

# Swing

*Af Steen Plesner og Susanne Riber*

Der findes næppe noget musikalsk udtryk, der er så gennemdiskuteret som swing, og selvom ingen er i tvivl om, hvornår et musikstykke swinger eller ikke, er meningerne om, hvad begrebet dækker, mangfoldige. Der opstod derfor et behov for en analyse og en beskrivelse af dette musikalske virkemiddel under udarbejdelsen af vort speciale »Louis Amstrong's Hot Five og Hot Seven« (København 1977). Følgende lille artikel er en omarbejdelse af et kapitel fra dette. De anvendte pladeoptagelser (V.S.O.P. vol. I – III, CBS 62470 – 62472), som der henvises til, danner – tillige med et enkelt eksempel med Freddie Keppard: Cornetsoloen fra Jasper Taylor's State Streets Boys' »It Must Be the Blues« (T BYG 529075, vol. 25, side 2, skæring 6) – grundlag for udarbejdelsen af de benyttede foranalyser og solotransskriptioner bagest i artiklen.

Da ordet swing er opstået sammen med jazzen, knyttes det sædvanligvis til jazzens terminologi, uagtet dette begreb – eller rettere bevidstheden om det – i lige så høj grad kan anvendes inden for andre musikarter.

At definere en så udpræget fornemmelsessag som swing, er efter vor opfattelse umuligt; men at beskrive de faktorer, der i forening får et musikstykke til at swinge, ligger inden for mulighedernes grænse.

Det vigtigste fællestræk ved samtlige de musikalske forløb, der siges at swinge, er, at impulserne<sup>1</sup> på takternes grundlag fremstår som én og kun én ubrudt række – med samme konstante tidsinterval dels mellem betonede, dels mellem ubetonede slag<sup>2</sup>.

Betragter man dette som en forudsætning for, at musik kan swinge, følger, at swing kun kan opstå i lige og ulige taktarter som f.eks. 2/4, 3/4 og 4/4, mens musik i såkaldt skæve taktarter – uden dette konstante tidsinterval mellem betonede og ubetonede slag – ikke kan swinge.

For at kunne swinge må et musikalsk forløb bestå af mindst to identiske, sammenhængende rytmiske perioder; således må et forløb i 2/4 og 3/4 være mindst to takter langt. I 4/4-takten består hver takt i sig selv af to identiske perioder, som kan sammenbindes:

1. d.v.s. lydene fra de forskellige musikinstrumenter.

2. Da f.eks. en metronom ikke betoner de enkelte slag i en given taktart, kan den ikke swinge, selvom der er samme konstante tidsinterval mellem de impulser, den udsender.

## Eks. 1



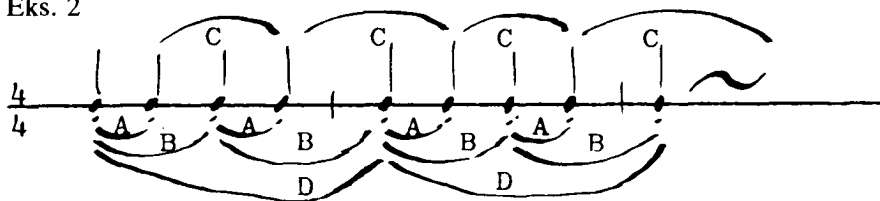
Følgelig kan swing her opstå i et forløb af blot een takts varighed. I det følgende vil vi begrænse os til at opstille regler for swing i 4/4-takten.

Skal et musikalsk forløb kunne swinge, må taktartens naturlige betoninger og forbindelser mellem de forskellige taktslag overholdes. Udtrykket forbindelse mellem slagene benyttes i ordets videste betydning – i sin egenskab af, at de enkelte slag overhovedet relaterer til hinanden. Der kan således udmærket opstå en forbindelse mellem to taktslag alene gennem en betoning, uden at slagene behøver at være bundet sammen ved brug af f.eks. legatospil.

I 4/4-takten føles det naturligt at betone 1. og 3. slag i takten. Man føler ligeledes en naturlig forbindelse mellem taktens 1- og 2-slag, 3- og 4-slag samt 1- og 3-slaget. Endelig må forbindelsen fra 1. slag i takten til 1. slag i næste takt nævnes som værende en naturlig forbindelse. Betoningen af og/eller forbindelsen mellem 2. og 4. slag må ligeledes betegnes som naturlig; men som bekendt er denne mulighed i 4/4-takten ikke udnyttet så konsekvent i europæisk musik som i jazzen.

På dette grundlag kan man opstille en model for, hvordan taktslagene i et givet musikalsk forløb skal betones og forbindes for at opnå den virkning, der betegnes som swing:

## Eks. 2



(1. slag relativt mere betonet end 3.; 2. slag relativt mere betonet end 4.). Forbindelserne mellem taktslagene vises med bogstaver. Således angiver:

A: Forbindelsen mellem 1. og 2. slag samt mellem 3. og 4. slag.

B: Forbindelsen mellem 1. og 3. slag samt mellem 3. slag og 1. slag i næste takt.

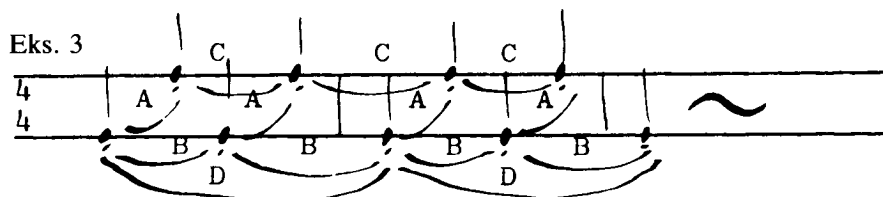
C: Forbindelsen mellem 2. og 4. slag samt mellem 4. slag og 2. slag i næste takt.

D: forbindelsen mellem 1. slag i takten og 1. slag i næste takt.

Det mest fuldkomne swing opnås, hvis musikeren/musikerne betoner og

forbinder taktslagene som vist i eks. 2; men overholdes blot to – ligegyldigt hvilke – af de viste forbindelser, swinger musikken. Disse to forbindelser *skal* til gengæld forekomme.

I sidste kor af »Willie the Weeper« finder man tilstedeværelsen af alle de for swing hensigtsmæssige betoner og forbindelser mellem taktslagene. Således betoner og forbinder trompeten sammen med tubaen næsten konsekvent 1. og 3. slag i takten (forbindelse B); desuden forbinder samme instrumenter 1. slag i takten med 1. slag i næste takt (forbindelse D). Trommeslageren forbinder og betoner på high-hat særdeles effektivt takternes 2. og 4. slag (forbindelse C), og i sammenspillet mellem trompet/tuba på 1- og 3-slaget og high-hat på 2- og 4-slaget opstår forbindelse A. Dette kan illustreres således:



Et så perfekt sammenspil forekommer dog yderst sjældent.

Der findes uendelig mange betoningsmuligheder inden for 4/4-takten – swing er blot en af dem; et håndgribeligt musikalsk virkemiddel, som kan benyttes i lighed med virkninger som legato, staccato m.v. Den kendsgerning, at en rytmebox kan programmeres til at swinge, fastslår dette.

### Tempo

Tempoet kan blive så langsomt, at hverken musiker eller tilhører kan opfatte nogen forbindelse mellem slagene. Omvendt kan tempoet blive så hurtigt, at fornemmelsen deraf slår over i halvt tempo; men dette udelukker ikke, at musikken kan swinge (i halvt tempo).

### Harmoni

Om det harmoniske elements betydning for swing kan som hovedregel anføres: der skal være mindst to taktslag på hver harmoni – principielt med harmoniskift på 1. og 3. slag. Er den harmoniske rytme hurtigere, ophører fornemmelsen af swing.

Som eksempel på dette bringes fra »Got No Blues« de første takter af Kor I, hvor harmonierne fordeler sig på fjerdedelen som følger:

## Eks. 4 (Kor I, takt 1-4)

4/4  
Eb G<sub>7</sub> C<sub>7</sub> F<sub>7</sub> Bb<sub>7</sub> Eb G<sub>7</sub> C<sub>7</sub> F<sub>7</sub> Bb<sub>7</sub>

På grund af det hurtige harmoniskift i takt 1 og 3 får de tre første fjerdedele nøjagtig samme betoning:

## Eks. 5. (Kor I, takt 1-4)

4/4  
Eb G<sub>7</sub> C<sub>7</sub> F<sub>7</sub> Bb<sub>7</sub> Eb G<sub>7</sub> C<sub>7</sub> F<sub>7</sub> Bb<sub>7</sub>

– og de tre første slag kommer derfor til at fremstå som isolerede rytmiske enheder (impulser) uden nogen indbyrdes forbindelse. Samme fænomen gør sig i øvrigt gældende i korets takt 9 – derfor intet swing i disse takter. I takt 2 og 4 fordeler betoning og forbindelser sig derimod på en for swing hensigtsmæssig måde.

I cornetsoloen (Kor III og IV) fra samme nummer skifter man ikke noget sted harmoni på 2-slaget, hvorfor soloen hele vejen igennem swinger. (Harmonigangen i nummerets øvrige kor svarer til harmonigangen i Kor I.)

## Eks. 6 (Kor III og IV, takt 1-4)

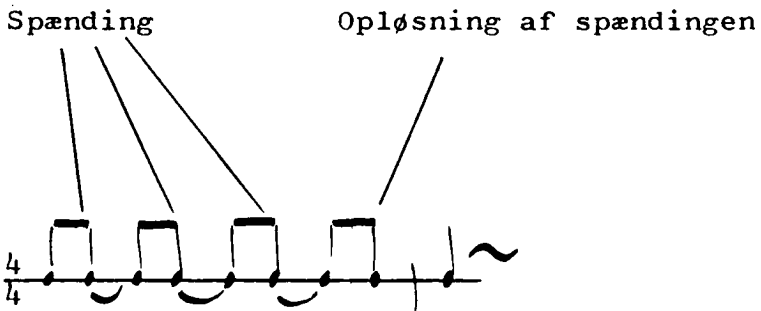
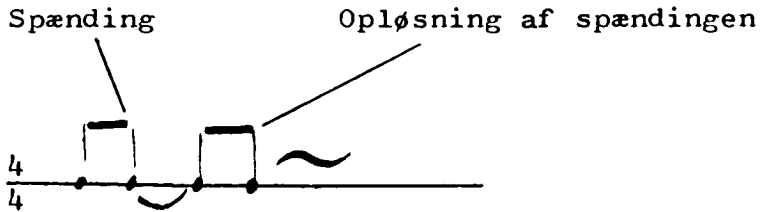
4/4  
F D<sub>7</sub> G<sub>7</sub> C<sub>7</sub> F D<sub>7</sub> G<sub>7</sub> C<sub>7</sub>

**Synkoper og anticipationer**

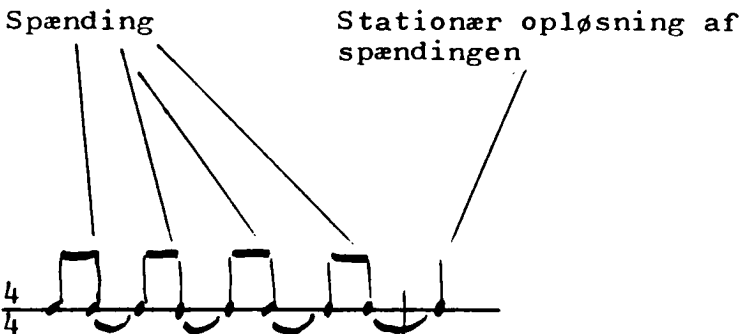
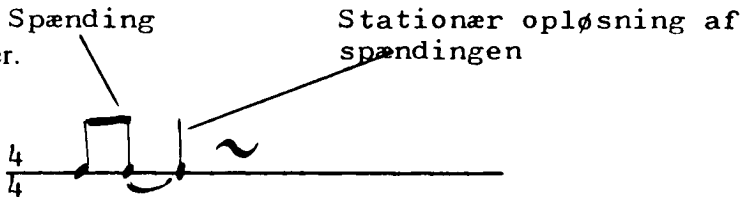
Begrebene synkoper og anticipationer knytter sig i tidligere tiders musik til musikkens dissonansbehandling. Dette giver imidlertid ingen mening i forbindelse med den musik, vi beskæftiger os med her – New Orleansjazzen, hvor dissonansbehandlingen er fuldstændig fri (en dissonans opløses ligeså ofte opefter som nedefter, og spring fra dissonansen forekommer i samme omfang).

Ordene benyttet i denne sammenhæng vil overvejende have rytmisk reference:

Eks. 7  
Synkoper.



Eks. 8  
Anticipationer.



Udtrykket synkope anvendes, hvis den – igennem forrykkelsen af taktens betoningsforhold – opståede rytmiske spænding opløses på underdelingen af et taktslag. Opløses spændingen stationært, anvendes betegnelsen anticipation.

Gør en enkelt eller flere musikere ud af en gruppe brug af synkoper eller anticipationer, mens de øvrige forbinder taktslagene som vist i artiklens begyndelse, fremhæves blot de slag, disse er forbundet med, og musikken kan swinge.

Hvis en musiker, der spiller alene, benytter synkoper og/eller anticipationer, swinger musikken ikke, idet der da ikke kommer nogen impuls på det grundslag i takten, der synkoperes eller anticiperes, hvorfor impulserne på takternes grundslag ikke opleves som én ubrudt række.

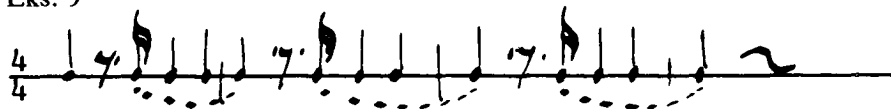
Instrumenter, på hvilke der kan spilles to af hinanden uafhængige stemmer, følger samme regler som et ensemble.

### Pauser

Pauserer alle musikere på én gang – ligegyldigt på hvilket slag i takten – ophører musikken med at swinge; impulsrækken brydes simpelthen.

Et eksempel på, at en pause kan borteliminere fornemmelsen af swing, danner Freddie Keppard's solo i »It Must Be the Blues« (se solotransskriptionen bagest i artiklen). Soloen akkompagneres af en tangopræget rytme:

Eks. 9



På grund af pausen på takternes 2. slag fremstår denne rytme som grupper af impulser og ikke som én ubrudt række af disse. Desuden virker sekstendedelen og de to efterfølgende fjerdedele optaktiske til den følgende takts 1-slag, som alene derigennem får en stærk betoning af en nærmest staccatoagtig karakter (musikkerne accentuerer ikke specielt 1-slaget); hermed isoleres impulsgrupperne totalt fra hinanden. Isolationen er så stærk, at der, selvom Keppard i sin solo sine steder (f.eks. takt 5) betoner 2-slaget ret voldsomt, ikke skabes tilstrækkelige betingelser for swing mellem takternes grundslag, hvor rytmisk livfuld og inciterende soloen end er.

Ud fra de anførte regler og eksempler kan følgende sætning udledes:

*Når taktslagene i et – i lige eller ulige taktart – musikalsk forløb fremstår som én på fulde takttider sammenhængende række af efter givne regler forbundne impulser, oplever man, at musikken svinger.*

### Analyse

Louis Armstrong's solo i »Oriental Strut« (se solotransskriptionen bagest i artiklen) er ledsaget af stoptime-akkompagnement, hvilket – hvis soloen skulle swinge hele vejen igennem – ville sætte alt for store begrænsninger til

musikerens udfoldelsesmuligheder. Nedenstående analyse vil illustrere dette (+ angiver, at takten swinger / ÷ angiver, at takten ikke swinger):

- t. 1 ÷ Ingen impuls på 4. slag. Den væsentligste forudsætning for swing – at takternes grundslag skal fremstå som én ubrudt række – er ikke opfyldt.
- t. 2 ÷ Forslaget til 4. slag (en glissando-effekt, praktisk talt umulig at skelne fra hovednoden) fungerer rytmisk set som en anticipation, og da Armstrong her spiller alene, kommer der ingen impuls på 4-slaget (jvf. t. 1 og se iverdigt afsnittet Synkoper og anticipationer).
- t. 3–4 ÷ Der forekommer både synkoper og anticipationer (jvf. t. 2).
- t. 5 + Forbindelse A og B forekommer (se eks. 2 i artiklens begyndelse).
- t. 6–7 ÷ Som t. 3–4.
- t. 8 ÷ Forslaget til taktens 2. slag fungerer som en anticipation (se t. 2).
- t. 9–10 ÷ Ingen impuls på takternes 2. slag (se under t. 1 samt under afsnittet Pauser).
- t. 11 ÷ Som t. 3–4 og 9–10.
- t. 12 + Impuls på alle slag i takten. Forbindelse A og B forekommer (se t. 5 samt eks. 2).
- t. 13–14 + Ensemblespil. Alle forbindelser forekommer; dog er forbindelse C ikke så fremtrædende som de øvrige (se eks. 2 samt kommentaren til dette).
- t. 15 ÷ Den 2. node i fjerdedelstriolen kommer lidt før taktens 4. slag og fungerer rytmisk set som en slags anticipation (jvf. t. 2 samt afsnittet Synkoper og anticipationer).
- t. 16 ÷ Ingen impuls på taktens 4. slag (jvf. t. 1).
- t. 17 ÷ Af de nødvendige forbindelser mellem taktslagene forekommer kun forbindelse A mellem 3. og 4. slag (eks. 2 med kommentar). Desuden står 1. og 2. slag i takten som isolerede rytmiske enheder (samme virkning som impulserne fra en metronom).
- t. 18 ÷ Kun forbindelse B (mellem 1. og 3. slag) forekommer (eks. 2 med kommentar).
- t. 19–20 ÷ Ingen impuls på takternes 4. slag (jvf. t. 1).
- t. 21 ÷ Ingen forbindelser forekommer to gange i træk (eks. 2 med kommentar). Forbindelse A forekommer mellem 1. og 2. slag, men mangler mellem 3. og 4.; forbindelse B forekommer mellem 1. og 3. slag, men mangler mellem 3. slag og 1. slag i næste takt (t. 22).
- t. 22 ÷ Ingen impuls på 2. og 4. slag (jvf. t. 1).


- t. 23 ÷ Kun 1. slag betones, og – idet hver triolgruppe står alene – forekommer der ingen af de nødvendige forbindelser mellem slagene (eks. 2 med kommentar).
- t. 24 ÷ Ingen impuls på taktens 2. slag (se kommentaren til t. 1).
- t. 25–32 + Som t. 13–14.

Analysen bekræfter, at de rytmiske krav til et swingende, énstemmigt musikalsk forløb er meget strenge; og kun t. 5 og 12 samt ensemblestederne t. 13–14 og 25–32 swinger. Når soloen alligevel sprudler af rytmisk vitalitet, skyldes det ikke alene Armstrongs utrolige tempofornemmelse. men også, at alt, hvad han foretager sig, har rod i takternes grundslag.

Et lille eksperiment vil illustrere dette: Banker man under gennemhøringen af soloen takternes grundslag, kan man næsten ikke lade være med at forbinde taktslagene på en for swing hensigtsmæssig måde, og sidst, men ikke mindst opdager man, at soloen swinger.

Vi betragter ikke begrebet swing som fuldt ud udforsket med denne artikel. Mange spændende undersøgelser ligger parat. Således lægger f.eks. sidste afsnit op til en yderligere undersøgelse af emnet musikalsk perception.

I nedenstående formskemaer er de passager, der er refereret til i artiklen, kursiveret.

Hvad transskriptionerne angår, er  = blå tone den eneste afvigelse fra normal notation.

### **Willie the Weeper**

Pladeoptagelse: 80847c, V.S.O.P. vol. II side B, skæring 1.

Formskema:

Indledning	4 t.	Ens
		A
Kor I .....	32 t.	Ens 8 + 8 + 8 + 8
Trio .....	16 t.	Ens 8 + 8
		A
Kor II .....	32 t.	Tb 8 + 8 + Cl 8 + 8
Trio .....	16 t.	Tp 8 + P 8
		A
<i>Kor III</i> .....	32 t.	Gui 8 + 8 + Tp/high hat 8 + 8
		Ax (sidste 16 t. af A)
	16 t.	Ens 8 + 8



**Got No Blues**

Pladeoptagelse: 82038, V.S.O.P. vol. III side A, skæring 8.

Formskema:

Indledning	4t.	Banjo A (Es-dur)
Kor I .....	16 t.	Ens 8 + 8 (6 + 2 Tp) A
Kor II .....	22 t.	Ens 8 + 14 (udvidet periode: 6 Ens + 8 Banjo, modulation (sekvens)) A' (F-dur)*
Kor III .....	16 t.	Tp 8 (st.t.) + 8 (6 st.t. + 2) A'
Kor IV .....	18 t.	Tp 8 (st.t.) + 10 (udvidet periode: 6 Tp st.t. + 4 Banjo, modulation (sekvens)) A (Es-dur)
Kor V .....	16 t.	Cl 8 + 8 (6 + 2 bk) A
Kor VI .....	16 t.	Tb 8 + 8 (6 + 2 bk) A
Kor VII .....	16 t.	Ens 8 + 8

Becifringer:

A) Eb – G<sub>7</sub>–C<sub>7</sub>/F<sub>7</sub>–Bb<sub>7</sub>/Eb–G<sub>7</sub>–C<sub>7</sub>/F<sub>7</sub>–Bb<sub>7</sub>/Eb/C<sub>7</sub>/F<sub>7</sub>/Bb<sub>7</sub>/  
Eb–G<sub>7</sub>–C<sub>7</sub>/F<sub>7</sub>–Bb<sub>7</sub>/Cmi–F<sub>7</sub>/F<sub>7</sub>/Eb–C<sub>7</sub>/F<sub>7</sub>–Bb<sub>7</sub>/Eb/Eb/  
A') F–D<sub>7</sub>/G<sub>7</sub>–C<sub>7</sub>/F<sub>7</sub>–D<sub>7</sub>/G<sub>7</sub>–C<sub>7</sub>/F/F/G/C/  
F–D<sub>7</sub>/G<sub>7</sub>–C<sub>7</sub>/G<sub>7</sub>/G<sub>7</sub>/F–D<sub>7</sub>/G<sub>7</sub>–C<sub>7</sub>/F/F/

**It Must Be the Blues**

Pladeoptagelse: T BYG 529075 – vol. 25 side 2, skæring 6.

Formskema:

Indledning .....	4 t.	
Kor I .....	12 t.	Ens
Kor II .....	12 t.	Co (st.t.)
Kor III .....	12 t.	Cl (10 st.t. + 2 Ens)
Kor IV .....	12 t.	Tb (st.t.)
Kor V .....	12 t.	Ens

**Oriental Strut**

Pladeoptagelse: 9536a, V.S.O.P. vol. I side A, skæring 8.

\* stoptime

## Formschema:

<b>Indledning</b>	8 t.	Ens 4 + Banjo 4
<b>Verse</b> .....	32 t.	Ens 8 + 8 + 8 + 8 A
<b>Kor I</b> .....	32 t.	Tb 8+ 8+ Cl 8 + 8 (6 + 2 Banjo bk) A
<b>Kor II</b> .....	32 t.	Co 8 (st.t.) + 4 (st.t.) + 4 (2 Ens + 2 st.t.) + 8 (st.t.) + Ens 8 A
<b>Kor III</b> .....	32 t.	Ens 8 + 8 (6 + 2 Banjo bk) + 8 + 8
<b>Coda</b> .....		(lapper over Ens' sidste 2 takter – Coda i alt 4 takter).

Freddie Keppard: »It Must Be the Blues. (Kor II)

The image displays a musical score for Freddie Keppard's piece "It Must Be the Blues. (Kor II)". The score is written on five systems of two staves each, with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music is in 2/4 time and features a variety of rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. Measure numbers 1, 4, 6, 9, and 11 are clearly marked at the beginning of their respective systems. The notation includes various note values, rests, and articulation marks such as slurs and accents. The overall style is characteristic of early 20th-century jazz piano music.

## Louis Armstrong: »Oriental Strut« (Kor II).

Handwritten musical score for Louis Armstrong's »Oriental Strut« (Kor II). The score consists of eight staves of music, numbered 1 through 22. The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features a complex rhythmic pattern with many triplets and slurs. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and various articulation marks. The piece concludes with a double bar line and a fermata over the final note.