesizer, der er holdt i en mørk grundfarve, men med en lys overstemme. Momentvis blander nogle lyse, bevægelige og nedtonede harpe-syntesizerlyde sig i soundscape. Soundscape har funktion af bagtæppe på soundscenen, og umærkeligt gror en lysere fløjtestemme (syntesizer?) frem af klangbunden og antager en melodisk funktion mod den statiske baggrund. 2:10 inde i forløbet indtræder den lyse elguitar i solistrollen, samtidigt med at grundfarven i bagtæppet begynder at skifte i lange bølger (Gm, Dm, Cm). Når bagtæppet i soundscape langsomt begynder at fade bort (omkring 3:30), overtager rockorkestrets instrumenter gradvist scenen, først elguitaren med en kort figur, derefter de øvrige instrumenter, tromme, bas og rytmeguitar, og anden del af "Crazy Diamond" er i gang.

Som eksempler på anvendelsen af soundscapes som gennemgående backing til sang-solisten bringes her Police's "Tea In Sahara", Peter Gabriels "Don't give up" og Phil Collins' "In The Air Tonight".

Police: "Tea In Sahara".

Soundscape i Police's "Tea In Sahara" er opbygget i flere dimensioner. De skalmeje-agtige syntesizerklange, enkeltstående guitareffekter og sparsomme syntesizertoner er volumenmæssigt mixet langt tilbage på soundscenen og med masser af rumklang og ekkoeffekter og med funktion af bagtæppe. Det luftige bagtæppe angiver ikke nogen tonal fornemmelse, men har udelukkende til formål at skabe en fornemmelse af space og tomhed.

Den ganske enkle og luftige akkord- og taktmarkering i bas og high-hat er mixet uden rumklang og er i soundscape derfor placeret fremme på scenekanten, men i kraft af ostinatets lette og underspillede karakter dominerer det ikke på bekostning af bagtæppet, men glider snarere ind på linie med det.

Stings leadvokal er placeret centralt, midt på soundscenen med en kort efterklang, uden dog at træde ud af soundscape, leadvokalen fornemmes snarere som en del af soundscape.

Det visuelle indtryk, som soundscape danner, er et øde og grænseløst landskab med et forladt individ placeret midt i det hele. Soundscape fungerer således som en musikalsk visualisering af Stings tekst, der handler om at drikke te i Sahara og med det surrealistiske billede af dansen i klitterne for den mystiske gamle mand.

Peter Gabriel: "Don't give up".

Peter Gabriels "Don't Give Up" er et godt eksempel på opbygningen af en vokalkomposition i skiftende musikalske soundscapes. Foruden Peter Gabriel medvirker sangerinden Kate Bush, der tager sig af sangens hook-line, "Don't give up".

I de første strofer akkompagneres Gabriel af et mekanisk, mørkt syntesizer- og bas-

ostinat, der er mixet helt frem på soundscenen; i baggrunden er lagt et klangtæppe af bløde, fløjteagtige syntesizerlyde, der umiddelbart synes at svæve frit omkring, men som alligevel følger Gabriel i hans melodiske fraseringer.

Under Kate Bushs hookline skifter soundscape karakter, udholdte bas-syntesizerakkorder danner det varme, mørke bagtæppe, mens en diskret, lys high-hat nu markerer den lette rytmiske puls. Rytmemarkeringen har nærmest en dekorativ funktion og spilles så understated, at man kun med vanskelighed kan følge det rytmiske metrum, der før blev markeret af bas-ostinatet.

Men på tekstlinien, "Rest your head, you worry too much..." ændres billedet radikalt: det mørke, statiske soundscape begynder at vibrere! Midt i det syntetiske syntesizer-soundscape indtræder pludseligt et akustisk flygel. Her -og i Gabriels efterfølgende strofe- lægger pianisten Richard Tee et improviseret gospel-klaverakkompagnement under sangernes melodilinier og tilføjer således lydbilledet en menneskelig stemme: 6/4-takten gøres levende i stedet for -som før- mekanisk, og det musikalske forløb bliver anderledes nærværende, fordi den akustiske gospel-klaverstil træder frem på bekostning af det konstruerede og syntetiske soundscape.

Med bortfaldet af Richard Tees gospel-klaver sker der en tilbagevenden til den oprindelige tilstand, og først i efterspillet bibringes det syntetiske soundscape en muntrere stemning, et let dansende bas + tromme-ostinat og et fjernt kor, der synger "don't give up".

Det her beskrevne udviklingsforløb er naturligvis begrundet i sangens tekstlige univers. Den nøjere sammenhæng mellem tekst og musik er åbenlys, og skal ikke behandles her.

Phil Collins: "In The Air Tonight"

Et andet eksempel på hvorledes et soundscape kan bruges som backing til en vokalsolist er Phil Collins- "In The Air To Night"; også i denne indspilning bringes de "naturlige" instrumenter i anvendelse med det formål at skabe kontrast og dynamik i soundscape, omend med en anderledes dramatisk virkning end hos Peter Gabriel.

I "In The Air Tonight" etablerer Phil Collins et statisk soundscape, der er bygget op omkring et dynamisk unuanceret trommeostinat (trommemaskine), et liggende D-orgelpunkt i syntesizer-bas og et flydende fire tacters orgelostinat. Det karakteristiske ved soundscape er dets mekaniske, repetitive mønster, som -hvis det fik lov til at stå aleneville have en nærmest hypnotisk virkning på lytteren.

Collins bruger imidlertid det understatede soundscape som klangbund for de voldsomt forvrængede effekter fra den elektriske guitar, der er mixet i baggrunden. Kontrasterne i soundscape mellem det statiske/hypnotiske og det dynamiske/dramatiske giver lytteren et indtryk af en indestængt og højeksplosiv tilstand, et indtryk, der understøttes af Phil Collins' leadvokal. Collins' stemme er enten overdubbed eller bearbejdet elektronisk for at skabe en unaturlig og metallisk klang. Ekkoeffekterne på leadvokalen fra og med det andet omkvæd er med til at styrke indtrykket af fare og ustabilitet i soundscape.

Situationen ændrer sig dramatisk i det sidste omkvæd, da den nærmest uundgåelige reaktion på denne uligevægtstilstand indtræffer med en chockagtig og eksplosiv indsats af el-bas og (rigtige) rocktrommer i en abrupt og dynamisk rockrytme. Der bliver her ikke tale om en forløsning af den labile tilstand, dertil er rockrytmen for skæv og den rytmiske energi for kontrolleret; den indestængte galskab i starten går snarere over i en aggressiv og voldsom udladning, der holdes kørende i resten af forløbet under det lange fade.

Også i dette eksempel er soundscapets karakter og dets dynamiske udvikling naturligvis betinget af tekstens indhold, en afspejling af den desperation og vrede, der præger hovedpersonen (Collins) oven på et smadret parforhold.

Perspektiver.

Jeg har her i en komprimeret form skitseret en analytisk indfaldsvinkel til den moderne rockmusiks soundscapes, og med de efterfølgende korte analyser givet eksempler på, hvorledes begreberne kan anvendes i den analytiske praksis.

Men hermed er soundscape-analysens muligheder langt fra udtømte; soundscape-begrebet har mange andre implikationer, hvoraf et par stykker skal nævnes her.

Hvis vi for et øjeblik bevæger os ud i rockmusikkens yderområderne og f.eks. tager fat på fusionsgruppen Weather Report, så kunne man i starten af gruppens karriere iagttage en musikalsk metamorfose, hvor gruppens spillestil ændrede sig fra jazzens frie improvisatoriske sammenspil til en højere grad af kompositorisk fastlåsthed. Skiftet, der skete omkring LP-en "Sweetnighter" fra 1973, indebar en fast ostinatfixering af rytmemarkeringen, samtidigt med at man valgte at fokusere på det soundmæssige aspekt i det musikalske output. En lignende metamorfose kan iagttages i gruppen Steps- metamorfose til Steps Ahead omkring 1983-1984. I begge tilfælde førte skiftet og brugen af syntesizeren til, at de musikalske forløb i højere grad blev opbygget i ostinatfixerede soundscapes.

Som et andet eksempel kan nævnes, at mange nutidige rock-LP'er opererer med gennemgående rytme- og soundconcepts som backing til sangsolisterne, eksempelvis Kate Bush, "The Dreaming" (mørke, flydende soundscapes med "sære" rytmemarkeringer), Madonna, "Like A Virgin" (sprøde, glasagtige backingsounds og mekaniske rytmer), Michael Jackson: "Bad" (syntesizerbaserede rytmiske soundscapes).

Et område, hvor soundscape er den enerådigt herskende parameter, er den såkaldte New Age Music. Disse soundbilleder, der er fabrikerede til brug for stressede nutidsmennesker, er ligesom rockmusikken en brugsmusik; forskellen ligger naturligvis i den fysiske udfoldelse, eller mangel på samme, som disse to musikformer inviterer til, den indadvendte og individuelle meditation overfor den udadvendte og kollektive fysiske udfoldelse.

Rockmusikkens soundscapes: At tænke i sounds, at skabe statiske eller dramatiske soundbilleder, at udvikle dem over længere stræk, at skabe musikalske rum, at opbygge stemninger og tilstande. Formål: At understøtte og visualisere en tekst, at tryllebinde sit publikum.

Pladeliste til analyserne:

- The Beatles: "The Beatles" (1968), Apple CDS 7 46443 8.
- Supertramp: "Brother Where You Bound" (1985), A&M records, 395 014-1.
- Dire Straits: "Brothers In Arms" (1985), Vertigo 824 499-2.
- Pink Floyd: "Wish You Were Here" (1975), EMI SHVL 814.
- Police: "Synchronicity" (1983), A&M AMLX 63735.
- Peter Gabriel: "So" (1986), Virgin Records PGCD 5.
- Phil Collins: "Face Value" (1981), Atlantic 2292-54939-2.