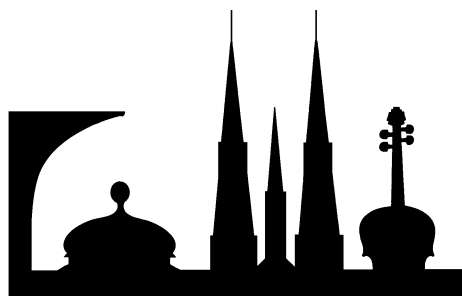


Tonalitet i tjugoförsta århundradet

Populärmusik och spel med tonala konventioner

Johan Landgren



C-uppsats 2007
Institutionen för musikvetenskap
Uppsala universitet

Tonalitet i tjugoförsta århundradet

Populärmusik och spel med tonala konventioner

Johan Landgren

Institutionen för musikvetenskap
Uppsala universitet
C-uppsats
Vårterminen 2007
Handledare: Lars Berglund

Abstract

I uppsatsen studeras spelet med tonalitet och tonala konventioner i den nutida populärmusiken. Fyra låtar (av Avril Lavigne, Fall out boy, My chemical romance och Nickelback) analyseras med avseende på melodi och harmonik, för att visa hur musiken förhåller sig till traditionella tonala system. Den teoretiska utgångspunkten är en diskussion av Carl Dahlhaus om indelningen av musik i harmonisk respektive melodisk (modal) tonalitet, och i underkategorierna tonarter respektive modi. Funktionsanalys används i syfte att undersöka hur musikexemplen förhåller sig till den traditionella tonarten och dess struktur.

I de fyra låtarna uppvisar melodin ett anmärkningsvärt oberoende av det ackordiska kompet, vilket till exempel visar sig i rikedom av fria dissonanser, men än mer anmärkningsvärt är de två använder sig av olika tonmaterial. En generell tendens visar sig: melodin rör sig ofta i rörelser som starkt påminner om en durtonalitet, medan kompets ackord snarare hör hemma i en molltonart i parallellrelation till melodins antydda tonart. Kopplingen stärks av att de två elementen alltså delar samma skalegna tonförråd. På så sätt skapas en tonal otydlighet, där musiken kan använda sig av vissa av funktionsharmonikens effekter utan att falla in i förutsägbarheten som dess konventioner innebär.

Innehåll

1. Inledning.....	6
1.1 Syfte.....	6
1.2 Forskningsläge.....	7
1.3 Material.....	7
1.4 Teori och metod.....	8
1.5 Tonalitet och modalitet.....	9
1.6 Transkription.....	10
1.7 Disposition.....	12
2. Analys.....	13
2.1 Avril Lavigne – “Complicated”.....	13
2.2 Fall out boy – “Nobody puts baby in the corner”.....	17
2.3 Nickelback – “Some day”.....	24
2.4 My chemical romance – “Helena”.....	27
3. Diskussion.....	31
3.1 Melodi och ackord.....	31
3.2 Melodins självständighet.....	33
3.3 Spel med tonala konventioner.....	33
3.4 Förhållandet till funktionsbaserad tonalitet.....	35
3.5 Avslutning: Varför tonal oklarhet?.....	37
4. Källor och litteratur.....	38
4.1 Fonogram.....	38
4.2 Tryckta källor.....	38

1. Inledning

Få allvarligt menade försök att definiera populärmusikens tonalitet har gjorts. I praktiken behandlas musiken ofta som om den tillhörde samma dur- och molltonala tradition som den västerländska konstmusiken under 1600- till 1800-tal. Inte minst bland utövare av populärmusik talas det om dur- och molltonarter och -ackord, och Riemannsk funktionsanalys kan ofta tillämpas på poplåtar utan att detta kritiseras. Men musiken har också beskrivits som modal.

Självklart är begreppet ”populärmusik”, med alla stilar som ryms därunder, stort nog att rymma en uppsjö av olika typer av tonalitet, allt ifrån den traditionella dur- och mollorientering som finns i schlager från 1900-talets första hälft, till det närmast atonala tonspråket i en del death metal och de minimalistiska tonstrukturer som finns i elektronisk dansmusik. Ett försök att beskriva den tonala karaktären hos detta fält som helhet är därför dömt att misslyckas, och är på intet sätt vad jag tänker försöka göra här. Det är dock ett faktum att den spännvidd som finns inom populärmusikens genrer, och de många olika varianter av tonalitet som finns där, möjliggör ett mycket rikt spel med lyssnarens förväntningar. Särskilt fruktbart blir detta då kontakten med den klassiska musikens harmoniska tonalitet, stammande från barocken och med rötter i äldre modalitet, inte helt och hållet är bruten. Dess månghundraåriga konventioner finns därför som en stabil referenspunkt, vilken den nutida musiken kan förhålla sig till, utmana och spela mot. Även för den som är uppvuxen med modal rockmusik eller hip-hop nästan helt befriad från tonala drag, är sådana företeelser som dominantens spänningsförhållande till tonikan eller skillnaden mellan dur- och molltonarter självklara och kännbara, om än på ett omedvetet plan. Den tonartsbaserade tonaliteten utgör ett kulturellt arv som, oavsett om den musik vi lyssnar på till vardags förvaltar det eller – medvetet eller omedvetet – bryter mot dess konventioner, ständigt är närvarande som en stilistisk referenspunkt för den västerländske lyssnaren.

1.1 Syfte

Den här uppsatsen kommer ägnas åt ett specifikt förhållningssätt till detta kulturella arv. Fyra musikexempel, samtliga hämtade ur 2000-talets populärmusik, kommer att studeras. Syftet är att visa hur dessa spelar med förväntningar kring tonalitet, och då framför allt dur- och mollsystemet. Mitt mål är inte att ta ställning i frågan om huruvida musiken är modal eller tonal, utan snarare att visa hur just denna oklarhet, liksom oklarheten om vilken tonart eller vilket modus musiken kan sägas tillhöra, utnyttjas för att skapa en musikalisk effekt.

1.2 Forskningsläge

Som antytts ovan är studier av populärmusikens harmonik och tonalitet ovanliga. Kortare harmoniska analyser finns ibland insprängda i studier av enskilda låtar, men hela texter ägnas sällan åt ämnet. Undantag finns dock, till exempel i artikeln “Neo-Riemannian theory and the analysis of pop-rock music”, där Guy Capuzzo försöker beskriva de harmoniska aspekterna hos populärmusik från nittonhundratalets senare hälft med hjälp av så kallade *Neo-Riemannian operations*, vilka tidigare mest använts på konstmusik från 1800- och 1900-tal. Med denna metod erbjuds en mer ahistorisk förklaringsmodell, som visserligen bygger på dur- och molltreklanger, men som inte tar hänsyn till harmonikens ursprung i den traditionellt funktionsharmoniska musiken. Den tonala klassiska musiken och populärmusiken framstår då närmast som två separata, oberoende system. Eftersom jag i denna text tänker studera populärmusikens spel med konventionerna hos dess tonala föregångare, kommer jag i stället att använda mig av metoder som tydligare visar likheter och skillnader mellan de två typerna av tonalitet.

Min utgångspunkt blir i stället de två sinsemellan motsatta företeelser som traditionellt benämns ”tonalitet” respektive ”modalitet”. En grundläggande studie av dessa, och då framför allt tonalitetsbegreppet, görs av Carl Dahlhaus i *Studies on the origin of harmonic tonality*.¹ I bokens inledande kapitel förklarar han hur termen ”tonalitet” under sin långa historia samlat på sig flera sinsemellan oförenliga betydelser. Dahlhaus föreslår att termerna ”harmonisk tonalitet” och ”melodisk tonalitet” kan användas i stället för det äldre och mer otydliga motsatsparet ”tonalitet” – ”modalitet”. I denna uppsats kommer jag vid behov använda mig av dessa förtydligade termer; mer om detta under ”Tonalitet och modalitet” nedan.

1.3 Material

Det spel med tonalitet som studeras här är inte en isolerad företeelse hos en enskild artist eller genre, men är inte heller närvarande i hela eller ens i större delen av den nutida populärmusiken. De fyra låtar som ingår i studien är Avril Lavignes “Complicated” (från CD:n *Let go* släppt 2002), Fall out boys “Nobody puts baby in the corner” (*From under the cork tree*, 2005), My chemical romances “Helena” (*Three cheers for sweet revenge*, 2004) och Nickelbacks “Some day” (*The long road*, 2003).² Musikexemplen har valts då de dels utgör tydliga exempel på en stilistisk trend, dels har nått stor kommersiell framgång och därför kan ses som representativa för populärmusiklyssnarnas smak. Jag menar inte att säga att de fenomen som studeras här endast återfinns i de genrer varifrån exemplen har hämtats. Inte heller vill jag påstå att denna typ av spel

1 Dahlhaus, Carl, *Studies on the origin of harmonic tonality*, övers. Robert O Gjerdingen, Princeton 1990.

2 För fullständig information, se käll- och litteraturförteckning.

med tonalitet är ett nytt fenomen. Musiken har valts så att de stilistiska grepp³ som diskuteras här med största möjliga tydlighet kan visas förekomma i den nutida populärmusiken. Dessa fenomen kan mycket väl i senare forskning visa sig vara närvarande även i musik från annan tid eller genre, utan att detta bör påverka relevansen av denna studie.

Låtarna som studeras här kan alla mer eller mindre sägas tillhöra pop/rock-fackets mittfåra, något som visar sig inte minst i den popularitet de nått. I valet av låtar har jag velat undvika artister som framstår som experimentella eller udda, då mitt mål är att visa att fenomenen förekommer i musik som ryms i den stora publikens smak. Musikexemplen kan då lättare ses som symptomatiska för en tendens inom den nutida populärmusiken, snarare än knutna till ett mer perifert avantgarde.

1.4 Teori och metod

Eftersom jag i min studie kommer fokusera på spel med traditionella former av tonalitet, kommer jag i huvudsak att använda mig av vedertagna teoretiska termer och konstruktioner, för att visa hur dessa, och därigenom de stilistiska normer de representerar, förhåller sig till musiken som studeras. Viktigt blir därför det traditionella motsatsförhållandet mellan ackordbaserad tonalitet och modalitet. Detta begreppspar representeras i analysen genom frågor om hur musikaliska element bör tolkas: utgör tonmaterialet en skala eller ett modus, och bör ackord tolkas funktionellt eller enbart som konsonanta eller dissonanta samklanger? Den traditionella modellen för att beskriva tonalitet kommer dock inte främst användas för att förklara musiken som studeras här. Begreppen "harmonisk tonalitet" (ackordbaserad tonalitet) och "melodisk tonalitet" (modalitet) kommer snarare användas som representanter för historiska stilar och uppfattningar om tonmaterial och samklanger, mot vilka musikexemplen profilerar sig. Ett metodiskt verktyg blir därför den Riemannska funktionsanalysen, som alltså inte kommer tillämpas i syfte att slutgiltigt förklara musiken, utan för att ge ledtrådar om hur harmoniken förhåller sig till den traditionella funktionsbaserade musik som ligger till grund för Riemanns teori. I uppsatsen förekommer ställen där funktionsanalysen och dess terminologi används för att beskriva fenomen som kan tolkas utifrån både dur- och molltonalitet. På dessa ställen har jag valt att för enkelhetens skull använda durtonarten som utgångspunkt. Där valet står mellan att tolka en tonart eller ett ackord som C-dur eller A-moll, väljer jag följaktligen bort alternativet att beteckna ackorden tP respektive t, och använder i stället T respektive Tp. Jag menar dock inte att med funktionsbeteckningarna antyda ett ställningstagande för att tolka sammanhanget som en durtonart. Alla sådana slutsatser uttrycks i stället i den löpande texten.

3 Med termen "grepp" menar jag inte att antyda att berörda kompositörer eller artister är medvetna om fenomenens teoretiska förklaring. Precis som till exempel polyrytmik och ackordfärgning kan det som här kallas "grepp" användas såväl med som utan teoretisk förståelse.

1.5 Tonalitet och modalitet

Eftersom begreppet ”tonalitet” genom sin långa historia har fått ett antal olika definitioner, är det viktigt att reda ut vad som egentligen avses med denna mycket centrala term. Carl Dahlhaus' *Studies on the origin of harmonic tonality* ägnas huvudsakligen åt tonalitetens historia, men även själva tonalitetsbegreppet diskuteras. Nuförtiden, skriver han, är termen ”tonalitet” tvetydig och kan antingen referera till det specifika historiska system som beskrivs i Hugo Riemanns funktionslära, eller användas i Joseph François Fétis' friare betydelse, där olika typer av tonalitet tillåts. Dahlhaus skriver:

[T]he realization that the validity of the three-function schema was limited to the harmony of the 17th through the 19th century resulted in the concept of tonality losing its firmly drawn outlines. Scholars could have either reverted to Fétis's term, which included all *types de tonalités*, and abandoned Riemann's interpretation, or, conversely, clung to Riemann's equation of tonality with the three-function schema and designated as “tonal” only the harmony of the 17th through the 19th century. But since neither possibility was dropped, the term “tonality” became ambiguous.⁴

Det är alltså viktigt att skilja på Riemanns syn på tonalitet, där termen betecknar en historisk företeelse som står i motsatsrelation till den äldre modaliteten, och Fétis' sätt att använda ordet, som ett paraplybegrepp under vilket både traditionell tonalitet och modalitet ryms. Beroende på vilken av dessa två teoretikers synsätt vi anammar får termerna “tonalitet” och “modalitet” radikalt olika förhållanden till varandra: “The concept of 'tonality' [. . .] not only encompasses that of 'modality,' but can also become its opposite”.⁵

För att undvika sådana oklarheter föreslår Dahlhaus termerna “harmonic tonality” och “melodic tonality”, där den förra refererar till tonalitet i Riemanns mening och den senare till modalitet. På så vis kan ordet “tonality”, stående för sig själv, användas som övergripande term för samtliga system enligt vilka toners relationer till varandra bestäms. Då jag här behandlar musik vars tillhörighet till ett traditionellt system (harmoniskt eller melodiskt tonalt) är oklar, kommer jag använda mig av dessa förtydligande termer. Med “traditionellt harmonisk tonalitet” menas alltså det förhärskande ackordbaserade tonala systemet i västerländsk konstmusik under sen barock, wienklassicism och romantik. Även modalitetsbegreppet innefattar flera historiskt skilda företeelser, från medeltid till nutid. När Dahlhaus presenterar termen “melodic tonality”, syftar han endast på modaliteten under medeltid och renässans. Även om senare och nutida modalitet skiljt sig från denna, är skillnaden mot den traditionella harmoniska tonaliteten större, och begreppen “modal” och “modalitet” är därför tillräckligt tydliga för uppsatsens syften. Det som är gemensamt för de olika typerna av

⁴ Ibid., s. 17.

⁵ Ibid.

modalitet är att det är ett tonförråd – ett modus – och inte relationer mellan ackord som ligger till grund för det tonala systemet.

1.6 Transkription

När populärmusik, såväl som annan icke-notbunden musik, ska transkriberas uppstår ett antal problem. För det första är dess satstekniska uppbyggnad ofta så olik den klassiska musikens att en beskrivning utifrån traditionella begrepp som stämföring och harmonik blir problematisk. För det andra blir musikens ibland diffusa uppbyggnad ett hinder. Som en jämförelse kan nämnas hur en klassisk symfoni, där all eller nästan all information finns kodad i partituret, har nedskrivna och därigenom väldefinierade stämmor som enkelt kan refereras till, till exempel genom hänvisning till taktnummer. I kontrast till denna relativa klarhet blir strukturen i en poplåt, kanske skapad genom improvisatorisk lager-på-lagerteknik i studion av ett fåtal musiker, svårare att beskriva. Här finns inga tydliga anvisningar om vilken stämma som gör vad; inte ens de individuella musikerna kan med säkerhet spåras, då varje medverkande genom påläggsteknik kan stå för ett antal samtidiga insatser i samma låt. Någon information om vilka instrument som används och vilka musiker som medverkar ges sällan, och det blir alltså upp till lyssnaren att tyda och isolera element i den färdiga produkten.

I det sätt på vilket musiken är strukturerad märks en del skillnader mot den klassiska satstekniken. Ett viktigt exempel är separationen av melodi – oftast sång – och komp, oftast bestående av bas, ackordinstrument och slagverk. De senare utgör vanligen en enhet, samordnade mer med varandra än med melodin, som alltså inte är integrerad i harmoniken på det sätt som en överstämma är integrerad i en koralsats. Egentligen betraktas endast melodi (och ibland möjligen även bas) som en stämma i strikt mening, medan det harmoniska ackompanjemanget i princip uteslutande består av fria ackord utan tänkt stämföring. Detta avspeglas i den vanliga typ av transkription som finns i visböcker, bestående av melodistämman försedd med ackordangivelser, ofta utan specificerad basstämma. Jag har valt att lägga upp mina transkriptioner på ett liknande sätt, då jag anser att detta bäst motsvarar den logik enligt vilken musiker och åhörare strukturerar musiken. Den ackordanalys som jag använder mig av hänvisar alltså endast till det som spelas av de dominerande ackordinstrumenten (ofta gitarrer, ibland även klaverinstrument), och utgör inte en reduktion av samtliga melodiska och harmoniska element på det sätt som görs i en traditionell funktionsanalys. Ibland förekommer färgningar av ackord som i huvudsak är kosmetiska till sin natur och inte på något avgörande sätt inverkar på uppfattningen av harmoniken. Dessa har i vissa fall rationaliserats bort, då de visat sig oviktiga för de aspekter av musiken som behandlas i uppsatsen.

I de fall där en specifik basstämma (som inte bara består av ackordens grundtoner) förekommer,

finns denna ofta representerad även i ackordinstrumenten; ibland kan inte heller en klar skiljelinje dras mellan vad som är basstämma respektive ackord, till exempel i fallet med elgitarrfigurer förstärkta med rena kvinter för klangens skull. Detta innebär att det mesta av den melodiska och harmoniska information som behövs för uppsatsens syften kan sammanfattas i den vanliga modellen för transkription av visor och poplåtar. Här används alltså en sådan, bestående av noterad melodistämma, försedd med ackord- och formangivelser.

Taktart

Eftersom transkriptionerna är tänkta att vara en ungefärlig översikt över låtarna, inte en tolkning, är notationen anpassad för att vara så lättläst som möjligt. Detta inkluderar valet av taktart; jag menar alltså inte att påstå att den taktart som används i transkriptionerna är den som musiken nödvändigtvis upplevs i.

Kvintackord

I musik byggd på ett elgitarrdominerat komp (framför allt där distorsion förekommer) är terslösa ackord, ofta kallade rockackord, power chords eller kvintackord, som bekant mycket vanliga. Även om dessa för det mesta representerar moll- eller durtreklanger (vilka ofta förses med sin ters från en melodistämma eller ett annat ackordinstrument), förekommer ställen där de, som nämnts ovan, inte med säkerhet kan sägas utgöra antydnda fullständiga ackord, utan i stället kan vara en del av ett riff eller basstämma, av melodisk snarare än harmonisk karaktär. Kvintens syfte i dessa ackord är därför ofta att förstärka klangen snarare än att komplettera harmoniken, vilket skapar möjligheter att tolka en sådan gitarrfigur som en (vanligen oktaverad) dubblering av basstämman. Med detta resonemang som grund kommer terslösa ackord i denna uppsats tolkas efter sitt sammanhang: ofta som delar av eller antydningar om fullständiga ackord, ibland som melodiska rörelser med klangförstärkande kvint. Kvintackord anges i mina transkriptioner och i den löpande texten enligt gängse bruk med siffran 5 efter bokstaven som anger ackordets grundton.

Tidsangivelser

I transkriptionerna anges vilken del av respektive spår som transkriberats enligt formeln x'yy", där x står för minuter och y för sekunder räknat från början av spåret. Eftersom den exakta tiden kan variera med olika CD-spelare är angivelserna ungefärliga.

1.7 Disposition

I uppsatsens analysdel studeras de fyra låtarna var för sig. Fokus ligger på tonalitetsaspekten: hur kan musikens tonalitet beskrivas, och hur förhåller den sig till äldre former av tonalitet? Den följande diskussionsdelen ägnas åt två saker. För det första: hur musikexemplens spel med äldre tonalitet möjliggörs i musiken, och för det andra: vilket effekt som nås gällande hur låtarnas tonalitet framstår.

2. Analys

I detta kapitel görs analyser av valda delar av de fyra musikexemplen. Endast vissa partier i låtarna ägnas ett eget avsnitt; andra kommenteras i diskussionen av en annan formdel eller utelämnas helt i de fall då de inte anses tillföra något till studien. De delar som tas upp beskrivs i samma ordning som de har i låtens form.

2.1 Avril Lavigne – “Complicated”

Brygga, takt 17-24

Bryggan i ”Complicated” länkar samman vers och refräng, och får därigenom uppgiften att agera överledning mellan de två delarnas respektive tonala sammanhang. Versen, vars ackordstruktur är en traditionell rundgång av typen T – Tp – S – D (här F – Dm – Bb – C, även om en del av ackorden är färgade), har en relativt klar F-durtonalitet. Refrängen, däremot, har en ackordföljd som snarare antyder D-moll. Denna mycket vanliga rundgång, här Dm – Bb – F – C, skulle i funktionsanalys kunna beskrivas på två sätt: som t – sP – tP – dP eller som t – (S – T – D) [tP]. Ingen av lösningarna är dock helt tillfredsställande; den senare då den använder sig av tonartsutvikning, något som inte stämmer med hur ackordföljden används och upplevs i låten, den förra då Dahlhaus avråder från tolkning av ackord som dP; han skriver att ”the concept of the dominant parallel in minor [. . .] is a phantom of systematization: in A minor, the G-major chord is conceivable only as the dominant of the tonic parallel”.⁶

De många parallellerna, för att inte tala om tonartsutvikningen, skulle i traditionellt harmoniskt tonal musik antyda en dragning åt tonikaparallellen; här finns dock två faktorer som ändå möjliggör en tolkning av denna harmonik som centrerad kring D-mollackordet. För det första: för att detta ackord inleder rundgången, som upprepas och därför betonar Dm både som utgångspunkt och avslutning, och för det andra: för att ackord som Bb och C (som sP och dP), vilka funktionsanalysen pekar ut som parallellrelaterade till D-molls tonart (och egentligen hörande mer hemma i F-dur), i själva verket är mycket vanliga i nyare musik av detta slag (och förekommer på detta vis i en stor del av 1900-talets populärmusik).

Bryggan befinner sig alltså mellan versens dominans av F-dur, och refrängens dragning åt D-moll. Dess uppgift blir därför att skapa en mjuk överledning mellan de två tonala karaktärerna. Eftersom tonaliteten i den här musiken är så otydlig är det inte fruktbart att tala om modulation; snarare än att landa i en ny identitet, ett nytt fack, förflyttar sig musiken helt enkelt ett stycke längs

⁶ Dahlhaus, *Studies on the origin of harmonic tonality*, s. 213.

Avril Lavigne - Complicated

ca 0'00"-1'28"

Vers
F Dm

Sång

Chill out, what you yell - lin for? Lay back, it's all been done_ be-fore

5 B $\flat$ C (Vers, forts.) 8

and if you could on - ly_ let it_ be_ you would see._

17 *Brygga* B $\flat$ Dm

Some - bo - dy else round ev - ery one else you're watch - ing your back like you can't re - lax. You're

21 B $\flat$ C *Refräng, A-del* Dm

trying to be cool, you look like a fool to me. Tell me Why d'you have to go and make

26 B $\flat$ F C Dm B $\flat$

things so com - pli cat - ed? I see the way you're act - ing like you're some - bo - dy else gets me frus tra

31 F C Dm B $\flat$ F *Refräng, B-del*

- ted. Life's like this you and you fall_ and you crawl_ and you break and you take_ what you get_ and you turn

36 C Gm B $\flat$ F *Refräng, A'-del* *Mellanspel*

it in - to hon - est - ty and pro - mise - me I'm ne - ver gon - na find you fake - it, no, no, no.

en glidande skala mellan de två parallellerna F-dur och D-moll.

I kompet inleds partiet med ett B $\flat$ -ackord, som alltså i denna genre är rikligt förekommande både då tonaliteten drar åt D-moll och åt F-durhållet. Oavsett vilken av dessa två utgångspunkter man har, rör det sig om ett subdominantiskt ackord, som så att säga svävar i luften och söker fastare mark, i form av något tonika- eller dominantackord. Efter två takter kommer mycket riktigt ett Dm;

eftersom vägen dit gick från versens antydda F-durtonalitet via ett Bb-durackord skulle denna nya avlastningspunkt kunna tolkas som en tonikaparallell i en bibehållen F-durtonart. Något F-ackord nås dock aldrig; bryggan tar ny fart från ett Bb-ackord och landar den här gången på ett C i takt 23. I ett traditionellt tonartssystem skulle detta ackord tolkas som dominant i F-dur, men i denna genre är dess funktion inte lika entydig. Efter två takter börjar refrängen med ett D-mollackord, basen rör sig alltså stegvis från c till d, en rörelse som i vissa genrer närmast fått ersätta den traditionella helkadensen. En tolkning av denna övergång som en bedräglig kadens ger alltså inte en korrekt bild av en i genren initierad lyssnares upplevelse.

Sångmelodin i bryggan beskriver en upprepad, i sig mycket enkel rörelse, typisk för Lavignes stil och i viss mån för genren i stort. Den kan beskrivas som en rörelse över tonerna f, g och a, med ett lägre c som upptakt då figuren upprepas. Tonmaterialet är skaleget både i D-moll och F-dur, men flera skäl finns för att tolka melodin som i första hand rotad i F-durskalan. Rörelsen är upplagd som ett traditionellt slutfall över skalans tre första toner och upprepas ständigt, om än med en inskjuten upptakt, och verkar insistera på tonen f som sitt mål. Att upptakten är förlagd just till tonen c (enligt traditionell musiklära dissonant både i Bb-dur- och D-mollackorden) tyder också på att melodin rättar sig efter F-durskalan snarare än det harmoniska sammanhanget. Observera att det alltså vore möjligt att med små medel förskjuta melodins karaktär åt D-mollhållet genom att byta ut upptaktstonen till det närbelägna d, som skulle vara konsonant i harmoniken. Här har uttryckligen ett av två möjliga alternativ valts, med följder för hela tonalitetsuppfattningen.

Precis som upptaktstonen c är melodimotivets första betonade ton, a, dissonant i traditionell harmonilära. Även detta talar alltså för att det är skalans snarare än harmonikens logik som styr melodin; rent melodiskt är ju a, ters i F-durskalan och inledande ton i det klassiska slutfallet a-g-f, ett mycket vanligt val av startton för en fras.

Refräng, takt 25-41

Om harmoniken i refrängen börjat luta mer åt D-mollhållet (även om det på intet sätt rör sig om en traditionell molltonalitet, se ovan om förekomsten av ackord från parallelltonarten), använder sig sångmelodin fortfarande av fragment som på olika sätt antyder en durskala. Som visas i transkriptionen kan refrängens form beskrivas som AABA', där dess 16 takter är jämnt fördelade på de fyra delarna. I A- och A'-delarna, som mest skiljer sig åt harmoniskt, tecknar melodin också ett slags 3-2-1-slutfall i F-dur, om än kraftigt uppbrutet, dels av en pendling mellan de inledande skalsteg 3 och 2, dels av ett språng till c, skalsteg 5, i respektive dels andra takt. Ingen direkt upplösning till skalsteg 1 förekommer heller, förutom indirekt i takt 33 och 41. I detta parti är det alltså strävan mot skalans första ton som är i fokus, snarare än den faktiska ankomsten dit, vilken

inte sker förrän i 41, då refrängen avrundas och övergår i mellanspel inför nästa vers; den melodiska energin har uttömts och musiken återgår till den mindre intensiva versen.

Refrängens B-del bygger, precis som bryggan, på ett ostinato vars tonmaterial antyder en durtonalitet. Här rör det sig dock inte i huvudsak om skalrörelse utan om ett språng, en kvint mellan f' och c". Efter att denna figur upprepats i partiets tre första takter kommer åter en skalrörelse som anknyter till A-delarnas slut, ett slags antydd 5-4-3-2-1-rörelse; men även här utelämnas alltså målet, skalsteg 1, som reserveras för refrängens slut.

Då det upprepade språngets karakteristiska intervall, den rena kvinten, i traditionellt harmoniskt tonal musik oftast förekommer mellan grundton och kvint i ett ackord, ligger det nära till hands att höra språngets två toner som grundton respektive kvint i ett F-durackord, ett ackord som ju föregående takter, med sina antydda 3-2-1- och 5-4-3-2-1-fall, skapat förväntningar inför. Här sätts alltså ackordföljdens redan tidigare svaga tonala identitet på prov, utmanad av en melodi som mer än någonsin antyder en durtonalitet. Att helt och hållet välja melodins spår, och tolka passagen som ett enda långt F-ackord (med kompets klanger betraktade som ett slags avvikelser) är dock otänkbart, varför resultatet i stället, precis som tidigare, blir en tonalitet som svävar någonstans mellan parallellerna F-dur och D-moll.

Värt att notera är också hur refrängens avslutning är harmoniserad. Vid A'-delens början återgår sången till A-delarnas melodi, men i stället för det tidigare D-mollackordet följs B-delens avslutande C här av ett oväntat Gm. Upplevelsen av detta ackord, som alltså nu förekommer för första gången i låten, borde hos de flesta lyssnare likna den av en bedräglig kadens (den förväntade progressionen C – Dm kan ju faktiskt sägas utgöra en relativt vanlig kadens i denna typ av musik) eller tillfällig tonartsutvikning; lyssnaren blir harmoniskt desorienterad och en strävan tillbaka till de mer vanligt förekommande ackorden uppstår. Den enkla och sedan tidigare kända melodin försäkrar dock att förvirringen inte är total, och med den som trygghet och referenspunkt kan harmoniken stegvis arbeta sig tillbaka. I takt 39 nås Bb, i egenskap av parallell till Gm ett naturligt steg, och två takter senare landar kompet på ett F-durackord (en plagal kadens) samtidigt som melodin finner en vilopunkt på tonen f. Denna dragning åt subdominanten (i och med tonvikten på G-moll- och Bb- ackorden samt den plagala kadensen) återspeglas också i låtens slut (vid ca 3'54"), där den helt och hållet undviker att kadensera genom att stanna av och klinga ut på ett Bb-ackord.

2.2 Fall out boy – “Nobody puts baby in the corner”

Versens A-del (takt 2-22)

Melodin i de första åtta takterna av denna del talar mer eller mindre entydigt för en durtonalitet. De betonade (på starka taktdelar eller synkoperande men tydligt tillhörande starka taktdelar) tonerna g, c och e antyder en C-durtreklang med inflikade genomgångs- och återgångstoner. Också melodins omfång (g-g') skulle bäst kunna beskrivas som en C-durskala (eller ett hypojoniskt modus; i motsats till A-mollskala respektive eoliskt modus). Kompet (i dessa åtta takter enbart bestående av kvintackord), däremot, bidrar till att skapa en helhet som är mer komplex. Det inledande C5-ackordet – med hjälp av sångmelodin antyds C-dur (tersen e finns på stark taktdel i takt 3) – följs av ett E5, vilket också kompletteras av melodin, till ett Em (även här kommer tersen g på stark taktdel, om än med ett a som förslag). Precis som i refrängen i ”Complicated” ställs vi här inför ett problem när ackorden ska beskrivas funktionsanalytiskt. Det inledande C5-ackordet är upplevs onekligen som tonika i sammanhanget; E5-mollackordet, däremot, är svårare att kategorisera. Återigen ligger den problematiska benämningen dominantparallell (här dock som Dp i motsats till dP i ”Complicated”) nära till hands. Med en kontext som enbart består av antydda C-durackord är detta dock en mycket tveksam förklaring. En annan möjlighet vore att tolka E5-ackordet (med det tänka toninehållet e – g – h) som ett ledtonsväxelklang (Leittonwechselklang) till tonikan, där C-durackordets grundton c har bytts ut mot ledtonen h. Den första av dessa två tolkningar antyder alltså en utvikning åt parallelltonarten A-moll. Den andra, däremot, beskriver förloppet som mer statiskt, i och med att tonikapositionen aldrig lämnas – både C5- och E5-ackorden tolkas som tonikaackord: C5 som tonika och E5 som tonikans ledtonsväxelklang.

Möjligheten att ändå uppleva E5-ackordet som en dragning åt molltonalitet (och då snarast A-molls tonart) kvastår dock, och kan förklaras teoretiskt om klangerna tolkas som självständiga harmoniska objekt snarare än delar av ett harmoniskt förlopp. Stöd för detta synsätt kan påvisas i flera aspekter av musiken. För det första är det harmoniska materialet i passagen mycket litet; under de första åtta takterna används endast C5- och E5-ackord. För det andra möjliggör avsaknaden av kadenser att tonalitetsuppfattningen blir svävande. Och för det tredje är avståndet mellan ackordbytena, vilka sker med två taktens mellanrum, stort, något som kan göra att ackorden tappar kopplingen till varandra och framstår som självständiga harmoniska öar.

En dragning åt tonartens parallell A-moll är alltså möjlig att uppfatta, även om denna länge hänger i luften. När Am7-ackordet i takt 12 inträder upplevs det nog snarast som Tp. Möjligheten att uppleva A-moll som tonalt centrum stärks dock något av att ytterligare en pendling dit, även denna gång från ett F-ackord, görs i takt 17.

Fall out boy - Nobody puts baby in the corner

ca 0'00"-0'55"

Vers, A-del
(Trumfill) C⁵ E⁵ C⁵

Sång

Drink down that gin and ke-ro- sene. _____ Come spit on brid-ges with_

8 E⁵ F⁵ A⁵

me _____ Just to keep us warm_ light a match

14 F⁵ A⁵ G⁵ F⁵

to leave_ me be _____ light a match_ to leave_

B-del
21 G⁵ C⁵ G⁵ A⁵ G⁵ C⁵ G⁵ A⁵

me _____ be. _____ I keep my jea lou-sy close _____ 'cause _____

29 G⁵ C⁵ G⁵ A⁵ G⁵ C⁵ G⁵

it's all mine. _____ And if you say this makes you hap-py, then I'm not the on-ly one _____

Refräng
37 C⁵ A⁵ E⁵

ly - ing _____ Keep qui-et. No-thing comes as ea-sy as you. Can I lay in your bed

43 F⁵ C⁵ A⁵

all day? I'll be your best kept sec-ret and your big-gest mis-take _____ The

46 E⁵ F⁵

hand be-hind this pen-re-lives a fail-ure ev-ery day.

Fall out boy - Nobody puts baby in the corner

ca 2'20"-2'38"

Stick
1 F⁵ A⁵

So wear me like a lock-et 'round___ your throat, I'll weigh you down, I'll watch___ you choke. You look

5 F⁵ A⁵ F⁵

so good in blue. You look so good in blue.____ So wear me like a lock-et 'round___ your throat, I'll weigh

11 A⁵ E⁵ F⁵ A⁵ E⁵

you down, I'll watch___ you choke. You look so good in blue. You look so good in blue.____

Melodin har i början av A-delen avgjort legat inom ramarna för en C-durtonalitet. Först i takt 13, där en ny lägsta ton, a, nås, börjar en viss tvetydighet introduceras. Även om de följande takterna innehåller tydliga C-durfigurer (bland annat ett utförligt spel med C-durskalans tre första toner, till exempel i takt 17 och framåt), finns här också vissa mindre självklara företeelser. Tonen a får spela en större roll än tidigare; i de första åtta takterna förekommer den enbart som förslag, nu används den, över kompetens Am7-ackord, som språngbräda till tonen d i takt 13 och 17, och som höjdtön i takt 15. I en melodi som tidigare mest bestått av skalförelser blir kvartsprången extra tydliga, och det höga a' som tidigare bara förekommit som förslag, är nu en självständig meloditon.

Precis som den ovan diskuterade upptaktstonen i sticket i ”Complicated” är den till synes mindre viktiga tonen a i takt 13 viktig för uppfattningen av omkringliggande toners funktioner. A:et blir här den botten (i egenskap av ny lägsta ton) över vilken resten av melodin avtecknar sig, och precis som i ”Complicated” är valet mellan mollskalans första och dess sjunde skalsteg avgörande. I det förra fallet valdes c:et, vars enklaste förklaring i sammanhanget är som varande skalsteg 5 i F-durskalan (snarare än det mindre logiska, att betrakta den som D-mollskalans sjunde steg). Som en följd av detta inbjuds vi att betrakta hela avsnittet med durskalan som mall, varför resten av motivet uppfattas som ett vanligt 3-2-1-slutfall, till vilket c:et alltså utgör upptakt från ett lägre skalsteg 5. I ”Nobody puts baby in the corner” väljs alltså i stället den andra vägen: tonen a (i stället för g), som här kan förklaras som skalsteg 6 i C-dur eller 1 i A-moll. Om vi antar att örat väljer den enklare förklaringen så styrs alltså vår upplevelse av melodin åt mollparallellens håll. Vi kan alltså under en

kort stund höra en A-moll-pentatonisk skala⁷ snarare än det tidigare dursammanhanget, en upplevelse som dock mycket snart utmanas av rörelsen d-e-c över det kommande F-durackordet, där C-durtonaliteten igen ligger nära till hands.

Att hela partiet rör sig i ett tonalt gränsland står dock klart, redan i nästa fras (takt 14-15) ser vi återigen en figur vars ursprung snarast kan påvisas i den A-moll-pentatoniska skalan (även om tonaliteten här liksom överallt i denna typ av musik är mycket svårtydd). Figuren, med accentuerat högt a och melism på e-d, påminner om en pentatonisk standardfigur, vanlig i bluesinfluerad musik, se exemplet nedan.



Möjligen kan det ovan diskuterade melodifragmentet ses som en variant av denna fras. Melismen skulle då kunna ses som ett påbörjat men inte avslutat fall liknande det mellan e och c i exemplet. En annan möjlig förklaring är att fallet till d helt enkelt är en utsmyckning av tonen e, vilken är möjlig eftersom inget krav finns på att dissonanser ska upplösas. Oavsett vilken modell man väljer så är det tydligt att a:et och e:et är de viktiga tonerna i motivet, som alltså snarast kan sägas höra hemma i A-moll (som skalsteg 1 respektive 5).

Undantaget takt 17, där det låga a:et återigen dyker upp, utspelas resten av A-delen i en tydlig C-durtonalitet. Ett avståndstagande från den traditionella tonartsbaserade musiken markeras ändå på ett flertal sätt (vilka dock på intet sätt är ovanliga i pop- och rocksammanhang): G5-ackordet (dominant) följs av ett F5 (subdominant), ett enligt traditionell harmonilära dissonant c inträder oförberett över nittonde taktens G5-ackord (tonen utgör i själva verket en föruttagning av följande takts konsonanta c). Partiet avslutas med en enkel C-durfras som dock dissonerar fritt mot det underliggande G5-ackordet: tonen c på första slaget och e, tillhörande det tredje, betraktas traditionellt som dissonanta, medan endast de svaga andra- och fjärdeslagen har konsonanta meloditoner (d respektive f).

Versens B-del (takt 24-39)

Kompet i versens andra del domineras av en pendling mellan antydna Am- och C-ackord (liksom i större delen av låten är ackordspelet begränsat till kvintackord; jag kommer dock för enkelhetens

⁷ Med termen moll-pentatonisk skala, hämtad från rockmusikens terminologi, avses en skala bestående av grundton, liten ters, ren kvart och kvint samt liten septima. En A-moll-pentatonisk skala innehåller alltså tonerna a, c, d, e och g.

skull här tala om ackorden som om de vore de fullständiga treklanger som antyds), en ackordföljd som alltsedan 60-talet varit vanlig inom populärmusiken. Det minimala harmoniska materialet (även om ackordväxlingarna här är försedda med överledande G-ackord) lämnar frågan om tonalitet öppen för inverkan från andra faktorer, bland vilka framför allt ackordens betoning och melodins utformning är viktiga. Det faktum att samtliga ackord inträder som synkoper kan bortses ifrån; deras tillhörighet till en viss taktdel är ändå tydlig, varför synkoperna utgör en rent rytmisk effekt. Am- och C-ackorden kan alltså ses som tillhörande första taktslaget, medan de inskjutna G-ackorden hör hemma på det fjärde.

Som jag nämnt ovan är ackordens grad av betoning en avgörande faktor för uppfattningen om tonalitet eller tonalt centrum vid denna typ av harmonik. Om vi bortser från G-ackorden (som alltså bara har överledande karaktär) sker ackordbytena här med två tacters mellanrum. Avsnittet har alltså en period på fyra takter, där de två första har ett A-mollackord i kompet, de två sista ett C-durackord. Det faktum att A-mollackorden inträder på en starkare periodisk del ger dem en extra betoning, vilket alltså gör att harmoniken, då man endast betraktar kompet, väger över aningen åt A-mollhållet.

På samma sätt som harmoniken beskriver också melodin i versens B-del ett slags pendelrörelse mellan att antyda moll- respektive durtonalitet, en rörelse som till viss del sammanfaller med ackordens växlingar. Under delens två första takter upprepar sångmelodin intervallet a-c', vilket faller in i kompetens A-mollmall och förser det kvintlösa A5-ackordet med dess ters. Tonen e i takt 26 (föruttagen på synkop i takt 25) fungerar som brygga mellan A-mollområdet i periodens två första takter (där e:et skulle beskrivas som kvint eller femte skalsteg) och C-durområdet i dess två sista takter (där tonen blir ters eller tredje skalsteg). E:et, som först agerat mål och slutpunkt för den fras som inleddes med den pendlande rörelsen mellan a och c, blir nu också utgångspunkt för en 3-2-1-rörelse i C-dur i takt 26-27, och melodin spelar alltså med i den dragning åt durparallellen som kompetens ackordbyte medför. Denna 3-2-1-rörelse kan dock bara delvis knytas till C-duravsnittet; i själva verket fullbordas rörelsen inte förrän på det sista slaget i takt 27, dit alltså det inskjutna G-ackordet hör, varför melodins c lika väl kan relateras till takt 28, där harmoniken återigen befinner sig på ett A-mollackord. Musiken landar alltså i ett slags bedräglig kadens, i och med att den tonika som antyds av melodin (C-dur) uteblir och ersätts med parallellen. Men eftersom tonaliteten redan tidigare var oklar kan det bara röra sig om något som liknar en bedräglig kadens; för att en sådan verkligen ska fungera krävs ju att tonarten och därmed tonikan är mer eller mindre klart fastställd, vilket den alltså inte var här. Kadensen G-Am skulle alltså lika gärna kunna vara ett återvändande till ett tonalt centrum i form av A-moll, från en tillfällig utflykt i parallellen C-dur.

I takt 29 har melodin återigen ett betonat högt a, nu för första gången över ett A-mollackord. En

fallande pentatonisk rörelse påbörjas, som skulle kunna tolkas in i antingen A-moll eller C-dur. I och med ackordväxlingen till C i takt 30 inbjuds vi efter hand att välja den senare tolkningen. Vår uppfattning om figurens tonala tillhörighet kan alltså förändras retroaktivt: vad som i början verkade vara en A-moll-pentatonisk skala framstår i vår reviderade tolkning som en C-dur-pentatonisk.

Avsnittets återstående åtta takter upprepar först den inledande a-c-pendlingen, för att sedan göra en längre rörelse som tydligt tillhör en C-durtonalitet. Denna stabilisering understöds också av kompet, som nu överger Am-C-pendlingen för att landa på ett G, som i sammanhanget fyller en dominantfunktion till C-dur.

Refräng (takt 40-47)

Liksom låtens andra delar använder sig refrängens melodi i stor utsträckning av durskalans tre första skalsteg. I dess två första takter utförs en sådan 3-2-1-rörelse två gånger i olika figurationer, medan de två sista takterna reducerar fallet till 2-1 och i stället lägger till en upptakt på ett lågt g. I takt 44-47 upprepas samma grundidé med vissa förändringar. Den modifierade melodin i takt 42-43 slopas och ersätts med en enklare variant av 3-2-1-fallet liknande den i takt 41. En intressant företeelse är det obetonade a:et i takt 44, som kan ses som ett slags upptakt. Som tidigare nämnts i diskussionen om upptakter kan dessa stödtoner (som ofta involveras i språng, som annars är relativt sällsynta i den här behandlade typen av melodik) trots sin brist på betoning bidra till att färga upplevelsen av tonalitet. Refrängens tidigare upptaktstoner (i takt 42 och 43) har förlagts till låga g (refrängens lägsta ton), medan denna alltså ligger ett heltonsteg högre, på a. Nu är det inte höjden som är det avgörande i detta fall; även om denna ton är något högre än tidigare upptaktstoner så ligger den ändå på språngavstånd både från det föregående c:et och det följande e:et. Det intressanta här är valet av tonen a över ett C-durackord; i stället för att lägga upptaktstonen på ett g, som vore kvint i C-ackordet och därmed konsonant, väljs ett a. Att förklara denna ton som sext i ett C-durackord är knappast tillfredsställande, och alltså bör en tolkning sökas på annat håll. Eftersom låtens tonalitet hela tiden svävar mellan A-moll och C-dur erbjuds ett annat sätt att betrakta tonen: som A-mollskalans första skalsteg. Möjligen kan det kommande A-mollackordet i takt 45 påverka valet av ton redan här, klart är i alla fall att valet av tonen a gör att melodins fall i slutet av takt 44 kan förklaras som ett fall över en A-moll-pentatonisk skalas fyra första skalsteg (e-d-c-a), snarare än ett 3-2-1-fall i C-dur följt av ett språng till det lägre a:et.

Av ackorden i refrängens komp kan två i huvudsak relateras till C-dursidan, och två till A-mollsidan av det material som utgör låtens tonalitet. Det inledande C-ackordet och det avslutande F-

ackordet hör av tradition snarare till dursidan, medan Am- och Em-ackorden hör till mollparallellen.⁸ En tonal ambivalens visar sig också i fördelningen av ackord: på de två starkare perioddelarna (takt 1 och 3) finns ett ackord från vardera sidan: C (dursidan) respektive Em (mollsidan), och på de svagare likaså: F respektive Am.

Om melodin tas med i beräkningen ifrågasätts dock förklaringen av kompet E5 som ett E-mollackord, framför allt i takt 42. I transkriptionen har melodin noterats med paus på taktens första och tredje slag, något som egentligen kanske ger en missvisande bild. Två toner syftar nämligen på dessa taktslag. Den sista tonen i takt 41 (med ordet som avslutar textraden ”nothing comes as easy as you”) kan ses som en synkoperad föruttagning av följande takts första taktslag, och på samma sätt kan det första c:et i takt 42 (ordet ”lay”) ses som tillhörande taktens tredje slag.⁹ Att denna takts två mest accentuerade taktdelar båda skulle ligga på ett dissonant c (en liten sext över kompet antydda Em) som inte får någon upplösning vore otänkbart i traditionellt harmoniskt tonal musik. Detta problem skulle kunna lösas på två sätt: ackordet (E5) skulle kunna ses mer som en baston än ett fullständigt ackord, där kvinten h är tillagd enbart för att förstärka klangen. I så fall skulle ackordet, med hänsyn tagen till melodins betonade c, till exempel kunna förklaras som ett C-ackord i tersläge, där bastonen e som väntat går stegvis uppåt till f. Upplevelsen av denna takt talar dock till viss del mot denna tolkning, varför passagen också skulle kunna ses som en kombination av självständiga, var för sig logiska element, där melodi och komp lyder sina egna lagar i stället för att rätta sig efter varandra. Det dissonanta c:et har i så fall sin förklaring i att det är konsekvent med omkringliggande delar av melodin (tonen finns accentuerad både i föregående och följande takter).

Stick (separat transkription)

Melodin i sticket, vilket upprepas ett antal gånger, använder sig precis som tidigare formdelar i mycket hög utsträckning av C-durskalans tre första steg, ibland utökat med det fjärde. I dess fyra första takter upprepas ett fall från e till c, ibland figurerat med ett inskjutet d. Tonen e får alltså agera utgångspunkt och c mål för den upprepade rörelsen. I de fyra följande takterna presenteras två varianter av en enkel skalrörelse, först som 4-3-2-1 och sedan i varierad form, som 4-3-2-3. Dessa åtta takter upprepas med identisk melodi medan kompet förändras.

Om stickets melodirörelser samtliga lätt kan relateras till en C-durskala, är kompet här det

8 Som diskuteras nedan är det inte säkert att kompet E5 uppfattas som ett E-mollackord när melodin också tas med i beräkningen. Betraktas kompet för sig så är dock det mest logiska alternativet att tolka E5-ackordet som ett E-moll, inte minst för att dess ters (g) är skalegen i C-dur/A-moll; skalegna toner har ju visat sig vara mycket mer centralt för denna musik än ett tonartsrelaterat harmonitänkande, där en tolkning av E5 som E-durackord (i egenskap av dominant till A-moll) vore mer trolig.

9 På samma sätt syftar den sista tonen i takt 42, ordet ”bed”, på första slaget i nästa takt, där detta c är konsonant i kompet F-ackord.

element som står för dragningen åt mollparallellen. Partiet börjar öppet, med ett F5-ackord, vilket inte är definitivt knutet till någon av de två parallelltonarterna. I takt 3 landar harmoniken på ett A5. Denna enkla pendling fortsätter i de fyra kommande takterna. När stickets melodi tas om från början (takt 9) introduceras en ny kompfigur, harmoniskt identisk med den förra förutom att ett E5-ackord skjuts in mellan A5 och F5. Detta ackord kan antingen ses som ett självständigt harmoniskt element, eller som ett led i basstämmans rörelse från a till f (alltså mer som en baston än ett ackord). Ett argument för den senare förklaringen är att melodin återigen har betonat c över kompets E5, varför kvinten i detta ackord skulle kunna ses som ren klangförstärkning.

Oavsett hur man väljer att förklara detta ackord är harmonikens roll i sticket klar: att färga melodin och kompensera för dess tydliga durkaraktär. Kompert rör sig alltså genomgående i en A-molltonalitet, medan melodin håller sig till C-dur; på så sätt skapas vad som kan beskrivas som ett slags jämvikt eller gränsland mellan de två.

2.3 Nickelback – "Some day"

Vers

Melodin i versen består av en två takters figur som upprepas med mindre variationer, sammanlagt fyra gånger per vers. I den första, mer intensiva, takten används en enkel rörelse över tonerna d, e och f. Den andra takten i figuren är mer avspänd och det höga fiset utelämnas, här introduceras i stället ett lägre a. Mönstret känns igen från de melodier byggda kring durskalans tre första toner, ibland med ett inskjutet lägre femte skalsteg, som tidigare studerats här. Både harmonik och melodik i "Some day" är dock aningen mer orienterade åt mollparallellens håll, vilket gör att en annan tolkning också är tänkbar. Tonmaterialet, till exempel versens f, e och d, kan här också ses som ett stycke ur en H-moll-pentatonisk skala. Det som tidigare beskrivits som ett slutfall (3-2-1 i en durskala) skulle i stället kunna vara skalsteg 4, 3 och 2 i en pentatonisk skala, där d:et (skalsteg 2) alltså inte är en fullt vilande punkt. Den strävan mot tonen h som då skulle finnas kan också påvisas i melodin: i refrängen finns upprepade sådana pentatoniska 3-2-1-fall. I takt 12-13 utförs rörelsen e-d-h sammanlagt fyra gånger, om än i olika figurationer: först med tonupprepningar, sist i takt 13 ornamenterad med ett a (en vanlig slutfigur i pentatoniska rockmelodier).

Versens harmonik tar sig i praktiken uttryck i den akustiska gitarren. Även om en viss variation i konstruktionen av ackord förekommer – treklanger blandas med färgade och kvintlösa ackord – är grunden en upprepad enkel sekvens på fyra ackord. Denna utgår ifrån en vanlig figur, bestående av ackord byggda på en molltonarts skalsteg i-VI-VII-i. Den förväntade grundfiguren, vars enklaste manifestation i låtens tonart vore Hm-G-A-Hm, förändras dock på två sätt: dels genom färgning och

Nickelback - Some day

ca 0'03" - 0'55"

Vers

Hm G⁵ Asus² D⁵ Hm G⁵

How the hell'd we wind up like this and why weren't we ab - le to see the signs that we missed

4 Asus² D⁵ Hm G⁵ Asus² D⁵

and try to turn the tab - les I wish you'd un-clench your fists and un-pack your suit- case.

7 Hm G⁵ Asus² D⁵ *Brygga* E⁵

Late-ly there's been too much of this. But don't think it's too late. No-thing's wrong just as long

10 *Refräng* A⁵ G⁵ D⁵ A⁵ E⁵

as you know that some day I will Some day, some how_ gon-na make it all right but not right now.

13 G⁵ A⁵ H⁵ G⁵ D⁵

I know you're won-der - ing_ when_ Some day, some how_

16 A⁵ E⁵ G⁵ A⁵ H⁵

_ gon-na make it all right but not right now I know you're won-der- ing_ when_

alterering av ackorden (G byts ut mot G⁵ och A mot Asus²), dels genom att låten i stället för det tänkta slutackordet Hm har ett D⁵. Detta byte av avslutande ackord leder till att det annars stängda förloppet, som landar på ett vilande Hm, blir öppet, oavslutat. På så sätt skapas en spänning, ett sökande efter upplösning som inte tillfredsställs förrän i refrängen.

Även om sångmelodin påminner om en D-durtonalitet är en tolkning av kompetens avslutande D⁵-ackord som en tonika i D-dur inte aktuell. Den tänkta grundmodellen för ackordprogressionen som diskuterats ovan finns i bakgrunden, och i kombination med den betoning som Hm-ackordet får i och med att det kommer på periodens starkaste del, skapas inom harmoniken en strävan mot att återvända till utgångspunkten. D⁵-ackordet bör alltså snarast tolkas som ett slags desorienterande uppskjutning av den harmoniska upplösningen, som riktar blicken mot kommande delar där det

vilande Hm-ackordet kan nås.

Brygga (takt 9-10)

Även den korta bryggan kan säga något meningsfullt om tonalitetsuppfattningen i "Some day". I dess första takt förekommer ett nytt ackord, ett E5, som i funktionsanalys skulle förklaras som subdominant. Denna benämning är dock knappast adekvat för att beskriva ackordets funktion i den här typen av tonalitet; bland en klar dominans av Hm-, G-, A- och D-ackord känns E5, som nu dyker upp för första gången, som ett relativt främmande ackord. Motsvarande ackord, byggt på mollskalans fjärde skalsteg, används på ett liknande sätt i refrängen i "Complicated" (där ett Gm); se diskussionen om denna ovan. Ytterligare förstärkt av avsaknaden av ters får ackordet, på samma sätt som D5-ackordet i versen men i än högre grad, en tonalt desorienterande funktion. Precis som i "Complicated" sker återgången till mer bekanta tonala områden stegvis, här via ett A i takt 10. Något ackord som skulle kunna tolkas som vilande i samma utsträckning som en tonika nås inte förrän i D5-ackordet i takt 11 och H5 i takt 14.

Melodins första ton i bryggan, noterad f, bör ses som en så kallad blå ton belägen mellan f och fiss. Tonen skulle skulle mycket väl kunna dyka upp som ett sänkt tredje skalsteg i D-dur, men det vanligaste är ändå att dessa blå toner finns mellan en moll-pentatonisk skalas tredje och fjärde steg, varför upplevelsen av melodin snarare blir den av en h-moll-pentatonisk skala än av en D-durskala.

Refräng (takt 11-18)

Refrängens åtta takter består av två i princip identiska fyratakters block, vilka sinsemellan består av en öppnande och en avslutande del. De två första takterna tar upp trådarna från bryggans desorienterade harmonik, och ordningen börjar återställas. De tre första ackorden, G5, D5 och A5 utgör en progression som varken är förvillande eller vilande. Under andra taktens A5-ackord påbörjar melodin en rörelse som söker sig mot h, varför det är rimligt att tro att en vilande punkt ska uppnås, där den harmoniska rörelsen kan stanna av. Denna totala avspänning uteblir dock när det förväntade Hm-ackordet ersätts med ett E5. Den ton som melodin landar på, h, är visserligen konsonant i detta ackord, men det harmoniska sökande som inletts i bryggan förlängs ytterligare.

Som tidigare nämnts gör melodin två försök att landa i takt 12, i form av upprepningar av e-d-h-rörelsen. Försöken fortsätter i 13-14, den här gången understödda av harmoniken som utför den tidigare diskuterade G-A-Hm-kadensen. Denna progression, som antytts i versen, får nu för första gången fortskrida till sitt mål, och i takt 14 når både harmonik och sångmelodi en vilopunkt.

Den nu genomförda kadenserande progressionen, och det faktum att melodin landar på dess grundton, bidrar såklart till ett etablerande av H-moll som ett slags tonika som, även om den inte är

lika definitiv som den traditionellt funktionsbaserade tonalitets, åtminstone utgör en entydigare avspänning än till exempel den i slutet av refrängen i "Complicated". Satt i relation till omgivande tonalt oklara partier blir denna tonika dock inte tillräcklig för att tala om en H-molltonalitet i hela låten eller ens i dess refräng, vars inledande ackord (G5, D5 och A5) och melodi, som strävar mot en antydd grundton d, medför en dragning åt parallellen D-dur.

2.4 My chemical romance – "Helena"

Även i My chemical romances "Helena" kan kompgitarrens material, vilket huvudsakligen men inte uteslutande består av kvintackord, sägas befinna sig i ett gränsland mellan baslinje och regelrätt harmoniskt ackompanjemang. Ackordprogressionen i takt 3-5 kan tas som exempel. Medan tredje taktens E5 kan sägas vara ett harmoniskt element i sin egen rätt, kan de följande H5- och G#5-ackorden betraktas som mer eller mindre underordnade förflyttningen från det föregående E5 till femte taktens A5. Även om det inte är uteslutet att se dessa mellanackord som självständiga harmonier, bör en annan möjlighet beaktas: att tolka dem enbart som rörelser i basstämman. Det faktum att tonerna är försedda med kvinter kan i viss mån bortses ifrån, då just denna teknik att bygga så kallade power chords, kvintackord, av melodiska rörelser är vanlig i gitarrbaserad musik; kvinten läggs då till – som nämnts ovan – enbart för att förstärka klangen. På så sätt kan tonerna h och giss ses som rörelser i basstämman, antingen fritt (utan tänkt bakomliggande ackord) eller som olika bastoner i ett E-durackord (ett antytt E-durackord i grundläge finns i takt 3, där gitarren spelar ett E5). Ett stöd för tolkningen av av H5-ackordet som en basrörelse, snarare än ett harmoniskt självständigt element, är melodins betonade giss, som ju vore konsonant i en E-durtreklang, men inte om kompet i stället tolkas som ett H-ackord.

Ett liknande förslag till lösning, där ett kvintackord tolkas som en rörelse i baslinjen just från durskalans tredje steg till ett ackord byggt på dess fjärde steg har redan diskuterats ovan, gällande tolkningen av E5-ackordet i refrängen i "Nobody puts baby in the corner".

Vers

Även om melodins tonmaterial i versen liknar det tidigare diskuterade grundförrådet bestående av durskalans (här E-duskalan) tre första steg, med ett lägre femte steg som upptakts- och hjälpton, finns vissa markanta skillnader. Förutom detta grundförråd förekommer nämligen två andra toner, vilka tydligt förändrar melodins karaktär. Ett högt a, skalans fjärde steg, förekommer hastigt, men desto viktigare är ett återkommande ettstruket diss, som här används på ett sätt som inte har någon

My chemical romance - Helena

ca 0'14"-0'46"

Vers

Sång

C#5 E5 H5 G#5 A5

Bur - ning on just like a match you strike to in-cin - e- rate_____ the lives of ev-ery

7 C#5 H5 G#5 A5 C#5 H5

one you_ know. And what's the worst you take from ev-ery heart you break_ and like the

Refräng

13 G#5 A5 C#5 H5 E5

blade you stain_ well I've been hold - ing on_____ to- night_ What's the worst that I can say?

19 H5 G#/H# C#5

Things are bet - ter if I stay._____ So long,

22 G#/H# E5

and good night_____ So long_____ and good night_____

motsvarighet i de låtar som studerats ovan.

Om man vill förklara melodi och harmonik i "Helena" utifrån en traditionell modell står, precis som i de övriga låtar som diskuteras här, två möjligheter till buds: två parallelltonarter, i detta fall E-dur och Ciss-moll. Denna dubbelhet medför alltså att varje ton kan tolkas utifrån två större sammanhang, utgående ifrån var och en av de två tänkta tonarterna. Det utförligt utnyttjade ettstrukna disset kan, jämfört med det 3-2-1-baserade tonförrådet, användas för att skapa kraftfulla melodiska effekter, framför allt med tanke på den speciella karaktär som medförs av dess halvtonsavstånd till nyckeltonen e. Tonen har alltså ett viktigt traditionellt tonalt användningsområde som inledningston till E-durskalans grundton. Eftersom vi här rör oss inom en oklar tonalitet, svävande någonstans mellan de två parallellerna, måste dissets funktion i en tänkt Ciss-molltonart också tas med i beräkningen. Tonens mest framträdande användningsområde i denna kontext är som skalsteg 2, en spänningsfylld position som söker upplösning, antingen till tersen (e) eller, mer definitivt, till grundtonen (ciss) i tonartens huvudtreklang, C#m.

Versen i "Helena" bjuder på en mängd intressanta exempel på dissonansbehandling, inte minst på

grund av den ökade betydelse som durskalans sjunde skalsteg, här disset, fått. Melodin inleds med ett konsonant e, som redan från start borgar för dragningen åt E-dur, varpå den korta frasen slutar i ett fritt dissonerande fiss. Redan i takt 2, fortfarande över det inledande C#5-ackordet, förekommer den flitigt använda upptakten från durskalans femte steg, h, som alltså är dissonant mot det tänkta ciss-mollackordet och får förklaras såsom följande en melodisk logik (med kvartsprånget mellan skalsteg 5 och 8, som ju är en traditionell upptaktsfigur) snarare än en harmonisk. Melodin agerar alltså här som om den befann sig i ett E-durackord (med h och e som kvint respektive grundton) eller i övergången från ett H-dur till ett E-dur (med h och e som grundton i respektive ackord). Ett ännu tydligare exempel på samma typ av frihet hos melodin finns i takt 15 med upptakt, där samma upprepade h leder till ett likadant kvartsprång som tidigare, här dock i halvnöter, med ett betonat h på första slaget i takt 15. Denna långa och genom upptakt accentuerade ton ligger återigen över ett C#5, men betar sig alltså på ett sätt som i en harmonisk tonalitet i princip endast skulle kunna äga rum över ett E-durackord. Även i mötet med harmonikens ”tonika” insisterar melodin alltså på sitt oberoende och sitt ursprung i en E-durskala snarare än i någon ciss-molltonalitet.

Bland de ackord som förekommer i versen framstår C#5 och A5 som de mest betonade. Dessa inträder genomgående på starkare periodiska delar och ligger kvar längre än de mer hastigt förbipasserande E5, H5 och G#5. Av de två betonade ackorden framstår C#5 (ett antytt Ciss-mollackord) som fyllande tonikans funktion, medan A5 (tänkt A-dur) fyller en kontrasterande, spänningsskapande funktion. Kompet kan alltså sägas vara byggt med tonen ciss och dess (antydde) molltreklang som harmoniskt centrum, och får alltså bilda den botten mot vilken melodin, vilken precis som i de tidigare exemplen står för inflytandet från parallelltonarten, kontrasteras.

Refräng (takt 17-25)

Även om refrängens harmonik är mer periodiskt regelbunden än versens, är den på intet sätt lättare att tyda. Två huvudsakliga harmoniska fält kan urskiljas, ett E-durfält som i princip utgör de fyra första takterna, följt av ett ciss-mollfält i takt 21-24, vilket visserligen skulle kunna sägas sträcka sig in i det tidigare fältets sista takt, där en mellandominant (G#7/H#) introduceras. Även om fälten kan klassificeras på detta sätt, är det oklart om man kan tala om en E-dur- respektive ciss-molltonart, dels på grund av att områdena och modulationerna dem emellan är hastiga och otydliga, dels på grund av att melodin inte kan sägas följa denna tydliga uppdelning (mer om detta nedan). Det som däremot skulle kunna motivera en sådan fältindelning är respektive områdes harmoniska konstruktion, i grunden bestående av en tonika (antydde E-dur respektive ciss-moll) följt av en dominant (H-dur respektive G#7/H#).

Den svaga ställning som en eventuell tonartsuppfattning faktiskt har i denna musik demonstreras

dock i refrängens avslutning: i takt 24 följs det dominantiska G#7-ackordet av ett E-dur. Intressant nog skulle stället ändå kunna beskrivas som en rörelse från dominantackord till tonikaackord, om än i var sin av de två parallelltonarterna, något som återigen visar på den intima koppling som görs dem emellan.

Bland de effektfulla dissonanser som framlyftandet av tonen diss medför märks, förutom de toner av förslagskaraktär (i takt 9, 11 och 13, vilka indirekt upplöses till konsonanta e, diss respektive e i 10, 12 respektive 14) en karakteristisk rörelse e-diss, som förekommer i versen, takt 6 med upptakt, samt i refrängen, takt 21. Speciellt för denna rörelse är att dissonansen och frånvaron av upplösning betonas genom att motivet börjar som konsonans (tonen e över A5- respektive C#5-ackord), varpå melodin faller till ett dissonant diss, som inte får någon regelrätt stegvis upplösning, varken uppåt eller neråt.

Denna rörelse skapar alltså en kraftig melodisk effekt oavsett om den tolkas in i ett E-dursammanhang (som skalsteg 8-7) eller i ciss-moll (som 3-2). Första gången den dyker upp, i versens takt 6 med upptakt, används motivet över det relativt neutrala A5-ackordet, och har ingen klar tillhörighet till någon av de två parallelltonarterna. I refrängen, däremot, förekommer rörelsen tydligt inom ramarna för ett tänkt ciss-mollackord, vilket talar för att även melodin skulle kunna tolkas in i detta sammanhang. Det melodiska sammanhanget är dock ett annat: från refrängens början beskriver melodin ett ornamenterat 3-2-1-fall i E-dur (se exemplet nedan), på vilket e-diss-rörelsen skulle kunna sägas utgöra en logisk fortsättning.



Exempel 1: Reduktion av takt 18-21.

Så länge som den melodiska logiken är obruten är det tänkbart att den tidigare upplevelsen av tonmaterialet såsom en E-durrörelse kan bibehållas; även om refrängen kring takt 21 går in i ett slags ciss-mollfält är dess harmonik för splittrad och skiftande för att erbjuda något slutgiltigt svar på tonartsfrågan.

3. Diskussion

3.1 Melodi och ackord

Bland det mest slående i den här studerade musikens harmoniska och melodiska aspekter är hur melodi och ackord i mycket stor utsträckning är separerade från varandra, eller åtminstone skenbart oberoende. En företeelse som är anmärkningsvärd är det faktum att det melodiska elementet (sången) i många fall använder sig av ett tonmaterial som skiljer sig från det som förekommer i det ackordiska kompet. Medan det senare ofta består av kvintackord byggda på durskalans steg, med undantag för det sjunde, alternativt mollskalans med undantag för det andra, utgörs melodins tonmaterial ofta av ett grundförråd bestående av skalsteg 1, 2, 3 och 5 i durskalan. I analysdelen har visats att skalsteg 1, 2 och 3 ofta utgör de accentuerade tonerna och står för materialet i den huvudsakliga melodiska rörelsen, medan det femte skalsteget har en mer obetonad karaktär, till exempel som upptakt.

Förutom detta grundförråd händer det självklart också att skalans övriga toner förekommer i det melodiska materialet. Dock är det inte alls så att samtliga skalsteg alltid finns representerade i en och samma låt; bland de exempel som studerats här finns endast i ett fall – Fall out boys “Nobody puts baby in the corner” – skalans samtliga toner representerade i melodin.

Som ett exempel på hur samma låt använder olika tonförråd i komp och melodi kan nämnas Nickelbacks “Some day”. Sången rör sig här, med undantag för den “blå” tonen, noterad som f, i takt 9, uteslutande i en h-moll-pentatonisk skala, det vill säga med tonerna h, d, e, f och a. I kompet förekommer också fem skalsteg på vilka ackord byggs; dessa är dock inte de samma som används i melodin. Kompet innehåller inga ackord med f som grundton, däremot förekommer ofta G5-ackord. Denna avvikelse på två punkter från melodins tonförråd pekar på två viktiga företeelser hos kompet.

För det första: avsaknaden av f-ackord är ett symptom på den nutida populärmusikens tendens att undvika dominanter, framför allt i molltonarter och i direkt anslutning till deras respektive tonika. Om man ser på “Some day” ur ett traditionellt harmoniskt tonalt perspektiv, får låten anses ha två tänkbara kandidater till platsen som tonika, H-moll och D-dur. Till den förstnämnda förekommer alltså inga dominanter; däremot är A-ackord, dominant till den senare, mycket vanliga. I just detta fall sker dock ingen egentlig kadensering i D-dur, inte ens där ett D-ackord följer direkt på ett A-ackord, som i versens upprepade kompfigur. Genom betoningen på H-moll i första takten är känslan av tonalt centrum i kompet förlagd dit. Det faktum att det kommande A-ackordet dessutom är terslöst (ett Asus2) försvagar dess dominantiska funktion, varför D-ackordet, som

tidigare nämnts, snarare fungerar som fördröjning av återvändandet till H-moll än som tonika.

För det andra: avsaknaden av durskalans skalsteg 4 i melodin, medan ackord med just denna baston är vanliga, visar på den självständighet som melodin har i förhållande till kompet. I de fall där ackord byggda på skalsteg 4, enligt funktionsanalysen subdominantackord, förekommer, är det mycket vanligt att melodin inte tar hänsyn till detta, utan rör sig i princip likadant som om ackordet hade varit en tonika (skalsteg 1). Just denna företeelse kan observeras på en mängd ställen i de här studerade låtarna, till exempel:

- I versen i “Some day” harmoniseras den första delen av den inledande rörelsen fiss-e-d-e-fiss med ett H-mollackord, där de betonade fiss och d är konsonanta, medan tonerna e och fiss i dess senare del får ses som dissonanta mot G5-ackordet.
- Det upprepade 3-2-1-motivet i sticket i “Complicated”, som egentligen mest av allt framstår som en skalrörelse inom ett F-durackord (med skalsteg 2 som genomgångston), harmoniseras först med en subdominant (Bb), där det betonade a:et är dissonant men f:et konsonant, senare med en subdominantparallell (Dm), där samtliga betonade toner är konsonanta.
- I princip samma företeelse finns också i “Nobody puts baby in the corner”. I sticket ställs melodins rörelse över durskalans tre första steg mot kompetens subdominant (F) och subdominantparallell (Am).

Det är alltså vanligt att samma melodifragment upprepas till olika ackord; i själva verket är ofta hela passager konstruerade så att de med avseende på konsonans skulle kunna harmoniseras genomgående med en tonika. Så till exempel i “Complicated”, där versens melodi hela tiden antyder ett F-durackord.¹⁰ Att något sådant inte är aktuellt i praktiken borde dock framstå som ganska självklart, vilket pekar på just hur viktig denna kombination av melodi och harmonik, med sinsemellan kontrasterande utformning, är. Som vi har sett används ackorden här för att färga melodins i sig ofta mycket enkla rörelser. Denna färgning sker inte enbart i traditionell, klanglig, mening – som i färgning av ackord – utan också på ett mer abstrakt plan, som ett slags färgning av tonaliteten och det intryck den ger.

¹⁰ Så också till exempel versens A-del och sticket i “Nobody puts baby in the corner”.

3.2 Melodins självständighet

På ett flertal ställen i de här studerade låtarna visar melodin upp ett anmärkningsvärt oberoende gentemot harmoniken. Detta visar sig bland annat i de vanligt förekommande fria dissonanserna, vilka ofta kommer sig av att melodin insisterar på ett annat tonalt sammanhang än det som faktiskt förekommer i kompets ackord. Exempel på detta har påvisats i samband med språngtoner i bryggan i "Complicated" och före refrängen i "Helena". I båda fallen rör det sig om en melodi som antyder ett dursammanhang (F-dur respektive E-dur) där ackorden verkar hämtade ur mollparallellen (D-moll respektive Ciss-moll). Men där den främmande tonen i "Complicated" är kort och obetonad, är det dissonanta h:et i takt 14 och 15 i "Helena" mer accentuerat. Tonen tas fyra gånger i följd; den sista av dessa, som dessutom inte är av upptaktskaraktär utan kommer på taktens första och starkaste slag, har en halvnöts längd: ett i sammanhanget relativt långt notvärde.

Tidigare i versen, i takt 9-14, förekommer också ett intressant spel med konsonanser och dissonanser. Här leker melodin kring tonen e. Ansatser till att nå tonen tas, i form av upptakter på ett lägre h. Målet nås dock först via mellanlandningar på diss och fiss. Över det C#5-ackordet i takt 11 är båda dessa toner dissonanser, över det tidigare G#5, om det tolkas som ett tänkt giss-mollackord, är diss konsonant men fiss dissonant. Trots skillnader i tonernas status behandlas de alltså likadant på de två ställena.

Melodin verkar alltså följa sin egen logik, i detta exempel en strävan mot tonen e, snarare än att anpassa sig efter det harmoniska sammanhanget, och det är denna separation av melodi och ackord som möjliggör att de två spelas ut mot varandra för att skapa en komplexare helhet.

3.3 Spel med tonala konventioner

Det faktum att melodi och komp är separerade från varandra i denna typ av musik bör dock inte leda till slutsatsen att de två inte relateras till varandra. I de musikexempel som studerats här är melodi och ackord i själva verket bara självständiga eller oberoende av varandra i den meningen att de verkar uttrycka olika saker, vilket bland annat visar sig i den skillnad i tonförråd som diskuterats ovan. För helhetens och det slutgiltiga intryckets skull är just detta motsatsförhållande väsentligt, som ett medel för att distansera musiken från den traditionella harmoniska tonaliteten och dess konventioner. Detta tar sig främst två uttryck: ett undvikande av kadensering, och skapandet av en oklar tonalitet som spelar med föreställningar och förväntningar kring dur- och mollsystemet.

Den ovan diskuterade frigörelsen av melodin från kompet visar sig vara en möjlighet att undvika eller dämpa effekten av kadenser. Den självständiga melodin kan då användas för att antyda ett stillastående som kontrasterar mot kadensens rörelseenergi, genom att till exempel oberoende av

ackord upprepa samma melodifragment. Möjligheten att genom fria dissonanser låta den tänka tonartens grundton finnas med även över ett dominantiskt ackord kan också ta udden av de få kadenser som faktiskt förekommer. Detta grepp används bland annat i "Nobody puts baby in the corner". I takt 21 har kompet ett G5-ackord, en tänkt dominant i C-dur, som mycket riktigt också följs av ett C5-ackord i nästa takt. Melodin, däremot, har redan i takt 21, över G5-ackordet, c och e som sina betonade toner, och antyder alltså tonikans närvaro även i en takt där ackordet är dominantiskt.

De fyra musikexempel som studerats här drar samtliga också nytta av separationen mellan melodi och ackord för att spela med lyssnarens förväntningar på tonalitet, och då främst med dur- och mollsystemet. Det klart vanligaste greppet är, som antytts tidigare i texten, att kombinera en melodi som i huvudsak orienterar sig längs en durskala, och då framför allt dess tre första toner, med ett harmoniskt komp som antyder något som mer liknar en traditionell molltonalitet. En sådan harmonik kan visserligen även innehålla ackord från dursidan; huvudsaken är att upplevelsen av tonalt centrum är förlagd till ett mollackord. Detta grepp har påvisats på ett antal ställen i musikexemplen:

- Bryggan i "Complicated", där en 3-2-1-rörelse i F-dur läggs över Bb- och Dm-ackord, vilka antyder en D-molltonart.
- Refrängen i samma låt, där en figurerad 3-2-1-rörelse i F-dur samt ett upprepat kvintsprång f-c ackompanjeras av en D-mollorienterad ackordföljd.
- I sticket i "Nobody puts baby in the corner" rör sig melodin kring C-durskalans tre första toner, medan ackorden (Am och F) antyder en A-molltonalitet.
- Versen i "Some day", där melodin betonar tonerna d, e och f, vilka för tankarna till en D-durskala. Kompet består av en ackordföljd som snarare ligger i parallellen H-moll.
- Versen i "Helena", där rörelser i E-durskalan, cirkulerande kring dess grundton, ligger över ett komp som, med sina ackord på ciss och giss antyder en Ciss-molltonalitet.
- Refrängen i "Helena". Här tecknar melodin en utdragen 3-2-1-rörelse medan kompet rör sig inom två tillfälliga tonala centra: först E-dur, sedan Ciss-moll.

Resultatet av detta grepp blir att de två tonaliteterna, melodins respektive ackordens, balanseras mot varandra, så att helheten inte kan ordnas in i någon av de antydda tonarterna. Musiken verkar alltså

använda sig av den harmoniska tonalitetens parallellitet, där kopplingen mellan tonika och tonikaparallell knyter två tonarter till varandra. Då musiken för det mesta har ett gemensamt tonförråd, snarare än ett tonikaackord, som enande faktor, är just kopplingen mellan parallelltonarterna särskilt lämpad att använda i detta syfte. Andra närliggande tonarter, såsom dominantens och subdominantens, kännetecknas ju av att deras skalegna tonförråd skiljer sig från tonikans. I denna musik, där skalfrämmande toner är så sällsynta, skulle en dragning mellan tonarter med olika förtecken vara mycket svår att åstadkomma. Resultatet skulle bli en traditionell modulation eller en pendling mellan tonarterna, i stället för den gränslandslika oklarhet som uppnås i musiken som studeras här. Även om klart modala drag finns, däribland det att fokus sätts på tonmaterial snarare än tonika, kan spelet med tonal identitet bättre förklaras med den harmoniska tonalitetens parallellitetsbegrepp. Att beskriva det som att melodin går i ett c-joniskt modus och kompet i ett a-eoliskt framstår som mycket mindre rimligt.

3.4 Förhållandet till funktionsbaserad tonalitet

Jag har på många ställen skrivit att komp eller melodi antyder en viss tonalitet, i stället för att säga att de faktiskt går i en bestämd tonart. De fall som nämnts här är nämligen inte så enkla att det rör sig om en ren, traditionell dur- eller molltonalitet ställd mot sin parallell. Melodirörelserna, som vi har sett, skiljer sig ofta från traditionella sångmelodier av den typ som finns i klassisk musik eller i visor. Jämfört med dessa har de melodier som studerats här ett mindre tonförråd, dominerat av durskalans tre första steg. De har också ofta ofta pentatoniska inslag, något som påvisats framför allt i "Some day", men även förekommer i övriga musikexempel.

Harmoniken är alltså olik den traditionella harmoniskt tonala musikens. Även om en del ackord används i enlighet med de funktioner de har i den Riemannska funktionsteorin, förekommer också ställen där harmoniken starkt avviker från denna musiks konventioner, eller inte alls går att förklara med traditionella modeller. Framför allt är det den fria blandningen av ackord från de två parallelltonarterna som gör det omöjligt att med rätta tala om att en passage rör sig i en viss tonart i traditionell mening. En ackordföljd som den i refrängen i "Complicated" – Dm-Bb-F-C – är, betraktad funktionsharmoniskt, egentligen till större delen belägen i F-durs tonart. Dagens lyssnare, däremot, upplever troligen den som ett slags D-molltonalitet. Och då inga kadenser eller skalfrämmande toner förekommer, blir det alltså omöjligt att helt utesluta något av de två alternativen. Men även om ackordföljden i sig får sägas sväva i ett slags ingenmansland mellan de två parallellerna, kan den förhålla sig till exempelvis en melodi som har sin egen antydda tonalitet. De två kan då, även om ingen av dem har en fastslagen tonal tillhörighet, kan upplevas som

sinsemellan lika eller olika, och bekräfta eller kontrastera mot varandra. Problemen med att bestämma ett enskilt elements identitet enligt traditionella begrepp omöjliggör alltså inte att den samverkan som delarna skapar kan undersökas.

Som nämnts ovan förekommer det i musiken som studerats här, att ackord används i enlighet med den funktion den Riemannska analysen tillskriver dem. Detta blir givetvis extra tydligt i de fall där domanter får upplösas till tonikor, till exempel i refrängen i "Helena", där i takt 20-21 ett G#7-ackord får upplösas till ett C#m. Subdominantens svagare spänningsförhållande till tonikan utnyttjas också, och dessutom i väldigt stor utsträckning, till exempel i "Complicated", där refrängen slutar med en plagal kadens i F-dur. Den vanligt förekommande nära kopplingen mellan Tp och S (till exempel i sticken i "Complicated" och "Nobody puts baby in the corner") kan ses som ett gränsfall, där en funktionsanalytisk förklaring av fenomenet är möjlig men inte speciellt trovärdig; ackordföljden, i den utsträckning den används här, har ingen motsvarighet i den musik som funktionsanalysen säger sig beskriva. Ett liknande gränsfall finns i den kadensartade ackordföljden S-D-Tp, som förekommer i "Some day", som antydda G-A-Hm. Denna finns visserligen även i den traditionellt harmoniskt tonala musiken, men utgör där en bedräglig kadens, som alltså inte når en fullständig upplösning. I "Some day", däremot, får H-mollackordet betraktas som vilande, och beteckningen S-D-Tp, som alltså antyder en bedräglig kadens, är därför inte helt tillfredsställande.

En del ackordföljder i låtarna kan över huvud taget inte ges någon funktionsanalytisk förklaring. Bland dessa finns den inledande pendlingen mellan C och Em i "Nobody puts baby in the corner". Klart är att C har något slags tonikafunktion i passagen, och att E-mollackordet inte har vilande status. Att kalla dessa T respektive Dp är knappast någon bra beskrivning, särskilt som Em följs direkt av ett C-ackord. På andra ställen verkar kvintackord, framför allt på dominantparallellens position i en durtonart, användas mest som bastoner med uppgift att leda till ett kommande ackord. Detta sker till exempel i "Helena", där G#5-ackorden i takt 4, 9 och 13 stegvis leder vidare till A5. Samma sak förekommer också i "Nobody puts baby in the corner", där E5 i refrängens takt 42 och 46, samt i stickets takt 12 och 16, följs av F5. Som nämnts i analysdelen kan alltså dessa kvintklangers status som Dp-ackord ifrågasättas, då de egentligen behandlas mer som bastoner än som självständiga harmoniska element.

Medan en del företeelser inom musiken som studerats här bättre skulle kunna beskrivas som modala, är kopplingarna till tonartssystemet tillräckligt starka för att ett spel med dess konventioner ska vara möjligt. Det är just denna stilistiska tvetydighet som gör det möjligt för musiken att befinna sig både innanför och utanför funktionsharmonikens gränser, och på så sätt spela med de

förväntningar som användandet av ett så vedertaget system medför. Den huvudsakliga effekten av, och det medvetna eller omedvetna syftet med, de grepp som studerats här är alltså att nå en punkt där musiken kan spela mot dur- och mollsystemets konventioner och utnyttja vissa av dess funktioner, utan att falla in i dess traditionella mönster.

3.5 Avslutning: Varför tonal oklarhet?

Med utgångspunkt i de aspekter som studerats här, skulle man kunna dra slutsatsen att denna musik, som ju i stort sett saknar kadenser och modulationer, har en svagare harmonisk drivkraft än den traditionellt harmoniskt tonala musiken. Resonemanget skulle kunna fortsätta åt olika håll: man kan hävda att musiken kompenserar för avsaknaden av harmonisk energi på andra sätt; här är inte minst den rytmiska energin, manifesterad bland annat de i många synkoperna, en tänkbar kandidat. Men man kan också mena att musiken helt enkelt har en mer statisk karaktär, åtminstone jämfört med den harmoniskt tonala konstmusiken. Detta skulle i så fall kunna förklaras med att musiklyssnandet idag har villkor som radikalt skiljer sig från äldre tiders: nutida musik, och då inte minst populärmusik, är ju kraftigt anpassade efter inspelningsteknik och media. Musiken är alltså inte längre något vi alltid medvetet söker upp, utan förekommer ofta omkring oss på ett sätt som vi inte kan kontrollera. En låt som kräver ett längre, fokuserat lyssnande är inte lämplig att använda i en sådan situation. När musiken dessutom är tillgänglig dygnet runt, i stället för begränsad till konserttillfällen eller det egna musicerandet i hemmet, blir lyssnandet också mer utspritt, och vi kan i högre utsträckning ha musik spelare i bakgrunden, utan att fokusera på detaljer och förlopp.

Marknaden, och till viss del det nutida musiklyssnandet i stort, premierar alltså musik som har en mer eller mindre konstant spänningsnivå och där varje formdel kan förstås ögonblickligen, eller snabbt kan relateras till ett större förlopp. Den dynamiska utjämning (i betydelsen starkt – svagt) som tillämpas vid studioinspelning (till exempel med hjälp av kompressor eller limiter) är också föranledd av utommusikaliska skäl: för att musiken ska kunna spelas även på enklare ljudanläggningar. Och precis som i frågan om form, sätter in- och uppspelningsteknikens krav och möjligheter sin prägel på musiken.

Det är dock otänkbart att dra sådana långtgående slutsatser utifrån ett så begränsat material som det som studerats här; och även med den samlade populärmusikforskningen som underlag är varje försök att förklara en musikstil som helhet ett mycket vanskligt företag. Så vida teorier blir lätt ideologiskt färgade; en diskurs influerad av teoretiker som på förhand dömer ut all populärmusik som substanslöst skval eller ett folkets opium är en fallgrop som varje forskare som vill studera denna musik måste akta sig noga för.

4. Källor och litteratur

4.1 Fonogram

Fall out boy, *From under the cork tree*, Island: 9880014, 2005

Lavigne, Avril, *Let go*, Arista: 74321962052, 2002

My chemical romance, *Three cheers for sweet revenge*, Reprise: 9362486152, 2004

Nickelback, *The long road*, Roadrunner: RR 84002, 2003

4.2 Tryckt material

Capuzzo, Guy, "Neo-Riemannian theory and the analysis of pop-rock music" i *Music Theory Spectrum: The journal of the Society for Music Theory*, vol. 26, no. 2, fall 2004, s. 177-199

Dahlhaus, Carl, *Studies on the origin of harmonic tonality*, övers. Robert O Gjerdingen, Princeton 1990