

Rockanalysens parametre II. Rytmik.

af Tore Mortensen.

Rockmusikkens primære funktion og eksistensberettigelse har altid været at fungere som teenage generationens dansemusik. Kropsbevægelserne og dansetrinene i modedansene har ændret sig fra generation til generation, og ændringerne er sket i takt med rockens musikalske udvikling.

Dette andet afsnit i føljetonen om rockanalysens parametre vil tage sit udgangspunkt i oplevelsen af den rytmiske gestaltning. Metoden er altså den auditive analyse, hensigten at indkredse og karakterisere de rytmiske energier i musikken, hvis formål er at befordre den kropslige bevægelse.

Visse områder af rytmeanalysen bevæger sig på et teknisk-analytisk strukturelt niveau (tempo, taktart, beatmarkering og modrytme, polyrytmik, osv.). Andre områder tager udgangspunkt i en fænomenologisk tilgang, hvor det drejer sig om at forholde sig til musikalske parametre af mere oplevelsesmæssig karakter (graden af rytmisk energiudladning, drive, lethed/tyngde, timing, flow, osv.). Læs også her diskussionen hos Per-Drud Nielsen i artiklen, "Når det kommer til stykket", Col Legno, 1.stak, 1992. Uden inddragelsen af den fænomenologiske tilgang vil en analyse blive for teoretisk og mangle mange af de væsentligste, oplevelsesmæssige parametre i musikken; og uden det kølige og teknisk-analytiske plan vil en analyse risikere at blive ustruktureret og flagrende; begge planer er således af relevans for analysen af rockens rytmik.

Det overordnede formål er altså at udvikle og finpudse et analytisk værktøj, der for det første skal muliggøre en struktureret, auditiv analytisk tilgang til musikken, og som for det andet skal udgøre den terminologiske platform, der gør det muligt for os at kommunikere vores iagttagelser og refleksioner over musikken videre.

Det rytmiske groove.

Det rytmiske groove er en betegnelse, der siger noget om, hvorledes den rytmiske gestaltning i det musikalske forløb opleves på øret og -vigtigst af alt- i kroppen. Groovet er betinget af mange enkeltfaktorer indenfor den rytmiske parameter, f.eks. tempo, taktmarkering, underdelingen af grundpuls/beatet, beatmarkeringen, anvendelsen af modrytmer eller polyrytmik, det dynamiske niveau, instrumenteringen, feelingen, graden af fastlåsthed eller fleksibilitet i arrangementet og den rytmiske energiudladning. For at kunne give en karakteristik af et groove er det nødvendigt at finde frem til, hvorledes bl.a. disse elementer indgår i en musikalsk helhed og betinger hinanden i helheden.

I det følgende vil de enkelte delparametre blive gennemgået én for én med henblik på definition og eksemplificering, og artiklen rundes af med en række korte analyser af det rytmiske groove i rocken.

Det skal til sidst anføres, som det også vil fremgå af analysen, at det ikke er ualmindeligt at lade det rytmiske groove variere indenfor et og samme stykke musik,

enten som et led i formopbygningen af headarrangerede kompositioner eller som et resultat af den musikalske udvikling indenfor mere improvisatorisk anlagte forløb.

Det rytmiske grundmønster.

Det rytmiske grundmønster er rygraden i rockkompositionen, og bestemmelsen af grundmønstret er første skridt på vejen til at karakterisere det rytmiske groove. En kompositions rytmiske grundmønster er defineret ud fra valget af *tempo*, *taktmarkering* og *underdeling af grundpulsen*.

Tempo.

Tempoet er den første og vigtigste forudsætning for hvorledes en indspilnings groove fremtræder og opleves af tilhøreren; selv mindre forskydninger i tempoet kan ændre ved det rytmiske groove, hvilket vil komme til at fremgå af nogle af de efterfølgende musikeksempler.

Tempoet karakteriseres normalt ud fra dets placering på følgende kontinuum:

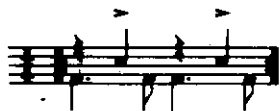
slow - (*slow medium*) - *medium* - (*medium uptempo*) - *uptempo*.

I specielle tilfælde, f.eks. hvor det drejer sig om at sammenligne rytmegrundlaget i forskellige indspilninger med tilnærmelsesmæssigt samme tempo, kan det være nyttigt at præcisere tempoet med angivelse af et metronomtalt (f.eks.: $\downarrow = 118$).

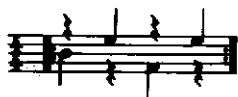
Taktmarkering.

Differentieringen af grundpulsen ved hjælp af en *backbeatmarkering* er bestemmende for taktarten.

4/4 takten kendes på markeringen af 1. og 3. beat, som oftest i bas, og fremhævelsen af backbeatet (2 og 4), som oftest på lilletromme:



I countrymusikken og rockmusik, der er påvirkede heraf (f.eks. den tidlige Elvis Presley: "Blue Moon of Kentucky"*, The Band: "The Weight"*, Dr.Hook: "The Cover of 'Rolling Stone'"*) vil fremhævelsen af 1. og 3.beat med vekselsbas resultere i en *4/4 med two beat feeling*, denne taktmarkering høres især i medium og uptempo:



En speciel version af *two beat feelingen* kendes fra New Orleans R&B'en (Dr.John: "Don't You Just Know It"*), fra Cajun stilen i New Orleans (Professor Longhair: "I'm Movin' On"*) og fra rockgrupper, der er påvirkede af New Orleanstraditionen og countrymusikken:



I starten af 1970'erne sporedes der en tendens væk fra den traditionelle backbeatmarkering af 2 og 4 til fordel for en backbeatmarkering af 3-slaget; dette fik den umiddelbare indvirkning på groovet, at den pågående rytmiske energi erstattedes af en mere sej og flydende rytmisk feeling. (Elton John gjorde denne specielle rytmemarkering til et af sine varemærker, som det f.eks. høres på "Goodbye Yellow Brick Road"*). Denne *half time/alle breve feeling* fungerer i tempi mellem slow og medium:



I langsomme balladetempi har 4/4 takten med triolunderdeling af beatet, *12/8 feelingen*, altid været en af de almindeligst forekommende taktarter. (The Platters: "The Great Pretender"*; The Beatles: "This Boy"*; Joe Cocker: "Guilty"*; Elton John: "Amazes Me"*). Fats Dominos tidlige New Orleans stil byggede på 12/8 feelingen ("Blueberry Hill"*, "Ain't It A Shame"*), hør også The Beatles' pastiche på stilen: "Oh Darling"*:



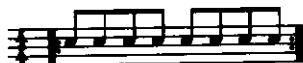
Den tredelte takt kendes især fra gospelmusikken og countrymusikken, og i rocken og soulmusikken høres den oftest, når en komposition har lånt sit stilgrundlag herfra (Ray Charles: "Drown In My Own Tears"*, Aretha Franklin: "Night Life"*). *6/4 gospel vals* består to 3/4 takter med en backbeatmarkering på 4.slaget:



Underdeling af grundpulsen.

Udover valget af tempo og taktmarkering spiller også underdelingen af grundpulsen/beatet en vigtig rolle for oplevelsen af en indspilnings rytmiske groove. Man kan her operere med følgende hovedkategorier:

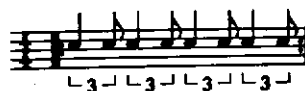
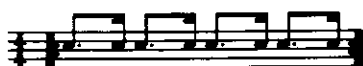
straight eight feeling:



"rock-a-boogie":



shuffle feeling:



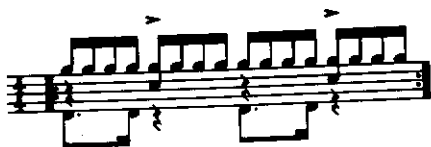
"rock-a-boogie-shuffle":



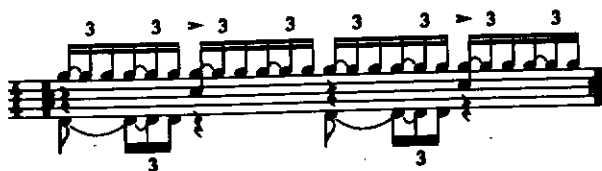
triple feeling (12/8):



straight sixteen feeling (funk):



shuffle sixteen feeling (funk):



Beatmarkering og modrytme.

Den rytmiske frasering i forhold til grundbeatet er en anden vigtig faktor for oplevelsen af det rytmiske groove. Modstillingen af en *steady beatmarkering* med forskellige typer af *synkoperede offbeatmarkeringer* er et effektivt redskab til skabelsen af rytmisk spænding. En markant beat- (og takt-) markering i kombination med en synkoperet modrytme kan tilføre det rytmiske groove det drive og den spændstighed, der befordrer den kropslige udfoldelse hos tilhørerne. Og modsat vil en svag eller helt manglende beat- (og takt-) markering i kombination med en stærk modrytme ofte resultere i et tvetydigt rytmefundament, hvor formålet, eller i alt fald den opnåede virkning, er en vildledning af tilhørerne, men herom senere.

Eksempler på beatmarkering med modrytme.

Musikeksempel 1: Stevie Wonder: "Did I Hear You Say You Love Me".

Et melodisk ostinat i bas + guitar (og blæsere) bliver her spændt op imod den stabile beat-markering i trommer; ostinatet skubber *mod beatet* i 1. og 3. takt og går *med beatet* i 2. og 4. takt, altså en skiftevis markering af offbeat og downbeat. I hver fjerde takt høres et rytmisk kick i overgangen til gentagelsen af ostinatet. Dette melodiske ostinat tilfører hele rytmekomplekset et let flydende drive.

Musikeksempel 2: Huey Lewis and The News: "Hip To Be Square".

Det dominerende ostinat i bas + guitar (+ orgel) skubber som ovenfor *mod beatet* i 1. og 3. takt og går *med beatet* i 2. og 4. takt, mens trommen holder stædigt fast i beatet ("german foot" på stortromme) og 4/4 takten (afterbeatet på lilletromme). Tempoet er imidlertid en del hurtigere her end i Stevie Wonder eksemplet ($\text{♩} = 138$ overfor 118), hvilket gør det rytmiske drive mere aggressivt og fremadrettet og får Stevie Wonder til at lyde afslappet og laid back i sammenligning.

Musikeksempel 3: Bryan Adams: "House Arrest".

Koret i "House Arrest" byder på tre forskellige modrytmer til trommens (og koklokkens) faste og solide 4/4 markering. Rytmeguitaren ostinat i *verset* markerer offbeatet (t. 1 og 3) samt 1-slaget og lift til 3-slaget (t. 2 og 4) (se ex.a); guitar + bas + orgel markerer skiftevis 1-slaget og lift til 1-slaget i *mellemspillet* (se ex.b); og i et mere flydende spil markerer guitar + bas + orgel akkordskiftene i *refrænet* med lifts til 1- og 3-slaget i takten (se ex.c). Modrytmen i verset giver et sejt flow i det langsomme medium tempo ($\text{♩} = 108$), i mellemspillet bevirker den nye modrytme en dramatisk opbremsning af det rytmiske flow, mens refrænets akkordlifts går ind og skubber til beatet og får den rytmiske energi til at strømme i et frit flow. "House Arrest" er således et godt eksempel på, hvorledes man kan styre det rytmiske flow undervejs i kompositionen ved at ændre på modrytmerne.

a) *guitar* G D G G sus4 G D G
tr+ko

b) *guitar* F G G C sus2
tr+ko

c) *guitar* G D sus4 E^m C G
tr+ko

Clavesrytmen som modrytme i rytmegruppen.

Modrytmen optræder tit i form af den latinamerikanske clavesrytme; en af grundene til at clavesrytmen egner sig specielt godt som modrytme er, at det skiftevis markerer beatet og offbeatet. Her er vist de almindeligst forekommende versioner af clavesrytmen i rocken:

Den klassiske clavesrytme:

Den omvendte clavesrytme:

Den nye clavesrytme (bossa nova'en):

den "transponerede" clavesrytme:

Musikeksempel 4: Sneakers: "De Kender Ikke Jimmi".

Her er den dramatiske intro orkestreret op over clavesrytmen som en modrytme til den nøgterne alle breve markering i trommer.

Musikeksempel 5: Fleetwood Mac: "Sara".

Henover den stabile rytmebacking i bas + trommer (medium 4/4 straight eight) ligger den transponeret clavesrytme i et sprødt strengeinstrument som modrytme. Den rytmiske virkning af sammenstillingen er udramatisk, modrytmen tilfører rytmegruppen et strømmende flow, der brydes let i overgangen til hver 8-taktsperiode.

The musical score for 'Sara' shows two staves. The top staff is labeled 'guitar' and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bottom staff is labeled 'bas' and contains a bass line with eighth notes and rests. The music is in 4/4 time and features a steady, rhythmic accompaniment.

Musikeksempel 6: Toto: "Rosanna".

I starten af "Rosanna" (se ex.) udgør den transponerede clavesrytme som modrytme ryggraden i rytmegruppen (bas, stortromme og klaver), leadvokalen og lilletromme går ind i beatet og alle breve takten. Clavesrytmen ligger således i bunden af rytmegruppen, fraseret i en shuffle feeling med stop på offbeatet, og den giver alle breve rytmen et sejt, funky beat. Bemærk i øvrigt senere (på teksten: "meet you all the way, Rosanna, yeah") den dramatiske effekt når modrytmen i rytmegruppens bas + guitar + klaver går sammen med backingkoret imod det faste beat i trommer, en typisk Toto-effekt.

The musical score for 'Rosanna' shows three staves. The top staff is labeled 'vokal' and contains the vocal line with the lyrics: "All I want to do when I wake up in the morning is see your eyes." The middle staff is labeled 'b+p' and contains the bass and piano accompaniment. The bottom staff is labeled 'tr' and contains the drum part, featuring a steady beat with triplets. The music is in 4/4 time and features a steady, rhythmic accompaniment.

Musikeksempel 7: Doobie Brothers: "Nothin' But A Heartache".

I starten af dette eksempel er clavesrytmen (bossa nova-versionen) placeret i bas + el-piano og med den stabile beat- og taktmarkering i trommer, men i modsætning til Toto eksemplet ovenfor giver modrytmen her et mere roligt strømmende rytmisk flow. Dette hænger sammen med en mere legato spille måde, hvor både clavesrytmen og leadvokalen går ind og markerer de samme slag i takten, kun trommen holder stædigt fast ved grundbeatet.

The musical score for 'Nothin' But A Heartache' shows three staves. The top staff is labeled 'vokal' and contains the vocal line with the lyrics: "So you tell him to say no more you don't want to know why or where". The middle staff is labeled 'b+p' and contains the bass and piano accompaniment, with chord symbols: G, F#m7, B, E, E, A, E, F#m7, B. The bottom staff is labeled 'tr' and contains the drum part, featuring a steady beat with triplets. The music is in 4/4 time and features a steady, rhythmic accompaniment.

Musik eksempel 8: Stevie Wonder: "Come Back As A Flower".

I "Come Back" markeres beatet og 4/4 takten kun sporadisk i den luftige instrumentation. Når sangeren eller pianisten i hele fraser laver modrytmer med udgangspunkt i den transponerede clavesrytme (se ex.), får det derfor ikke den samme rytmiske effekt som i de to foregående musikseksempler; i stedet oplever man her et let og utvunget rytmisk flow, som kan synes at skifte puls og taktførmelse undervejs, men som faktisk bibeholder 4/4 takten hele forløbet igennem.

Musik eksempel 9: Police: "Tea in Sahara".

Stings komposition er et skoleeksempel på økonomisering med de rytmiske virkemidler. Clavesrytmens første takt danner rygraden i hele forløbet, men det er først i omkvædet, at den fremtræder i sin helhed. I introen præsenteres en sær stoprytme i bas, hvis sidste tone på liftet til 3-slaget accentueres i stortrommen (se ex.a). I verset bibeholdes denne idé over et nyt basostinat og med lette, næppe hørlige shufflepulsslæg i high-hat (se ex.b); på trods af rytmegruppens ostinatfixering oplever man dette sted en vægtløs taktførmelse, måske fordi 1-slaget i takten markeres lettere end det dominerende lift til 3-slaget. Først i omkvædet afsløres ideen bag introens og versets rytmegruppestruktur: Det rytmiske bas- og trommeostinat fortsætter, men nu tilføjes et markant afterbeat på 4-slaget i lilletromme (se ex.c), og dermed dukker clavesrytmen op i kombinationen mellem bas, stortromme og lilletromme. Omkvædet får ved tilføjelsen af afterbeatet et hørbart rytmiske drive, som ikke var til stede i introen og verset. Så enkle er de virkemidler, der her bruges til at bringe os fra en space-agtig og vægtløs tilstand over i et rytmisk fremadrettet drive.

Taktmystificering og falsk beatmarkering.

Det er en ikke ualmindeligt forekommende joke fra musikers side at undlade at *markere* det grundlæggende metriske mønster (takten) i starten af en komposition samtidigt med at off-beatet gives en fremtrædende placering; derved opnår man, at publikum fodres med en falsk beatfølelse, hvor off-beatet oplevet som beat. Først i det øjeblik der skiftes til et B-stykke eller omkvæd med en stabil og steady taktmarkering falder brikkerne på plads, hvilket umiddelbart opleves som om rytmen "vælder"; næste gang det ustabile rytmemønster dukker op, vil man således kunne opleve det på en ny måde, denne gang høres "beatet" som hvad det egentlig er, nemlig off-beat.

Musikeksempel 10: Doobie Brothers: "Need A Lady".

"Need A Lady" starter i trommen i en steady slow 4/4 straight eight feeling med lilletrommeslag på beatet; bas + el-piano oostinatet lægges på (se ex.a) og til sidst leadvokalen, der synger underligt "skævt" i forhold til beatet.

a)

Overraskelsen kommer i refrænet, hvor beatet pludselig bliver til offbeat, og først i de efterfølgende vers hører man, hvordan introen egentligt skulle have været hørt, med lilletrommens "beat" som offbeat-markering (se ex.b). Men hvem kunne have regnet det ud? Vi blev nemlig snydt for taktmarkeringen i introen og fik i stedet stukket en beatmarkering ud, som senere viste sig at være fup.

b)

Musikeksempel 11: Halberg/Larsen Band: "Regnbuens Farver".

Synthesizeren stikker i starten et beat ud, som man fastholder i hele introen på trods af de "sære" bas + tromme figurer, der sætter ind.

The musical score for 'Regnbuens Farver' features three staves: synth, bass, and drums. The synth part consists of a series of chords in the right hand and a steady eighth-note pattern in the left hand. The bass line is a complex, syncopated eighth-note pattern. The drum part is a steady eighth-note pattern on the snare and bass drum.

Først senere opdager man, at ens beatfølelse faktisk var offbeat, snydt igen.

This is a second musical score for 'Regnbuens Farver', showing a different arrangement of the synth, bass, and drums parts. The synth part is similar to the first score, but the bass and drum parts are more complex and syncopated, illustrating the 'offbeat' feel mentioned in the text.

Musikeksempel 12: Police: "Spirits In The Material World".

Også Police starter med en falsk pulsmarkering i synthesizer og high-hat. Efter et par gennemhøringer af basostinatet, vil man gradvis nå frem til den rigtige pulsfølelse, hvorimod taktfølelsen er umulig at få ordentligt på plads, da 1-slaget står tomt (stortromme på 2 og 4). Om man i det hele taget er i stand til at få dette brogede rytmebillede til at falde på plads inden refrænet afhænger af, hvor kendt man er med "ska" musikken, som er det stilistiske grundlag for denne komposition. Den flydende pulsfølelse og den underforståede takt i ska'en står i modsætning til de gængse normer for rytmisk fundament indenfor rocken, en flertydig og implicit rytmemarkering overfor en entydig og eksplicit rytmemarkering. For et godt vant rockøre vil eksemplet her virke mystificerende og sært.

The musical score for 'Spirits In The Material World' features three staves: synth, bass, and drums. The synth part consists of a series of chords in the right hand and a steady eighth-note pattern in the left hand. The bass line is a complex, syncopated eighth-note pattern. The drum part is a steady eighth-note pattern on the snare and bass drum.

Polyrytmik.

En særlig sofistikeret form for modrytme forekommer almindeligt i den trioliserede takt (12/8), hvor markeringen af hver *anden* ottendedel vil resultere i oplevelsen af to forskellige metriske mønstre, 12/4 (med 4 slag i takten) overfor 6/4 (med 6 slag i takten), på samme tid.



Denne form for polyrytmik er for øvrigt almindeligt forekommende i afrikansk musik, hvorfra den er ført over i den latinamerikanske musik i 3-delt takt.

Musikeksempel 13: Toto: "Hold The Line".

"Hold The Line" bygger på en sammensmeltning af 12/8 og 6/4 taktmarkeringer med en dramatisk 6/4-markering i intro og refræn i bas + guitar + kor (se ex.a) og en mere afdæmpet i verset i stortromme (se ex.b). I verset kan bassens figur høres både som 12/8 og 6/4. 6/4 takten er således hele tiden latent til stede som en mulig lyttemåde i 12/8 takten og bruges som dramatisk modrytme i intro og refræn.

a)

b)

Musikeksempel 14: Supertramp: "Still In Love".

"Still In Love" fastholder konsekvent en ligevægtning af de to rytmeopfattelser; når man lytter forløbet igennem, kan man når som helst gå fra oplevelsen af 12/8 til 6/4. I eksemplet er skitseret grundstrukturen i verset, hvor klaver + stortromme markerer 6/4, bas + lilletromme 12/8. Effekten af en sådan ligestilling af de to taktformemmelser bliver en levende, men samtidigt tvetydig og usikker rytmestruktur, hvor ens øjeblikkelige opfattelse af grundpulsens hele tiden kan betvivles.

The musical score for Supertramp's "Still In Love" is presented in three staves. The top staff is labeled "klaver" (piano) and shows a melody with eighth and sixteenth notes. The middle staff is labeled "bas" (bass) and shows a bass line with eighth and sixteenth notes. The bottom staff is labeled "tromme" (drums) and shows a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. Above the piano staff, there are four vertical tick marks indicating a 6/4 time signature. Below the drum staff, there are four vertical tick marks indicating a 12/8 time signature. The score is set in a key with one sharp (F#) and a 12/8 time signature.

Musikeksempel 15: Sting: "Low Life".

Den langsomme 12/8 feeling, der markeres entydigt i guitar og trommer, sættes op basostinatet (se ex.), der skaber et polyrytmisk modspil med sin 6/4 rytme. Hvis man er opmærksom herpå, kan man som tilhører hoppe ubesværet fra den ene taktformemmelser til den anden, fra 4 slag til 6 slag i takten og tilbage igen. Modstillingen af de to metre bruges ikke her den samme dramatiske effekt som hos Toto og Supertramp ovenfor, den rytmiske virkning er mere subtil; 6/4 markeringen giver hele tiden et let skub til de 4 slag i 12/8 takten og sikrer dermed en god fremdrift i den ellers lidt døvne og tilbagelænedede 12/8.

The musical score for Sting's "Low Life" is presented in two staves. The top staff is labeled "bas" (bass) and shows a bass line with eighth and sixteenth notes. The bottom staff is labeled "tromme" (drums) and shows a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. Above the bass staff, there are four vertical tick marks indicating a 6/4 time signature. Below the drum staff, there are four vertical tick marks indicating a 12/8 time signature. The score is set in a key with one sharp (F#) and a 12/8 time signature.

Rytmisk feeling.

Med præciseringen af det rytmiske grundmønster har man givet en overordnet karakteristisk af det rytmiske skelet i en kompositionen; men dette siger i sig selv ikke noget om de oplevelsesmæssige kvaliteter ved grundmønstret. I de efterfølgende musikanalyser vil man således kunne danne sig et indtryk af, hvorledes forskellige indspilninger med næsten samme grundfeeling kan høres og opleves vidt forskelligt,

afhængigt af den forskelligartede *rytmiske feeling*. Den *rytmiske feeling* vil bl.a. være betinget af:

- *tyngden af beatmarkeringen*; d.v.s. hvor *tungt* eller hvor *let* markeres beatet og takten, dette inddrager bl.a. spørgsmålene om *instrumentering* og *dynamiske niveau*.
- graden af *stabilitet* (det mekaniske, fastlåste, ostinatfixerede) eller *labilitet* (det varierede, fleksible, improviserede) i de *rytmiske markeringer*.
- *aktivitetsniveauer*; d.v.s. antallet af *rytmiske impulser* pr. taktenhed.
- *den rytmiske frasering* i forhold til grundbeatet; er de *rytmiske markeringer laid back* eller *pushy* i deres *feeling*, og hvilke konsekvenser får dette for oplevelsen af det *rytmiske flow/drive*.
- *den rytmiske energiudladning*; hvorledes fungerer udladningen af *rytmisk energi* i *rytmegruppen*, tilbageholdt, let flydende, frit strømmende, voldsom, uhæmmet, osv.

Analysen af det *rytmiske groove*.

Musikseksempel 16: Elton John: "Sleeping With The Past".

Rytmiske grundmønster: Medium ($\downarrow = 125$) 4/4 med *straight eight feeling*.

Det *rytmiske groove*: Karakteristisk er modstillingen af en *let* og *stabil* markering af beatet i *trommer* og *bas* med *varierende offbeatmarkeringer* i *leadvokalen*, *bas + guitartemaet* (i *intro*), *blæsere*, *el-piano* og *orgel*; *offbeatmarkeringerne*, der sjældent *accentueres* særligt *kraftigt*, giver *indspilningen* et *pushy*, d.v.s. *fremadrettet*, *rytmisk drive*. Dette *drive* og *økonomiseringen* med *virkemidlerne* i det hele taget *bibringer* *groovet* et *let* og *uanstrengt* *rytmisk flow*.

Musikseksempel 17: Joe Cocker: "High Time We Went".

Rytmiske grundmønster: Medium ($\downarrow = 118$) 4/4 med *straight eight feeling*.

Det *rytmiske groove*: En *konstant laid back beat-markering* i *bas + trommer* på et *højt dynamisk niveau* præger denne *indspilning*. *Tempoet* er en *anelse langsommere* end i det *foregående musikseksempel*, og den *tunge beatmarkering*, der her ikke *spændes op* mod *nogen offbeatmarkeringer*, men *snarere understreges* med den *kraftige 3- og 4-markering* for hver anden takt, giver et *kraftigt, laid back* og *sejt* *rytmisk flow*.

Musikseksempel 18: Guns N'Roses: "Bad Obsession".

Rytmiske grundmønster: Medium ($\downarrow = 120$) 4/4 med *straight eight feeling*.

Det *rytmiske groove*: En *sej, laid back modrytme* i *unison rytmeguitar + bas (+ harpe)* *spændes op* imod en *tung beatmarkering* i *trommer (+ klaver og koklokke)* i et *kraftigt lydniveau*. *Modrytmen* *trækker med sit lift* til *1-slaget* i hver takt *beatet fremad* som et *diesellokomotiv*, og den *rytmiske feeling* er præget af et *stabilt, tungt* og *sejt flow*.

Musikseksempel 19: Ry Cooder: "Let's Have A Ball".

Rytmiske grundmønster: Medium ($\downarrow = 152$) 4/4 med *two beat* og *straight eight feeling*.

Det rytmiske groove: Basostinatet med two beat feeling er hentet ud af New Orleans R&B'en, hvorfra også det caribiske islæt med guitarens omvendte clavesrytme stammer. (Bemærk også cajunstemningen fra harmonikaen.) Generelt er indspilningen præget af improvisatorisk frihed for de involverede. Beatmarkeringen, der ligger i bas og trommer, er diskret og dynamisk tilbageholdt og giver et gennemgående let og jumpy beat, backingkorets pushy offbeats (med shuffle feeling!) og guitarens clavesrytme giver rytmisk opspænding og fremdrift. Groovet er generelt præget af et afslappet og sumpet rytmisk flow.

Musikseksempel 20: Jimi Hendrix: "Foxey Lady".

Rytmiske grundmønster: Slow/medium (♩ = 106) 4/4 med two beat og shuffle sixteen feeling.

Det rytmiske groove: Indspilningens groove domineres af den entydige two beat feeling, hvor alle tre instrumenter spiller melodisk og rytmisk unison i en voldsom beat/afterbeatmarkering. I det langsomme medium tempo og med det kraftige lydtryk opnås der hermed et dramatisk rytmisk flow, der fungerer entydigt og med den samme overvældende virkning som en naturkatastrofe.

Musikseksempel 21: Tower Of Power: "Get Yo' Feet Back On The Ground".

Rytmiske grundmønster: Medium 4/4 (♩ = 98) med straight sixteen feeling.

Det rytmiske groove: I funken er markeringen af takten og metrikken regulær og repetitiv (2- og 4-takts ostinater). Til gengæld sker der en voldsom differentiering af sekstendedelsfeelingen indenfor takten i et tæt komplementærrytmisk kompleks og med mange rytmiske impulser pr. tidsenhed, i dette tilfælde er faktisk alle sekstendedele i takten fyldt ud. Med trommen i hovedrollen som timekeeper er det fra bunden af rytmegruppen kompleksiteten udgår, i bassens dynamiske ostinataspil og i det liftede modrytme-kompleks i guitar, synthesizer og blæsere. På denne baggrund opleves det rytmiske flow som et konstant skift mellem opbremsning og frit flow, og der skal kun små variationer i ostinatspillet til for at give ændringer i den rytmiske karakter. Ostinatmønstret brydes mest dramatisk i overgangene til nye kor, hvor de rytmisk unisone modrytmebreaks virker som en opbremsning af energiudladningen, inden der startes forfra.

Musikseksempel 22: Aretha Franklin: "Dr. Feelgood".

Rytmiske grundmønster: Slow (♩ = 136) 6/4 med shuffle eight feeling.

Det rytmiske groove: Denne langsomme blues-gospelvals med markeret afterbeat på 4-slaget forløber i en jævn, vuggende shuffle feeling; dynamikken udnyttes i Aretha Franklins eget følte klaverspil, i overgangene til hvert nyt kor og i stopkoret som en dramatisk effekt i akkumuleringen af den rytmiske energi over kortere eller længere stræk. Forløbets latente indre rytmiske spænding skyldes modstillingen af en ekstrem langsomt 12/8 bluesfeeling med et energiske shuffle drive i 6/4 gospelfeelingen. Det er samtidigt modsætningen mellem bluesmusikkens formopbygning og tekstlige univers på den ene side (teksten er down!) og gospelmusikkens stemningsfulde og opløftende rytmiske feeling på den anden.

På trods af at rytmikken og Arethas sanglige udtryk kommer direkte ud af gospeltraditionen, osrer hver eneste takt af en direkte, jordbunden og utilsløret seksualitet. I liveindspilningen fra Olympic Hall, Paris 1968, er den dramatiske spænding mellem det musikalske gospeludtryk og den saftige bluestekst om muligt endnu mere udtalt.

Musikeksempel 23: Hanne Boel: "You Talked Me Into Staying".

Rytmiske grundmønster: Slow ($\downarrow=57$) alle breve med straight eight feeling.

Det rytmiske groove: I de første 8 takter af verset samt i refrænets t. 1,3,5,7 og 9-11 høres en alle breve taktmarkering, hvor 1-slaget markeres i bas + synthesizer, hvorefter stortrommen tager tilløb til 2-slaget, der derefter markeres solo i lilletrommen. Dette resulterer i en højst speciel rytmiske feeling med et glidende flow på 1-slaget, der stoppes markant på 2-slaget. Sammenlign denne indspilning med andre indspilninger i alle breve takt (f.eks. Elton John: "Goodbye Yellow Brick Road" eller Billy Joel: "Just The Way You Are"), og man vil kunne mærke forskellen i den rytmiske groove, den differentierede go-stop feeling overfor det udifferentierede og glidende rytmiske flow.

Musikeksempel 24: Prince: "Dance On".

Rytmiske grundmønster: Medium ($\downarrow=120$) 4/4 med straight sixteen feeling.

Det rytmiske groove: Rytmegruppen, trommeslageren især, arbejder i et hektisk aktivitetsniveau på at skabe et kaotisk og tilsyneladende ustruktureret lydbillede. Det rytmiske flow i verset følger et ejendommeligt 4-takters skema, hvor et maskineltsk ostinat i bas + tromme afstedkommer en voldsom energiudladning i 1. og 2. takt, efterfulgt af en brat opstemning af energien i abrupte trommebreaks og med sære instrumentale effekter i 3. og 4. takt. Refrænet ("Dance on") giver med sine enkle beatmarkeringer et kortvarigt pusterum i versets omskiftende rytmiske flow, men også refrænet afbrydes af trommens opstemning for hver 2. takt. Groovet er således præget af et dramatisk og omskifteligt rytmisk flow, der skifter mellem maskineltsk ostinatspil og uforudsigelige rytmiske markeringer, og som hører sammen med de kantede og abrupte bevægelser i breakdancen.

Musikeksempel 25: Huey Lewis and The News: "Trouble In Paradise".

Rytmiske grundmønster: Medium ($\downarrow=112$) 4/4 med shuffle eight feeling.

Det rytmiske groove: I verset er en steady, laid back trommemarkering af 4/4 takten sat op imod den rytmisk unisone modrytme i bas + guitar, som tøjler den rytmiske energi i et stramt greb. I overgangen til refrænet bremses det rytmiske flow og energien stemmes op med de rytmisk unisone breaks i 6/4 feelingen. Først i refrænet får energien lov til at strømme i et frit og tungt flow og uden dramatiske modrytmemarkeringer. Et fint eksempel på hvorledes man kan styre den rytmiske energi i det formæssige forløb.

Musikeksempel 26: Doobie Brothers : "You Belong To Me".

Rytmiske grundmønster: Slow/medium ($\downarrow=98$) 4/4 med straight eight feeling.

Det rytmiske groove: Også Doobie Brothers styrer i denne indspilning det rytmiske flow og energien efter en nøje kalkuleret plan. I korets t. 1-8 holdes den rytmiske energi tilbage: bas markerer blot 1-slaget, el-piano spiller en simpel stacceret modrytme, og trommerne leverer en behersket 4/4 markering. I overgangen t. 9-12 går bas + el-piano sammen i en unison modrytme, som spilles legato og giver et moderat skub til beatet, den rytmiske energi slippes en anelse løs. Og i t. 13-16 går bas + tromme ind i en straight 4/4 markering, mens el-pianoet skubber på med en moderat modrytme, den rytmiske energi får nu lov til at strømme frit inden den dramatiske opbremsning før næste kor.

Hele pointen i arrangementet, som skitseret ovenfor, er at rytmegruppens modrytmer hele tiden går ind og understøtter leadvokalen i dens offbeats, at den

rytmiske frasering i leadvokalen så at sige trækkes ned i rytmegruppen og fungerer som den styrende faktor for modrytterne, som så med ganske små ændringer giver de forskellige karakterskift i det rytmiske flow. Der er her tale om en sjældent økonomisering med de rytmiske virkemidler.

Musikeksempel 27: Anne Linnet Band: "Livet Det Begynder Nu".

Rytmiske grundmønster: Medium (♩=118) alle breve med straight eight feeling.

Det rytmiske groove: To elementer dominerer denne komposition, en konstant pulsunderdeling i klaver + high-hat, der giver et rytmisk flow, men ingen taktformemmelse, og en irregulær modrytme i bas + tromme, som også styrer akkordskiftene i forløbet, og som virker opstemmende for det rytmiske flow.

Men i modsætning til de to foregående eksempler ændres dette mønster ikke i løbet af indspilningen, kun i de ca. 27 sekunders saxofonsolo gives der slip på modrytmen, og energien får lov til at strømme frit.

Pointen i dette specielle arrangement er naturligvis som i ex. 26, melodien rytmiske udformning understøttes og markeres af rytmegruppen; men i dette tilfælde forbliver den rytmiske energi indestængt stort set fra start til slut, det rytmiske flow er hele tiden tilbageholdt og kontrolleret. Konsekvensen heraf er en klar oplevelse af frustration for tilhøreren, flot spillet, men umuligt at danse til.

Afsluttende bemærkninger.

Formålet med disse sidste analyser har været at dechifrere det rytmiske groove i rocken, og sprogligt at gøre rede for hvorledes det opleves, og hvorfor det opleves som det gør.

For at kunne arbejde med de bølger af energi, som udgår fra rocken, og som gennem tiderne har befordret teenagegenerationens dans, den menneskelige samhørighed og seksualiteten, er det nødvendigt at tage udgangspunkt i musikken i dens primære fremtrædelsesform, nemlig den klingende.

Om et sådant analyseberedskab er anvendeligt må i sidste ende bero på, om det er i stand til at give meningsfulde svar på nogle af de spørgsmål, som analytikeren opstiller i den konkrete analyse. At foretage en musikalsk analyse kræver jo som bekendt altid et *formål*. Ens valg af *analysemetode* (d.v.s. hvilke parametre der skal gribes fat i, og med hvilke begreber) bestemmes i hvert enkelt tilfælde af, hvordan man bedst får opfyldt formålet med sin analyse.

Pladeliste.

Pladerne er opstillet i den rækkefølge, de optræder i teksten. Pladerne, der er markerede med * refererer til de markerede steder i teksten, nr.1-27 refererer til musikeksemplerne.

- * Elvis Presley: The Sun Sessions (PD86 414.2).
- * The Band: The Last Waltz (WB 3WS-3146).
- * Dr.Hook & the Medicine Show: The Ballad of Lucy Jordon (CBS 80787).
- * Dr.John: Gumbo (Atco SD-7006).
- * Professor Longhair: Live On The Queen Mary (EMI SHSP 4086).
- * Elton John: Goodbye Yellow Brick Road (DJE 29001).
- * The Platters: The History of Rock vol.3 (HRL 003).
- * The Beatles: Past Masters vol.1 (CDP 7 900432).
- * Joe Cocker: Joe Cocker Live (CDP 7 93416 2).
- * Elton John: Sleeping With The Past (Rocket 838 839-2).
- * Fats Domino: The History of Rock vol.2 (HRL 002).
- * The Beatles: Abbey Road (CDP 7 464462).
- * Ray Charles: The History of Rock (HRL 008).
- * Aretha Franklin: Aretha in Paris (Atlantic SD 8207).
- 1. Stevie Wonder: Hotter Than July (Motown STMA 8035).
- 2. Huey Lewis and The News: Fore! (Chrysalis 257 897-225).
- 3. Bryan Adams: Waking Up The Neighbors (A&M 397.164-2).
- 4. Sneakers: Sneakers/Sui-Sui (Mercury 836 875-2).
- 5. Fleetwood Mac: Greatest Hits (WB 925.838-2).
- 6. Toto: Toto IV (CBS 450088 2).
- 7. Doobie Brothers: Livin' On The Fault Line (WB BSK 3045).
- 8. Stevie Wonder: The Secret Life Of Plants (Tamla 7C 156-62492/3).
- 9. Police: Synchronicity (A&M AMLX 63735).
- 10. Doobie Brothers: som nr.7.
- 11. Halberg/Larsen Band: Halberg/Larsen 2 (Replay REPL 505).
- 12. Police: Every Breath You Take (The Singles, A&M 393 902-2).
- 13. Toto: Toto (CBS 83148).
- 14. Supertramp: Brother Where You Bound (A&M 395 014-1).
- 15. Sting: Bring On The Night (A&M 396 705-1).
- 16. Elton John: Sleeping With The Past (Rocket 838 839-2).
- 17. Joe Cocker: Joe Cocker Live (CDP 7 93416 2).
- 18. Guns N'Roses: Use Your Illusion I (GEFD 24415).
- 19. Ry Cooder: Get Rhythm (WB 7599-25639-2).
- 20. Jimi Hendrix: Jimi Plays Monterey (Pol 847 244-2).
- 21. Tower Of Power: Tower Of Power (Wamer Bros 927.267-2).
- 22. Aretha Franklin: The History Of Rock vol.8 (HRL 008).
- 23. Hanne Boel: Dark Wolf (Medley MdLP 6309).
- 24. Prince: Lovesexy (Paisley Park 7599-25720-2).
- 25. div.kunstnere: We Are The World (CBS 26454).
- 26. Doobie Brothers: som nr.7.
- 27. Anne Linnet Band: Cha Cha Cha (CBS 25161).