

Välkomna till STM-Online!

Välkomna kära läsare till det första numret av STM-Online, Svenska samfundet för musikforskning Internet-publikation!

STM-Online ska bli ett komplement till Samfundets "papperspublikation" STM (Svensk tidskrift för musikforskning). En internet-tidskrift har uppenbara fördelar: Det finns ingen begränsning beträffande längden på artiklarna, det är inte dyrare att publicera 100 sidor jämfört med 1 sida; grafik, länkar och klingande exempel kan enkelt inkluderas; Genom epost och Samfundets diskussionslista på Internet kan artiklarna diskuteras omgående, diskussionsforumet blir detsamma som forumet för artikeln.

Artiklarna i det här numret visar på det fantastiskt breda spektrum som finns inom den svenska musikforskningen, från medeltida studier till avancerad musikanalys och de tekniska förutsättningarna för rockmusik. Rapporterna är också varierande: konferensrapporter, bokprojekt och nya arkivfynd. Det här numret är bara början på en fascinerande utveckling för svensk och nordisk musikforskning. Kommande nummer kommer alldeles säkert att bli lika varierade och intressanta.

Jag vill redan nästa nummer som beräknas komma ut under början av hösten 1999. Dead-line för manuskripten är den 15 maj 1999.

Varje artikel finns två olika format: HTML och .pdf. HTML-format lämpar sig bäst om man vill läsa artikeln direkt från skärmen och kunna följa länkarna medan pdf-formatet ger mycket snygga utskrifter. Pdf-filer kräver ett program, Acrobat Reader, som finns för alla operativsystem och kan hämtas hem gratis hos Adobe.

Jag vill framföra mitt tack till skribenterna som gjorde det första numret möjligt och även tacka redaktionsgruppen som bidragit med synpunkter på de enskilda texterna. Ett stort tack även till Gunnar Ternhag, Samfundets ordförande, som tog initiativ till publikation och varit den drivande kraften.

Mycket nöje!

Per F. Broman
Redaktör

Att överlista mediet

Teknike(r)n i rockmusiken under 50- och 60-talen

Holger Larsen, Stockholm

[1]

Inledning

En lördag eftermiddag sensommaren 1953 steg en ung man in på Sam Phillips skivstudio på 706 Union Street i Memphis. Han presenterade sig som Elvis Presley och sa att han ville spela in en skiva. Vad som sedan hände är ett digert och delvis välkänt kapitel i modern musikhistoria. Sannsagan om rockens framväxt började just i en skivstudio – den miljö som skulle bli genrens hjärtpunkt.¹

Jag skall här uppmärksamma en i litteraturen om populärmusik åsidosatt aspekt på en inspelad låt, nämligen själva inspelningen. Hur har man gått tillväga, vilka ”verktyg” har använts och vilka effekter har uppnåtts? Jag har valt att beskriva några stilbildande tekniker och producenter från rockens stora länder USA och England i någorlunda kronologisk ordning. I några fall har de gjort sig kända för uppfinningar av apparatur, i andra fall för nyskapande användning av redan befintlig apparatur, ofta bådadera. Jag ska ge exempel på innovativa, några rent av epokgörande, insatser. Syftet är inte biografiskt, även om flera personligheter är spännande, utan jag fokuserar på musiken, närmare bestämt på hur den har blivit vad den är. Det är alltså vad man kan kalla ett ”genetiskt” perspektiv på musiken.

[2]

När det gäller att ta reda på hur man gått tillväga, hur studioarbetet rent konkret gestaltat sig, finns det flera problem. En stötesten är att tekniker och producenter sällan sett sitt eget arbete som något som skall dokumenteras. Arbetet har istället präglats av nyhetens behag. En färdig skiva har man uppfattat som ett avslutat kapitel och koncentration har följaktligen inriktats på nästa. Ett annat problem, delvis en konsekvens av att skivan har nyhetens behag, är att de involverade endast i undantagsfall minns hur de har arbetat, annat än i stora drag. Konkreta enskilda överväganden, val av apparatur, omtagningar, mixning m.m. är sällan memorerade av producenter och tekniker. (Detta gäller åtminstone innan man kunde spara mixkonceptet på data-disken.) Jag har talat med flera tekniker om inspelningar som bara är några år gamla och då erfarit att de har svårt att redogöra för hur en slutmix kommit till. Förklaringen är delvis den att man har arbetat med experiment, trial-and-error, och att det slutgiltiga resultatet därför har blivit en blandning av medvetna, planerade åtgärder och slumpens klangliga skördar. Teknikers och producenters yrkesmässiga uppmärksamhet är som sagt inriktad på nyheter, uppfinningar,

att få arbetsplatsen att nå "state of the art". Någon direkt stolthet över "hur det var förr", som ju ofta präglar traditionsbärare inom folk- och i viss mån jazzmusik, finns knappast i rockgenren. Till detta kommer funktionärens skygghet inför forskare och i några fall härtill kopplat "hemlighetsmakeri". Utomstående får normalt inte delta vid inspelning och mixning – procedurer som kan präglas av ordensmötets mörkläggnings.

[3]

Man har ibland skiljt mellan "creative arts" och "performance arts". Det förra syftar på att man konstnärligt framställer/tillverkar någonting – en bok, staty, målning osv. Det senare syftar på att man gestaltar/framför något – en sång, dans, teater osv. Populärmusik på skiva faller dock inte naturligt in i någon av dessa kategorier. En skiva är visserligen en tillverkad sak, en "artefakt", men samtidigt är den en dokumentation av ett framförande. Samtidigt har studioarbetet framställts som en modern form av kreativ konst – "the recording art" – därför att det inte bara skall fästa framföranden på ett masterband utan också bearbeta ett material på olika sätt: "speeded up, slowed down, chopped about, mixed, distorted and so on, as a part of a process of considered composition."² Studioarbetet jämförs alltså med ett slags komponerande där det moderna mixerbordet i någon mån kan liknas vid konstmusikens partitur.

[4]

I rockhistorisk litteratur meddelas uppgifter om låtar, artister och producenter. Här finns ibland utförlig och mytomspunnen skildring av producenterna, åtminstone de mest namnkunniga. Innan man talade om "producenter" hade närmast "recording manager" och "A&R-man" överensstämmande uppgifter. Teknikerna däremot är många gånger inte ens namngivna; det är inte heller under den aktuella perioden vanligt att det framgår av skivkonvolutet vem som har "rattat". Någon gång är förklaringen troligen den, att producenten fungerat som (vad vi numera kallar) tekniker eller åtminstone givit instruktioner av tekniskt slag. Ett exempel får belysa detta. Den vederhäftiga skivdokumentären *The Motown Story: The first twenty-five years* lämnar åtskilliga relevanta diskografiska uppgifter, dock inte om vilka som har tjänstgjort som studiotekniker. Skall det förstås så att producenterna själva har hållit i sladdarna, placerat mikrofoner, lagt på eko etc? Vi vet att producenter som Norman Whitfield och Smokey Robinson var involverade i det mesta i Motowns arbete, som kompositör, A&R, producent m.m., men om de också skötte det tekniska i den mening man numera förknippar med "engineer" är oklart. Ett annat exempel är gruppen Shadows och tillkomsten av deras specifika sound. Här har vi numera tillgång till alternativtagningar, studiodialoger och bildmaterial från Abbey Road-studion. Det är ändå svårt att skaffa sig en bild av arbetsfunktioner, exempelvis "the most prolific producer of UK pop chart-toppers" Norrie Paramor, konsekvent angiven som "producer" och teknikerna, exempelvis den mångårige samarbetspartnern Peter Vince, som sällan ens är nämnd.³ Noggrannheten med ibland 60-talet tagningar av samma låt är omvittnad, men om överväganden och tekniska experiment vet vi mindre. I Guinness encyclopedia of popular music beskrivs Paramor som "one of the most underrated figures in the history of UK pop".

[5]

Termen "tekniker" (musiktekniker, inspelningstekniker, ljudtekniker) har syftat på olika funktionärer i studion. Man har i anglo-amerikanskt språkbruk talat om "tape operator", "engineer", "second engineer", "mastering engineer" m.fl. (Under senare decennier har tillkommit specialister.) Även om vissa producenter högmodigt uttalat skillnader mellan uppgifterna: "producing is

an art and engineering is an art and they are not compatible in any sense” (Roy Thomas Baker), så visar det sig, alltifrån Sam Phillips i Memphis till Michael B. Tretow i Bromma, att uppgifterna går i varandra och att det ofta varit ett ömsesidigt befruktande samarbete. Producentens och teknikerns funktioner förenas i kraven på ett säkert öra; särskilt sinne för klangfärger, förtrogenhet med apparatur, repertoarkännedom och stilkänsla. I rockmusiken är teknikern medskapande, en funktion som går utöver vad tekniker normalt har i andra repertoarer: ”the artistic-technological capability to create songs directly out of performances”.⁴

Medan producenten i huvudsak koncentrerar sig på totalsoundet, så fokuserar teknikern sitt lyssnande på klangdetaljer: ”How the hell can you worry about whether or not to cut a chorus or not when you have to worry about headphone balance or EQ-balance? That is an art unto itself and should be left up to an engineer.”⁵

[6]

När jag diskuterat teknikerns funktion med Michael B. Tretow, en av vårt lands ledande tekniker, återkommer han till formuleringen ”att överlista mediet”. Teknikerns uppgift är, menar han, att finna tillfredställande kompromisser mellan det autentiska live-soundet och det sound som når skivlyssnaren. En kontrabas är så stor som den är av vissa skäl, men den skall likväl låta kontrabas, även i klockradion. Det skall närmare bestämt låta *som* en kontrabas, liksom tidigare grus på staniolpapper skulle låta *som* regn. Teknikern måste också genomskåda och inte låta sig förblindas av instrumentens live-sound eller för all del monitorhögtalarnas extraordinära prestanda. Dessa ljud skiljer sig kvantitativt och kvalitativt från vad vi kan höra i normala lyssnar-situationer. Teknikern måste överlista mediet!

Åtskilliga av 50-talets producenter arbetade även med tekniska lösningar på inspelningsproblem – Sam Phillips, bröderna Chess, Leiber & Stoller m.fl. – och de mest framstående teknikerna, alltifrån 50-talets Tom Dowd på Atlantic har steg för steg övertagit producentens övergripande ansvar för masterbandets utformning. Senare exempel är från 60-talet producenten Lou Adlers trofaste tekniker Bones Howe, assistant engineer redan på Presleys Los Angeles-inspelningar, som själv kom att producera i Adlers anda, exempelvis *The Association* (*Windy* 1967) och från 70-talet den nämnde Roy Thomas Baker, även han med teknikerbakgrund.

* * *

”Recording technicians of today, surrounded by huge banks of computer-controlled sound technology, would find the engineering techniques available in the 1950s as primitive as the *Kitty Hawk* is to the space shuttle” (Robert Blackwell)

[7]

”Badrumseko”

Inte ens de mest omtalade och ansedda inspelningslokalerna, som Gold Star Studios och Radio Recorders i Hollywood, hade vid tiden för rockmusikens genombrott särskilt mycket gemensamt med dagens studior. De bestod av ett vanligt rum utan ordnad efterklang och separat kon-

trollrum, med mikrofoner och bandspelare som enda utrustning. De större skivbolagen använde annars gärna danslokaler, tillräckligt rymliga för att vid ett och samma tillfälle kunna inhysa storband, tjugotalet stråkmusiker och kör, bakgrunden till exempelvis en Dean Martin-inspelning. Man använde allt emellanåt även radiostudior för grammofoninspelning.

Gold Star, Radio Recorders, Cliff Herrings i Forth Worth (Texas), Jim Becks i Dallas, Sun och Gulfstream i Miami var jämförelsevis vardagliga kyffen med enkel utrustning och utan akustisk hyfsning. Atlantic i New York, 50-talets mest framgångsrika oberoende bolag, använde de första åren sina kontorsrum som vid inspelning tömdes på möbler. På femte våningen 234 West 56th Street stängde man av telefonerna och hoppades att inga utryckningsfordon skulle störa: "There was no studio. The office was the studio, and I had to make do", berättar dåvarande teknikern Tom Dowd.⁶

[8]

I all sin enkelhet hade Sam Phillips Sun Records och andra samtida studior i princip samma uppgift som dagens digitala laboratorier, att omvandla klingande material till en säljbar skiva. Studios soundpotential blev dock tidigt också till ett stilkoncept. Rockkritikern Greil Marcus har hävdad att Presleys Sun-inspelningar inte var "the natural expression of a folk culture" utan istället "carefully and laboriously constructed out of hits and misses, riffs and bits of phrasing held through dozens of bad takes".⁷ Redan på Presleys tidiga inspelningar har det ingenjörsmässiga arbetet påverkat den musikaliska klangbilden. Vi möter där olika typer av eko-effekter som i Sun-inspelade *Blue Moon of Kentucky* (1954) och det senare legendariska badrumsekot i den av Steve Sholes på RCA producerade och Bob Ferris "rattade" *Heartbreak Hotel* (1956), med högtalare och mikrofon i en yttre korridor.⁸ Bandspelarens mekanik tillät redan Phillips och Presley att "delay, recheck and refine the direct musical dialectic of an aural-tradition, performance-bound art."⁹

[9]

Scotty Moore, Presleys legendariske gitarrist och första manager, var en av de första country-gitarristerna som använde eko som effekt.¹⁰ Sam Phillips var snar att tillämpa detta "slap back tape delay sound" även på sångare. Vokalt eko var ju inte ovanligt bland countrysångare i kretsen kring Sun-stallet. Eddy Arnold använde det redan på 40-talet på sin hit *Cattle Call* liksom Slim Whitman på flertalet av sina Imperial-inspelningar, exempelvis *Indian Love Call* (1955). Presley var dock den förste vita sångare som spelades in på Sun med organiserat eko.

Sam Phillips, som i sentida diskografier anges som "producer/engineer", använde normalt fem mikrofoner och monobandspelare. Han frångick jazzens sedvänja att musikerna grupperade sig på olika avstånd till mikrofonen. Istället gav han varje musiker en mikrofon (med ljudkontroll) så att olika ingående signalstyrkor kunde avvägas till en bra balans. Själva studio-lokalen har beskrivits som ett "hål i väggen", ungefär 6 x 10 meter stor, där den ena kortsidan hade ingång till ett litet bås, ett minimalt "kontrollrum" och den andra till reception och kontor. Miljön var väl ägnad att fånga spontan rockabilly och intim blues (Perkins, Cash m.fl.), men användes som bekant även för exempelvis Jerry Lee Lewis orgiastiska utspel.¹¹

Universal Recording (Corporation) som grundades i Chicago 1946 blev en betydelsefull studio för den svarta vokalmusiken under 50-talet, centrum för doo wop-grupper och utpekad som den första studion med rejäl ekokammare. För ändamålet hade man placerat en bandspelare och mikrofon på damtoaletten, "which was that old-type tile thing – it had great resonance".¹² En vakt såg till att ingen gick in och spolade under pågående inspelning. Ekokammaren var särskilt viktig för vokalgrupperna med oskolade röster. De hade tidigare sökt scener varhelst en lämplig

efterklang kunde uppbringas (trapphus, hallar, foajéer m.m.). Användningen av eko vid inspelning bidrog till att skapa det sound som de hade eftertraktat vid sångtävlingar i olika efterklangsrika miljöer i Chicagos stadskärna. Vee Jays, Chicagos mest framgångsrika svarta bolag före Motown, gjorde lejonparten av sina inspelningar i Universal-studion "in three hour or six hour sessions. They would rent the studio for half of a day and they would cut maybe two or three artists".¹³

[10]

Allt på ett spår...

Inspelningarna på Specialty records, legendariska tagningar med Fats Domino och Little Richard, illustrerar studioarbetets state of the art vid 50-talets mitt. Man gjorde ibland hela 60–70 tagningar av en låt. Klippningar och redigeringar var undantag och begreppet overdubbing var närmast okänt. Cosimo Matassas studio (J & M Studios), inspelningslokal för Lloyd Price och Fats Domino, var ett rum bakom en möbelfärr, inte större än ett ordinärt motelrum. (Om studion och dess ägare erinras nostalgiskt i titeln på Creedence Clearwater Revivals LP *Cosmo's Factory*, 1969). Vid inspelningarna med Little Richard sattes en mikrofon framför pianoklavaturen för piano och sång, saxofonisterna fick vara så goda att böja sig ner och blåsa i den. Trummorna placerades utanför rummet och tilldelades en mikrofon. Basen hänvisades till bortre hörnet av rummet. Inspelningsutrustningen bestod endast av mikrofoner och en enkanalig Ampex-bandspelare modell 300, som var placerad i ett anslutande rum.

[11]

Robert "Bumps" Blackwell, hade arbetat med Lou Adler och var ansvarig för inspelningar med artister som Lloyd Price och Guitar Slim. Som A&R-man sattes han att även sköta inspelningarna med Little Richard. Han sprang ideligen mellan inspelningsrum och bandspelare, lyssnade i hörlurarna och justerade mikrofonplaceringen; "but once the guys hit a groove you could go on all night. When we got it we got it."¹⁴ Blackwell hade studerat klassisk komposition vid UCLA och fick arbete på Specialty Records av ägaren Art Rupe. Hans uppgifter som tekniker-producent-låtskrivare-arrangör illustrerar mångsysslandet i studion vid denna tid. Intressant i sammanhanget är att studion redan vid dessa "sessions" fungerade som ett slags verkstad; man provade låtar, arrangemang och inspelningssätt. Misslyckanden följdes av nya försök, och oftast "lekte" man via trial-and-error fram hela låtar. Blackwell berättar om hur de en dag hade debaclar med inspelning av flera låtar, varvid man molokna gick och åt (en rejäl) lunch. Restauranten var utrustad med piano och Richard demonstrerade här för tenoristen Lee Allen sina dunkande 16-delar i diskanten och vrälade "A wop-bop-Loo-Mop-a-good-Goddam..." Blackwell tänkte, kallade på Dorothy La Bostrie för att polera texten till något anständigare och skyndade tillbaka till studion. Han brydde sig inte om skriva ett arrangemang utan chansade på spontant spel. Det fanns inte tid till att instruera någon pianist att stödja kompet. Blackwell ställde en mikrofon mellan pianot och Richard, och en mikrofon inuti pianot varvid inspelningen kunde ta sin början. Han vred upp inspelningsignalen "till rött" och tryckte på knappen: "It took three takes, and in fifteen minutes we had it. Tutti Frutti".¹⁵

Sound on sound

Leslie Polfuss (känd som Les Paul) är mest omtalad för sin konstruktion av en solid elgitarr. Företaget Gibson som tillverkade hans gitarrer var till en början noga med att dess namn inte nämndes i sammanhanget. När det senare visade sig att hälften av världens toppgitarrister valde "Les Paul" ändrades naturligtvis Gibsons attityd. Les Paul byggde en egen enklare studio i hemmet och laborerade där med flerspårsinspelning, multi tracking, såväl med gitarrstämmor som med (Mary Fords) vokalstämma. Resultatet av förstnämnda kan höras i klassiska inspelningar som *Brazil* och *Whispering*.

Les Paul krediteras uppfinningar som sound on sound, multitracking, over-dubbing, elektroniskt reverb, delay m.m. Hans första åttaspårs-bandspelare sägs ha varit en länkning av åtta Ampex bandspelare modell 200 som han synkroniserade. (Jag tror snarare att han kopplade samman åtta tonhuvuden.) Överlagringar skedde till en början med hjälp av två graververk, från skiva till skiva. Enligt vad han själv berättat fick han inspirationen redan som barn vid sin mors pianola. Han gjorde kort och gott en del extra hål i pappersrullen så att det blev en stämma till... På liknande sätt lekte han med fonografrullar, han saktade deras hastighet genom att bromsa med fingret varvid klangfärgen modifierades. När han arbetade med sound on sound på bandspelare insåg han snart problemen med klangförluster vid kopieringen. Han valde då att prioritera de olika tagningarna så att de "viktigaste" stämmorna lades sist:

I went 37 generations and it sounded like one generation. The trick is to do the least important part first and do the most important parts last. If I'm playing my guitar and it's not important, I might record that part first. But if it's my bass part or Mary's lead vocal or it's my lead guitar, I put those at last.¹⁶

Berättelsen om hur Les Paul kom att arbeta med bandspelare skänker ljus åt hur bandspelaren fick sitt genombrott i USA. Historien så som den berättas av honom själv är en pusselbit i bilden av den amerikanska drömfabriken. Les Paul arbetade med Judy Garland och blev 1945 uppsökt av en man som ägde en bandspelare. Det var en sönderplockad apparat ("Magnetophon"), stulen i en radiostudio vid invasionen av Luxemburg [en annan uppgift säger Berlin], som satts samman med namnet "Rangertone" (efter officeren Colonel Ranger som bit för bit skickade hem bandspelaren,). Bing Crosby hade tidigare vänt sig till Les Paul med önskan om bandspelare. Inte förrän Ampex accepterade att sätta samman ett flertal av denna bandspelartyp blev det affär. Ampex begärde 50.000 dollar. "Bing wrote out a check for fifty grand with no interest." [...] and so it was that I worked on the very first broadcast with tape" (Les Paul).

Les Pauls första experiment med fasförskjutning, phasing, var mekanisk. Idéen fick han när hans 2-årige son vred på radions kortvägsband så att olika stationer "fasades" in och ut. Han experimenterade med två skivspelare, en med fast hastighet (78) och en med induktionsmotor som medgav att han kunde variera spänningen manuellt. Så uppstod "phasing" som ljudeffekt. Det kan nämnas att den typ av "djup-phasing", flanging, som numera åstadkoms med elektronisk fördröjning, ännu vid slutet av 60-talet åstadkoms med hjälp av två parallellkopplade bandspelare. Man fördröjde den ena av de på dessa ingående identiska signalerna genom att rent meka-

niskt bromsa bandspolen på den ena bandspelaren. Bromsningen av bandkakan i studio-bandspelaren kom att kallas "flanking" (bandkaka = flank), senare omformat till "flanging".¹⁷

Les Paul gör tydlig årskillnad mellan vad han kallar "reverb", närmast svenskans "efterklang" och "delay", närmast "eko". Han satt på en bar och bröt arm och berättade för motståndaren om sin önskan få till ett tydligt eko, med tidsförskjutna upprepade identiska ljud. Plötsligt kom de på att ett extra uppspelningshuvud på bandspelaren kunde vara lösningen. De bokstavligen sprang hem och experimenterade. Bandekot var ett faktum.¹⁸

[15]

Stereo och experiment

En av de första ljudteknikerna som förknippas med specifikt personligt sound och inflytande över produktionen är nämnde Tom Dowd. Hans karriär började i New Yorks Ampex Studio 1948 och tog fart genom samarbetet med Atlantics Ahmet Ertegun några år senare. Dowds arbete präglades av experiment och fantasi, som den första stereoskivan (Wilbur De Paris Dixieland Band), en uppfinning som krävde två nålar för att kunna spelas! Han laborerade flitigt i Atlantics kontorslokaler vid inspelningar av Joe Turner, Ray Charles och Ruth Brown, sångare som han förlänade en klarhet som dittills inte hade hörts på rhythm & blues-inspelningar. "I became an innovator. The early Atlantic sessions – when I was still a freelancer – had me experimenting like a madman."¹⁹ Erteguns partner i Atlantic Jerry Wexler berättar:

"Even though Tom was just a kid, this eager and exceptionally bright engineer was one of my teachers. Our gig was to get the music played right and righteous in the studio; Tom's job was to capture it on tape. It was up to him to find a true mix of timbres, bass, treble, and midrange; to load as much volume as possible without distortion. Tom pushed those pots (the volume controls) like a painter sorting colors. He turned microphone placement into an art. Most of all, in those days of mono, he was responsible for catching the right mix on the fly. There was no "we'll fix it in the mix". Single tracking was get-it-or-gone."²⁰

Tom Dowd använde 8-spårs bandspelare 1956, exempelvis vid inspelning av Coasters *Yakety Yak*, men det var avvikelse från regel. På bred front skulle denna teknik inte slå igenom förrän tiotalet år senare.²¹ Under 60-talets första hälft hade den normala studiobandspelaren två eller fyra spår. Sound on sound innebar då att man överlagrade i flera steg, med successivt försämrad kvalitet på tagningarna som följde.

[16]

Bright sound

Norman Petty etablerade sin studio i Clovis, New Mexico 1954, året då många nya rock'n'roll artister sökte producenter. Buddy Holly hade imponerats av Pettys produktion av Buddy Knox' *Party Doll* och vallfärdade med sin grupp till Clovis. Petty tog sig an Buddy Holly and the Crickets och hjälpte dem också med arrangemangen, ett samarbete som kom att vara i fyra år. Buddy Holly själv sägs ha varit för sin tid väl tekniskt förtrogen och engagerad i studios möjligheter. Han ägnade stor omsorg åt studioarbetet och var fascinerad av flerspårsteknik. Resultatet av pålägg både i sångstämmor och gitarrkomp kan höras i *That'll Be The Day* (1957). Pettys ar-

bete med Buddy Holly präglas av ett integrerat instrumentalt grupp-sound som inramning till Hollys särpräglade ljusa och falsettfärgade röst. Man tycker sig nära nog förnimma sträng-anlagen på gitarrerna, vilket troligen beror på att deras förstärkning var minimal.

Detta "brighta" sound skulle under närmast följande period, om än i mindre rockmässig framtoning, bli ett framträdande inslag i den s.k. schlockmusiken. Som exempel på liknande klangideal kan nämnas producenten Bob Crewes inspelningar med Four Seasons. (Jfr även nedan om artisterna kring Brill Building.) Petty var också nybildare när det gäller inspelning av trummorna. Han bestyrde det skira och nyanserade detta som kontrast till de mullrande pukvirvlarna.

[17]

Till det sena 50-talets nypåhitt hör också Leiber och Stollers produktioner med det som kallats "vindtunnel"-teknik, tydligast uppenbarade i Drifters inspelningar, exempelvis *Save The Last Dance For Me* (1960). Här är det enligt obekräftade uppgifter fråga om ett slags röreko, en variant på mekanisk fördröjning som långt senare fick sin moderna utformning i digitala eko under namnet "cardboard tube" (papp-rör). Rykten har givit en uttydning av soundet, vedertagen åtminstone av Phil Sectors fans, nämligen att denne skulle ha varit invecklad i inspelningen och tidigt experimenterat med efterklanger. Han umgicks i kretsarna kring Drifters vid denna tid och kom snart att arbeta för gruppens försångare Ben E. King som medproducent av *Spanish Harlem* (1960). King har berättat om samarbetet:

Spector was great for coming up with what we call "hooks" – which are little key pieces to put in songs that you hear all through the record...it is like seeing you in a beautiful suit and saying "that suit is great but if you put on this tie you will really look fantastic." So, he had this genius about him.²²

[18]

"Double tracking" och "dubbing" ser rockhistorikern Dave Laing som bekräftelse på att skivan vid 60-talets inbrott kommit att bli ett självtillräckligt medium med säregna musikaliska resurser, något som slutgiltigt och principiellt skiljde den från levande musik. Soundutvecklingen leddes från ett kontorskomplex med musikförlag och producenter i hörnet 52:a gatan och Broadway i New York. "Brill Building" på 1619 Broadway skyltade i entrén med 165 (!) musikförläggare och producenter. Tvärs över gatan hade Aldon Music och Sceptor Records sina huvudkontor. Aldon blev något av schlockmusikens hjärta, och multitracking ett av deras särmärken i produktioner av en rad artister: Connie Francis, Neil Sedaka, Shirelles, Bobby Vee m.fl. Aldor grundades 1958 av låtskrivarna och musikerna Al Nevins och Don Kirshner. De anges i regel som producenter, men huruvida det var just dom, någon arrangör eller tekniker som ansvarade för "sjunga flerstämmigt med sig själv"-idiomet är svårt att belägga. Laing kommenterar Neil Sedakas flerstämmighet i den av Nevins och Kirchner producerade *Breaking Up Is Hard To Do* (1962):

In a sense all that happens is that one is doing what it took three-or-four-voiced groups to do before, but the effect is entirely different. It is the aural equivalent to the splendid of a hall of mirrors – each distorting in a different way the same image, the man singing. (1970, s.112)

[19]

Wall of sound

I början av 60-talet påverkades utvecklingen vid sidan av Aldon Music främst av grannen på samma gata, producenten Phil Spector och dennes Philles Records. Spector började sin karriär med att spela in en egen låt *To Know Him, Is To Love Him* med The Teddy Bears utgiven på etiketten Dore sommaren 1958. Han spelade själv alla instrumenten (utom trummor). Som producent arbetade han gradvis med överlagringsteknik, men med nya och egna visioner. I slutet av 1962 ansåg sig Spector ha total kontroll över den musikaliska produktionen. "Hans" hit med Crystals *He's a Rebel* (1962) – inspelad helt och hållet med studiomusiker, "the wrecking crew", inklusive vokalsatser av Darlene Love m.fl. – övertygade honom om att han kunde fabricera hits med vem som helst och att artister var sekundära för *hans* sound. (Uttrycket "wrecking crew" skall ha myntats av äldre, något blaserade studiomusiker om de unga "uppkomlingarna" i studioarbetet.)

[20]

Anekdoterna är många, men tyvärr saknas detaljerade beskrivningar av Spectors studioarbete. I något fall får vi dock viss insyn, om än i kryptiska ordalag, exempelvis rörande det fabulösa ekot på Crystals *The He Kissed Me* (1963). Spectors trogne tekniker (fr o m 1962) Larry Levine försökte nå maximal volym genom att dubblera spåren till ett monospår. När han raderade det andra spåret låg dock eko kvar, vilket också överfördes till det kvarvarande spåret. Resultatet blev, som en konsekvens av ett felgrepp, ett slags dubbel eko-effekt.

Ekonomiskt ansvarig för Spectors etikett Philles var Lester Sill (som gav andra hälften av etikettens namn – les). Denne hade redan 1956 tillsammans med discjockeyn och sångaren Lee Hazlewood producerat en del rockabilly i Phoenix Arizona, däribland den första hiten med Sanford Clark *The Fool* (1956) och senare även inspelningar med Duane Eddy. Sill och Hazlewood utprovade olika typer av ekokammare. De bestämde sig för en gammal silo av aluminium, som de ställde i trädgården utanför studion med en mikrofon och högtalare. Det enda problemet var att det då och då passerade ett flygplan från närliggande flygplats...

[21]

Spector påstod sig som bekant göra "little symphonies for the kids" och ville att skivorna skulle låta som om "God hit the world and the world hit back". Resultaten uppvisar vad man kan kalla en symfonisk massverkan. Han blandade en rad olika klanger i välavvägda proportioner. Man talar om "Spectors wall of sound": tung och rund bas, efterklangsrisk matta av stråkar, blås, gitarrer och trummor samt inte minst ett karakteristiskt "ytskikt" med kastanjetter och tamburiner. Slutligen lade han på sången. Resultatet, så som det kan studeras i exempelvis Righteous Brothers *You've Lost That Lovin' Feelin'* (1964), är en hemlighetsfull klangmatta, tätare än hans tidigare lite diletantiskt mixade bakgrunder. Klangfärgsmässigt strävar Spector efter att täcka alla nyanser, men differentierar dem med avseende på det upplevda panoramat; basen mullrar tungt i bakgrunden med soundkomponenter av bright karaktär (främst stråkar och – ständigt närvarande – tamburiner) klingar i ett närperspektiv.²³

[22]

På tre tillgängliga kanaler lade Spectors tekniker Larry Levine på den första kompgitarrer, piano, elbas, trumpet, tensorsaxar, tromboner, trummor, rassel, tamburiner m.m. På den andra sam-

lade han alla sånginsatser och på den tredje slutligen stråkarna. Detta kokades ner till mustig fond och samlades på ett spår till den monofona mastern.

Med Phil Spector som förebild började producenter och tekniker att framträda som kreatörer i rockmusiken. De var nu inte bara reproducerande utan i hög grad även skapande funktionärer – recording as an art. I Gold Star-studio gjorde Spector tillsammans med hårt ansatte Larry Levine och en musiker-”crew” en av 60-talets dyraste inspelningar, *River Deep Mountain High* (1966) med Ike & Tina Turner. Att inspelningen inte blev den omedelbara världshit som han hade förväntat sig sänkte hans mod och produktivitet. Till Spectors viktigaste efterföljarna skall räknas Bob Crewe, Lou Adler och Joe Meek.

[23]

Joe Meek och fyra kanaler

1955 anställdes Joe Meek som ”balance engineer” av Dennis Preston vid IBC i London, en av de första oberoende producenterna. Meek hade bakgrund som radartekniker vid Royal Air Force. Efter framgångar med Tommy Steele och Les Paul bekostade Meek en egen studio. ”R.G.M.” – Robert George Meek – blev hans varumärke och ”Triumph” hans skivetikett. Första hiten var med Michael Cox *Angela Jones* (1960). Medan Spector tagit hjälp av erfarna ljudtekniker utvecklade Meek ensam sitt sound med diverse okonventionella arbetssätt. De större framgångarna kröntes med hans egen låt *Telstar*, instrumental världshit med Tornados (1962). ”Joe Meek was a bit of a boffin. He reckoned he could make the records in his bathroom, which he said had exceptional acoustics. All he needed was a hundred pounds’ worth of equipment.”²⁴

[24]

Meek använde sig av två 4-kanals bandspelare och ”kopierade” via förstärkare och hemmagjord ekomaskin. Han laborerade med manipulationer av bandhastigheten för att uppnå speciella ljudeffekter. Brus och önskad distorsion fick han fram genom att aptera mikrofoner på vattenrör, i WC-stol eller soptunna. Han trummade på dörrar och instrumentfodral, stampade i golvet, skrapade med skruvmejsel på glasskiva och roade sig med uppseendeväckande kopplingar i förstärkare för att få fram fängslande distorsion. Han upprättade en bank av inspelade ljud; trafikbuller, förbipasserande tåg och tidstypiska raketuppskjutningar, mycket hämtat från TV-program. Meek bearbetade också instrumentens klangmöjligheter, han placerade mikrofoner direkt vid pianosträngarna och fyllde bastrumma och pukor med tygtrasor. Slutresultatet fördelade han konsekvent i stereo, en för tiden (1959–60) ganska ovanlig teknik i England. Den svenske sångaren Jerry Williams fick också uppleva Meeks lite speciella inspelningsvärld, han blev där för första gången bekant med s k puffskydd kring mikrofonerna, som togs fram av Meek med repliken ”Now, we want that close Presley-style”.²⁵ Ljudteknikern Ted Fletcher, som samarbetade med Meek, berättar:

Remembering that terms like ”overdub” had not yet been invented, he insisted on very close mic working on almost everything so that the amount of natural ambience could be kept to a minimum. This allowed him re-record from one machine to another with the minimum of unwanted sounds. This was the basis of the technique, to record a backing on one track, a vocal (say) on the second track of the two track machine, then to mix effects and backing vocals by ”dubbing” from machine to machine. To get the right sound it was obvious that the original tracks had to be good and clean. He would go over

and over musical passages until they were technically how he wanted them, his patience was considerable, but at the end of his patience, his impatience and "paddy" were ferocious. "Good enough" was just not good enough, and yet he was no musician.²⁶

Meek lanserade en för brittisk musikindustri ny idé för John Leytons manager Robert Stigwood: istället för att leta upp talanger, uppvakta skivbolag, förhandla om inspelningstider osv. så skulle man helt enkelt göra skivan själv och sedan erbjuda skivbolag att distribuera den. Så tillkom den brittiska skivbranschens pendang till den oberoende filmproduktionen i Hollywood.²⁷

[25]

Memphis soul

Jim Stewart började spela in country & western-sångare i sitt garage 1957. Med hjälp av sin äldre syster Estelle Axton, som för ändamålet intecknade sitt hus, kunde han köpa in viss utrustning, såsom en Ampex-bandspelare, och de båda började ge ut skivor med etiketten Satellite. De slog senare samman sina namn till märket StAx. Tillfälligheter och tursamheter skulle forma det så bekanta Memphis soul-soundet, inspelningar med soulsångare och blåsbakgrund. Axtons son spelade tenorsax i ett rockband och fick forma bakgrund: Royal Spades, senare Mar Keys, och en granne som spelade piano kompletterade – Booker T (& the MG:s). Efter att ha spelat in Rufus Thomas och hans dotter Carla kom den stora framgången för studion delvis som en följd av ett misslyckande. Stewart spelade in Johnny Jenkins för en single åt Atlantic 1962. Inspelningen gick snett av olika skäl och för att utnyttja betald inspelningstid lät man istället Jenkins chaufför, den 21-åriga Otis Redding sjunga in en snutt. Härmed utvecklades Stax-studion och Jenkins speciella talang, att skänka det något kollektivt spontana åt soundet, att bli bekant för en rad andra artister.

The studio was built on a downhill slope. The control room was where the screen used to be. We used the original theater speakers and the old tattered curtains for acoustics. We'd crank the shit up, play it back, and let it boom like crazy. Sounded great. The drums were in the middle, the horns would be live, and there was always a delay of the beat. It worked.²⁸

Jenkins arbetade traditionellt om än med omsorgsfulla klangliga inramningar till de svarta vokalartisternas intensitet, och han blev med detta "spontana" arbetssätt stilbildande. Soul-musiken vann alltså inte sin kraft genom elektroniska nydaningar eller effekter. Jerry Wexler på Atlantic hade bekymmer med att hitta rätt sound åt Wilson Pickett. Det lossnade först sedan han tagit honom till Memphis och tillsammans med det lokala geniet Steve Cropper fick till *In the Midnight Hour*. Även Tom Dowd anslöt sig periodvis till Memphis och samarbetade med Jenkins, vars uppskattning var stor: "He's a walking genius in electronics. He took some medieval equipment and made it function like it was modern."

[26]

Mot allkonstverk: George Martin & Brian Wilson

Bill Farley, tekniker vid inspelningar med Rolling Stones, Troggs, Chris Andrews, Them m.fl. har i intervjuer framhållit att brittisk popmusik under första delen av 60-talet spelades in med traditionella tekniker. Någon experimentlusta av Spector-typ fanns tydligen inte. Beatles produ-

cent George Martin berättar likaså om "the primitive state of recording technology" i England åtminstone fram till mitten av 60-talet. Enligt Martin är det att berätta om denna tids inspelningsteknik som att beskriva en Fokker Triplane för en samling Concorde-piloter.²⁹ I en intervju berättar Farley om placeringar av mikrofoner vid trummorna. Han struntade uppenbarligen i bastrumman; endast en mikrofon över virveltrumman och en över pukorna, det var allt. Detta gällde rätt allmänt vid rockinspelningar. (En källa säger att en av de första som försökte med flera mikrofoner på trummorna var Bobby Graham och de första inspelningarna där bastrumman är tydlig och distinkt är Joe Browns (and the Bruvvers) från tidigt 60-tal.) Rolling Stones laborerade ganska sorgfälligt med olika slags eko. Man använde fjädereko (Grampian), EMT och Binson-maskin (roterande metallskiva med inspelningshuvuden) för regleringen av ekot. Lyssna exempelvis på *Not Fade Away*.³⁰

[27]

Det ylande soundet som inleder Beatles *I Feel Fine* (1964) är ett tidigt exempel på feedback ("rundgång"). Som så ofta var det tillfälligheter som låg bakom. John Lennon hade en halv-akustisk Gibson-gitarr, som var minimalt förstärkt, bara så mycket att det gav en viss färgning av soundet. I en paus ställde han ifrån sig gitarren vid förstärkaren varvid tjutande uppkom. Paul McCartney minns deras reaktion: "What's that? Voodoo!" "No, it's feedback" "Wow, it's a great sound!" George Martin tillfrågades om det gick att använda ljudet; "Well, I suppose we could, we could edit it on the front."³¹

George Martin använde gärna bandslingor, radiosnuttar och bandcollage. Han hade stor erfarenhet av ljudeffekter från talskivor. Han hade också experimenterat med elektroniska klanger. Redan 1962 gav han ut en singel, *Time Beat*, på Parlophone under pseudonymen Ray Cathode. Den rytmiska bakgrunden var där skapad av BBC:s Radiphonic Workshop.

[28]

En tydlig milstolpe i den brittiska popmusiken är Beatles *Sgt Peppers Lonely Hearts Club Band* (1967) producerad av George Martin. Den nyskapande ljudhanteringen har bidragit till albumets historiska betydelse. Man talar om ett första "concept-album". Inspelningarna tog 129 dagar, kanske de mest kreativa 129 dagarna i rockhistorien. Det skall erinras om att inspelningarna till *Sgt Pepper* gjordes på fyrkanalig bandspelare. (EMI var konservativa och envisades med fyra spår många år efter att amerikanerna framgångsrikt introducerat åttaspårsbandspelare.) Genom att dubba från den ena till den andra kunde man disponera tio spår. Ett exempel från *Sgt Pepper* får här räcka för att illustrera "trängseln" vid arbetet med fyrkanaliga bandspelare. Titellåten, med horn, publikorl m.m. spelades in enligt följande: Nio tagningar resulterade i den rytmiska/harmoniska bakgrunden. På spår 1 lades gitarrer och trummor med stort eko, på spår 2 basen och på spår 3 och 4 sången. Dagen efter mixades alla instrument samman till spår 1 och sång med pålagt eko placerades på spår 4. På spår 3 lades hornstämmorna och i deras skarvar infogades soloinsatser på gitarr (tydligt ett drygt arbete; inspelade under sju timmar!). Slutligen placerade George Martin sina publikljud (från teaterinspelningar på Fortunde Theatre i London 1961) på spår 2, varvid slutmixning och definitiv panorering kunde ske.³²

Martin arbetade tillsammans med chefsteknikern Ken Townsend, teknikern Geoff Emerick, som han anser hade "branschens bästa musikära", tape operator Jon Jacobs och flera "second engineers". Emerick beskriver sin arbetsinsats som tekniker och hänvisar då gärna till det visuella: "diskanten tar fram det gröna, ännu högre diskant blir blått eller silver, och basen kan beskrivas i nyanser av brunt och guld. Som inspelningstekniker kan man därför säga att man målar tavlor med ljud. Man gör en ljudbild."³³

[29]

Emerick fick diverse exotiska uppdrag. Ett exempel är hur Martin samlade en mängd inspelningar med ångdriven orgel och bad honom om att klippa sönder alltihopa i ca halvmeterlånga remsor. När han satt där med en hög av maskliknande bandfragment bad Martin att han skulle kasta upp dem i luften och sedan sätta ihop dem hur som helst, "and don't look at what your doing". Resultatet blev ett kaotiskt klangkomplex som fick tjäna som bakgrund till *Being for the Benefit of Mr Kite*.³⁴

Vid några inspelningstillfällen tycks en hel teknikerstab ha varit involverad. I en diskografi anges på låten *Getting Better* följande bemanning: "Recording engineers: Malcolm Addey, Geoff Emerick, Ken Townsend, Peter Vince. Second engineers: Graham Kirby, Richard Lush, Keith Slaughter". Chefsteknikern på Abbey Road-studion, nämnde Ken Townsend, sedermera VD för samma studio, bidrog med flera tekniska lösningar på Martins och Beatles problem. *A Day in the Life* spelades in på tre olika band, vilket var ovanligt för Martin och Beatles. Orkester-tagningarna låg separat och måste synkroniseras med de andra fyrspårsmasterna. Man hade ju inte tillgång till elektroniska synkredskap, utan "there was the hit-or-miss method of jump starting the tape machines together by hand". Townsend konstruerade för ändamålet en tidig variant av ADT (Artificial Double Tracking) som var baserad på frekvenskontroll: de båda bandspelarna drevs av en generator som gav en identisk 50Hz pulssignal till båda bandspelarna, "so that the master track and the copying track stayed more or less locked together".³⁵ Townsend fick också Paul McCartney att överge förstärkare i studioarbetet och istället plugga direkt in i mixerbordet; "it was a lash-up, cobbled together by our unsung behind-the-scenes technical genius, Ken Townsend. DI [Direct In] was first for us, a real breakthrough. It meant we could 'cook' the bass guitar any way we wanted."³⁶

[30]

Klangskiftningar som resultat av långtgående experiment i studioarbetet präglar också Beach Boys båda produktioner från samma tid, *Pet Sounds* (1967) och *Smiley Smile* (1968). Den förstnämnda, som nu finns dokumenterad med alternativtagningar m.m.,³⁷ är historiskt intressant inte minst därför att medlemmarna i gruppen för första gången inte deltog instrumentalt. Allt sköttes av studiomusiker, ljudteknikern Jim Lockhart och producenten Brian Wilson, som kallade in de övriga gruppmedlemmarna först när det var dags för slutliga sångpålägg. Instrumentala bakgrunder gjordes med sammanhållna ensembler, då man föredrog samspel framför pålägg av enskilda stämmor. Wilsons "wrecking crew", inspirerad av Sectors arbetsätt, bestod av teknikern Chuck Blitz (se nedan), supergitarrister som Billy Strange, Tommy Tedesco, Barney Kessel och Jerry Cole, en av de första med 6-strängad Fender-bas. Till en kostnad av ca 50.000 dollar och sex månaders arbete – 90 timmars bandinspelningar – avverkades fyra studior: RCA, Gold Star, Western och Columbia. Chuck Britz var den tekniker som gjorde flera av Beach Boys tidiga demos och han kom att arbeta flitigt tillsammans med Brian Wilson. Den första större gemensamma produktionen gjordes i Gold Star, *Be True To Your School*. Britz arbetade emellertid normalt vid Western Studios och beklagade sig till Wilson: "I said he should do the dates at Western, and he said he couldn't fit everybody in there. I told him to give me a shot, he did, and from then on everything was at Western 3." Studion var lämpad för ca 10 personer, men Wilson och Britz klämde in upp till 21 musiker. Britz berättar att han hade tre gitarrister och basist "in the booth with me. It was a lot of fun – a bunch of great players in a very crowded studio."³⁸

Brian Wilson ville inte lämna sitt hus inför nästa storverk *Smiley Smile*, så berget fick flyttas till Muhammed. Tekniker Lockhart har berättat hur man satte upp bandspelare och racks på

kontoret och inspelningar skedde lite varstans i huset, t.o.m i duschrum och på swimmingpoolens botten (tömd på vatten!). Det hela "övervakades" av TV-kameror.³⁹

Med dessa produktioner av Beatles och Beach Boys 1967–68 hade inspelningar i rockgenren närmast blivit till autonoma musikaliska verk. Man kunde nu inte längre, åtminstone inte utan stora problem, infria publikens förväntningar vid live-framträdanden. Studioarbetet kunde av flera skäl inte rekonstrueras inför en publik. Gruppmedlemmarna hade också i en del fall, exempelvis Beach Boys, t.o.m. ersatts av studiomusiker, något som ytterligare försvårade live-framträdanden.

[31]

Beatles och Beach Boys introducerade också om än på olika sätt synthesizern i det rock-musikaliska studioarbetet. Theremin – två högfrekvensgeneratorer i området 300kHz där den enas tonhöjd och tonstyrka styrdes via två antenner och induktion från spelarens händer – en uppfinning av ryssen Leon Theremin 1919 – utvecklades av Robert Moog på 50-talet och dyker upp i rocken i de instrumentala övergångarna i Beach Boys *Good Vibrations* (1966), också den en utdragen inspelning med hela 17 sessioner under en period av sex månader i fyra olika studior. Tekniker var Chuck Britz och han sägs ha gjort fler dubbningar än någon annan; "we double or triple or quadruple the exact same part, so it would like twenty voices" (Carl Wilson).

När Moogs första syntar blev bekanta mot slutet av 60-talet var det typiskt nog studiofunktionärerna hos Beatles och Beach Boys som var mest nyfikna. En av de första gångerna Moogs konstruktion kunde höras på skiva var på Beatles *Abbey Road* från 1969 (märk särskilt *Because*) och Carl Wilson använde samma synthesizer i *Feel Flows* på Beach Boys *Surfs Up* (1971). Härmed var utvecklingen igång (här är emellertid inte platsen att teckna synthesizerns historia).

Drygt tio år efter *Abbey Road* stod jag storögd inför en 16 stämmig Yamaha GXI i Polar-studion. Den användes av Benny Andersson på LP:n *Super Trouper* (1980). Varje tangent kunde initiera 16 olika oscillatorer. Denna synt, en teknologisk spjutspets i studion med aura av science fiction, står idag till beskådande på Musikmuseet i Stockholm...

Referenser

- Brolinson, P-E & H. Larsen, *Rock. Aspekter på industri, elektronik och sound*. Stockholm 198.
- . *Good Vibrations. Rockmusikens stilar och trender. De första 25 åren*. Stockholm 1994.
- Clarke, P. "A magic in science". *Rock music as a recording art. Popular Music 3*, ed. Richard Middleton och D. Horn, Cambridge 1983, s.195-213.
- Crisafulli, C. The Studio Heavyweights Behind The Beach Boys Sound. *Guitar Player* vol. 27 nr. 12 (december 1993), s.91-99.
- Gaines, S. *Heroes and Villains. The true story of the Beach Boys*. London: Macmillan, 1986.
- Laing, D. *The Sound of Our Time*. Chicago 1970.
- Marcus, G. *Mystery Train*. New York: Omnibus P, 1977.
- . (red.) *Musikmakarnas handbok*. Stockholm 1985.
- . *Summer of love. The making of Sgt Pepper*. London 1994.
- Martin, G. & J. Hornsby, *All You Need Is Ears*. London: St. Martins Press, 1979
- Miles, B. *Paul McCartney. Many Years From Now*. London: Henry Holt, 1997
- Moore, S. & J. Dickerson, *That's Alright, Elvis. The Untold Story of Elvis's First Guitarist and Manager, Scotty Moore*. New York 1997
- Napier-Bell, S. *You don't have to say you love me – 60's british rock – back stage with it's trousers down*. London 1982.
- Pruter, R. *Doowop. The Chicago scene*. University of Illinois press 1996
- Soutall, B. et.al. *Abbey Road: The Story of the World's Most Famous Recording Studios*. London 1997.
- Wexler, J & Ritz, D. *Rhythm and the Blues. A Life in American Music*. New York 1993
- White, C. *The Times an Life of Little Richard. The Quasar of Rock*. London 1984
- Wishart, T. Musical Writing, Musical Speaking. Shephard m.fl, *Whose Music?: A sociology of Musical Language*. London 1977, s.125-153
- Voss, W. Der Satellit aus der 4-Spur-Bandmaschine – Joe Meek und sein R.G.M. Sound. *Rocksession 2*, 1978, s. 254-268.

Slutnoter

- 1 Jfr Brolinson & Larsen 1981:145f.
- 2 Clarke 1983:199.
- 3 Se vidare tidskriften *Shadsfax*, utg. Tony Hoffman, York England.
- 4 Clarke a.a.: 201.
- 5 Roy Thomas Baker, *Modern Recording and Music*, 1980, nr 10, s.44.
- 6 Wexler, J.& Ritz, D.1993:81.
- 7 Marcus 1977:173.
- 8 CD utgåva: ELVIS THE KING OF ROCK'N'ROLL. The complete 50's masters.
- 9 Wishart 1977:147f.
- 10 Se vidare dokumentation kring Moore i Moore & Dickerson 1997.
- 11 Suns historia och artister beskrivs i Escott & Hawkins 1985.
- 12 Art Sheridan, som arbetade i studion under 50-talet. Intervju i Pruter 1996:17.
- 13 Pruter 1996:105.
- 14 Blackwell cit. efter White 1984:57.
- 15 loc.cit.
- 16 Intervju: www.beacham.com/paul/paul_radio.html.
- 17 Uppgiften från producenten Bengt Palmers, se Brolinson & Larsen 1981:133.
- 18 Intervju; Master sessions with Les Paul. Instructional guitar video (International Music Publications Ltd).
- 19 Wexler, J. & Ritz, D. 1993:82.
- 20 loc.cit.
- 21 Uppgifterna från Michael B Tretow, som har arbetat tillsammans med Dowd.
- 22 Citerat efter skivkommentar: Phil Spector. Back to Mono. (7118-2).
- 23 Brolinson & Larsen 1994:74.
- 24 Napier-Bell 1982:85.
- 25 Williams 1992:115.
- 26 [www://joemeek.com/meekremembered.html](http://www.joemeek.com/meekremembered.html)
- 27 För klingande dokumentation: *304 Holloway Road Joe Meek: The Pye Years* (Sequal Records). Joe Meek sköt sig i studion den 3 februari 1967 och myten om den postume martyren förtäljer gärna att det skedde på 8-årsdagen av Buddy Hollys död.
- 28 Duck Dunn i Wexler & Ritz 1993:172.
- 29 Martin 1994:22.
- 30 Intervju gjord av Steve Beresford, publicerad i Rock Session 8, s.103-113.
- 31 Miles 1997:172.
- 32 Martin 1994:65ff.
- 33 Musikmakarnas handbok, utg. av George Martin sv.övers.1985, s.256.
- 34 Miles 1997:318f.
- 35 Martin 1994:82.

Att överlista mediet

- 36 a.a., 148.
- 37 The Pet Sound Sessions. A 30th Anniversary Collection. Capitol (4CD).
- 38 Intervju i Guitar Player, december 1993.
- 39 Gaines 1986:223

Tonkonstellationer

Set theory revisited

Tore Eriksson, Lund

[1]

Introduktion

Tre myror *är* fler än två elefanter. Men om man försöker ordna transport och låter myrorna åka tung godsvagn och elefanterna tändsticksask får man problem. När mängdteori började användas vid kartläggning av tongrupperingar fick man också problem. Många gånger finns det ingen som helst kontroll över om det är "myror" eller "elefanter" som beräknas och inte heller om resultatet uttryckes i "ostar" eller "kommunalpolitiker". Metoden har naturligtvis lånat friskt från sitt matematiska ursprung. Detta är givetvis en stor del av finessen med att använda matematiska metoder – man kan luta sig på grepp som redan testats i abstrakt, logisk form. Men det medför också en sorts "transportproblem": Så länge resultaten behåller teorins formelspråk är det en överhängande risk att alla de som inte har tid eller möjlighet att sätta sig in i metoden helt stänges ute. Musikalisk mängdteori är en sorts avancerat sorteringsssystem som effektivt kartlägger kombinationsmöjligheterna inom tonsystemet och som *kan* skapa överblick över tonsammansättningarna i ett verk. Själva metodens abstrakta lagar och dess "rätillämpning" är oftast synnerligen ointressanta och försumbara för icke-specialister. Det intressanta är istället om man med metodens hjälp kan hitta och visa musikaliskt demonstrerbara, strukturbildande tonkonstellationer och klarlägga deras inbördes förhållanden. Skall en mängdteoretisk analys vara vetenskapligt intressant måste den utgå från *musikaliskt* påvisbara enheter och även återvända till dem efter sin abstrakta flygtur.

Del I i denna artikel är ett försök att presentera mängdteorin, dess starka sidor och dess begränsningar på ett sätt som är tillgängligt även för icke-specialister.

Del II är en mer detaljerad kritisk granskning och kräver en viss kännedom om musikalisk mängdteori eller åtminstone en viss beredskap att ge sig in i jargongen.

[2]

I

I dagligt tal är det brukligt att sammanfatta tonerna C, c, e', g'', e, G som en "C-durtrekläng". Lika brukligt är att sammanfatta tongrupperna C–E–G, D–Fiss–A och Ess–G–B som en "följd av durtreklänger". I princip är det också samma sak, då man påstår att ett stycke som endast använder tonerna CDEFGAH i någon ordning "helt håller sig till C-durskalan", trots att just följden "CDEFGAHC" aldrig förekommer i stycket.

När det kromatiska förrådet hade börjat bli vanligt i sin fullständighet kring sekelskiftet 1900 började man undersöka och debattera hur många olika tongrupper (ackord, skalor etc.) som var möjliga. Precis så som man kunde gruppera tonerna C, E och G i olika oktavlågen, valfritt antal upprepningar och ordningar kunde man tänka sig att sammanföra vilka toner som helst under samma villkor till olika grupper (ackordtyper, skaltyper etc.). Under mer än femtio år hade man en ganska flytande uppfattning om hur det hela skulle bestämmas – till stor del beroende på hur man definierade "ton", "tongrupp" el. motsvarande begrepp och vilka beräkningsmetoder som användes. Kartläggningen klarnade inte förrän under slutet av sextiotalet då Forte m.fl. började använda mängdteoretiska metoder. (se t.ex. Forte 1973)

[3]

Tongrupsnamn

I princip innebar detta endast, att det redan etablerade språkbruket formaliserades, och generaliserades till att gälla hela det kromatiska tonförrådet. Man införde en tveeggad matematisk begreppsapparat, som trots allt i grunden medförde flera praktiska fördelar. Man skilde på *ton* – en specifik klingande eller noterad ton och *tonklass* – alla oktavrepresentanter och enharmoniska varianter av "samma ton": hiss, C, dessess och c''' tillhör alltså samma tonklass. (Ofta noterat 0 = C; 1 = Ciss/Dess; 3 = Ess osv.). På motsvarande sätt införde man begreppet *intervallklass* (ic). En intervallklass sammanför alla de intervall som kan bildas mellan två tonklasser. Så kan exempelvis tonklasserna 0 (C) och 3 (Ess) bilda en liten ters (+ oktav till decima och mer) eller stor sext (+ oktav (er)) osv. Alla dessa intervall sammanföres i intervallklass 3. Det finns sex intervallklasser: 1 = små sekunder, stora septimor, små nonor; 2 = stora sekunder, små septimor, stora nonor; 3 = små terser, stora sexter; 4 = stora terser, små sexter; 5 = rena kvarter och kvinter; 6 = tritonus. Alla intervallen kan dessutom vara utsträckta över flera oktaver.

Detta innebar att man kunde bestämma en tongrups tonklassinnehåll och ordna det i "tätaste läge". Så innehåller t.ex. tongruppen F, ess, e', f, diss" tonklasserna 5, 3 och 4. Ordnade i "tätaste läge" och i stigande följd bildar de 3,4,5 – eller som intervallföljd: 1,1. Dvs en direkt parallell till de operationer som genomföres då man ordnar ett tonmaterial som en skala. Forte betecknade denna mängdtyp 3-1, där "3" står för antalet olika tonklasser och "1" markerar en plats i listan över tretonsgrupper. Alla tongrupper som efter motsvarande behandling kan reduceras till intervallserien 1,1 tillhör mängdtypen 3-1. Eller mer generellt: alla tongrupper som kan reduceras till samma intervallföljd tillhör samma tonklassmängdtyp. Intervallföljden kan läsas antingen stigande eller fallande. I flera fall resulterar avläsningsriktningen i olika inversionsformer. Om intervallmönstret får utgå från tonklassen 0 får man en sorts "standardexempel" på mängdtypen – dess primärform. 3-1 har t.ex. primärformen 0,1,2 (C, Ciss, D). Trots sitt namn har denna form naturligtvis inte någon *musikalisk* prioritet.

Om detta genomföres för övriga tonklassgrupperingar visar det sig att det kromatiska tonförrådet uttömmande kan indelas i 12 tre-, 29 fyra-, 38 fem-, 50 sex-, 38 sju, 29 åtta- och 12 niotonsgrupper eller tonklassmängdtyper (0-, 1-, 2-, 10-, 11- och 12-tonsgupper ingår också i systemet men brukar inte betecknas). De olika mängdtyperna ordnades i en storleksgrupperad lista, där placeringen gav varje mängdtyp ett neutralt, men unikt namn. Ex 3-4 = den fjärde mängdtypen i listan över tretonsgrupper; 5-7 = den sjunde mängden i listan över femtonsgupper osv. Sedan länge välkända tongrupperingar kan om så önskas namnges efter mängdtyp-listan: Durskala = 7-35; Durtreklång = 3-11; Heltonskala 6-35; Dominantseptimackord = 4-27; "Petrusjka-ackordet" = 6-30; "Prometheus-ackordet" 6-34 osv. Redan denna förhållandevis

enkla systematiska behandling av det tidigare ur kombinationssynpunkt till synes överblickbara tonförrådet medför en rad fördelar.

Låt oss tänka oss följande situation: Man ställes inför tre verkanalytiska texter. I den första har en författare hittat tongrupperna α , β och γ hos Bartók. I den andra har en annan författare vaskat fram ackorden x , y och z hos Schönberg. I den tredje visar ytterligare en författare på "toncellerna" a , b och c hos Stravinsky. Om man önskar jämföra de tre artiklarna innebär det ett stort arbete att kontrollera om α är samma sak som x eller y eller a osv. De olika tongrupperna kan vara ordnade och transponerade på olika sätt och behöver inte vara uppenbart jämförbara. Om de tre författarna hade refererat till den kompletta mängdtyplistan hade alla likheter och skillnader framgått direkt av namnen – γ är kanske lika med både y och a . Alla tre är kanske av typ 4-9, eller vad det nu kan vara. Hur som helst framgår det direkt och mängdteorins välsingelser är uppenbara. Det spelar ingen roll om det är Fortes eller något annat betecknings-system som användes så länge det systematiskt refererar till den kompletta mängdtyplistan.

[4]

Intervallkatalog

Till den grundläggande listan hörde också en "ic-vektor" för varje mängdtyp. Den är en sexsiffrig uppställning över intervallklassinnehållet i varje fall. Den första siffran anger alltid antalet ic 1, den andra ic 2 osv. En mängdtyp med en ic-vektor 202321 innehåller alltså 2 ic 1, ingen ic 2, 2 ic 3, 3 ic 4, 2 ic 5 och 1 ic 6. Obs! Detta är en innehållsförteckning över mängdtypens intervallmöjligheter. Möjligheterna kan realiserars på ett mycket stort antal sätt. Den exemplifierade mängdtypen, 5-22, skulle kunna uppträda som tonföljden Ass-E-C-G-E-Ciss och bilda intervallföljden liten sext-stor ters-kvart-stor sext-liten ters. Eller som ic-följd 4-4-5-3-3. Varken ic1- eller ic6-möjligheterna har i ett sådant fall utnyttjats i följden. Mängdtypen 5-22 skulle lika gärna ha kunnat realiserars: D-Ess-B-A-Fiss med ic-följden 1-5-1-3. Hur man än manipulerar tonerna i 5-22 kan man emellertid inte åstadkomma en stor sekund eller en liten septima. Ic-vektorn visar alltså ett latent eller potentiellt intervallinnehåll. Det realiserade eller manifesta innehållet varierar från fall till fall, inom de ramar som sättes av vektorn.

[5]

Så långt torde det inte råda mycken tvekan kring mängdteorins fördelar. Man får en heltäckande kartläggning av tonsystemets kombinationsmöjligheter (indelningen i mängdtyper), en serie namn (Fortes lista), som underlättar jämförelsen av olika undersökningar och en överblick över de olika tongruppernas intervallmöjligheter (ic-vektorn). Återigen kan det finnas anledning att påminna om parallellerna till grundläggande musicklära. Men medan man traditionellt pekade på vissa *utvalda* skalor (dur, moll frygisk, lydisk osv.) och ackordformer (durtreklang, septimackord osv.) täcker man i mängdteorin *alla* kombinationsmöjligheter och inklusionsförhållanden (förhållandena mellan delar och helheter parallellt till skalegna ackord).

[6]

Släktskapsgrupper

Redan under 60-talet gick man emellertid betydligt längre genom att även "släktgruppera" de olika mängdtyperna. Man skulle kunna tala om tre typer av "släktskapsgrupper":

1. Grundläggande parbildningar
2. Likhetsgruppering
3. Familjegrupeer

(1). Bland de olika mängdtyperna finns det några som, trots att de inte är ekvivalenta, har identiska ic-vektorer. Forte kallar ett sådant par Z-relaterat och låter Z:at ingå i typnamnet, t.ex. 4-Z15 (primärform: 0,1,4,6) och 4-Z29 (primärform: 0,1,3,7) har båda ic-vektorn (111111).

Komplementet till en mängd består av alla de tonklasser som återstår i det kromatiska tonförrådet då man tagit bort den ursprungliga mängden: Tar man t.ex. bort C, Ciss, D (3-1) återstår Ess, E, F, Fiss, G, Ass, A, B och H (9-1); Tar man bort C, D, E, F, G, A, H (7-35) återstår (5-35). Redan av dessa exempel framgår de grundläggande likheterna inom komplementparen. Fall ett: Det kromatiska tretonsfragmentet är kopplat till en kromatisk notonsskala. Fall två: Det diatoniska sjutonsförrådet (t.ex. en durskala) är komplement till en femtonsgrupp som kan betraktas som en serie rena kvinter eller som den anhemitoniska pentatoniska skalan osv. (Ännu mer konkret: De vita tangenterna på ett piano bildar 7-35 medan de svarta bildar 5-35). Komplementparen har olika storleksnummer (3/9, 4/8 osv.), men samma ordningstal inom sin storlek, dvs 5-4 är komplement till 7-4, 4-17 till 8-17 etc. Inom storlek 6 har de två komplementen antingen samma nummer dvs t.ex. 6-1 och 6-1 eller också bildar de ett Z-relaterat par t.ex. 6-Z3 och 6-Z36. Ic-vektorn i de två mängderna i ett komplementpar skiljes åt enbart med en konstant. För 3/9-paren är den 66 66 63. För 4/8-paren 44 44 42, såsom i exempelvis 4-18 med ic-vektorn 10 21 11 och 8-18 med ic-vektorn 54 65 53. Mängderna i ett komplementpar av storlek 6 har identiska ic-vektorer.

(2). Det finns flera olika sätt att beräkna "likhet" mellan två mängdtyper. Oftast underförstår man "likhet" i ic-innehåll och beräknar därför på något sätt differensen mellan mängdernas ic-vektorer. Så betraktas t.ex. 4-1 (C, Ciss, D, Diss med ic-vektorn 32 10 00) som "lik" 4-2 (C, Ciss, D, E med ic-vektorn 22 11 00) enligt de flesta beräkningssystem. Båda dessa mängder betraktas som "olika" 4-28 (C, Ess, Fiss, A med ic-vektorn 00 40 02). (se t.ex. Forte 1973, Lord 1981, Morris 1979/80, Rahn 1979/80, Eriksson 1984)

Det nämns sällan att relationerna visar på förhållanden mellan mängdtyper. Vi skulle alltså kunna stöta på följande fall: Ett stycke innehåller mängdtyperna 5-Z36, 5-4 och 5-33. Enligt Fortes system är 5-4 och 5-Z36 maximalt lika. Båda mängdtyperna är dessutom minimalt lika 5-33. I ett klingande stycke är det ingenting som hindrar att typerna är utformade enligt följande:

Notex 1

Intervallföljderna i fall b och c har helt uppenbarligen större likheter än fall a och b eller a och c. Ändå skulle likhetsrelationerna föra samman a och b medan c skulle betraktas som kontrasterande till båda. En normal musikalisk bedömning skulle alltså i detta fall stå i direkt motsatsförhållande till den mängdteoretiska analysen. Här bör man betona att mängdteorin är ganska oduglig vid en klanglig jämförelse av några enstaka fraser. Systemets styrka framträder först vid

jämförelser mellan ett något större antal tongrupperingar. Ovanstående exempel är naturligtvis tillspetsat och isolerat och konstruerat för att betona att förhållandet mellan systematisk, abstrakt mängdtyplighet och praktiskt klingande fraser inte är självklart.

(3). Mängdkomplexidén sammanför inklusionsförhållandet och komplementförhållandet. I dess mest utpräglade form bildar en grupp mängder en familj eller ett mängdkomplex kring en nexusmängd. Detta sparas till del 2 i artikeln. (se sektion [16–17])

[7]

Behovsprövning

Då kan det vara dax att återvända till introduktionens transportproblem: Låt oss tänka oss att vi behöver hyra en bil för att flytta ett stort mahognyskåp. Uthyrningsfirman har ett ytterst detaljerat sorteringsystem för sina bilar. Man kan bestämma färg, typ av doftgran, med eller utan servo etc. Vi bestämmer oss för ett militärgrönt fordon inklusive wunderbaum med annan slukt men utan servostyrning. Det visar sig emellertid vara en liten klassisk engelsk sportvagn med plats för två personer och en hund. Skåpet är omöjligt att flytta. Jag ber om ursäkt för detta färdigt drastiska exempel. Min poäng är att ett sorteringsystem inte nödvändigtvis står i relation till en uppsättning praktiska behov. Det skulle inte hjälpa om firman förfinade sina kategorier och inkluderade, material i instrumentbrädan, namnet på montören av elsystemet osv. Vi hade varit mer betjänta av en grövre klassning i småbilar, personbilar och lastbilar.

Det är denna typ av behovsprövning som saknas i mängdteorin. Systemet har fortsatt att utvecklas, men det är nästan uteslutande just som abstrakt system. Forte presenterade 1988 en sorts "mängdkomplexkomplex" i sitt genussystem (Forte 1988). Isaacson förfinade och utvidgade ic-vektorjämförelsen (Isaacson 1990). Block & Douthett visade en metod att prioritera vissa intervall medan andra kunde hållas i bakgrunden (Block&Douthett 1994) osv. Trots att åtminstone Forte bifogar ett stort antal analyser, tycks man hitills inte ha varit intresserad av att låta de praktiska analysbehoven påverka själva systemet.

[8]

Musikaliska realiteter

Det är nu hög tid att börja granska vilka *musikaliska* realiteter mängdteorin speglar. För det första är den ganska obrukbar för direkta klingande jämförelser. Den grundläggande reduktionen till mängdtyper raderar intervallordningar i både tonföljder och samklanger. Dessutom: För att man kan lära sig höra de olika omvändningarna av ett durackord som varianter av en grundklang följer det inte som en självklarhet att man kan göra det för alla tongrupper.

Däremot är metoden svår att överträffa då det gäller (medvetet eller omedvetet) "konstruktiva" förhållanden mellan delar och helheter: alltså om ett musikverk innehåller ett urval återkommande delar; om de mindre ingår i de större osv.

"Släktskapsgrupperna" kan vara till stor hjälp både då man försöker finna ett fåtal "generativa" celler (t.ex. konstruktiva intervall) och då man söker efter eventuella övergripande tonförråd – ett enda eller ett litet antal kontrasterande. Istället för att enbart utveckla de abstrakt/systematiska sidorna av mängdteorin, borde vi förstärka och testa banden mellan system och analys. Vad nyttar det till att knyta allt finmaskigare nät när man enbart tänker fånga hajar och rockor?

Exakt vad förmår metoden visa i klingande musikstycken? Hur kan beteckningar och system anpassas till det som metoden verkligen förmår beskriva?

[9]

Mängdtypnamn

Fortes beteckningar kan verka neutrala. De beskriver naturligtvis den grundläggande indelningen i mängdtyper av olika storlekar. Men med vissa begränsningar beskriver de också de "grundläggande parbildningarna" (se pkt 1 ovan): Dvs det framgår redan av beteckningen att 4-17 bildar komplementpar med 8-17, 3-9 med 9-9 etc. Det framgår också att en mängd ingår i ett Z-relaterat par, däremot inte med vilken annan mängd. I #6 (tonklassmängder med sex element) stegras problemet eftersom de Z-relaterade paren också är komplementpar.

Redan tidigt anmärkte man på den neutrala "katalogkaraktern" hos Fortes beteckningar. Man föreslog bl a att primärformen skulle användas som ett mer "meningsfullt" namn. Primärformen har, som redan nämnts, ingen som helst musikalisk prioritet. Dessutom förlorar man information eftersom de grundläggande parbildningarna inte längre kommer att framgå ur namnet. Primärformen som namn skulle minska, inte öka namnets informationsinnehåll.

Det vore en fördel om man kunde ange vilka två mängder som ingår i ett Z-par. Detta är enkelt gjort genom att man låter båda två få samma nummer, den ena med tillägget Z, den andra med tillägget Y. Detta skulle dessutom innebära att alla komplementpar, även #6, är direkt avläsbara redan i mängdtypnamnet. Det vore naturligtvis också en fördel om de övriga släktskapsgrupperingarna kunde markeras eller åtminstone antydans redan i mängdtypens namn.

[10]

Att uttömmande markera alla de släktskapsrelationer som kan existera mellan två mängdtyper redan i typnamnet, är naturligtvis en omöjlighet. Ambitionerna får stanna vid en antydning. Men det är frågan om det behövs mer. I *Atonala regioner* (Eriksson 1984) visas hur de maximala likhetsrelationerna enligt ic-vektordifferens kan samlas i sex enkla regioner. Strukturen hos regionerna sammanfaller i stor utsträckning med den övergripande struktur som bildas av nätverket mellan de maximalt lika mängderna. Varje region har dessutom en karakteristisk proportionell fördelning av intervallklasser. Om regiontalet får ingå i typbeteckningen vet man redan av namnet om två mängder är åtminstone hyfsat lika varandra till sitt intervallinnehåll. Man vet av regionprofilen dessutom på ett ungefär vilka intervallklasser som förekommer rikligt och vilka som är relativt magert representerade. Grovt sett kan regionen karakteriseras genom en polarisering i "(relativt) många" och "(relativt) få" ic enligt följande:

Region	"Många ic"	"Få ic"	Exempel
1	1, 2	5, 6	kromatiska skaldelar
2	2, 4, 6	1, 3, 5	heltonsskalan
3	3, 6	1, 2, 4, 5	dimackord, oktagonisk skala
4	4, 1, 5, 3	2, 6	"majseptimackord"
5	5, 2	1, 6	diatonisk skala
6	6, 1, 5	2, 4, 3	två ic 6 på ic1-avstånd (C Fiss H F)

Med detta som bakgrund är det möjligt att konstruera en uppställning mer informationsladdade typnamn. Namnen är uppbyggda enligt följande:

Tonkonstellationer

Tecken 1

Alltid en siffra från 3-9 som, precis som hos Forte, visar mängdtypens storlek

Tecken 2

- 1-6 Mängdtypen tillhör en enda region. Siffran anger vilken
- 7 Mängdtypen tillhör region 1 och 5
- 8 Mängdtypen tillhör region 2 och 4.
- 9 Mängdtypen tillhör region 2, 3 och 6 i olika sammansättningar

Tecken 3

- 0 Mängdtypen är ensam ic-maxpunkt i sin storlek och region
En ic-maxpunkt är den mängd som innehåller det största antalet av minst en intervallklass för en bestämd storlek.
- A, B, C Mängdtypen är en av två eller tre maxpunkter för sin storlek och region
- Z, Y Mängdtypen ingår i ett Z-relaterat par.
- 1-9 Övriga mängder inom en region

Tecken 4 (endast i #6)

- Z, Y Mängden ingår i ett Z-relaterat par i #6

[11]

Regionkod

Följande tabell är en översättning från Forte-namn (FN) till "Regionkod" (RC).

Tabell 1

FN	RC				
3/9-	3/9.	3	12	Z12	64Z
1	10	4	13	Z13	33Z
2	11	5	63	14	42
3	42	6	61	15	43
4	41	7	60	16	45
5	60	8	22	Z17	65Z
6	2A	9	21	18	63
7	51	10	31	Z19	41Y
8	2B	11	78	20	40
9	50	Z12	7Z	21	22
10	30	13	26	22	21
11	43	14	64	Z23	31Z
12	80	15	9A	Z24	54Z
		16	33	Z25	52Z
4/8-	4/8.	Z17	4Z	Z26	53Z
1	10	Z18	9Z	27	3A
2	11	19	9C	Z28	32Z
3	12	20	62	Z29	34Y
4	13	21	40	30	3B
5	63	22	41	31	44
6	62	23	51	32	50
7	42	24	23	33	51
8	61	25	32	34	23
9	60	26	25	35	20
10	79	27	52	Z36	12Y
11	78	28	9B	Z37	13Y
12	33	29	53	Z38	61Y
13	32	30	27	Z39	14Z
14	53	31	30	Z40	79Y
Z15	9Z	32	34	Z41	64Y
16	64	33	20	Z42	33Y
17	41	34	24	Z43	65Y
18	31	35	50	Z44	41Z
19	40	Z36	7Y	Z45	31Y
20	43	Z37	4Y	Z46	54Y
21	2A	Z38	9Y	Z47	52Y
22	51			Z48	53Y
23	50	6-	6.	Z49	32Y
24	2B	1	10	Z50	34Z
25	2C	2	11		
26	52	Z3	12Z		
27	34	Z4	13Z		
28	30	5	62		
Z29	9Y	Z6	61Z		
		7	60		
FN	RC	8	77		
5/7-	5/7.	9	78		
1	10	Z10	14Z		
2	11	Z11	79Z		

[12]

RC-namnen utläses enligt följande:

3.10.

1:a siffran – det är en tretonsmängd.

2:a siffran – Den tillhör region 1.

3:e siffran – mängden är maxpunkt i den region som anges i den förgående siffran.

5.32

1:a siffran – det är en femtonsmängd.

2:a siffran – den tillhör region 3.

3:e siffran – mängden är inte maxpunkt i den region som anges i den förgående siffran.

6.41Y

1:a siffran – det är en sextonsmängd.

2:a siffran – den tillhör region 4.

3:e siffran – mängden är inte maxpunkt i den region som anges i den förgående siffran.

4:e siffran – mängden ingår i ett Z-relaterat par med 6.41Z, som också är mängdens komplement.

4.2C

1:a siffran – det är en fyratonsmängd.

2:a siffran – den tillhör region 2.

3:e tecknet – mängden är en av tre maxpunkter i den region som anges i den förgående siffran.

[13]

RC-systemet innebär att man redan genom namnen får reda på en rad väsentliga uppgifter om de olika mängdtyperna. Man får veta:

1. En mängdtyps storlek och dess komplement (även i #6)
2. Dess regiontillhörighet och därmed dess ungefärliga ic-proportioner
3. Om mängden för sin storlek innehåller det maximala antalet av en intervallklass
4. Om mängden tillhör ett Z-par och vilken annan mängd som ingår i paret

Detta innebär att man vid en praktisk analys kontinuerligt får upplysningar om mängd-sammanhangen redan då man preliminärt segmenterar (avgränsar tongrupper i musiken) och betecknar de tongrupper man finner. De äldre namnen måste först antecknas och sedan behandlas i en rad tabeller. Resultaten från dessa innebär ofta en omfattande serie av revideringar.

Med RC-namnen försvinner en stor del av tabellbehovet och gör det ändå möjligt att vaska fram eventuella "centralmängder". Om man då skulle se en anledning att testa om denna mängd uppfyller kraven på en "nexusmängd" (se del 2) är en mycket stor del av arbetet redan gjort enbart genom att man använder RC-namnen (som vid behov kan översättas tillbaka till FN).

[14]

Janet Schmalfeldt visar i *Berg's Wozzek* hur vissa mängder knytes till olika personer och företeelser i dramat. (Schmalfeldt 1983).

Till Wozzek själv knytes betonat:

4-19, 17, 20; 5-Z17, 21, 22; 6-15, 16, Z19, 31, Z44

För att visa på sammanhangen mellan dessa krävdes ett omfattande tabellarbete som kulminerade i ett mängdkomplexschema (se kommentar av detta i del 2). Om man översätter "Wozzeks 'personliga' mängder" till RC, framgår sammanhangen direkt:

4.40, 41, 43 5.40, 41, 4Z 6.41Z/Y, 43, 44, 45

Alla tillhör alltså region 4. På motsvarande sätt visar det sig att Marie knytes till region 3, Omvärlden till region 2 och 5, "Ödet" som enligt Schmalfeldt uppvisar tritonusdominerade mängder till region 6 och "blandregion" 9 (mängder som på olika sätt är starkt knutna till region 2, 3 och 6, alla med högt ic6-tal). (se vidare sektion [22-25])

[15]

II

Så som redan antytts i del I, finns det begrepp och hela sektioner i mängdteorin som är både svårtillgängliga och tekniska. Mycket av det som skulle kunna förenklas eller förkastas förblir kanoniserat genom begreppsapparatusens slutenhet. I denna del preciseras en del av de resonemang som tidigare fick lämnas halvkvädna. Dessutom granskas två analys exempel. Detta innebär i betydligt större utsträckning hänvisningar till mängdteorins mer abstrusa tankevägar (och återvändsgränder). Så varen varnade. Staden Dis skyntar i töcknet. I som här inträden...

[16]

Mängdkomplex

Till det som lämnades hängande i luften i del I var Fortes mängdkomplexbegrepp (Forte 1973), som knappast kan beskrivas utan att man ger sig in i tekniska detaljer. Följande är en mer utförlig kommentar till punkt 3 i översikten över "släktskapsgrupperingar" i del I.

Enkel inklusion (tongrupp A ingår helt konkret som en del i tongrupp B) är ett nästintill självklart musikaliskt släktskapsförhållande. Det är detta förhållande man pekar på när man säger att F-dur- och d-mollackord etc. är skalegna i tonarten C-dur. Mängdkomplexidén sammanför inklusionsförhållandet och komplementförhållandet:

Relationen mellan en mängd A och dess komplement \underline{A} till B och dess komplement \underline{B} är
K när A ingår eller innehåller B *eller* ingår i eller innehåller \underline{B}
Kh när A ingår eller innehåller B *och* ingår i eller innehåller \underline{B} och samma sak gäller \underline{A}

Exempel:

4/8-20 (utläses 4-20 och dess komplement 8-20) tillhör mängdkomplexet K kring 5/7-3 ty,

4-20 ingår i 7-3, men ej i dess komplement 5-3; 8-20 innehåller 5-3, men ej komplementet 7-3.

4/8-20 tillhör mängdkomplexet Kh kring 5/7-27 ty,
4-20 ingår i både 5-27 och 7-27 och 8-20 innehåller både 5-27 och 7-27.

[17]

Mängdkomplexens häligheter

Av detta framgår att relationen K är lösare än enkel inklusion. 4-20 står i förhållandet K till 5-3 trots att mängdtypen 4-20 *inte* kan ingå i en 5-3 mängd. Kh innebär däremot en skärpning: inklusionen gäller alla fyra mängdtyperna i de två komplementparen som ingår Kh-relationen. När flera mängder står i Kh-förhållande till en mängd A bildar de mängdkomplexet Kh kring "nexusmängden" A.

Men liksom likhetsrelationerna under föregående punkt, så gäller mängdkomplexrelationen *mängdtyper*. Kh refererar till ett rent systematiskt förhållande, som inte ens behöver uppvisa en enda konkret klingande inklusion. Exempel:

5-Z36 står i Kh-relation till 6-Z11. Det innebär att 5-Z36 skall ingå i både 6-Z11 och 6-Z40 (11s komplement) och att 7-Z36 skall innehålla både 6-Z11 och 6-Z40. Låt oss tänka oss att vi hittar ett musikstycke där 5-Z36 och 6-Z11 är två ständigt återkommande mängder, tydligt avgränsade och betonade. Nu vore det inte heller på något sätt onormalt att 5-Z36 endast förekommer i den ena av sina båda inversionsformer C, Ess, F, Fiss, G, men kanske i alla transpositioner av denna form: Ciss, E, Fiss, G, Ass osv. 6-Z11 förekommer på motsvarande sätt endast i den ena sina inversionsformer C, Ciss, D, E, F, G, men även den i alla tänkbara transpositioner och omordningar av denna form. 6-Z40 och 7-Z36 förekommer inte som övertygande tongrupper i stycket. För det första faller det särskiljande draget hos Kh: Komplementförhållandet existerar inte i vårt tänkta, men i praktiken fullt möjliga verk. Om vi då backar ett steg och försöker ge ett konkret exempel på ett tillfälle i musiken där 5-Z36 helt konkret är en del i en 6-Z11 tongrupp, får vi söka förgäves. Den valda inversionsformen av 5-Z36 kan aldrig bilda en klingande del av den aktuella inversionsformen av 6-Z11. Om analysen ovan på allt hade kommit fram till slutpoängen att 6-Z11 var styckets dominerande nexusmängd, så skulle man överhuvudtaget inte kunna konkretisera någon del av förhållandet genom ett klingande exempel!

[18]

Mängdkomplex och regioner

Mängdkomplex- och regionstrukturerna sammanfaller inte, men det finns trots detta påtagliga beröringspunkter. Forte betraktar Kh-komplexen kring #6-mängder som särskilt intressanta. Kh-komplexen kring mängder av denna storlek innehåller oftast ett mycket stort antal medlemmar i #3 och #4. Det avgörande blir istället förhållandet till #5/7-mängder. Nedanstående tabell visar #5/7-medlemmarna i mängdkomplexen till alla de #6-mängder som överhuvudtaget har ett Kh-förhållande till någon #5-mängd. #5-medlemmarna är delade i två kolumner: 1. Alla de som har samma regional som den undersökta #6-mängden. I denna kolumn placeras även mängder med regional 7 då #6-mängden har regional 1, 5 eller 7. Eftersom 9 antyder en koppling till region 2, 3 och 6 sker motsvarande placering i dessa fall.

"Nexusmängd" RC	Kh till #5 i samma region	Kh till #5 i annan region
6.10	5.10, 11, 12	
6.12	5.13	
6.20	5.20	
6.21	5.20, 21, 23, 26, 27, 9A	
6.22	5.20, 21, 22, 25, 26, 9B	
6.23	5.20, 23 24, 25,27, 9B	
6.3A	5.30, 31, 32, 33, 34	
6.3B	5.30, 9B, 9C	
6.40	5.40	
6.41	5.40, 41	
6.50	5.50, 51, 52	
6.52	5.53	
6.60	5.60, 9A	
6.61	5.60	
6.77	5.11, 51,78	
6.79	5.7Y	
6.62	5.60, 61,63, 9Z, 9C	13
6.63	5.60, 62, 64, 9C,9Y	53
6.11	5.10, 11, 13	21, 22, 31
6.51	5.50, 51, 53	23, 24, 32
6.42	5.40, 4Z, 4Y	12, 52, 78
6.78	5.11, 51,78	21,23,63,64
6.43	5.40	12, 25, 26, 33, 9Y
6.44	5.40	25, 27, 34, 52, 9Z
6.45	5.40	26, 27, 61, 62, 78

I mer än hälften av fallen tillhör delarna i mängdkomplexet samma region som "nexusmängden". Det är egentligen endast 6.43, 44 och 45 där Kh- och regionstrukturerna inte överensstämmer. Överensstämmelsen över hela systemet är emellertid tillräckligt stor för att regionalen och RC-namnen skall kunna fungera som en arbetsbesparande vägledning för utväljande av tänkbara nexusmängder.

[19]

Scriabin Sonat nr 9

Det musikaliska slutresultatet av Fortes analys av Scriabins Sonat nr 9 är att alla tongrupper i takt 1–9 utom slutackordet (4-18) och en skalrörelse (8-28) är "connected" ur mängdkomplex-

Tonkonstellationer

synpunkt och att sektionen delas i två delar mitt i takt 5. Mängdkomplexschemat ser ut som följer:

		8-12				8-28			
	4-1	4-12	4-18	4-21	4-24	4-25	4-28	5-8	
7-8	K	Kh		Kh	K	K			
6-21		Kh		Kh	Kh	Kh		Kh	
6-34		Kh		Kh	Kh	Kh			

(Forte 1974, 118, ex 111)

Jag har korrigerat två uppenbara fel. Vid 7-8 står det 7-8/-8. Möjligen skulle detta kunna vara ett sätt att skriva komplementparet 7-8/5-8. Men i så fall blir Kh-markeringen i den sista kolumnen helt felaktig: 5-8 kan inte stå i Kh till sig själv. Markeringen måste vara felaktig och skall vara placerad en rad ner. Dvs 5-8 i Kh till 6-21.

[20]

Men det finns ett betydligt mer rättframt sätt att beskriva förloppet i de nio takterna. Nedanstående exempel är en lätt förenkling och omnotering av originalet: Takterna har slagits samman till tre; De fallande tritonus-åttondelarna är samlade till simultan-fjärdedelar osv. Toninnehållet och den relativa rytmiska placeringen är oförändrad. Sluttakten inledes dock av ett hypotetiskt ackord, som följes av originalet.

Notexempel 2

The musical notation consists of three systems labeled A, B, and C. System A is in treble clef and contains a melodic line with intervals of -1, -1, -1, osv, and a sequence of intervals +1, +2, +1, +2, +1, +2, +1. System B is in treble clef and contains a bass line with intervals of -2, -2, -2, osv, and a sequence of intervals +3, +3, +3. System C is in bass clef and contains a bass line with intervals of -3, -3, -3, -3. There are also some tritonus intervals marked with †3 and †2.

Överstämman i system A utvecklas ur ett motiv av en fallande liten sekund (betecknat -1 i noterna) som först bildar fyratonsgrupper. Den andra gruppen är en tritonustransposition av den första. I notexempels takt 2 upprepas inledningens H-B, varefter den fallande sekunden transponeras uppåt enligt ett mönster av små terser. Understämman i system A bildar ett regelbundet stigande halvton/helton-mönster. System B består i första delen enbart av tonerna G-

Dess och F–H. Dvs två tritonus-intervall på en stor sekunds avstånd (-2). Efter taktstreckets ändras förhållandet till tritonus på liten ters-avstånd (-3). System C består av bastonerna i serien av brutna ackord. Övriga toner finns redan i system A och B och kan uteslutas för att förtydliga rörelsen (-3).

Om mönstren i exemplets takt 2 (originalets takt 5–8) hade fullföljts i den sista takten skulle tonerna med kryssade nothuvuden ha uppstått. Dvs inledningstaktens tritonuskombination. System C skulle ha lett till ett Ess. Detta sker också i originalet, men med ett samtidigt ännu lägre liggande A. Det kryssnoterade, hypotetiska ackordet följes av det ackord Scriabin verkligen använder sig av, 4-18, noterat med normala fyllda nothuvuden. Exemplets takt 2 kan betraktas som en sammanflätad mönsterutveckling av alla de tre möjliga transpositionerna av "dimackordet". System A – H^o och E^o; System B – F^o; System C – C^o.

[21]

Man får alltså fram indelningen i två delsektioner och slutackordets avvikande karaktär med en i princip traditionell motivanalys. Fyller inte mängdteorin någon funktion i sammanhanget? Jodå! Det kan finnas systematiska tonkombinationsmöjligheter som Scriabin utnyttjat i Sonat nr 9 och som endast eller åtminstone enklast framträder genom mängdtyps-systemets helhetsperspektiv: Helt uppenbarligen är det så att tritonusintervallet förekommer betonat och varaktigt i nästintill varje takt i sonaten. Redan i de första nio framstår tritonusanvändningen som en central del i sonatens plan. Enligt mängdtyplistan finns det tre sätt att kombinera två olika transpositioner av tritonusintervallet, varken mer eller mindre: Två tritonus på ic 1 = ic 5 avstånd – C, Fiss/Ciss, G (4-9); på ic 2 = ic 4 avstånd – C, Fiss/D, Ass (4-25); och slutligen på ic 3 avstånd C, Fiss/Ess, A. Fall två (ic2/ic4) har betecknats med †2 i noterna och fall tre (ic3) med †3. Men även det första fallet förekommer i sonaten. Trots att man inte kan tala om någon traditionell tonal plan (tonartsplan) i Sonat nr 9, finns det en tydlig delning i "exposition", "genomföring", "rekapitulation" och "coda". Expositionen slutar nästan exakt en tredjedel in i stycket, takt 69 (av 215). Slutackordet som klingar utan övriga tematiska rörelser fyller en hel takt och består just av två tritonusintervall på ic 1/ic 5-avstånd. Dvs alla de tre möjligheterna att kombinera tritonusintervall utnyttjas på avgörande punkter i expositionen. Om Scriabin verkligen själv har betraktat Sonat nr 9 som en "svart mässä" är det ganska naturligt om han saturerat den med det intervall som sedan gammalt betraktats som "diabolus in musica". Han kan ha försökt att ständigt förändra tritonus förhållande till omgivande intervall utan att veta eller ens ha intresse av om han var "fullständig" eller ej. I efterhand, vid en analytisk kartläggning, är det däremot av yttersta intresse. "Fullständigheten" är ett tydligt symptom på att tritonusintervallet har hört till de generativa elementen för sonatens harmonik: En orsak och inte bara en verkan. Insikten att det endast finns ett begränsat antal tritonuskombinationer och att dessa bildar (eller tillhör) tre "familjer" av tongrupperingar kan knappast uppnås genom annat än mängdteorin.

[22]

Wozzek

Janet Schmalfeldt kartlägger mycket övertygande nätverket av mängdtyper i Alban Bergs Wozzek. Hon visar t.ex. hur mängdtyp 4-19 knyts till Wozzek, 4-18 till Marie, hur dessa innehålls i, eller genererar större mängder och hur hela familjer av tongrupperingar knyts till element i dramat. Berg själv pekade på att scen 2 i Akt I bygger på en följd av tre ackord. Schmalfeldt visar att de består av mängdtyperna 5-Z17, 5-19 och 5-15. (Schmalfeldt 1983, s. 96–99, ex 29) Det första ackordets plats i mängdnätverket beskrivs detaljerat: Hur 5-Z17 ingår

som en hörbar del i 6-Z19 i följande scen, att detta hexakord innehåller Wozzeks 4-19 trefaldigt och Maries 4-18 tvåfaldigt och att 5-Z17 i sig själv innehåller 4-19 tvåfaldigt. Nätverkspositionerna för 5-15 och 19 beskrivs inte i samband med kommentaren av "halucinationsackordföljden". De ingår däremot i den sammanfattande K/Kh-överblicken. De tre ackordens inklusionsförhållanden beskrivs även i andra avsnitt i boken. Genealogiskt finns det inte mycket övrigt att önska. De tre ackordens berättigande i helheten kan därmed tyckas avklarat. Men hur förhåller de sig till varandra som följd? Bildar de en sammanhängande fras eller är det endast en upprädnings av referenser till verkets interna "mängdlexikon"? Till viss del kan sammanhangen i en följd beskrivas mängdteoretiskt. Om det finns någon "inklusionslogik" bakom följden är teorin ett utmärkt verktyg. Det kan t.ex. vara så att alla tongrupperna ingår i *en* större eller så att ackorden parvis bildar en och samma större mängd etc. Om det emellertid enbart bildas mycket stora mängder (9-12 tonsgrupper) eller om de större mängderna hela tiden skiftar typ, så är denna sida av strukturen knappast upplysande.

[23]

I *Harmonic Implications of Schoenberg's Observations of Atonal Voice Leading* (1989) visar John Roeder på konsekvenserna av några uttalanden om ny harmonik i Schönbergs *Harmonielehre*. "Die Akkorde stehen meist in dem Verhältnis, daß der zweite möglichst viel solcher Töne enthält, die chromatische Erhöhungen der im vorhergehenden Akkord vorkommenden sind. Aber sie kommen selten in derselben Stimme vor." (Schönberg 1911, s469). I upplagan från 1922 gör Schönberg tillägget att tonerna i det andra ackordet i första hand består av sådana som *inte* förekom i det första. Roeder visar att dessa två "regler" plus den uttalade önskan att undvika traditionella ackordformer nästan automatiskt genererar de tongrupper som är vanliga i atonal musik. Men de tre "reglerna" får även andra konsekvenser: regeln om ständigt nya toner skapar naturligtvis en tendens till stora mängdtyper (9 toner och uppåt). Om två ackord räknas samman resulterar det hela mycket ofta i nästan hela det kromatiska förrådet, och därmed en mängdteoretisk nivellering. De sammanhang som i tonal musik skapas av en relativt konsekvent stämmföring till närmaste ton, brytes i den atonala musiken sönder av att "närmaste ton" inte följer i samma stämma ("regel" 1911) och ofta bildar en nona eller septima med föregående ton. Detta innebär att medan stämmföringen, som Roeder visar, förklarar uppsättningen av atonala ackordsammansättningar, så har den inte längre samma betydelse för upplevda sammanhang. När stämmorna korsar varandra i ständiga registerbyten mellan lika ständigt föränderliga ackordformer, verkar det helt osannolikt att en utspridd, mångstämmig ic1-rörelse skulle kunna fungera som musikens huvudsakligt sammanhangsbärande element. Reglerna har större betydelse som en checklista för sekelskiftesmodernisten än som ett kommunikationselement mellan tonsättaren och hans lyssnare (analysator).

[24]

Liksom i Scriabin-fallet bör man nog kontrollera om det inte finns icke-mängdteoretiska (eller perifert mängdteoretiska) förhållanden som kan förklara sammanhangen i följden av "hallucinationsackord". Nedanstående notexempel återger de sex första takterna i scen 2 (Wozzek, Akt I). Omfattningen sammanfaller i stort med Schmalfeldts ex 29 (s. 97). Jag har behållit de mängdtypsbestämningar som Schmalfeldt angivit, men även kompletterat med ytterligare några. De sex takterna är sammanslagna till två för att förenkla notbilden en aning. I övrigt överensstämmer de två övre systemen med klaverutdraget. Ackord 1+2 resulterar i 8-14 (med det översta D:et 9-2); Ackord 2+3 resulterar i 7-19 (ackord 2s komplement); Alla tre i 9-11. Detta är inte till mycket hjälp om man vill hitta en huvudlinje i följden. De två nedre systemen

visar en tolkning i två skikt. Det nedre lyfter fram basens decima-rörelse (oförändrat). Obs! deciman kan på ett mängdvidrigt sätt vara både liten och stor. Vid ett lyssnande är det en uppenbar följd av decima-ekvivalenta intervall. Vid en mängdtypberäkning finns det ingenting som visar på ett samband mellan ic3 och ic4. G-klavsystemet visar på en rörelse i kvart/tritonus-treklanger. D räknas som del i treklangen medan Dess i så fall blir del i en utsträckt växeltonsrörelse med C. I ackord 3 har tonen A lyfts upp en oktav för att den enkla kvart-treklangersrörelsen skall betonas. Ackorden i exemplet takt 2 bildar hållpunkter i en rörligare väv av flera olika fallande kromatiska skalrörelser. Hållpunkterna består av ackord 5-15, 5-19, 4-19 (Wozzek-ackordet) och 5-Z17. Dvs i huvudsak hallucinationsackorden i retrograd.

Notex 3

The image shows a musical score for 'Notex 3' consisting of two systems. The first system is written in 3/4 time and features a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains several chords and melodic lines with annotations: '6-Z37' above the first chord, '5-Z17' and '8-14' above the second, '9-2' below the third, '7-19' above the fourth, '5-15' below the fifth, '4-19' below the sixth, and '6-Z43' below the seventh. The bass staff contains a similar sequence of chords and notes. The second system also has a treble and bass staff, with annotations '-3' and '+3' placed below the notes in both staves, indicating chromatic shifts.

[25]

Mängdkomplexschema

Schmalfeldt avslutar sin stora Wozzek-undersökning med ett mängdkomplexschema som sammanfattar alla operans viktigaste mängdtyper (Schmalfeldt 1983, s. 235). I följande uppställning visas endast tetrakordens K- och Kh-förhållanden till penta- och hexakord. #3 och #5 i förhållande till #6 finns inte avbildade, men förändrar inte jämförelsen med RC-uppställningen. Tabellen skulle emellertid tränga ut över sidgränserna. Mängdtypnamnen följer Fortes lista.

Tonkonstellationer

	4-12	4-14	4-Z15	4-16	4-17	4-18	4-19	4-20	4-21	4-23	4-24	4-27	4-29
5-15			K	Kh		K	K		K		K		K
5-Z17			Kh	K		K	K	Kh	K	K			K
5-Z18	Kh	Kh	K	Kh	K	Kh	K	K			K	K	K
5-19	K	K	Kh	K		Kh		K		K		K	Kh
5-20		Kh	K	Kh	K	K	K	Kh		K	K	K	Kh
5-21	K	K	K	K	Kh	K	Kh	Kh			K	K	K
5-22	K	K	K	K	K	Kh	Kh	K				K	K
5-26	Kh	K	K	K	K	K	Kh	K	K		Kh	Kh	K
5-28	Kh		Kh	K		K	K		K		K	Kh	Kh
5-30	K	K	Kh	Kh	K	K	Kh	K	K		Kh	K	K
5-31	Kh		K		K	Kh						Kh	K
5-33	K		K	K			K		Kh		Kh	K	K
5-Z38	K	K	K	K	K	Kh	K	Kh		K	K	Kh	K
6-Z17/Z43	K	K	Kh	Kh		Kh	K	K			K	K	Kh
6-Z19/Z44	K	K	K	K	Kh	Kh	Kh	Kh				K	K
6-21	Kh		Kh				Kh		Kh		Kh	Kh	Kh
6-22			Kh	Kh			Kh		Kh		Kh		Kh
6-Z25/Z47		Kh	K	Kh	K	K		K		Kh		Kh	K
6-Z28/Z49	Kh		K		K	Kh	K				K	Kh	K
6-31	Kh	Kh	Kh	Kh	Kh	Kh	Kh	Kh			Kh	Kh	
6-34	Kh		Kh	Kh			Kh		Kh		Kh	Kh	Kh

I följande uppställning har jag översatt Forte-namnen till RC-namn och ändrat ordningen så att mängderna är grupperade efter regioner. Förhållandet mellan mängder ur samma region är inrutat. Så bildar t.ex. region 2 en ruta i schemat. De mängder som tillhör mer än en region har följaktligen försetts med fler rutor.

	4.2A	4.2B	4.31	4.33	4.34	4.40	4.41	4.43	4.50	4.53	4.64	4.9Z	4.9Y
5.20	Kh	Kh		K	K	K					K	K	K
6.21	Kh	Kh				Kh					Kh	Kh	Kh
6.22	Kh	Kh		Kh	Kh	Kh						Kh	Kh
6.23	Kh	Kh		Kh	Kh	Kh					Kh	Kh	Kh
5.25	K	Kh	K	Kh	Kh	Kh	K	K		K	K	K	K
5.27	K	Kh	K	K	K	Kh	K	K		K	Kh	Kh	K
5.30			Kh	Kh	Kh		K					K	K
6.32Z/Y		K	Kh	Kh	Kh	K	K					K	K
5.40		K	K	K	K	Kh	Kh	Kh		K	K	K	K
5.41			Kh	K	K	Kh	K	K		K	K	K	K
5.4Z	K		K		K	Kh	K	K		Kh		K	
6.41Z/Y			Kh	K	K	Kh	Kh	Kh		K	K	K	K
6.44		Kh	Kh	Kh	Kh	Kh	Kh	Kh		Kh	Kh	Kh	
6.52Z/Y			K		Kh		K	K	Kh	Kh	Kh	K	K
5.62		K	K		K	K	K	Kh	K	Kh	Kh	K	Kh
6.65Z/Y		K	Kh	K	Kh	K		K		K	Kh	Kh	Kh
5.9A	K	K	K			K					Kh	K	K
5.9B	K	K	K	Kh	Kh	K					K	Kh	Kh
5.9C			Kh	K	K			K	K	K	K	Kh	Kh
5.9Z		K	Kh	Kh	K	K	K	K		Kh	Kh	K	K
5.9Y		K	Kh	K	Kh	K	K	Kh	K	K	K	K	K

Trots att regionindelningen inte sammanfaller med K-/Kh-strukturen är tendensen tillräckligt klar. Utan att man hade behövt en rad komplicerade tabeller hade mängdanalysen förts i samma riktning redan genom namngivandet. Mängdteorin är ett användbart verktyg vid analys av musik som använder tonkonstellationer utöver de traditionella tonala. Men det hjälper inte mycket att stå och vifta med verktygen och ropa att man är färdig om det aldrig är någon som visar ett resultat.

[26]

Mängdteorin vederlagd?

Mitt syfte har på intet sätt varit att vederlägga mängdteorin, däremot att betona det stora behovet av komplettering och justering. Trots att det publicerats flera större analyser med mängdteoretisk bakgrund, har man egentligen aldrig gjort den anpassning till den praktiska analysens krav som så väl skulle ha behövts. Utvecklingen av mängdteorin har fortsatt i en abstrakt-systematisk riktning och analyserna har fortfarande karaktären av exempel på ett system mer än förklarande verk- eller stilbeskrivningar. Analyserna har fortfarande inte antagit en form som varit användbar för stilhistoriker. Fortes vidareutveckling av mängdteorin i Genus-idén är symptomatisk (Forte 1988). Han skriver tidigt i texten:

In addition, the system of genera offers an objective frame of reference for harmonic materials, one that is independent of any particular compositional practice, in the specific sense that none of the genera are derived empirically from actual music, but, true to the Pythagorean heritage, are constructed entirely on a logical basis from a few primitives. (s. 187–88)

En logisk konstruktion över ett fåtal grundläggande element *kan* visa sig vara ett användbart redskap, men så länge systemet inte testas mot någon "particular compositional practice" skulle man lika gärna kunna ägna sig åt att diskutera hur många änglar som ryms på ett knappnålshuvud. Fortes objektivitetsanspråk är också en aning märkliga. Systemet bygges upp av en rad explicita, välmotiverade regler. Trots detta är *valet* av regler naturligtvis subjektivt.

[27]

Ett genus bygges upp kring en "progenitor" (stamfader), som består av en tretonsgrupp eller ett par av tretonsgrupper.

Genus	Progenitor(s)
1	3-5
2	3-8
3	3-10
4	3-12
5	3-1&3-2
6	3-2&3-3
7	3-2&3-7
8	3-3&3-4
9	3-3&3-11
10	3-4&3-11
11	3-7&3-9
12	3-7&3-11

"Progenitorn" genererar sitt genus enligt följande två regler:

1. "Each member of the genus as well as its complement must be a superset of (must contain) the progenitor(s).
2. In addition to satisfying Rule 1, each pentachord must contain at least one of the tetrachords in the genus and each hexachord must contain at least one of the pentachords and at least one of the tetrachords in the genus." (s.192)

[28]

Sambandet med Kh-relationen är påtagligt. Man skulle t.o.m. kunna formulera om genusreglerna till: Ett genus består av mängdkomplexet Kh kring en "progenitor", minus alla de mängder som inte har åtminstone en Kh-relation till en mängd av närmast mindre storlek. En lika logisk regel hade varit att definiera genus som: Kh-komplexet kring en "progenitor" minus de mängder som själv inte bildar Kh med alla övriga mängder i komplexet. Ett betydligt strängare urval. Forte *valde* emellertid den första, lösare möjligheten. Men redan "progenitor"-uppsättningen utgör ett val. Forte konstruerar sin stamfaderslista baserad på en kartläggning av tri-kordens intervallinnehåll, där intervallparen spelar en stor roll för resonemanget. Men varför inte utgå direkt från intervallpar? Om intervallen skall fungera som föräldrapar blir det 21 fa-

miljer och det går inte lika lätt att direkt föra in Kh-relationen. Fortes alternativ är inte logiskt tvingande – det är ett subjektivt val.

[29]

Genussystemet växer fram genom en rad likartade val. Forte gör sina välmotiverade bedömningar i förhållande till systemet som helhet: Hur ser de genera ut som vuxit fram ur valserien? Återigen är Fortes slutbedömning abstrakt-systematisk utan praktiskt-analytiska hänsyn. Ser man enbart till det abstrakta är genusindelningen ett fullständigt rimligt system, med explicita, logiska, sinsemellan konsekventa regler. Om genusystemet skall kunna användas vid analys tillkommer emellertid en rad ytterligare krav. Medan uppbyggnaden av ett abstrakt system kan genomföras så att man enligt bestämda regler entydigt kan avgöra om ett element hör till en större gruppering eller ej, är de analytiska kraven av nödvändighet något luddigare i kanten. Är en tongrupp i princip uppfattbar som sådan för en lyssnare? Är dess familjetillhörighet uppfattbar? Är detta någotsånär påvisbart i noterna? Finns det belägg för att en viss tongrupp har betraktats som en enhet av tonsättaren? Framstår det som rimligt eller t.o.m. sannolikt att tonsättaren arbetat med en bestämd uppsättning smådelar och helheter? Eller ännu mer specifikt i förhållande till genus-systemet. Finns det verk där en musikaliskt avgränsad tretonsgrupp(er) påvisbart fungerar som en "stamfader" för en (rimligt) påvisbar familj enligt genusystemet? De exempel som avslutar Fortes artikel visar inte musik som "går" i ett bestämt genus (så som t.ex. en symfoni "går" i C-dur), utan musikverk som *domineras* av ett genus, ofta med flera sekundära genera inblandade. Det finns alltså normalt flera mängdtyper som faller utanför styckets huvudgenus. Det stora flertalet pentakord tillhör minst 6 genera. Flera hexakord tillhör alla genera utom ett. Medan det abstrakta genus-systemet är konsekvent och entydigt uppbyggt visar det sig vara öppet för en flodväg av godtycklighet vid praktiskt analytiskt bruk.

[30]

Familjeband

Detta antyder åtminstone möjligheten att något av Fortes val inte speglar det kompositionella användandet av tongrupper. Om det är vanligare att tonsättare använt intervallpar som avstamp för hela familjer av tongrupper kommer inte genus-systemet att förfelas, men dess gränsdragningar blir just så mångtydigt luddiga i förhållande till den analyserade musiken som Fortes analys exempel demonstrerar. Schönbergs Op 11:1 placeras av Forte i genus 8. Stamfäder skulle då vara 3-3 och 3-4. Båda dessa triakord är ständigt återkommande i stycket. Men redan det första ackordet är en 3-5 mängd. Denna typ är lika ofta förekommande i satsen som de övriga två. Överhuvudtaget stämmer listan över mindre mängder i satsen mycket väl överens med den familj av 3- tonsgrupper som uppstår om man bildar par där det ena intervallet alltid är ic1. Dvs 3-1, 2, 3, 4 och 5.

[31]

Det skulle också kunna vara så att regel 2 antingen måste göras mer exklusiv genom att man ställer kravet att alla medlemmarna i varje genus måste stå i inbördes Kh-relation till varandra. Endast ett fåtal mängder uppfyller dock detta krav. För exklusivt. Ett annat alternativ vore att införa en tredje regel som sammanför genus- och nexus-begreppen. Det visar sig att t.ex. genus 4 indelas i två uttömmande Kh-komplex kring nexusmängderna 5-33 (Kh: 4-24; 6-21, 22, 33, 34) och 5-21 (Kh: 4-19; 6-14, 15, 16, Z19/Z44, 20, 31). Om man jämför detta med den regionindelning jag föreslog i *Atonala regioner* (1984) visar det sig att Kh kring 5-33 helt tillhör region 2 och Kh kring 5-21 helt tillhör region 4. Dvs den proportionella fördelningen av intervall delar mängdtyperna i genus 4 i två större grupper. Detta överensstämmer dessutom med egen-

Tonkonstellationer

skaperna hos 3-12, som är den enda tretonsmängden som har dubbel regiontillhörighet (2 och 4). Övriga genera kan på motsvarande sätt regionindelas. En sådan indelning löser problemet med den stora överlappningen mellan dem. Avgörandet för familjeindelningen ligger inte i det abstrakta systemet, utan i vilket som speglar faktisk musik på mest övertygande sätt. Detta kan skifta från fall till fall: *ett* verk beskrives enklast med intervallpar, ett annat genom nexusmängd och mängdkomplex, ett tredje genom regioner eller genera. Musiken avgör.

Referenser

- Block, Steven & Douthett, Jack. 1994 Vector Products and Intervallic Weighting, *Journal of Music Theory* 1994 38, nr. 1 s. 21-42.
- Eriksson, Tore 1984 *Atonala regioner*, diss Lunds Universitet.
- Forte, Alen. 1964, "A Theory of Set-Complexes for Music", *Journal of Music Theory* 8 nr. 2, s. 136-83.
- . 1973, *The Structure of Atonal Music*, Yale University Press.
- . 1978 *The Harmonic Organization of the Rite of Spring*, Yale University Press.
- . 1988, "Pitch-Class Set Genera and the Origin of Modern Harmonic Species", *Journal of Music Theory* 32, nr. 2, s. 187-270.
- Isaacson, Eric. 1990, "Similarity of Interval-Class Content Between Pitch-Class Sets: The IcVSIM-relation", *Journal of Music Theory* 1990, s. 1-28.
- Lord, Charles. 1981, "Intervallic Similarity Relations in Atonal Set Analysis", *Journal of Music Theory* 25 no 1, s. 91-111.
- Morris, Robert. 1979/80 "A Similarity Index for Pitch Class Sets", *Perspectives of New Music* 18, nr. 1-2, s. 445-60.
- Rahn, John. 1979/80 "Relating Sets", *Perspectives of New Music* 18, nr. 1-2 (1979-1980), s. 483-98.
- Roeder, John. 1989, "Harmonic Implications of Schoenberg's Observations of Atonal Voice Leading", *Journal of Music Theory* 33, nr. 1 s. 27-62.
- Schmalfeldt, Janet. 1983 *Berg's Wozzek*, Yale University Press.
- Schönberg, Arnold. 1922, *Harmonielehre*, Universal Edition.
- Teitelbaum, Richard. 1965 "Intervallic Relations in Atonal Music", *Journal of Music Theory* 9, nr. 1, s. 72-127.

Ars Subtilior i ny belysning

Magister Zacharias' Sumite karissimi

Martin Q. Larsson, Uppsala

[1]

Inledning

Vid sekelskiftet mellan tretton- och fjortonhundratalet levde och verkade en samling tonsättare i Italien, södra Frankrike och i viss mån Cypern, som kallade sig själva och sin konst *Ars Subtilior*, den subtilare konsten. De byggde i mångt och mycket på Machauts musik, men utvecklade den både rytmiskt och harmoniskt. Resultatet blev en mycket komplex musik, både för interpret och lyssnare. Denna musik har länge avfärdats som akademiska spekulationer, och först på senare tid har man börjat sjunga och spela den igen. Därför är den också tämligen okänd för de flesta, även musikintresserade, och ett syfte med denna uppsats är att sätta *Ars Subtilior* på den musikaliska kartan för några fler.

Uppsatsen kommer till att börja med att redogöra för forskningssituation och terminologi, och sedan ställer den några inledande frågor att besvara. För att kunna förstå hur denna musik uppkommit och fungerar är det nödvändigt med en kort historisk bakgrund, såväl samhällelig som musikhistorisk. I del II riktas intresset framför allt på balladen *Sumite karissimi* av Magister Zacharias. Först de få fakta man vet om tonsättaren själv, och sedan en grundlig analys av verket, ur alla upptänkliga vinklar.

[2]

Forskningssituationen

Det förekommer alltjämt i litteraturen en viss terminologisk förvirring angående denna musik och dess företrädare. Willi Apel har kallat stilen mannerism, men jag väljer att i linje med Carl-Allan Moberg¹ använda Ursula Günthers term *Ars Subtilior*,² dels för att detta finns belagt i samtiden, dels för att undvika sammanblandning med 1800-talets mannerism, och dels för att det förra rymmer pejorativa associationer. Dessutom finner termen stöd hos samtida traktatförfattare. Günther vill begränsa epoken till ungefär samma som Schismen, 1378–1417,³ och övriga forskare tycks i princip vara överens med henne.

Under många år ansågs denna musik som sterila akademiska skrivbordsprodukter, musik för ögat mer än för örat, och det ifrågasattes om den över huvud någonsin framfördes. Friedrich Ludwigs arbeten om medeltidens musik vid förra sekelskiftet bildade fundament för hela 1900-talets forskning i ämnet. Han betecknade *Ars Subtilior* som en stil "vars omöjlighet och felaktighet senare hör till kompositionsteknikens grundsatser [...], men också många ställen som visar

hur ofta italienarna vågade följa örat hellre än Skolans föreskrifter, och därigenom uppnådde effekter som vi förgäves söker efter hos fransmännen".⁴ Om uppsatsens huvudperson Zacharias säger han: "i synnerhet bildar hans nu helt förvildade, och till lägsta tänkbara nivå nedsjunkna Caccia, ett föga berömligt slut på denna av Fäderna så behagade form".⁵ Följaktligen ringaktades stilen på vad man ansåg vara goda grunder. Gustave Reese kallade den i *The Music of the Renaissance* för "en transportsträcka mellan två höjd-punkter",⁶ och i Sohlmans lexikon står den inte ens upptagen. I flerbandsverket *The New Oxford History of Music* från 1960 kallas periodens företrädare "andra rangens tonsättare", som skrev musik i ett "tomt sökande efter subtilitet", vilket resulterade i att "artificialitet försumpade den spontana konsten", och gav "mer beundran än glädje".⁷ Willi Apel ansåg *Ars Subtilior* för "utan värde för musikhistorien", men ändrade sedermera åsikt, sedan han studerat stilen närmare. I sin edition av *Sumite karissimi* anser han ändå att den enbart kan framföras med elektroniska hjälpmedel.⁸

Sådan tycks situationen ha varit när Ursula Günther 1963 publicerade sin artikel "Die Ende der Ars Nova",⁹ där hon gav stilen ett "nytt" namn, *Ars Subtilior* – den subtilare konsten, istället för den äldre termen mannerism, som gav associationer till något artificiellt och tillgjort. En ny forskargeneration såg dagens ljus, samtidigt som ett nytt sätt att framföra tidig musik började höras i Europa, framför allt företrädd av Schröder, Hogwood och Munrow med ensembler. Det dröjde dock innan de vågade sig på den "subtila" musiken. 1973 kom skivan *Late Fourteenth Century Avant Garde* ut med David Munrow och The Early Music Consort of London¹⁰ ut, och inte förrän 1994 spelades *Sumite karissimi* in av ensemblen Mala Punica under ledning av Pedro Memelsdorff.¹¹

Andra betydelsefulla forskningsinsatser har gjorts av bland andra Nors Josephson, Yolanda Plumley, Nino Pirrotta, Laurie Koehler som sysselsatt sig med den pythagoreisk-platoniska sidan av musiken, Dorit Esther Tanay som sysslade med paralleller till musiken inom matematik och filosofi, samt litteraturforskaren Nigel Wilkins som främst menat att dessa tonsättare i lika hög grad var poeter som musiker, ett slags sista arvtagare till 1100- och 1200-talets troubadourer och trouvères.

Nors Josephson delar in *Ars Subtilior* i tre kronologiska stadier. Första stadiet placerar han på 1370-talet, med tonsättare som Hasprois, Cuvelier, Olivier och Goscalch. Musiken karaktäriseras av stor tonvikt på motivisk integration, tonal koncentration och kontrapunktiska klimaxer i refrängen. Det andra stadiet centreras framför allt kring två tonsättare, Solage och Senleches, vilka med sin subtila harmonik och rytmiska vokabulär ökar kontrollen över storformen. De presenterar former med ett ökat antal referenspunkter till andra delar av verket.

Det verk denna uppsats behandlar, *Sumite karissimi*, klassificerar Josephson till det tredje stadiet av *Ars Subtilior*, med ökade influenser från den isorytmiska motetten. Stadiet uppträder ca. 1390–1413 och kännetecknas av proportionella och liknande kvasi-matematiska hjälpmedel i komponerandet. Det dominerande i detta stadium är annars en ökande intresse för storformella förhållanden och ett stort intresse för motivisk integration, tonal och hexakordisk koncentration och kontrapunktiska klimaxer i refrängen.¹²

[3]

Inledande frågeställning

Hur kunde det då komma sig att dessa tonsättare att så till den milda grad utvecklade och utsträckte sina musikaliska verktygsmedel, att dess like inte setts förrän i vår tid, när tonsättarna åter ger sig hän åt det komplexa? Vilka faktorer i samhället och i tonsättarnas liv kan ha medverkat till detta?

På vilket sätt är denna musik komplex, hur den är uppbyggd, hur arbetade en tonsättare vid slutet av 1300-talet? Det enklaste sättet att åstadkomma ett svar på detta, är att analysera ett enskilt verk. Värde av ett verk beror mindre av dess inre karaktäristika än av de frågor vi vill att det skall besvara.¹³ Författaren har valt att närmare studera balladen *Sumite karissimi* av den italienske tonsättaren Magister Zacharias, förmodligen skriven någonstans i slutet av 1300-talet. Valet har träffats av tre olika anledningar:

1. den italienska musiken var under denna tid starkt påverkad av den franska, samtidigt som den behöll många av sina egna karaktäristika, och vi får därför båda dessa kulturer i samma gryta.

2. Magister Zacharias beskrivs av flera källor, bl.a. den numer försvunna handskriften *Necrologio Aprutino*, som Italiens främste tonsättare från denna tid.¹⁴

3. *Sumite karissimi* betraktas – med all rätt – som ett av denna tids mest komplexa verk,¹⁵ och borde därför vara representativt för *Ars Subtilior*. Verket kommer därför att grundligt analyseras i del II. Jag vill också pröva om biografiska kan ge några förklaringar till Zacharias' musik.

[4]

Disposition

Till att börja med kommer uppsatsen i del I att skildra den tid, och de politiska spänningar som rådde, i den tid och miljö i vilken musiken skapades. Sedan följer en rundvandring i stilen *Ars Subtilior*: dess föregångare, dess karaktäristika och dess viktigaste impulser. Uppsatsen går igenom viktigare formtyper, och utvecklar musikens betydelse i ett socialt sammanhang.

Del II är en djupdykning i balladen *Sumite karissimi* av Magister Zacharias. Först en bakgrund i vilken upphovsmannens identitet diskuteras, biografiska fakta klarläggs, och sätts i relation till bildningsbegreppet vid medeltidens slut. De viktiga estetiska begreppen *dulcedo* och *subtilior* klarläggs, varefter följer själva analysen. Val av edition motiveras, och texten kommenteras grundligt. Musiken analyseras så, ur formella, harmoniska, rytmiska, motiviska, retoriska, dialektiska och talsymboliska aspekter. Sist följer en sammanfattning av nådda resultat, samt käll- och litteraturförteckning och, i ett Appendix, *Sumite karissimi* i sin helhet.

[5]

I.

En slags historiesyn

Varje konstverk bär med sig spår av sin egen tid, av det samhälle och den miljö det skapades i. Det bär också med sig tydliga kännetecken av sin skapare. Samt något tredje, det konstnärliga – det *andliga*, som Kandinsky kallar det, engelskans *spirit*. Detta sistnämnda är mycket svårt att förklara.¹⁶ De båda förra är däremot icke blott viktiga, utan nödvändiga för att rätt förstå denna musik, och ledtrådar till dess gåta. Eftersom vår egen tid torde oss vara betydligt mer bekant än medeltiden beger vi oss inledningsvis till det sena trettonhundratalet.

Ars Subtilior

Samhället

Under medeltiden var påvedömet Europas största enskilda stormakt, och kontrollerade enorma rikedomar och landområden. Detta ledde naturligtvis till att många profana makthavare sökte tillskansa sig herraväldet över kyrkan. År 1303 överfölls och tillfångatogs den romerske påven Bonifatius VIII av franska trupper, och 1309 slog sig den nyvalda franska påven Clemens V ner i Avignon i södra Frankrike – den s.k. babyloniska fångenskapen. 1376 återerövrades den eviga staden, och den italienske stormannen Bartolommeo Prignano installerades som påve 1378 under namnet Urbanus VI. Fransmännen i Avignon vägrade dock godkänna detta, utan valde en motpåve, Clemens VII 1381. Denna rivalitet, den Stora Schismen, kom sedan att bestå i över 40 år. Ihärdiga försök gjordes att medla parterna emellan, framför allt av den Konsiliära rörelsen, under ledning av kardinalen Francesco Zabarella, sedermera Johannes XXIII:s juridiska rådgivare. Ett konsilium i Pisa 1409 ledde till att ännu en påve valdes, vilket ingen av de övriga två påvarna accepterade.

Det var alltså en tid av stora politiska omvälvningar, och i kölvattnet följde en väldig rikedom av konst och kultur. Detta berodde delvis på att ett rikt kulturliv var ett tecken på legitimitet, och varje prins och furste som ville synas vara något, hade också en stab av konstnärer, poeter och musiker omkring sig, vart han än for. Under en tid av splittring blev detta behov än tydligare, ett slags tävling parterna emellan. Det hände ofta att musiker rekryterades på plats eller ”köptes över” av besökande furstar. Schismen föranledde ett stort antal diplomatiska resor, och vid dessa följde bland andra musikerna med, och utbytte musik och tankar med varandra.

Till slut lyckades man dock, mycket tack vare påtryckningar från tyske kejsar Sigismund och från Konsiliära rörelsen, få till stånd ett konsilium i Konstanz i södra Baden 1414–18, där alla tre påvarna abdikerade till förmån för Martinus V, en italiensk storman vid namn Oddo Colonna, vilken satte sig att residera i Rom.¹⁷ Flera hundra musiker var närvarande,¹⁸ de flesta av tidens stora kompositörer var där och lät uppföra sin musik, och det är troligt att även den unge Dufay var där och lät sig inspireras.¹⁹ Genom Konstanzkonsiliet vann många tonsättare internationell spridning, Magister Zacharias’ musik spred sig ända till Polen, och den italienska klangligheten integrerades i nordländernas renässanskonst.²⁰

Musikerna kom till stor del från norra Frankrike, i enstaka fall England och Tyskland, och var ofta *trouvères*, dvs poeter och musiker samtidigt. I Flandern fanns dessutom *escoles* (skolor), understödda av kungarna av Aragonien och Navarra, där man lärde sig att spela och sjunga, och där musiker och konstnärer kunde mötas och utvecklas. Något kreativt arbete i större skala utfördes inte här, men dessa skolor kan ändå ha varit en viktig grogrund för många musiker. De drog nu alltså söderut, och förde med sig nya former; Ballade, Rondeau och Virelais. Dessutom hade de utvecklat ett mer precist notationssystem, och en mer utarbetad polyfoni, som de spred över södra Frankrike, Italien och Spanien.²¹

Att det i en hektisk tid som denna skapades extraordinär musik är knappast någon slump, utan snarare ett uttryck för en omvälvande tid. Förutom den Stora Schismen härjade ännu digerdöden, Hundraårskriget rasade ännu; och till yttermera visso hade en kapitalistisk ekonomi börjat fungera i Europa, med alla förändringar den skulle komma att föra med sig.

Musiken

Vid 1300-talets mitt framträdde Guillaume de Machaut, den främste representanten för Ars Nova. De tonsättare som kom efter honom, företrädarna för *Ars Subtilior*, var hovkomponister vid olika furstehov i företrädesvis södra Frankrike och Italien, och utgick alla från Machauts musik och den folkliga visan. Deras produktion bestod huvudsakligen av profana kompositioner, med texter av i första hand tonsättarna själva. Dessa var nämligen – som antytts ovan – inte blott musiker, utan även skickliga poeter.²² Egentligen var de inte så mycket musiker i betydelsen utövande musiker heller, utan innehade en roll mer liknande dagens tonsättare.²³ Bland dem märks ett trettiotal namngivna tonsättare, varav ca. femton har komponerat två eller flera verk. De namnkunnigaste torde vara Matteo de Perusio, Anthonello & Philipoctus de Caserta, Magister Zacharias.²⁴ Solage, Suzoy, Senleches, Egidius, Ciconia, m.fl.

Dessa tonsättare var mycket intresserade av nya rytmiska konstruktioner, med utgångspunkt i Pythagoras' läror om proportioner, och utvecklade i detta syfte notskriften med egna tecken för att beskriva komplexa rytmiska förlopp. Så snart nya tecken kom i bruk, började de också användas för att komponera, vilket ledde till en vidare utveckling.²⁵ Tyvärr användes olika tecken av olika tonsättare, vilket medfört stora problem med transkription till modern notskrift. Även i samtiden måste notskriften vållat problem, och en skrift, *Tractatus figurarum*²⁶ författades att hjälpa detta av antingen Philopoctus de Caserta eller Egidius de Murino. Den hade förmodligen liten eller ingen påverkan på samtiden, men har hjälpt dagens forskare att transkribera.²⁷ Den viktigaste egenskapen i denna musik är den utarbetade synkoperingen, vilken vår moderna notskrift med taktindelning inte ger full rättvisa. Flera förlopp kunde gå mot varandra i enkla förhållanden som 2 till 3, i avancerade förhållanden som 9 till 8, eller i flera taktarter samtidigt.

Man frågar sig hur sådana musikaliska idéer kunnat uppkomma och utföras (en del av förra sekelskiftets kommentatorer tvivlar till och med på att de var något annat än skrivbordsprodukter). Författaren till *Tractatus* nämner att "det vore mycket orimligt om det som kan utföras muntligen inte kan nedskrivs".²⁸ Liknande figureringar kan ursprungligen ha framförts av virtuoser, och sedan nedskrivits.²⁹ En figur som exempelvis nio toner på åtta slag (såsom i Galio's *Le sault perilleux*) kan synas mycket svårsjungen, men huvudsaken var att landa på tonen efter figuren i rätt tid för att passa med övriga stämmor; alla nio tonerna behövde med andra ord inte vara strikt metriska.³⁰ Långt driven individuell rytmisering av stämmor leder i allmänhet till en ambivalent pulsuppfattning. Ett annat sätt att påverka puls och tid var att vid särskilt viktiga eller dramatiska ställen lägga in fermater, där musiken stannade upp, så kallade *cantus coronatus*.³¹

Vid 1300-talets slut ökade intresset för storformell enhet, kanske på grund av att den rytmiska och melodiska förgrunden blev mer och mer avancerad och elaborerad, och därigenom svårare att få grepp om.³² Den formella enheten utvecklades av *Ars Subtilior* för att göra musiken mer begriplig, och bidrog till utvecklingen av vad Josephson kallar "samband av korsande linjer" och "kvasi-matematiska hjälpmedel".³³ Musik, liksom matematik, var en av de sju fria konsterna; musiker hade en grundlig matematisk skolning och vice versa. En mycket betydande matematiker var Jehan de Murs (Johannes de Muris), som författade flera inflytelserika traktater om musik, varav *Notitia artis musice* (1321) och *Musica speculativa secundum Boethium* (1323) torde vara de viktigaste.

Även harmoniskt blev musiken djärvare, förvisso med iakttagande av kontrapunktikens regler om konsonans och dissonans, men samtidigt ett utnyttjande och ett extrapolerande av dessa regler till sin yttersta spets. Pga den tvetydiga rytmkänslan vet lyssnaren ofta inte om vissa partier är parallella terser eller parallella sekunder. Allt talar dock för att dessa tånjningar av samklangen var en högst medvetet sätt att göra mesta möjliga av tillåtna dissonanser.³⁴

Ars Subtilior använde i allmänhet samma byggstenar och ackordprogressioner som Machaut, men formen är i hög grad utbyggd, och trots all ornamentik är melodin konstruerad på ungefär samma sätt som hos denne, även om den är mindre förutsägbar.³⁵ I en del verk driver kromatik verket framåt, som en del i storformen, vilket spelat en roll för utvecklandet av *grande ballade*.³⁶

[8]

Former

Formellt begränsade man sig i princip till de tre former som musikerna norrifrån fört med sig: Ballade, Rondeau och Virelais. Machaut etablerade Balladen som musikalisk form, och den var också mest populär under 1300-talet. Balladen karaktäriserades som allvarlig och akademisk, med viss variation i formen, men huvudsakligen en AAB-form, normalt med tre verser.³⁷

Under 1400-talet dominerade det mer enkla och rättframa Rondeaut. I sin äldsta form, representerat av Adam de la Halle m.fl., var Rondeau en mycket komplex form, men förenklades nu till ABAAABAB, med en viss individuell variation i rimflätningen.³⁸ Den mest spontana formen, och även den mest sällsynta är Virelais. Dess form och rimflätning tycks vara flexibel på gränsen till kaotisk, mycket beroende på behovet av realism och spontanitet, och det finns inte två Virelais som är lika. Dess musikaliska form var dock i de flesta fall ABBA, och såväl musiken som texten bestod till stora delar av ljudhärmande element.³⁹

[9]

Samhället och kulturen

Ars Subtilior har i många år betraktats som ospelbar musik, full av akademiska spetsfundigheter, men faktum är att den med framgång framfördes i sin egen tid, ehuru med en exklusiv lyssnarskara. Förvisso var tidens estetik ett slags medeltida *l'art pour l'art*, men musiken var i högsta grad funktionell, och framfördes vid högtidliga tillfällen som bröllop och begravningar, eller vid furstens middagar och underhållningar.⁴⁰

Man bör ta i beaktande att denna musik ingick i ett hovliv som även det var synnerligen utvecklat och komplicerat, en blandning av uråldriga seder och besynnerliga påfund.⁴¹ Även klädseln var extravagant – precis som är fallet med musiken har senare tider knappast lyckats överträffa modet mellan 1350 och 1480, åtminstone inte i lika utbredd form. Dyrbara tyger, märkliga hattar och snabelskor så långa att man knappt kunde gå i dem, alltsammans översållat med guldtråd och ädla stenar.⁴² Apel tror att detta berodde på att adeln desperat försökte hänga kvar i gamla former, och att det var ett typiskt *fin d'siecle*-fenomen, utan att närmare gå in på vad det skulle innebära.⁴³

Ser man emellertid till andra faktorer i samhället, finner man att det kapitalistiska systemet just hade börjat utvecklas; man fick pengar – istället för som tidigare varor – i utbyte för tjänster eller arbete, och kunde därmed under gynnsamma omständigheter samla pengarna på hög, oberoende av börd. Detta ledde till att många handelsmän blev mycket rika, och därför klädde sig som, eller till och med finare än, adelsmännen. Adeln i sin tur tvangs, för att hävda sin överhöghet – något man var *mycket* noga med – skaffa ännu finare kläder och seder. Adeln lyckades till och med utverka förbud för lägre stånd att bära alltför pråliga kläder genom regel-

bundna överflödesförordningar, vilka försökte fastställa vilka kläder som fick bäras av olika stånd, och hur mycket man fick lägga ut på dem.⁴⁴

En annan aspekt av denna ”tävling” var att adeln underhöll ett rikt kulturliv; vid alla tillfällen i livet sökte man nå största möjliga estetiska verkan. Ju högre estetisk och moralisk halt en händelse hade i sig själv, i desto högre grad kunde uttrycket för den bli ren konst.⁴⁵ Målare, skulptörer, diktare och musiker frodades vid hoven, och hjälpte dem att skilja adeln från vanliga simpla borgare. Komplexitet och intrikata problem genomsyrade också följdriktigt de flesta områden i samhället; inom matematiken ägnade man sig åt infinita serier;⁴⁶ inom filosofin sysslade man med sofismer, vilka till sin struktur starkt påminner om *Ars Subtilior*s musik.⁴⁷ Inom konsten härskade den Pariska skolan, med Jaquemart de Hesdin som främste företrädare, och senare den Internationella gotiska stilen, med målare som Boucicaut-mästaren och bröderna Pol, Herman och Jean Limbourg. Särskilt bröderna Limbourg odlade en hyperraffinerad och extravagant konst, och bildkonstnärernas situation liknade musikernas, både socialt och estetiskt.⁴⁸

Fursten ville endast ha det allra bästa – *la flor* – av tidens konstnärer och musiker, men överlät åt specialister att uttala sig om musikens kvalitet,⁴⁹ vilket förmodligen är den viktigaste omständighet som möjliggjorde att denna musik skulle kunna fortleva och utvecklas. Det är inte orimligt att antaga att dessa specialister själva var tonsättare eller musiker, och därför stödde, eller kanske till och med ledde, utvecklingen själva. Den avancerade musiken som blev resultatet av denna utveckling förde också, enligt Wilkins, med sig slutet på *trouvère*-traditionen, eftersom få poeter klarade av den ökade musikaliska komplexiteten, utan istället valde att läsa sina verser helt utan musik. Den generation tonsättare som kom efter *Ars Subtilior* satte också de musik till redan existerande texter, eller texter som redan tonsatts av andra. Klart är i vilket fall att dessa, de sista *trouvèrerna*, var mycket skickliga både på ord och musik.⁵⁰

[10]

II.

Magister Zacharias: Sumite karissimi.

Om tonsättarnas liv vid medeltidens slut vet man inte mycket, men lite går att utläsa ur samtida dokument. Till att börja med är det osäkert hur många personer som gömmer sig bakom namnet Zacharias, det finns nämligen tre att välja på: en Antonio Zachara från Teramo, en Magister Zacharias och en Nicola Zacharia från Brindisi. Nyare forskning har emellertid visat att Antonio Zachara och Magister Zacharias förmodligen är en och samma person, och Nicola är en yngre och inte lika avancerad tonsättare, eventuellt son eller på annat sätt släkt med den förre.⁵¹

Första gången vi hör talas om Antonio Zachara är i ett kontrakt mellan kompositören och Ospedale di Santo Spirito in Sassia, ett av de mest framstående sjukhusen i Rom. Kontraktet, upprättat den 5/1 1390 stipulerar att tonsättaren skall komponera ett antifonale för sjukhusets kyrka, samt ombesörja musikundervisningen för sjukhusets munkar, och övriga där boende och verkande. Patienterna kom i huvudsak från Roms rikaste och inflytelserikaste familjer, inte minst påvens egen, och huvuddelen av personalen var munkar. Därför var det självklart att mässan skulle vara av hög musikalisk klass, och munkarna skönsjungande. Det förefaller heller icke otroligt att Zachara bestått de intagna med musik och undervisning.

Detta dokument skriver dessutom ut kompositörens hela namn: ”magister Antonius Berardi Andree de Teramo alias dictus vulgariter Zacchara”. Med ledning av detta kan man slå fast att Antonio Zachara och Magister Zacharias bör ha varit en och samma person. I kontraktet kan man också utläsa att Zacharias varit i Rom sedan slutet av 1389.⁵² Sedan tycks karriären ha gått

utmärkt. Förmodligen tack vare sina förbindelser med biskopen Petrus de Valle⁵³ – även han från Teramo – blev ”Magister Antonius dictus Zacharias de Teramo” första februari 1391 utnämnd till ”scriptor litterarum apostolicarum” av påven Bonifatius IX i Rom,⁵⁴ och mellan 3/7 1391 och 1/6 1407 kan man finna hans underskrift på åtskilliga påvliga dokument.⁵⁵ I samma dokument kan man utläsa att han var ”laicus licteratus” och ”uxoratus”, dvs gift lekman med en fri utbildning, och sångare i det påvliga kapellet.⁵⁶

Nästa gång vi hör talas om honom är första hälften av 1413 då han var anställd av påven Johannes XXIII i Bologna.⁵⁷ Denne påve efterträdde Alexander V, vilken valts av Pisakonsiliet 1409. Det finns anledning att tro, att Zachara ingått i Gregorius XII:s lilla följe när detta for till konsiliet,⁵⁸ och väl där övergått i Johannes’ tjänst. Han kan sedan mycket väl ha fortsatt Martinus V:s tjänst när denne valdes till påve 1417.⁵⁹

Av rädsla för pesten övergav Alexander Pisa och kom, via Pistoia, den 6/1 1410 till Bologna, där han slog sig ner med sitt hov i klostret Santa Maria dei Cruciferi.⁶⁰ I det påvliga kapellet i Bologna fanns efter mönster från Avignon 12 sångare, *capellani*, två präster och en *Capellanus*, vilken agerade administrativ och musikalisk ledare.⁶¹ Både *capellani* och *scriptor* ingick i påvens personliga hushåll, vilket innebar något av en hederstitel, och det var vanligt att en sångare uppbar tjänst som *scriptor* för att dryga ut lönen.⁶² Det påvliga kapellet blev så berömt att världsliga auktoriteter rekryterade sångarna, vilka till största delen kom från norra Frankrike och Flandern, till sina egna kapell.⁶³ Det kan också ha varit det påvliga kapellet som framförde *Sumite karissimi* i Bologna under Alexander V och/eller Johannes XXIII. Förutom Zacharias medverkade i kapellet Matteo de Perusio, Bartolomeo de Bononia, Egardus och Corradus de Pistoia, samtliga kända eller mycket kända tonsättare, vilka alla skrev i den nya franska stilen.⁶⁴ Det var med andra ord en mycket kreativ miljö.

Övriga uppgifter om Zachara är svåra att datera. Enligt Baumann skrev han sina profana verk för den italienske storfursten Giangaleazzo Visconti, bland annat balladen denna uppsats behandlar.⁶⁵ Alexander V var en av Viscontis närmaste rådgivare och vänner,⁶⁶ varför det inte skulle förefalla otroligt att de utbytte musiker med varandra. I ett brev från biskopen Antonio Giovanni Campano talas om Zacharas hus och egendomar, samt hans musikaliska aktiviteter i katedralen i Teramo. Här finns han även nämnd som författare till en traktat om de sju konsonanserna.⁶⁷

Sin stora berömmelse som musiker har han emellertid fått av en nekrolog i *Necrologio Aprutino*, en numera försvunnen handskrift. ”Han hade varken på händer eller fötter 10 fingrar, och skrev ändå så elegant”, skriver nekrologens författare, med en bild som illustration.⁶⁸ En annan berömd handskrift (som lyckligtvis finns kvar), *Codex Squarcialupi* innehåller musik av Zachara. Handskriften är ordnad kronologiskt efter tonsättarnas död, och med ledning av andra samtida tonsättares död kan man sluta sig till att Zachara till slut sannolikt dog någonstans mellan 1413 och 1415.⁶⁹

[11]

Bildning

Vad kan man nu sluta sig till av biografien? Två saker är mycket viktiga, för det första att Zacharias var såpass skicklig i den för tiden förhållandevis ovanliga skrivkonsten, att han fick anställning i den påvliga administrationen. Det andra är det som föranleder denna analys, att han kunde komponera. Båda dessa fakta tillsammans med benämningen *laicus licteratus* visar att Zacharias var en bildad man. Antagandet styrks ytterligare av att texten till flera av hans sånger prisar de fria konsterna, och den nytta en man kan ha av dem.⁷⁰ De sju fria konsterna, *artes*

liberales, indelades i *quadrivium* och *trivium*. I *quadrivium* ingick musik, algebra, geometri och astronomi. Med andra ord kan man förutsätta att Zacharias kunde rätt mycket matematik, vilket i första hand innebär studier av Pythagoras, Aristoteles och Euklides. I varje fall de två förra har starka kopplingar till musikteori – det var till och med Pythagoras som införde musik i *quadrivium*⁷¹ – och toner betraktades allmänt som nära kopplade till siffror. Johannes de Grocheio, en medeltida traktatförfattare, beskriver till exempel musik som en vetenskap om tal relaterade till ljud.⁷² Här har vi alltså en ingång till musiken; att behandla den som tal, och angripa den ur ett matematisk perspektiv. Matematik innehöll vid denna tid också talsymbolik, något analysen även kommer att fästa avseende vid.

Trivium bestod av grammatik, retorik och dialektik. Medeltida grammatik hade förmodligen stor betydelse för utvecklingen av notationen av komplexa rytmer.⁷³ Retorik är nära kopplat till musik, genom att det handlar om disposition av tid, om tänkande i storform. Vad beträffar dialektik, kan man betrakta de olika stämmorna som de dialektiska grundbegreppen tes, antites och syntes.

[12]

Dulcedo-Subtilior

Förutsättningen för utvecklingen av den italienska musiken vid denna tid var den avantgardistiska "dolce stil nuovo" från en diktarskola i Toscana som bildades runt 1300, och vars främsta företrädare var Dante Alighieri.⁷⁴ Denna skolas främsta uttryck var *dulcedo*, vilket stod för en dramatisk känslfullhet. Eftersom diktarna även var musiker blev *dulcedo* också en viktig musikalisk egenskap. Mot detta stod nu det franska idealet *subtilitas*, vilket snarare stod för en mer tekniskt förfinad kontrapunktisk och rytmisk komplexitet. Zachara och hans kollegor slog en bro mellan *dulcedo* och *subtilitas*. De använde *subtilitas* som ett medel för att tjäna dramatiska ändamål. Ibland släppte de helt kontrapunktiken, till förmån för rent homofon sats, i syfte att åstadkomma en retorisk effekt.⁷⁵ Man kan om man vill se varje verk av dessa italienska tonsättare, Matteo de Perusio, Bartolomeus de Bononia, m.fl., som inlägg i en debatt om *subtilitas* contra *dulcedo*, teknik gentemot känslfullhet, en debatt som väl i allt väsentligt fortsätter än idag.⁷⁶

[13]

Sumite karissimi

Sumite karissimi föreligger i sin helhet i Appendix I. Siffror i fetstil i analysen refererar till takter i verket.⁷⁷ C står för Cantus, T för Tenor och CT för Contratenor.

[14]

Editioner

Ett av de mest berömda inläggen i denna debatt är balladen *Sumite karissimi*, komponerad av Magister Zacharias. Den finns bevarad i manuskript i Modena Ms. a. M. 5, 24 [*olim* lat. 568=Mod], i de äldre banden av detta manuskript, 11v–12r, och kopierades förmodligen runt 1410–11 i Bologna.⁷⁸ *Sumite karissimi* föreligger i tre editioner; Wolfs från 1904,⁷⁹ Apels från 1972⁸⁰ och Reaneys från 1977.⁸¹

Wolfs edition är väl något av ett pionjärarbete, men är genomgående noterad med helnoter, och har försökt illustrera rytmiska förhållanden grafiskt, vilket tyvärr ger en alltför grov bild av rytmen för våra syften. Apels och Reaneys utgåvor är i princip identiska, men Reaney noterar

Orden *capud*, *ventrem* och *pes* (pedem) kan även syfta på första, mellersta och sista stavelsen i ett ord.⁸³ Om man översätter de ”betydelsebärande” raderna (2, 4–9) med detta i bakhuvudet får man ”Första stavelsen av Remus [...] samma av Consul, mellanstavelsen av Ventrem, sista stavelsen av Gurgida, mellersta av nuptiis, första av Oveque, sista av Leone, tusenfallt.”, vilket sammantaget ger ordet Reconmendatione, Hyllning. Med andra ord betyder texten i denna tolkning: ”Mottag, älskade fäder, min hyllning tusenfallt, hälsar Eder Zacharias.”

Likafullt är texten späckad av mystiska symboler, vilka – om man nu inte ser dem som rena svepskäl för att få fram ett akrostikon – gör den nära nog lika förbryllande och förvirrande som notbilden. Kanske är den parafraaser eller hänsyftningar på välkända ting för åhörarna och/eller musikerna. I det italienska *dulcedo* ingick alluderingar på redan etablerade vanor och känslor hos lyssnarna. Dessa lyssnare kan mycket väl ha varit ett litet slutet sällskap med egna symboler och associationer.⁸⁴ Vi vet till exempel att ett annat verk, *Fumeux fume* av Solage, framfördes av och ibland de så kallade fumörerna, där även andra kända diktare och musiker, bl.a. Eustace Deschamps, var medlemmar.⁸⁵ Och just det faktum att texten adresserar till ”bröder musiker” stöder en sådan tolkning, vilket skulle medföra att texten blir omöjlig att tolka. Men för att likväl bringa något litet ljus i mörkret kan man studera samtida symboltolkning, vilken även hemliga sällskap torde hämta sin associationsbakgrund från.

Eftersom skolastiken var den viktigaste vetenskapen under denna tid, och symboltolkande var det främsta instrumentet för att förstå innebörden av Guds ord, kom medeltiden i västerlandet att utveckla en mer genomtänkt teori om symboler än någon annan tidsålder eller kultur.⁸⁶ Varje varelse är en moralisk entitet, som bär ett budskap till läsaren.⁸⁷ Att tillfullo tränga in i texten med detta symbolsystem som grund faller förvisso utanför ramen för uppsatsen, vi skall blott anmärka några självklarheter, i varje fall för dätiden.

Remulus tycks vara en sammanblandning av Roms båda grundare Romulus och Remus, eller en medveten felstavning för att passa i akrostikonet. Detta antyder att verket framförts i Rom, eller i vart fall för lyssnare därifrån. Konsul var i den gamla romerska republiken dess högsta myndighetsperson, vilket ytterligare binder verket vid Rom. Lastdjuret skulle kunna vara den hårt arbetande tonsättaren, och magens hans innersta tankar, lika djupa som botten av de djupa vattnen. De gifta behandlas ovan. Tackan står för en korkad medlöpare – färskalle,⁸⁸ lejonet står för konungen, för makt, styrka och ädla ideal.⁸⁹ Färskallarna faller tusenfallt inför konungens fötter, med andra ord. Man kan fråga sig om därmed menas en verklig konung, den furste som betalade verket; eller om diktaren menar sig själv, härskaren över ord och toner.

[16]

Musiken

Sumite karissimi har kallats det mest komplexa som över huvud går att teckna ned med noter,⁹⁰ och markerar ett klimax, men också slutet, av *grande ballade* -utvecklingen, och av själva *Ars Subtilior*.⁹¹ Vad författaren har kunnat upptäcka är det förut icke närmare undersökt, förutom ett par kortare kommentarer; dels av Koehler, som diskuterar den okonventionella notationen i originalet;⁹² dels av Josephson, som snarare kort beskriver än egentligen analyserar verket.⁹³ Ingen av dem är således särskilt musikaliskt omfattande, varför detta försök torde vara det första. Att ge sig på en analys av ett så komplext och komplicerat verk som detta är naturligtvis lika klokt som att sticka in huvudet i Minotaurens labyrint, och vi är i stort behov av en Ariadne-tråd för att hitta vägen ut, om vi ens hittar in.

Mensuralnotationen ger till en början ett kaotiskt intryck, men visar sig vid närmare betraktande klar och logisk. Den är också ett mästarprov på behärskning av såväl italienska som franska notationssätt.⁹⁴ Notationen är en blandning av svarta och röda noter, där de röda förhåller

sig 2:3 till de svarta, dvs fyra röda åttondelar på samma tid som sex svarta. Även transkriptionen i nutida notskrift⁹⁵ är till en början förvirrande, men när man börjar granska notbilden noggrannare, förstår man att det inte är musiken, utan den moderna taktindelningen i transkriptionen som är boven i dramat. Inom *Ars Subtilior* arbetade man mycket med rytmiska förskjutningar av melodin, något som passade alldeles utmärkt med dåtidens taktstrecksfria notation. Johannes Wolfs tidiga utgåva försökte också undvika de klurigaste underdelningarna, och representera materialet mer grafiskt, men tyvärr blir resultatet alltför grovt med moderna mått mätt.⁹⁶ Memelsdorff hävdar att verket är mer eller mindre modellerat på *En attendant souffrir m'estuet* av Philopoctus de Caserta (eller av Galiot⁹⁷), en melodi som även Zacharias' landsman Johannes de Ciconia, m.fl. använt sig av.⁹⁸ *En attendant...* är även det i en liknande stil, om än inte fullt lika avancerat.

[17]

Form

För det första är det fråga om den franska ballade-formen, speciellt intressant för denne tonsättare, eftersom det tycks vara hans enda ballade. Det var Machaut som lanserade balladen som musikalisk form, och senare tog icke-musicerande poeter – skrämde av all samtida musikalisk komplexitet – upp formen och lade till ett *envoi* på slutet, enligt mönster efter *chanson royal*.⁹⁹ Frågan är om vi inte här har ett exempel på just den senare sortens ballade; formen är nämligen AAB, samt en kortare A₁ på slutet, något som än tydligare återspeglas i texten. Vi rör oss alltså med en modern variant av en etablerad form, *grande ballade*, vilken består av två verser (1–29), en refräng (30–56) och ett *envoi* (57–72). Slutet, *envoi*, är i huvudsak en återtagning av versens slut; takterna 15–29 är – med undantag för tre toner i 70 som kompositören höjt en ters – samma som takterna 60–72. Allt som nedan sägs om 15–29, gäller därför givetvis även för 60–72.

[18]

Harmonik

Vad beträffar modus och tonart, slutar såväl versen, 29, som hela verket, 72, på ett d-ackord (d–a–d). Vidare begynner både refrängen, 30, och *envoi*, 57, på d-tonalitet, och ett flertal av kadenserna slutar i d. Förutom enstaka noterade f[#] (C7, T36, CT56) eventuellt även c[#] (C26, 28, 56, 71) och några enklare *musica ficta*-alterationer, är musiken fri från förtecken. Verket går därmed i doriskt D-modus.

Harmoniskt rör det sig inte heller om några vida utflykter; Tenor och Contratenor turas med elst stäm korsning om att vara basstämma, vi rör oss i regel på en hexakordisk grund, med olika omvändningar av G, C, F, D(m), A(m)¹⁰⁰ och E. Att tala om ackord kan dock vara vanskligt i detta fall – dels tänkte knappast tonsättaren på ackord på detta sätt, dels är rytmen så ambivalent, att det ofta är svårt att säga riktigt var en samklang slutar och en annan börjar. I allmänhet slutar dock formdelarna rytmiskt enhetligt, och ibland överraskande, som en e-klang i 27. Den vidaste utflykten harmoniskt är otvivelaktigt f[#]-mollackordet i 56, vilken också följs av ett unisont d i 57, som för att mildra effekten av det udda ackordet.

Engelska musikforskaren Yolanda Plumley jämför i sin bok *The grammar of 14th century melody* Machauts musik med *Ars Subtilior*, främst kompositionerna i ett berömt manuskript från Chantilly. Hon hävdar att *Ars Subtilior* bygger sin musik med hjälp av samma byggstenar som Machaut, fast på ett mer utvecklat sätt. Bland annat betonar hon att Cantus och Tenor i högre grad landar på oktavavstånd i kadenser,¹⁰¹ samt att Tenor och Contratenor ofta ”byter to-

ner” med varandra – vilket Plumley kallar ”pitch exchange” – Pitch exchange innebär att samma ton ”bollas” mellan olika stämmor. ”Pitch exchange” var ett medel att variera klangen, som kompensation för den långsamma harmoniska utvecklingen, och den resulterade samtidigt i intressantare understämmor.¹⁰²

Ser vi till *Sumite karissimi* finner vi oktavavstånd mellan Cantus och Tenor i kadenserna i **3, 6, 8, 14, 21, 27, 29, 42, 45, 60, 66** samt **72**, dvs 12 ställen,¹⁰³ jämfört med 4 kadenser med andra avstånd. Vad beträffar stäm korsning byter Tenor och Contratenor toner i **2** (g<->a), **21** (d<->a), **32-33** (h<->c), **37** (g<->d), **55** (g<->a), samt **66** (d<->a). **4** är något av ett specialfall: Contratenor borde fortsatt till d¹, men hoppar istället ner en septim till d, och Tenor tar d¹, något som ger båda stämmorna liv och personlighet. **CT14-T15** (och **CT69-T70**) liknar stäm korsning, fast i imitationens form: Tenor upprepar Contratenors toner i takten efter, men i rytmisk proportion 2:3. Följaktligen finner vi att *Sumite karissimi* vad beträffar kadenser och stäm korsning liknar *Ars Subtilior* i övrigt.

Plumley hävdar att Cantus- och Tenorstämmorna komponerats först, ehuru den senare medelst stäm korsning förenats med Contratenor intill oskiljaktighet. Därför, fortsätter hon, är kontrapunktiska/harmoniska förhållanden mellan Cantus och Tenor av störst intresse.¹⁰⁴ De vanligaste mönstren i kadenser är de ärvda från Machaut: standardprogressioner som 5-4-3, 10-9-8, 6-6-6-8 och sådana som bygger på motrörelse, till exempel. 10-12, 5-3-unison eller 5-6-8.¹⁰⁵ Vid närmare analys av föreliggande verk finner vi att av 16 kadenser är 5 eller 31% av typen 5-6-8 (**C&T2-3, 13-14, 28-29, 44-45, 71-72**), 2 eller 12.5% av typen 6-5-8, en variant (**C&T5-6, 41-42**), och övriga 9 av andra typer. Således uppvisar verket någorlunda konventionella kontrapunktiska/harmoniska mönster.

[19]

Rytm

Rytmiskt är verket däremot långt ifrån konventionellt. Som nämndes ovan använde man sig inte av taktstreck, vilket gjorde rytmiska förskjutningar mer lättnoterade. De faktorer som detta verk bygger sin rytmiska spännvidd och intensitet på, är i huvudsak tvenne:

1. Dels ligger tämligen ofta Tenor och Contratenor i förhållande två mot tre till varandra, dels skiftar Contratenor ofta mellan 6/8-takt och 2/4-takt, dvs mellan svarta och röda noter i originalnotationen.
2. Den allt överskuggande faktorn är dock Cantus' rytmiska förskjutningar. Ett markant exempel är **C4-5**, där Cantus övergår till sextondelsnoter, dvs röda, men återvänder till svarta noter innan takten är slut, vilket gör att hela rytmen förskjutes en punkterad sextondel (en röd sextondel=en svart punkterad sextondel) gentemot de andra stämmorna. Först i slutet av C5 kommer den ”förlorade” röda sextondelen, och a i C6 landar på ettan. Den förskjutna frasen är egentligen ganska ordinär – punkterad åttondel och tre fjärdedelar – men den lilla förskjutningen gör verket helt unikt, och dess like kan inte skådas i västerlandets musik förrän uppskattningsvis 600 år senare.

Liknande förskjutningar, alltid en punkterad – röd – sextondel bakåt, kan återfinnas i **C11-14, C43-44**, samt **C62-66**. **C17-21** utgör ett specialfall genom att vara förskjuten framåt i tidsförloppet. För att ytterligare åskådliggöra resonemanget visas nedan några av dessa sekvenser utan taktstreck. Musiken är noterad i ”svarta” noter.

Musiken är noterad först i modern variant av gammal notbild, och sedan med modern notering med taktstreck.

The image displays six musical staves of rhythmic notation. The first two staves are labeled 'C4-6' and show a sequence of notes with a 7/8 time signature. The third and fourth staves are labeled 'C11-14' and show a sequence of notes with a 7/8 time signature and a sharp sign. The fifth and sixth staves are labeled 'C17-21' and show a sequence of notes with a 7/8 time signature and a sharp sign.

Förutom de unika ställena finns några enklare förskjutningar, som till exempel C15–17 och C45–50, där punkterade fjärdedelar ligger förflyttad en åttondel framåt, eller C37–41, där frasen är skjuten en åttondel bakåt. Även Contratenor har en del liknande element, i första hand duolsynkoper över taktgränserna, exempelvis i CT20–21, och mer utförligt i CT46–50. Att märka är att Cantus och Contratenor gärna förskjutes samtidigt, vilket ger en än mer komplext rytmiskt intryck, än om bara en skulle förskjutits. Tenor har inga förskjutningar alls (om man inte räknar en enstaka överbindning i T21–22).

Stämmorna hade i allmänhet olika funktioner i stämväven, som en treenighet. Tenor stod för den organisatoriska stabiliteten och harmonisk grund, Contratenor svarade polemiskt mot tenor, ofta i numerologiskt/matematiskt uträknade rytmer, samt för harmonisk utfyllnad, och över dessa svävar Cantusstämmans nära nog ändlösa uttrycksmöjligheter av den text ur vilken melismerna dras, den fjärde dimensionen i spelet.¹⁰⁶

I *Sumite karissimi* kan vi se hur Cantus och Contratenor ofta ligger i rytmiskt förhållande 2:3 till varandra. Tenor har genomgående en lugnare och enklare rytm, medan Contratenor ofta byter mellan röda och svarta noter, och "svarar" mot Tenors lugn. Över dem far samtidigt Cantus, med sin för verket karaktäristiska förskjutning om en punkterad sextondel, och en i allmänhet mer utsmyckad, rörlig och självständig melodik.

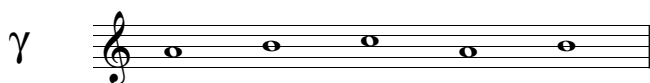
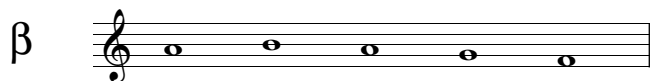
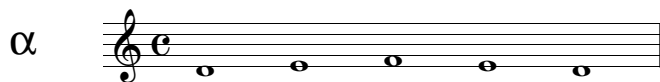
Motivisk integration

Föregångarna till *Ars Subtilior*, kompositörerna inom *Ars Nova*, byggde som bekant sin musik på isorytmik, dvs ett rytmiskt tema, *talea*, och ett melodiskt tema, *color*. Talea och Color var av

olika längd, och på så vis varierades musiken, samtidigt som den hölls enhetlig. Josephson påpekar att det tredje stadiet av *Ars Subtilior*, däribland Zacharas musik, rymmer allt fler influenser från den isorytmiska motetten (se ovan, sid. 3). Vad vi kan märka av isorytmik är möjligen rytmiska och melodiska motiv, som bygger på samma idéer som color/talea, men använder detta mer – till synes – fritt.¹⁰⁷ I C6–8 finns en rytmfigur som (undantaget ett par ornamenteringar) upprepas i C8–10, dvs. alldeles efter. På samma sätt upprepas nästa taleafras, C11–14 i C17–21.

Den motiviska integrationen blir än mer tydlig när man ser till color. Motiv (av lat. *motus*, rörelse) är, det minsta musikaliska element, som är gestaltmässigt tydligt artikulerat, med strukturell uppgift i en komposition, och karaktär av rörelse eller uttrycksgestalt.¹⁰⁸ De motiv man finner i *Sumite karissimi* är inte kopplade till rörelse, utan enbart tonhöjd, varför det snarare kan vara på sin plats att se dem som color-motiv än motiv i vanlig, modernare mening. Det är huvudsakligen fyra color-motiv (varianter av varandra), som går genom hela verket. Motiven uppträder, med ett par markanta undantag, utan närmare koppling till rytmen.

För att undvika sammanblandningar går dessa fyra colormotiv hädanefter under grekiska bokstäverna α till δ , och lyder som följer:



α -motivet (C1) uppträder transponerat en gång till i versen (C11–12), och går igen i refrängen i olika transpositioner: i respektive a, f, d och h (C30–35). Contratenor återkallar α i början av versens slutkadens (CT25–26), i inversion i slutet av densamma (CT26–27), samt en gång i refrängen (CT44). Tenor refererar blott till α -temat två gånger, i inversion i T31–33, och i en utsträckt version i refrängens mitt, T40–42.

Det liknande β -temat uppträder otransponerat i C4–5, C15, C43 och i sekvenser i C37–41. Både akrostikats första stavelse RE, och kompositörens eget namn Zacharias, sjungs på detta tema, vilket torde skänka det stor vikt. β -temat kommer i inversion i C44 och i retrograd inversion i C45–49. Dessutom förekommer det i en förkortad variant β_1 i C7–8, C23 samt retrograd i versens slutkadens C25–27. I CT kommer β -temat i versen i retrograd (CT13–14), samt retrograd inversion inbäddat i triolrörelserna (CT26). Tenor inleder med β_1 -temat i inversion i T1–2, och tar om det i inversion i T11–12, och i original i T46–47.

γ -temat lyser första gången upp vår tillvaro i röda noter i C4, uppenbarar sig i retrograd inversion i CT9–10, i original i C20–21, och i variant γ_1 i CT11–12 och C17–19, samt i inversion i T10–11. I refrängen finner vi γ -temat i CT35–36, CT39–40 och retrograd i T43–44, Tenors enda γ -insats i refrängen.

δ -temat, till slut, avslutar Cantus' vers, C25, och imiteras av Tenor i T26–27, men har redan föruttagits i augmentation i T4–6. δ -temats början imiteras också i CT26. Contratenor tar upp en variant δ_1 i CT33–34, och originalet som ett slags mellankadens i CT42. Cantus förbereder

refrängens slut genom att ta om δ -temat i C51–52. I början av envoi tar Tenor upp detta temas början i T57–59, och Contratenor svarar i CT59–61.

Det ymniga sekvenserandet i C30–42 är en typiskt italiensk egenhet,¹⁰⁹ liksom det flitiga bytet mellan 1/8-delstrioler och 1/16-delar.¹¹⁰ Först på ordet "milles" – tusen – i 47 kommer melismerna igång igen, något som knappast kan vara en tillfällighet. Milles betyder ordagrant tusen, och då är det ju följdriktigt att det kommer "tusentals" toner för att illustrera detta. Vi kan således sluta oss till att Zachara använder sig av en väl integrerad och mångfacetterad tematik, och att han låter texten återspeglas i musiken.

[21]

Retorik

Allt detta fungerar dessutom utmärkt som retoriska effekter. En analys kan därför vara att söka efter retoriska mönster och effekter, något typiskt för det italienska *dulcedo*.¹¹¹ I den klassiska retoriken delas ett anförande in i fem delar, *dispositio*:

1. *exordium*, inledning;
2. *narratio*, framställning av berättelsen;
3. *probatio*, bearbetning och bevisföring;
4. *refutatio*, vederläggning av ev. invändningar;
5. *peroratio*, avslutning.¹¹²

En analys ur retoriskt perspektiv ger 1–29 som en sammansättning av *exordium* och *narratio*. Ett standardgrepp inom retoriken var nämligen *ordo naturalis*, att börja med det första som skall hända i berättelsen.¹¹³ 30–56, med dess ymniga sekvenserande bearbetar materialet enligt *probatio*.

För att förebygga invändningar – *refutatio* – mot alltför avancerad harmonik (f#-moll, 56), börjar alla tre stämmorna unisont (enda stället!) i 57, och anser någon att musiken är alltför modern kommer en referens till "Fader Machaut" i en hoquetus-sats i början av envoi, 58–59. Detta skulle kunna förklara det annars gåtfulla uppträdandet av två isolerade takter hoquetus. Till sist återtas slutet av *narratio*, 61–72, som en vacker avslutning, *peroratio*. Med andra ord tycks det inte otroligt Zacharias haft retoriken i tankarna när han byggde detta verk, och det skulle kunna förklara den abrupta hoquetus-satsen i 58–59.

[22]

Dialektik

Ur dialektisk synvinkel kan man se tenor, contratenor och cantus som respektive tes, antites och syntes. Med hjälp av detta kan man i överförd mening se stämväven som en *dialogo allegorico*. I och med att stämmorna är såpass rytmiskt fria, kan man överdriva deras egenheter, vilket möjliggör största möjliga retoriska utbyte.¹¹⁴ En sådan retorisk effekt är instrumentala mellanspel som leder vidare, eller stannar upp förloppet. En sextondelsfigur i CT3, en inversion av grundtemat, leder musiken vidare i sångens paus, medan sexten mellan T och CT i 22 verkningsfullt stannar upp den, en förstärkning av textens komma.

I kontratenorens takt CT18 finns en fallande kvint, a–d. Den broderas ut och återkommer två gånger till i röda noter i CT19–21. När vi sedan når envoi, CT57–59 upprepas denna fallande kvint om och om igen, som för att inskräpa ett faktum. Om man tar i beaktande stäm-

korsning från tenorens a i T56 inleder denna figur envoit. Den återkommer sedan tre gånger till på sin "vanliga" plats i CT63–66.

[23]

Talsymbolik

Matematik var vid denna tid liktydigt med Pythagoras' läror, förmedlade och utvidgade via fr.a. Aristoteles och Johannes de Muris. Att Pythagoras långt drivna talsymbolik gått i arv till Zacharias förefaller troligt, och i så fall är verket mycket mer komplext än man i förstone kan tro. Vad som är matematiskt betingat och vad som kan vara en slump är emellertid inte alltid lätt att avgöra. Genom analys kan dock påvisa några samband.

Storformen, torde i sammanhanget vara det element som är mest avhängigt av matematikens hjälpmedel.¹¹⁵ En av grundstenarna i det pythagoreiska teoribygget var Gyllene Snittet, det mest harmoniska sättet att dela en sträcka. Man delar den så att förhållandet mellan den lilla delen och den stora är samma som förhållandet mellan den stora delen och helheten, alltså $b/a = a/(b+a)$. En vanlig approximation för detta är $2/(1+\sqrt{5}) \approx 0.618$. Gyllene Snittet gäller för många former i naturen, bland annat människokroppen, och används än idag av tonsättare.¹¹⁶

Båda verserna och refrängen är – i modern notation – 28 takter vardera (takt 27, 29 och 56 är dubbla takter, dvs de har fyra slag), *envoi* är 17 takter långt (enligt samma beräkning). Gyllene Snittet av 28 är 17,3. Kan man därför göra antagandet att balladen består av tre liklånga formdelar, samt ett *envoi* som förhåller sig till varje formdel enligt gyllene snittets proportion (≈ 0.618).

En annan viktig egenskap hos storformen vi nog inte skall underlåta att lägga märke till är den inbyggda treenigheten, en vanlig parallell till den gudomliga treenigheten; tre enskilda delar, vilka precis som Fadern, Sonen och Den helige Ande är inbördes djupt relaterade till varandra, och på samma sätt är enskilda delar var för sig, men ändå ett helt.

För att gå nedåt en nivå i den musikaliska hierarkin kan man räkna fraser. Man kommer då fram till att samtliga stämmor har 7 fraser vardera i versen. Talet 7 har av hävd, särskilt i Bibeln, status som ett av de heligaste talen. Om man fortfar att räkna finner man att cantus i refrängen har 6 fraser, contratenor 5 och tenor 4. I envoi har contratenor 5, tenor 4 och cantus 3. Med andra ord inga direkta numerologiska samband, men ändå såpass frapperande att det skulle kunna vara uträknat, att det skulle kunna vara ett av de verktyg varmed detta verk är byggt.

Till slut, nere på mikronivå, finner vi de enkla motiven. Som vi kan se ovan består de alla av 5 toner vardera. Inom numerologin är en grundläggande operation att räkna ut vilket tal en persons namn har, på följande sätt: A står för 1, B för 2, C för 3, osv. Av summan adderar man de enskilda talen (tex $52=5+2=7$), tills man är nere på ett tal mellan 1 och 9. Ur detta tal kan man sedan utläsa vederbörandes karaktär och framtidsutsikter. Om man företar detta med namnet ZACHARIAS får man $8+1+3+8+1+9+9+1+1=41=4+1=5$, dvs längden på verkets huvudmotiv. Om det verkligen föreligger ett dylikt samband mellan namn och musik kan givetvis diskuteras,¹¹⁷ men liksom ovan är det ett anslående faktum. Inom parentes kan tilläggas att talet 5 står för konstruktivt användande av frihet; variation, upphetsning, progressivitet, kreativitet.¹¹⁸

[24]

Analysens resultat

Allt detta sammantaget giver att *Sumite karissimi* – förutom en stor musikalisk skicklighet – med stor sannolikhet har komponerats under inverkan retorik, dialektik, matematik och tal-symbolik. Det är ett rikt och mångfacetterat verk, ett uttryck för en rik och mångfacetterad tid. Att medelst analytiska instrument belysa verket och dess tid torde endast skänka lyster åt ett fåtal av dessa facetter, lämnande de andra att upptäckas av framtida forskarinsatser.

[25]

Sammanfattning

1. Hur kunde en musik som *Ars Subtilior* uppkomma?

Europa var vid slutet av 1300-talet en mycket turbulent plats. Den Stora Schismen inom kyrkan, tillsammans med Hundraårskriget, det nyligen uppvaknade kapitalistiska systemet samt enstaka utbrott av böldpest, utgjorde bakgrunden för den musik som skapades vid denna tid. Pga Schismen ökade antalet diplomatiska resor betydligt, och med på resorna fanns bland annat musiker, vilket ökade det internationella utbytet av musik. Det stora konsiliet i Konstanz, där flera hundra musiker närvarade, var likaledes en viktig faktor i det internationella utbytet.

I en orolig tid tilltog behovet av legitimitet för Europas hov, furstar och adel, något de bevissade genom att underhålla ett rikt kulturliv. De sökte ständigt efter det bästa – *la flor* – och tack vare att de överlät åt experter att bedöma vad som var *la flor*, kunde en såpass udda musik som *Ars Subtilior* växa fram.

Musikerna kom framför allt från Norra Frankrike och Flandern, där kungligt understödda *escoles* utbildade unga män i musik. Med sig till södra Frankrike och Italien förde de nya former: Ballade, Rondeau och Virelais. Tonsättarna var inte enbart musiker, utan även diktare, och skrev i allmänhet sina egna texter. Däremot var de i hög grad tonsättare i modern mening, i så måtto att de inte alltid själva framförde sina verk.

Ars Subtilior florerade i första hand i södra Frankrike och norra Italien, samt på Cypern, och byggde i mångt och mycket på den musikaliska grund Guillaume de Machaut lagt, men vidareutvecklade framför allt rytmen. Det vanligaste var rytmiska förskjutningar, men tonsättarna utvecklade också egna specialtecken för komplicerade rytmiska förlopp, vilka de sedan använde för att skapa en än mer komplex musik.

I harmoniskt avseende skred musiken sällan utanför de ramar Machaut satt upp, med enstaka exceptionella exempel (tex *Fumeux Fume* av Solage). En ökande kromatik i *musica ficta* drev musiken framåt, och spelade en roll i utvecklingen av *grande ballade*. Melodin var väsentligt mer ornamenterad än hos Machaut, men är konstruerad på ungefär samma sätt, om än mindre förutsägbar. Formmässigt begränsade man sig i stort till de tre former som musikerna norrifrån fört med sig: Ballade, Rondeau och Virelais. Medvetandet om storform ökade dock, liksom användandet av matematiska eller kvasi-matematiska hjälpmedel i komponerandet.

Estetiskt förhärskade begreppet *subtilis* i framför allt Frankrike, men även i Italien. Det stod för teknisk förfining och rytmisk komplexitet. Mot detta stod det italienska begreppet *dulcedo*, vilket stod för dramatik och känslfullhet.

2. Hur arbetade en tonsättare vid slutet av 1300-talet?

Sumite karissimi av Magister Zacharias har utvalts för analys. Eftersom det finns uppgifter om tre olika samtida Zacharias föreligger tvivel angående tonsättarens identitet. Det förefaller lika fullt troligt att den Magister Zacharias som skrivit *Sumite karissimi* är identisk med Antonio Zachara från Teramo, Italien. Av tonsättarens biografiska uppgifter kan vi sluta oss till att han var en bildad man, inom både matematik och retorik, förutom musik och skrivkonst, varför vi bör analysera musiken ur samtliga dessa aspekter. Zachara var anställd som påvlig *scriptor*, först i Rom, senare i Pisa/Bologna, och ingick samtidigt i det påvliga kapellet.

Texten till *Sumite karissimi* är något kryptisk, och bildar ett akrostikon, vilket ger ordet *RECOMMENDATIONE*, HYLLNING. Musiken är mer eller mindre modellerad på *En attendant souffrir* av Philopoctus de Caserta, och formen är trestämmig *grande ballade*, med två verser, refräng och envoi, där envoi i huvudsak är en omtagning av andra versens slut.

Verket går i doriskt D-modus, och rör sig harmoniskt på hexakordisk grund. Vid jämförelse med Machaut finner man liknande harmoniska mönster, med ökad markering av oktavintervall i kadenser mellan Cantus och Tenor, och stäm korsningar mellan Tenor och Contratenor.

Rytmskt skiftar Cantus och Contratenor ofta mellan taktarter, i originalet representerade som svarta och röda noter. Det mest karaktäristiska för *Sumite karissimi* är dock Cantusstämmans förskjutning med en punkterad sextondel i förhållande till övriga stämmor. Detta var betydligt enklare att notera i samtidens taktstreckslösa notation, än i modern notskrift. Stämmorna hade i allmänhet olika roller, Tenor stod för stabilitet och harmonisk grund, Contratenor för rytmisk ambivalens och harmonisk utfyllnad, och Cantus för virtuost ornamenterad melodik. Utmärkande för senare *Ars Subtilior* är isorytmiska influenser, och motivisk integration. I *Sumite karissimi* kan man urskilja fyra tydliga color-motiv, vilka genomsyrar hela verket, i olika omvändningar och versioner.

Som argumenterats ovan var Zacharias med stor sannolikhet underkunnig om klassisk retorik, och verket kan med fördel analyseras ur retorisk aspekt, något som bland annat kan förklara norstådes. Om man slutligen gör en numerologisk analys av namnet Zacharias, får man talet 5, vilket står för konstruktivt användande av frihet. Samtliga color-motiv består av fem toner, ett frapperande faktum.

Vad vi kommer fram till är att *Sumite karissimi* av Magister Zacharias, är ett mångfacetterat och komplext verk, komponerat i en mångfacetterad och komplex tid, en musik alltför rik för att längre ligga i historiens träda.

Slutnoter

- 1 Carl-Allan Moberg 1973. *Musikens historia i västerlandet intill 1600*, Stockholm 1973, s. 327.
- 2 Ursula Günther 1963. "Die Ende der Ars Nova", *Die Musikforschung* XVI (1963), s. 106.
- 3 Günther 1963, s. 112ff.
- 4 "...deren Unmöglichkeit und Fehlerhaftigkeit später zu den elementaren Sätzen der Kompositions-Technik gehört und die uns von der Mitte des 15. Jahrhunderts an auch nicht mehr so begegnen, daneben aber auch eine Fülle von Stellen, die beweisen, wie oft die Italiener dem Ohr gegenüber den Vorschriften der Schule zu folgen wagten und dabei zu Wirkungen kommen, die wir bei den Franzosen vergeblich suchen." Friedrich Ludwig 1905. *Studien über die Geschichte der mehrstimmigen Musik im Mittelalter* [1905] (Summa Musicae Medii Aevi), Langen bei Frankfurt 1966, s. 46f. [Övers. förf.]
- 5 "...besonders mit seiner jetzt ganz verwilderten und in das denkbar niedrigste Niveau hinabgezogenen Caccia einen unrühmlichen Schluß dieser bei den Älteren so anmutenden Form bilden." Ludwig 1905, s. 49. [Övers. förf.]
- 6 Gustave Reese 1959. *Music in the Renaissance*, New York, 1959, s. 10. [Övers. förf.]
- 7 Charles van den Borren 1960. "Dufay and his school", *The New Oxford History of Music*, Bd III, London 1960, s. 216. [Övers. förf.]
- 8 Willi Apel 1950. *French Secular Music of the late Fourteenth Century*, Cambridge Mass. 1950, s. XXIX.
- 9 Günther 1963, s. 106–116.
- 10 Late Fourteenth Century Avant Garde, *The Art of Courtly Love*, EMI Box 86301, 1973.
- 11 Mala Punica, *Ars Subtilis Ytalica*, Arcana/WDR A21, 1994.
- 12 Nors Josephson 1986. "Intersectional relationships in the French Grande Ballade", *Musica Disciplina* XL (1986), s. 96f.
- 13 Hans Robert Jauss 1982. *Toward an Aesthetic of reception*, New York 1982, s. 3.
- 14 Dorothea Baumann 1991. "Italien", *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Bd. 2, Laaber 1991, s. 410.
- 15 Pedro Memelsdorff 1994. "Ars Subtilis Ytalica", texthäfte till CDn *Ars Subtilis Ytalica*, Arcana A21, 1994, s. 21.
- 16 Wassily Kandisky 1911. *Om det andliga i konsten*, [1911] Göteborg 1990, s. 73.
- 17 Detta var för övrigt ett konsilium av utomordentligt svenskt intresse, eftersom första punkten på dagordningen var kanoniseringen av den Heliga Birgitta.
- 18 Reinhard Strohm 1993. *The rise of European Music 1380-1500*, Cambridge 1993, s. 13ff.
- 19 Strohm 1993, s. 112.
- 20 Baumann 1991, s. 415.
- 21 Nigel E. Wilkins 1968. "The Post-Machaut Generation of Poet-Musicians", *Nottingham Medieval Studies* XII (1968), s. 40ff.
- 22 *Ibid.*, s. 40, 76.
- 23 *Ibid.*, s. 47.
- 24 Denne verkar dock ha varit två eller kanske tre olika personer utan inbördes förbindelse; Antonio Zachara da Teramo och Nichola Zacharie från Brindisi, och det kan svårt att uttala sig om vem som skrivit vad. Se vidare, sid. 9.
- 25 Apel 1950, s. 7f.
- 26 Philip E. Schreier, ed. 1950. *Tractatus figurarum, Treatise on Noteshapes*, Lincoln 1989.
- 27 *Ibid.*, s. 24

Ars Subtilior i ny belysning

- 28 *Ibid.*, s. 73. Förf.s övers.
- 29 Strohm 1993, s. 45.
- 30 *Ibid.*, s. 45f. Ett liknande förhållningssätt används i 1800-talets pianomusik, där bl.a. Chopin och Liszt föreskriver figurer om exv 13 toner på 4 slag.
- 31 Nigel E. Wilkins 1988. *The Lyric Art of Medieval France*, Fulbourn 1988, s. 189.
- 32 Yolanda Plumley 1996. *The Grammar of 14th Century Melody*, New York 1996, s. 268.
- 33 Josephson 1986, s. 97.
- 34 Apel 1950, s. 12.
- 35 Plumley 1996, s. 263.
- 36 Thomas Brothers 1997. *Chromatic beauty in the late medieval chanson, an interpretation of manuscript accidentals*, Cambridge UK, 1997, s. 183.
- 37 Wilkins 1968, s. 71f
- 38 *Ibid.*, s. 74f
- 39 *Ibid.*, s. 73f.
- 40 *Ibid.*, s. 77.
- 41 Ett exempel är ceremonin kring abbotens tack till godsherren av Coucy. Barbara Tuchman 1981. *En fjärran spegel, Det stormiga 1300-talet*, Stockholm 1981, s. 37f.
- 42 Johan Huizinga 1919. *Ur medeltidens höst, Studier över 1300- och 1400-talens levnadstil och tankeformer i Frankrike och Nederländerna* [1919], Stockholm 1986, s. 270ff.
- 43 Apel 1950, s. 19.
- 44 Tuchman 1981, s. 34.
- 45 Huizinga 1919, s. 59.
- 46 Dorit Esther Tanay 1990. *Music in the Age of Ockham: The Interrelations Between Music, Mathematics, and Philosophy in the Fourteenth Century*, Ann Arbor 1990, s. 193ff.
- 47 *Ibid.*, s. 170ff. I princip handlar hela kapitel VII av Tanays avhandling om likheten mellan sofismer och *Ars Subtilior*.
- 48 Paul Binski 1996. "Gothic §4. Painting", *The Dictionary of Art*, Bd. 13, London 1996, s. 154f.
- 49 Strohm 1993, 37f.
- 50 Wilkins 1968, s. 83f.
- 51 Nino Pirrotta 1984. *Music and Culture in Italy from the Middle Ages to the Baroque*, Cambridge Mass. 1984, s. 144.
- 52 Anna Esposito 1992. "Maestro Zachara da Teramo, 'scriptore et miniatore' di un antifonario per l'ospedale di Santo Spirito in Sassia a Roma", *Recercare: Rivista per lo studio della musica antica*, IV (1992), s. 167ff.
- 53 Agostino Ziino, "Magister Antonius dictus Zacharias de Teramo": alcune date e molte ipotesi, *Rivista Italiana di Musicologia*, XIV (1979), s. 315f.
- 54 Ziino 1979, s. 311.
- 55 *Ibid.*, s. 317 ff.
- 56 Pirrotta 1984, s. 142.
- 57 Kurt von Fischer 1987. "Bemerkungen zur Überlieferung und zum Stil der geistliche Werke des Antonius dictus Zacharias de Teramo", *Musica Disciplina* XLI (1987), s. 161.
- 58 Paven själv följde nämligen inte med. Ingen av de stridande påvarna medverkade personligen vid Pisakonsiliet.

- 59 Gilbert Reaney 1960. "The Middle Ages", *A history of song* ed. Dennis Stevens, London 1960, s. 60.
- 60 Armando Petrucci 1960. "Alessandro V", *Dizionario Biografico degli Italiani*, Bd. II, Rom 1960, s. 195.
- 61 Andrew Tomasello 1983. *Music and Ritual at Papal Avignon 1309-1403* (Studies in Musicology 75), Ann Arbor 1983, s. 72.
- 62 *Ibid.*, s. 62.
- 63 *Ibid.*, s. 151.
- 64 Reaney 1977, s. XII.
- 65 Baumann 1991, s. 410.
- 66 Petrucci 1960, s. 194.
- 67 Ziino 1979, s. 326.
- 68 Baumann 1991, s. 410.
- 69 von Fischer 1987, s. 162.
- 70 Reaney 1978, s. X.
- 71 Laurie Koehler 1990. *Pythagoreisch-Platonische Proportionen in Werken der ars nova und ars subtilior*, Bd. I, Kassel 1990, s. 8.
- 72 Johannes de Grocheio 1300, *De Musica* [ca. 1300], ed. Albert Seay, 2:a uppl., Colorado Springs 1974, s. 9.
- 73 Tanay 1990, s. 44f.
- 74 Baumann 1991, s. 385.
- 75 Memelsdorff 1994, s. 19f.
- 76 Apel 1950, s. 7f. Memelsdorff 1994, s. 19.
- 77 Att använda sig av takter och taktisiffror är förvisso inte idiomatiskt för materialet det förenklar dock min analys avsevärt.
- 78 Ursula Günther 1970. "Das Manuskript Modena, Biblioteca Estense, a. M. 5, 24 [olim lat. 568=*Mod*]", *Musica Disciplina XXIV* (1970), s. 45.
- 79 Johannes Wolf 1904. *Geschichte der Mensuralnotation von 1250-1460*, bd. III, Leipzig 1904, s. 168ff.
- 80 Willi Apel, Ed. 1972. *French secular compositions of the fourteenth century* (Corpus Mensurabilis Musicae 53), Bd. III, Rom 1972, s. 216ff.
- 81 Gilbert Reaney, Ed. 1977. *Early Fifteenth-Century Music (Zacharias)*, (Corpus Mensurabilis Musicae 11), Bd. 6, Neuhausen-Stuttgart 1977, 133ff.
- 82 F. Alberto Gallo 1984. "The musical and literary tradition of fourteenth century poetry set to music", *Musik und Text in der Mehrstimmigkeit des 14. und 15. Jahrhunderts*, Kassel 1984, s. 55.
- 83 Apel 1972, s. XXIX.
- 84 Wilkins 1988, s. 164f.
- 85 Peter M. Lefferts 1988. "Subtilitas in the tonal language of Fumeux fume", *Early Music* (1988), s. 180f.
- 86 Daniel Russell 1995. *Emblematic structures in renaissance French Culture*, Toronto 1995.
- 87 Richard Barber Ed. 1993. *Bestiary, Oxford M.S. Bodley 764*, Woodbridge 1993, s. 7.
- 88 *Ibid.*, s. 78.
- 89 *Ibid.*, s. 23.
- 90 Memelsdorff 1994, s. 21.
- 91 Josephson 1986, s. 97.

Ars Subtilior i ny belysning

- 92 Koehler 1990, 162f.
- 93 Josephson 1986, s. 93.
- 94 Koehler 1990, s. 163.
- 95 Reaney 1977, s. 133ff.
- 96 Wolf 1904, s. 168ff.
- 97 Apel 1950, s. 56f. I Chantilly-manuskriptet står Galiot som tonsättare, i Modena-manuskriptet står Filipoctus. Det finns även ett tredje, anonymt, manuskript.
- 98 Memelsdorff 1994, s. 21.
- 99 Wilkins 1968, s.72f.
- 100 Om ett ackord är i moll eller dur beror till stor del på musica ficta.
- 101 Plumley 1996, s. 250ff.
- 102 A.a, s. 259ff.
- 103 I 12 slutar kadensen på prim, om man tar med denna blir det 13 ställen.
- 104 Plumley 1996, s. 259.
- 105 *Ibid.*, s. 263.
- 106 Memelsdorff 1994, s. 19.
- 107 Med "till synes fritt" menas att det kan finnas underliggande strukturer av exv. numerologisk karaktär som analytikern inte upptäckt.
- 108 Ingmar Bengtsson 1977. "Motiv", *Sohlmans Musiklexikon*, 2:a uppl., vol 4, Stockholm 1977, s. 579.
- 109 Reaney 1977, s. x.
- 110 Strohm 1993, s. 89.
- 111 Memelsdorff 1994, s. 19.
- 112 Inge Jonsson 1977. *Idéer och teorier om ordens konst*, 2:a uppl., Malmö 1977, s. 30.
- 113 *Ibid.*, s. 31.
- 114 Memelsdorff 1994, s. 19.
- 115 Josephson 1986, s. 97.
- 116 Ingmar Bengtsson 1976. "Gyllene snittet", *Sohlmans musiklexikon*, Bd. 3, 2:a uppl., Stockholm 1976, s. 261.
- 117 Metoden har med framgång använts på Johann Sebastian Bach av Werker och Leutge på 1920-talet.
- 118 Matthew Goodwin 1998. *The Science of Numerology*, <http://www.wideninghorizons.com/whatis1.htm> [980209].

Källor, litteratur och fonogram

Tryckta källor

- Johannes Galiot/ Philopoctus de caserta, "Nr. 28 En attendant souffrir", *French secular compositions of the Fourteenth Century*, Ed. Willi Apel (Corpus Mensurabilis Musicae 53), Bd. 1, Amsterdam 1970, s. 56f.
- Magister Zacharias, "Nr. 303 Sumite karissimi (B)", *French secular compositions of the Fourteenth Century*, Ed. Willi Apel (Corpus Mensurabilis Musicae 53), Bd. 3, Rom 1972, s. 216–220.
- . "nr. 8 Sumite karissimi", *Early fifteenth-Century Music (Zacharias)*, Ed. Gilbert Reaney (Corpus Mensurabilis Musicae 11), Bd. 6, Neuhausen-Stuttgart 1977, s. 133–136.

Fonogram

- Magister Zacharias, "Sumite karissimi", *Ars Subtilis Ytalica*, Arcana A21, 1994.

Litteratur

- APEL, Willi 1950. *French Secular Music of the late Fourteenth Century*, Cambridge Mass. 1950.
- . 1972. *French secular compositions of the fourteenth century* (Corpus Mensurabilis Musicae 53), Bd. III, Rom 1972.
- Barber, Richard 1993, Ed. *Bestiary, Oxford M.S. Bodley 764*, Woodbridge 1993.
- Baumann, Dorothea 1991. "Italien", *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Bd. 2, Laaber 1991.
- Bengtsson, Ingmar 1976. "Gyllene snittet", *Sohlmans musiklexikon*, 2:a uppl., Bd.3, Stockholm 1976, s. 261.
- . 1977. "Motiv", *Sohlmans Musiklexikon*, 2:a uppl., Bd. 4, Stockholm 1977, s. 579.
- Binski, Paul 1996. "Gothic §4. Painting", *The Dictionary of Art*, Bd. 13, London 1996, s. 154f.
- Borren, Charles van den 1960. "Dufay and his school", *The New Oxford History of Music*, Bd III, London 1960.
- Brothers, Thomas 1997. *Chromatic beauty in the late medieval chanson, an interpretation of manuscript accidentals*, Cambridge UK, 1997.
- Esposito Anna 1992. "Maestro Zachara da Teramo, 'scriptore et miniatore' di un antifonario per l'ospedale di Santo Spirito in Sassia a Roma", *Recercare: Rivista per lo studio della musica antica*, IV (1992), s. 167–178.
- Fischer, Kurt von 1987. "Bemerkungen zur Überlieferung und zum Stil der geistliche Werke des Antonius dictus Zacharias de Teramo", *Musica Disciplina* XLI (1987), s. 161–182.
- Gallo, F. Alberto 1984. "The musical and literary tradition of fourteenth century poetry set to music", *Musik und Text in der Mehrstimmigkeit des 14. und 15. Jahrhunderts* (Göttinger Musikwissenschaftliche Arbeiten 10), Kassel 1984.
- Goodwin, Matthew 1997. *The Science of Numerology*, <http://www.wideninghorizons.com/whatis1.htm> [980209].
- Günther, Ursula 1963, "Das Ende der Ars Nova", *Die Musikforschung* XVI (1963), 105–120.

- . 1970. "Das Manuskript Modena Ms. a. M. 5, 24 [olim lat. 568=*Mod*]", *Musica Disciplina* XXIV (1970), s. 17–67.
- Johannes de Grocheio, *De Musica*, ed. Albert Seay, 2:a uppl., Colorado Springs 1974.
- Huizinga, Johan 1919. *Ur medeltidens höst, Studier över 1300- och 1400-talens levnadsstil och tankeformer i Frankrike och Nederländerna* [1919], Stockholm 1986.
- Jauss, Hans Robert 1982. *Toward an Aesthetic of Reception* (Theory and History of Literature 2), Minneapolis 1982.
- Jonsson, Inge 1977. *Idéer och teorier om ordens konst*, 2:a uppl., Malmö 1977.
- Josephson, Nors 1986. "Intersectional relationships in the French Grande Ballade", *Musica Disciplina* XL (1986), s. 79–97.
- Kandisky, Wassily 1911. *Om det andliga i konsten* [1911], Göteborg 1990.
- Koehler, Laurie 1990. *Pythagoreisch-Platonische Proportionen in Werken der ars nova und ars subtilior* (Göttinger Musikwissenschaftliche Arbeiten 12), Bd. 1, Kassel 1990.
- Lefferts, Peter M. 1988. "Subtilitas in the tonal language of Fumeux fume", *Early Music* 1988, s. 176–183.
- Memelsdorff, Pedro 1994. "Ars Subtilis Ytalica", texthäfte till CDn *Ars Subtilis Ytalica*, Arcana A21, 1994.
- Moberg, Carl-Allan 1973. *Musikens historia i västerlandet intill 1600*, Stockholm 1973.
- Petrucchi, Armando 1960. "Alessandro V", *Dizionario Biografico degli Italiani*, Bd. II, Rom 1960.
- Pirrota, Nino 1984. *Music and Culture in Italy from the Middle Ages to the Baroque* (Studies in the history of music 1), Cambridge Mass. 1984.
- Plumley, Yolanda 1996. *The Grammar of 14th Century Melody: Tonal Organization and Compositional Process in the Chansons of Guillaume de Machaut and the Ars Subtilior* (Outstanding Dissertations in Music from British Universities), New York 1996.
- Reaney, Gilbert 1960. "The Middle Ages", *A History of Song*, ed. Dennis Stevens, London 1960.
- . 1977, Ed. *Early Fifteenth-Century Music (Zacharias)*, (Corpus Mensurabilis Musicae 11), Bd. 6, Neuhausen-Stuttgart 1977.
- Reese Gustave 1959. *Music in the Renaissance*, New York 1959.
- Russell, Daniel 1995. *Emblematic structures in renaissance French Culture*, (University of Toronto Romance Series 71), Toronto 1995.
- Schreur, Philip E. 1989, Ed. *Tractatus figurarum* (Greek and Latin Music Theory), Lincoln 1989.
- Strohm, Reinhard 1993. *The rise of European Music, 1380-1500*, Cambridge 1993.
- Tanay, Dorit Esther 1990. *Music in the age of Ockham: The interrelations Between Basic, Mathematics, and Philosophy in the Fourteenth Century* (Ph. Diss.), Ann Arbor 1990.
- Tomasello, Andrew 1983. *Music and Ritual at Papal Avignon 1309-1403* (Studies in Musicology 75), Ann Arbor 1983.

Tuchman, Barbara 1981. *En fjärran spegel, Det stormiga 1300-talet*, Stockholm 1981.

Wilkins, Nigel E. 1968. "The Post-Machaut Generation of Poet-Musicians", *Nottingham Medieval Studies* XII (1968).

———. 1988, *The Lyric Art of Medieval France*, Fulbourn 1988.

Wolf, Johannes 1904. *Geschichte der Mensuralnotation von 1250-1460*, Bd. III, Leipzig 1904.

Ziino, Agostino 1979. "Magister Antonius dictus Zacharias de Teramo': alcune date e molte ipotesi", *Rivista Italiana di Musicologia*, XIV (1979), s. 311–48.

Appendix

Sumite karissimi av Magister Zacharias

Modena Ms. α. M. 5, 24 [olim lat. 568=Mod], 11v-12r

Edition: Gilbert Reaney 1977.

Hämtat från

REANEY, GILBERT 1977, Ed. *Earlyfifteenth-Century Music (Zacharias)*,

(*Corpus Mensurabilis Musicae* 11, Bd. 6), Neuhausen-Stuttgart 1977.

8

Musical score for the first system of the piece. It features three staves: a vocal line (Soprano/Alto), a Contratenor line, and a Tenor line. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The lyrics are: Su ca . . . mi te . . . ka que, . . . ris mu . . . ni te . . .

Musical score for the second system of the piece. It features three staves: a vocal line (Soprano/Alto), a Contratenor line, and a Tenor line. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The lyrics are: . . . si mi, // ca . . . pud . . . si ci, // i . . . dem

Musical score system 1, measures 10-14. Treble clef, bass clef, and a lower bass clef. Measure 10 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Measure 15 has a key signature change to one flat (Bb). The music features eighth and sixteenth notes with various articulations.

Musical score system 2, measures 15-19. Treble clef, bass clef, and a lower bass clef. Measure 15 has a key signature of one flat (Bb). The lyrics "de RE CON" are written under the notes in measure 16. The music continues with eighth and sixteenth notes.

Musical score system 3, measures 20-24. Treble clef, bass clef, and a lower bass clef. Measure 20 has a key signature of one flat (Bb). The music features eighth and sixteenth notes with various articulations.

Musical score system 4, measures 25-29. Treble clef, bass clef, and a lower bass clef. Measure 25 has a key signature of one flat (Bb). The lyrics "mu-lo, su-le, pa fra" are written under the notes in measure 26. The music continues with eighth and sixteenth notes.

Musical score system 5, measures 30-34. Treble clef, bass clef, and a lower bass clef. Measure 30 has a key signature of one sharp (F#). The lyrics "tres, // Et" are written under the notes in measure 31. The music features eighth and sixteenth notes with various articulations.

A Projected Volume on Nordic New Music

John D. White, Evergreen, CO

Since 1986, from my home base at the University of Florida and abroad, I have been exploring the new music of the Nordic countries. Having recently held a Fulbright Fellowship to Reykjavik and even more recently an American Scandinavian Foundation Fellowship to Gothenburg, I came to the conclusion that a book about Nordic new music was needed. Early on I realized that it was too big a task for one person, so over the past year I have enlisted the help of four co-authors and the book, tentatively entitled *New Music of the Nordic Countries*, will be in five Parts each authored by one of us. I will also serve as Editor, and the book is contracted for publication in the year 2001 by Pendragon Press of Stuyvesant, New York, Robert Kessler, Managing Editor.

Bound together philosophically, geographically, and to a significant extent ethnically, the five Nordic countries hold a unique place in today's world. There is no other group of several contiguous nations which have so much in common culturally, politically and economically; and there are no other countries on this Earth which seem to get along so well together as these five sovereign states of the far north. They are peopled by talented humane achievers, not least in the fine arts, yet each national aspect of this pentagon possesses its own special qualities. This is certainly true of music, yet little of Nordic "tone art" is widely known outside of Northern Europe, especially music of the late twentieth century.

Thus, the purpose of the projected book is to impart information about contemporary art music in the Nordic countries to a wider world readership – concert audiences and home listeners as well as the professional and scholarly musical community. Being of Norwegian descent, I have always held a predilection for things Scandinavian, but the seeds of the project were planted in 1986 on my first visit to Iceland. I and my colleagues at the University of Florida Department of Music began then to carry on several exchange programs with musical institutions in Nordic countries. These involved bringing Nordic students and faculty to our institution to present concerts and lectures on several occasions, and our musicians traveling for similar purposes to the Nordic institutions including the Reykjavik Conservatory, the Royal College of Music in Stockholm, the University of Turku and the Sibelius Academy. In this day of the "Global Village" it is a practice which I highly recommend, and for me and my American colleagues and students it has greatly expanded our international understanding. No doubt this is also true of the Nordic musicians who joined us in these exchanges. Professor Mikko Heiniö of the University of Turku, the Turku Chamber Ensemble, Atli Heimir Sveinsson of the Reykjavik Conservatory, Gudridur Sigurdardottir of the Icelandic Symphony, and a group of students and

professors from the Royal College of Music in Stockholm were among the many Nordic musicians who visited us at the University of Florida.

For me, no less than a dozen extended visits to northern Europe over the past twelve years has established many Nordic contacts for me which, directly or indirectly, led to the joint authorship of this projected book.

One of my co-authors is Professor Jean Christenson who received her Ph.D. in musicology from the University of California, Los Angeles. Director and founder of the Center for the Study of Danish Music at the University of Louisville, she is also the Director of Graduate Studies in the School of Music at U.L. where she has taught since 1979. An authority on contemporary Danish music, she will be the author of Part I, "New Music in Denmark." She has also written on topics relating to Arnold Schoenberg and the history of jazz in metropolitan Louisville. Ashgate Publishers of England is publishing her set of translations of interviews with composers of many nationalities conducted by the Danish scholar Anders Beyer. She held a Fulbright Scholarship to Denmark and Sweden in 1988 and has also been supported by the American Scandinavian Foundation, The National Endowment for the Humanities and the Martha Baird Rockefeller Foundation, among others.

The other three co-authors are natives of the nations they will write about in *New Music of the Nordic Countries*, and, like Professor Christenson, they are all eminent writers on musical subjects. Kimmo Korhonen (b.1959) of Helsinki will be the author of Part II, "New Music of Finland." He studied musicology and other art subjects at the University of Helsinki, obtaining his M.A. in 1988. He is a freelance music critic and the author of several books on Finnish music. Most notable is his series of books on various media of Finnish music published by the Foundation for the Promotion of Finnish Music and the Finnish Music Information Center.

Professor Harald Herresthal (b.1944) of The Norwegian State Academy of Music in Oslo is writing Part IV, "New Music of Norway." A former rector of the Academy, he is an organist of international reputation who has performed throughout Europe and the United States. Writing in French, German, and Norwegian, he has published many articles and books on Norwegian music, most recently *Carl Arnold. Ein europäischer Musiker des 19. Jahrhunderts* (Wilhelmshaven: Nötzel Verlag, Germany, 1993); *Med Spark i Gulvet og Quinter i Bassen: Musikalske og politiske bilder fra nasjonalromantikken gjennombrudd i Norge* (Oslo: Universitetsforl., 1993); *Les musiciens norvégiens en France au temps de Grieg* (Presses Universitaires de Caen, France, 1944); and numerous other writings about Edvard Grieg and his contemporaries. Professor Herresthal is also coeditor of a planned new Norwegian music history, and is responsible for the articles about Norwegian music in the new edition of *Musik in Geschichte und Gegenwart*.

The author of Part V, "New Music of Sweden," will be Per F. Broman (b. 1962), a member of the faculty of the School of Music of Luleå University of Technology in Piteå. Presently a Ph.D. candidate in musicology at the University of Gothenburg, he studied violin at Ingesund College of Music, Arvika, Sweden, music theory at The Royal College of Music in Stockholm, and musicology at McGill University in Montreal. He has contributed articles to many books and journals including *The Swedish Journal of Musicology*, and the forthcoming edition of *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. He also was editor-in-chief of *Crosscurrents and Counterpoints: Offerings in Honor of Bengt Hambraeus at 70* published in 1998 by the University of Gothenburg.

Nordic composers of the past such as Edvard Grieg and Jan Sibelius are household words in musical circles, and the names of Carl Nielsen, Jon Leifs, and Wilhelm Stenhammar are becoming increasingly famous as their works become better known. Yet the music of living Nordic

composers has far less circulation outside of the Nordic countries, particularly in the United States and other English speaking countries. There is considerable informal exchange of new music within the Nordic Alliance as Danish musicians travel to perform in Iceland, Finns and Norwegians to Sweden, and a wide variety of other kinds of exchanges. Among the formal efforts among the five countries to benefit new music is *Ung Nordisk Musik*, an association founded in 1974 for the purpose of promoting the music of composers under the age of 30. *NOMUS* (Nordic Committee for Musical Cooperation) regularly commissions new works, and there is an annual “Nordic Prize” for a work by a Nordic composer which has been an important career incentive to a number of Nordic composers. Also, the annual “Nordic Music Days” is hosted each year by one of the five countries and new music is invariably a prominent feature of this festival. In addition, there are many lesser sites throughout the Nordic countries where new music is featured as a part of annual or biennial festivals.

Thus, while there are many venues for the dissemination of new Nordic music within those countries, it deserves to be known more widely. The Nordic peoples are among the most musically active societies in the world, and new music for the concert stage is far more popular than it is in most other countries – certainly more so than in the United States. In Iceland, for example, Jon Nordal, Atli Heimir Sveinsson, and Thorkell Sigurbjörnsson are well known musical names, even to the occasional concert goer. By contrast, George Crumb or Elliott Carter are hardly household names in the United States where only athletes or rock stars attain true fame. There is also infinitely greater state support for music, as well as the other arts, in the Nordic countries (per capita) than in the United States. While this is partly due to the great size of the U.S., I think it is also due to a lower cultural and intellectual level, on the average, among our vast American population. Recently this is manifest in legislative attempts to diminish federal support for the arts and humanities, and even in attempts to censor or dictate the free flow of artistic ideas.

While some attempt will be made in this book to be consistent in the format of the five Parts, each of the authors will allow the unique nature of the music of his or her subject country to influence the organization of that part. Also, each author demonstrates a personal writing style and an individual perspective on musical subjects in general and this is as it should be. In Part III, for example, I felt that some history of the development of music in Iceland from medieval times was appropriate, because this is a subject which is little known outside of that country, and because it has had a strong influence on the nature of contemporary Icelandic music. This is probably less true in a nation like Denmark because it is literally a part of continental Europe and bears closer ties to the widely known history and philosophy of Europe. Each of the other three countries has its own unique history which will to some extent influence the shape and perspective of those parts of the book.

By way of an Apologia, I must say that it is difficult to write about the music of living composers because they and their associates are “there” to read ones writing, so each author writes with considerable risk of being caught up in error or misjudgment. Also, history may ultimately prove any critical author to be grossly wrong. One has only to browse through the *Lexicon of Musical Invective* by Nicholas Slonimsky to realize that contemporaneous writers in any period of music history have made frequent and grievous errors in musical judgment. Yet documentation of contemporaneous opinions of any composer’s work is an essential perspective to the history of musical thought. Heinrich Christoph Koch in his *Versuch einer Anleitung zur Composition* cited the music of Scheinpflug and Benda along with that of Josef Haydn as if they were of equal stature. Yet we still read Koch with considerable interest because he represents one aspect of eighteenth century musical thought.

Thus, I think I speak for all of the authors of this book, especially myself, when I say that there may well be errors in musical judgment therein, and if so, we alone will be to blame for them. Yet the value in this book will lie in whatever worth it has as a work of musical criticism of a body of music literature which has not received the critical attention it deserves. Composers themselves are often good critics of the work of their peers – witness Robert Schumann and Virgil Thompson. Indeed, at one point early in this project I considered the possibility of asking a composer to write about the music of the fellow composers of his Nordic nation. I soon realized, however, that in such a case the spirit of artistic rivalry might invite bias or at least the possibility thereof. Thus, although I am a composer, I am not an Icelandic composer and possess an esthetic distance which I hope allows me to fairly assess the music of that country in Part III. Each of the other authors writes with a similar posture, and each is a scholar dedicated to the new music of the subject country who I know will make a sincere and informed effort to make intelligent musical judgments.

In preparing for *New Music of the Nordic Countries*, have had a great deal of help from many Nordic musicians and scholars. Laila Barkefors, Editor of *The Swedish Journal of Musicology*, helped me to become acquainted with some of the distinguished writers whom I have enlisted as co-authors of this book. Professor Mikko Heiniö of the University of Turku Department of music (and a distinguished composer) helped me to identify the author of Part II. Anders Beyer, Editor of *Dansk Musik Tidsskrift* and *Nordic Sounds*, introduced me to the author of Part I. The Fulbright Foreign Scholarship Board and The United States Information Service furnished fellowship support to two of the co-authors as did also the American Scandinavian Foundation. It is quite possible that more grant support will become available for this project.

Each of the Five Nordic countries has a Music Information Center, a national agency established for the purpose of disseminating information about the musical culture of the country, particularly in relation to contemporary music and their composers. The diligent personnel of these Centers furnished and continue to furnish composer brochures, recordings, and musical scores to all five of the co-authors of this book, and each of us recognizes that without the help of these five Nordic Music Information Centers our tasks will be much more difficult. Other help has come and continues to come from many individuals in the Nordic countries in the hope that *New Music of the Nordic Countries* will be the valuable volume it aspires to be.

Meddelanden från Statens musikbibliotek

Nya verk till RISM

Anna Lena Holm

Statens musikbibliotek är central för det svenska RISM-projektet (Répertoire International des Sources Musicales). (En översikt finns på bibliotekets webb-plats, där även en illustrerad notis om Grunewald f.n. finns.) Arbetet avslutades i princip 1977, men nya förvärv till vårt och landets övriga bibliotek och institutioner följs givetvis alltid upp. Nu har ett par svenska musiker/musikforskare funnit ett par "nya" samlingar som inte fanns tillgängliga vid RISM-inventeringen för 30 års sedan.

I Kalmar stadsbibliotek uppmärksammades under senhösten 1997 material ur samlingen från Kalmar Stifts- och gymnasiebibliotek, som vid tidpunkten för inventeringen fortfarande befann sig på skolan. Det rörde sig om 21 volymer i manuskript från 1600- och 1700-talen. Här återfinns bl a en hitintills okänd tonsättare Caspar Gottlob Grunewald.

I handskriften Ms.mus. 5 är upphovsmannen till flera verk är betecknad "CGGW". Volymen har en ägarsignatur på pärmens insida, "Matth. Silvius". Uppgifter om Silvius på s. 56 Jan Olof Rudéns *Music in tablature* (Stockholm 1981) visar att han bl a var lärare vid gymnasieskolan i Kalmar, där han också avled 1771. Boken har alltså svensk anknytning, men vem var "CGGW"?

Volymen är skriven med början både bakifrån och framifrån: arior för röst och basso från ena hållet och klavermusik från det andra. Pikturen är densamma så när som på de sista sex anonyma styckena klavermusik. Bland dessa sista kunde dock en svit identifieras via RISM-avdelningens notincipitkatalog: Det var en "Suite pour Clavier di C.G. Grunewald" enligt ett manuskript i Uppsala universitetsbibliotek (Instr.musik i hs. 18:28). Detta verk hänfördes vid RISM-katalogiseringen till "Gottfried? Grunewald", eftersom någon tonsättare med initialerna C.G. inte fanns i några lexika.

I Slottsarkivets räkenskaper för 1727 (Hovstatsräkenskaper I:209, [Journalen]) s. 737 nämns för 15/11 1727 "Musicanten Caspar Gottl. Grunewald", "Kapellbetient", och på s. 750 finns en egenhändigt signerad verifikation av Caspar Gottlob Grunewald. En jämförelse mellan denna namnteckning och pikturerna i manuskripten i Uppsala och Kalmar visar att de alla är identiska. Sviten i Uppsala är alltså en autograf, liksom alla stycken av "CGGW" i Kalmar-manuskriptet. (Denna volym är f ö nästan i sin helhet skriven av Grunewald.) Att ange ett efternamn med två initialer var tydligen inte ovanligt – se s. 61 i Rudéns tabulaturbok, där Dietrich Buxtehude angetts som "DBH".

Grunewald anställdes i hovkapellet 27/12 1726 och kvarstod till och med 1727 med diverse avbrott (Hovstatsräkenskaperna [Huvudboken] s. 79. I Hovkontorets arkiv framgår också att M.J. Zethrin övertog Grunewalds tjänst i april 1728 [Brevskrivarregister till serie E 1 vol. 1–86.

Brevböcker ang. Kungl. Maj:ts hov och hovstater mm 1674–1834] E 1:18, s. 87). F n är det ej känt vart Grünewald sedermera tog vägen. En av hans kompositioner i Silvius notbok är daterad "Anno 1728 d 9 Januarij" – var notboken Grünewalds egen eller redan då i Silvius ägo? Eller fick denne på andra vägar Grünewalds notbok i sin hand? I Stockholm eller Kalmar? (Ett exempel på hur noter kan ha vandrat finns nedan.)

Ytterligare uppgifter om Grünewald är få. I Norlind-Trobäcks Hovkapellets historia (Stockholm 1926) nämns hovkapellisten "C.G. Grünewald 1727", liksom i Eva Helenius-Öbergs dokumentavolym om J.H. Roman (Stockholm 1994). I Bengt Kyhlbergs exerptsamling finns hänvisning till en tryckt text i Kungl. biblioteket från 1726 av Caspar Gottlob Grünewald "Die Vergnüglichkeit des Ehestandes ... In einem musicalischen Sing-Spiel Vorgestellen".

Klaversviten i C-dur finns alltså i autograf i Uppsala. I Kalmar finns den i en anonym avskrift i den volym som för övrigt innehåller flera verk av Grünewald i autograf (Ms.Mus. 5), samt i ytterligare en anonym avskrift (Ms.Mus.4c). Sats 3 samt början på sats 1 finns dessutom i en handskrift i universitetsbiblioteket i Lund (Saml. Wenster G:29). Arian nedan förekommer i en anonym avskrift i den s k Solanders notbok, nu i Norrbottens museum i Luleå, en gång tillhörig dottern till kyrkoherden i Piteå "Gertrud Sophia Solander Ups. 1731". Annars ligger idag alla Grünewalds verk i Kalmar.

F.n. upptar Caspar Gottlob Grünewalds verkförteckning:

Aria "Gleichwie ein Schiff in Wellen ..."

Fantasia [d-moll] (Anno 1728 d 9 Januarij)

Gavotte en Rondeau [G-dur]

Siciliana [B-dur]

Suite pour Clavier [C-dur]

Svite [*sic*] pour Clavecin [*sic*] [D-dur]

samt flera menuetter, allt utom arian för klaver.

Dessutom torde Grünewald även ha komponerat musiken till bröllopsdikten "Die Vergnüglichkeit des Ehestandes ... 26 April 1726", till vilket han ju skrivit texten enligt det ovannämnda trycket i Kungl. biblioteket.

I Kalmar finns även ett partitur till Pergolesis Stabat Mater (Ms.Mus.11), som är ett intressant exempel på hur noter har vandrat under årens lopp. Partituret som har ingått som No 61 i någons notbibliotek är skrivet av den okände kopisten "H/N 36", har svensk text med italiensk titel. På titelbladet finns Utile Dulcis stämpel, vilket visar att verket skänkts detta illustra sällskap, kanske av den ursprunglige ägaren. Nederst på pärmens insida har Musikaliska akademiens sekreterare och bibliotekarie Pehr Frigel skrivit sin namnteckning samt året 1794. Vid det laget fanns Utile Dulcis hela notsamling på akademiens bibliotek – fanns det så många exemplar av verket att Frigel fått sitt eget? Anmärkningen fortsätts av den nye ägarens anteckning "till A.Holmberg 1829". Anders Holmberg var domkyrkoorganist i Kalmar (och skänkte sedermera en stor samling Roman-material till Musikaliska akademien) och han skrev sedan överst på Pergolesi-partiturets inre pärmsida "A. Holmberg gifvit till Kalmar högre Elementar-Läroverk 1860". Volymen har sedan fått stämplat från såväl Kalmar läroverks bibliotek som Kalmar musiksällskap.

Vissa av 1600-talsvolymerna från *Liber Scola Calmariensis* är också av särskilt intresse. Repertoaren var ganska likartad i alla svenska stiftsstäder om man ska döma efter kvarvarande notböcker. Från skolan i Kalmar finns bl.a. sex av ursprungligen åtta stämböcker i pergamentomslag som bär dateringen 1624, innehållande ca 180 motetter på latin och lieder på tyska. De flesta verken är anonyma men i denna uppsättning finns flera tonsättarangivelser av tyska kom-

positörer som annars undantagsvis återfinns i de svenska gamla samlingarna, som t ex Gregor Lange, Joachim a Burck och Hermann Winstmann.

I en annan uppsättning av ursprungligen 8 stämböcker finns tre kvar, vilka har som nr. 4 *Salve decus Suecorum Rex Gustave Adolphe*, ursprungligen en latinsk motett, *Veni in hortum meum*, av Jacob Praetorius. I manuskript i såväl Västerås som Växjö finns verket med den svenska texten senare inskriven. I Västerås framfördes den 1623 enligt Hans Davidssons texthäfte till Musica Sveciae cd-skiva Gustavus Rex & Christina Regina. Davidsson skriver där också "Ryktet för- mälde att det redan utförts en gång tidigare, sommaren 1620 i Kalmar ...". (Detta f n obekräftade rykte kan eventuellt härröra från en fotnot på s. 36 i T. Norlinds *Från Tyska kyrkans glans- dagar*, II (1944).) I Kalmarskolans stämböcker finns detta verk med endast den svenska texten av Jonas Columbus, vilket sålunda bekräftar ryktet (och volymerna kan dateras till 1620).

Stifts- och läroverksbiblioteket i Strängnäs (Roggebiblioteket) har en notsamling som tidigare gått igenom för RISM. Nu visar det sig att delar av den gamla notsamlingen från Kongl. Gymnasiet (enligt påskrifter), överlämnad till Bibliotheket i Strengnäs (enligt gamla stämplor), sedan många år tyligen förvarats på Kommunala musikskolan. De har nu återbördats till Rogge- borgen och katalogiserats för RISM. Det rör sig om ca. 170 verk, varav hälften från tiden runt 1760-1810. Här märks en stort antal tryck av den i Sverige så frekvent förekommande holländske musikförläggaren J.J. Hummel. Här finns även verk som är unika i den svenska RISM-katalogen. Det rör sig nästan endast om instrumentalverk: Kammarmusik från duetter till sextetter. Den största delen utgörs dock av sinfonior och Joseph Haydn är den överlägset mest representerade tonsättaren.

Nya verk till RIPM

Bibliotekets Dokumentationsenhet SMA är svensk central inte bara för RILM (Répertoire International de la Literature Musicale) och RIDIM (Répertoire International d'Iconographie Musicale) utan är även ansvarig för den senaste grenen på RIXM-trädet, RIPM, dvs Répertoire International de la Presse Musicale. Denna verksamhet omfattar en retrospektiv indexerings av 1800-talets musiktidskrifter.

Det skandinaviska RIPM-projektet har nu resulterat i tre band, ett för Danmark, ett för Norge och ett för Sverige. Den första svenska volymen omfattar *Stockholms musik-tidning* 1843–1844 samt *Ny tidning för musik* 1853–1857. Fem volymer för *Svensk musiktidning* beräknas utkomma under 1998.

Rapport

AMS Annual Meeting in Boston, 29 oktober–1 november, 1998

Joakim Tillman, Stockholm

Det amerikanska musikforskarsällskapets årliga konferens ägde rum i Boston mellan den 29 oktober och den 1 november. I år var det ett rent AMS-möte (vissa år ordnas konferenserna tillsammans med bl.a. Society for Music Theory), men ändå hade arrangemanget ett omfång som var imponerande, åtminstone ur svensk synvinkel, med uppskattningsvis ett par tusen deltagare. Varje dag var uppdelad i tre sessionspass som pågick mellan 9.00-12.00, 14.00-17.00 och 20.00-23.00. Förmiddags- och eftermiddagspassen omfattade vardera fem parallella sessioner plus ett par kortsessioner. Varje session bestod av fyra papers. Föreläsarna hade 45 minuter till sitt förfogande, en halvtimme för själva föredraget och en kvart för frågor. Av de drygt 20 föredrag jag hörde var det inte ett enda som drog över den tilldelade halvtimmen, det var inte ens någon som behövde påminnas om tiden av ordföranden. (Denna noggrannhet beträffande tiden hade också den fördelen att man kunde gå mellan olika sessioner.)

Att tiden hölls så väl berodde naturligtvis på att alla utgick från skrivna manus – här förekom inget allmänt svammel kring det varav hjärtat är fullt. Det handlade dock inte om någon malande och sövande läsning med huvudet i papperen. De amerikanska musikforskarna imponerade i sin skicklighet att framföra (läsa är fel ord) sina papers på ett levande och underhållande sätt med total publikkontakt. Att föredragen var så perfekta både vad avser timing och framförande hänger förmodligen samman med det amerikanska tjänstetillsättningssystemet. Det är en viktig del i karriärstegen att lägga fram ett paper vid AMS-konferensen. Då det är mycket svårt bara att få ett paper antaget är det ingen som tar risken att misslyckas när man väl kommer till skott och landets främsta experter inom ens forskningsområde (och de som har ens framtid i sina händer) är där för att lyssna.

Föreläsningarna sträckte sig tidsmässigt, geografiskt och genremässigt mellan de största tänkbara ytterligheter. Med tanke på det enorma utbudet hade man naturligtvis bara möjlighet att prova några få rätter på det stora smörgåsbordet. Förutom de föreläsningar som hade anknytning till mitt eget forskningsområde försökte jag att ta del av så många olika metodologiska infallsvinklar som möjligt inom ett fält (det sena 1700-talets och 1800-talets konstmusik) istället för att täcka ett stort antal olika områden.

Det är påfallande i vilken utsträckning man håller på med de stora mästarna inom den amerikanska musikforskningen. Detta gäller både den s.k. nya musikvetenskapen där man utvinner fräscha perspektiv genom att tillämpa nya teorier och metoder, och den gamla där man borrar efter nya fakta genom att studera skisser, manuskript och andra källor.

Två exempel på det senare förekom under sessionen "Mozart discoveries". Daniel R. Melamed ville visa att man med hjälp av autografen till "Die Entführung aus dem Serail" (som

tidigare varit otillgänglig till stora delar) kunde få svar på frågor kring verkets tillkomsthistoria som lämnats obesvarade av tidigare forskning, vilken haft Mozarts brev och de båda versionerna av librettot som källor. Genom att studera autografen kunde man t.ex. avgöra i vilken ordning numren komponerats, vilka revideringar som hade gjorts och hur nummer hade lags till och tagits bort i olika skeden av tillkomstprocessen. Dexter Edge hade studerat handstilarna och papperstyperna i det partitur till sångspelet "Der Stein der Weisen" som David Buch upptäckte i Hamburgs universitetsbibliotek. Han kunde visa att detta partitur härstammade från Wien och var gjort i mitten av 1790-talet. Detta i kombination med några andra faktorer ökar enligt Edge sannolikheten för att de nummer som i partituret anges vara av Mozart verkligen är komponerade av Mozart. I den efterföljande diskussionen nämndes Ingmar Bengtsson som en av pionjörerna för den här typen av forskning och han framhölls som en auktoritet som alla borde läsa.

Sessionen "Memory and Schubert's Instrumental Music" gav exempel på hur man försöker tillämpa nya perspektiv på bekant musik utan att gå lika långt som den nya musikvetenskapen. Det handlade bl.a. om hur förändringar i synen på minnets funktion kring 1800 hade betydelse för hur Schubert utnyttjade material från tidigare satser i de senare i några av instrumentalverken från hans sista år. Det lät spännande på papperet och två av föredragen hölls av tunga namn som Walter Frisch och John Daverio. De nya teorierna visade sig dock inte vara så fruktbara den här gången. Det blev mest ganska triviala fakta upplädda i tjusiga ord och fraser. Man bör dock tänka på att en av konferensens funktioner är att man skall kunna pröva och presentera nya idéer för att få synpunkter på dem. Allt behöver inte vara helt genomtänkt och färdigmal, åtminstone inte för etablerade forskare.

Starkast präglad av den nya musikvetenskapen var sessionen "The Dialectics of Virtuosity" som till stor del handlade om Liszt. Här framträdde forskare som Richard Leppert och Lawrence Kramer (Susan McClary skulle ha deltagit, men fick tyvärr förhinder). Föredragen behandlade olika aspekter av virtuositetens politiska, sociala och psykologiska betydelse i samspelet mellan virtuos och publik. Nyckeluttryck i sammanhanget var politisk mening, social betydelse, psykoanalytiskt perspektiv, diskontinuerlig kroppslig aktivitet, lacansk sadist, den Andre, visuella diskurser, fetischerad blick, förträngda begär, psykisk projektion etc.

En av de mest intressanta och kontroversiella sessionerna handlade om Sjostakovitj "Vittnesmål". Allan B Ho och Dmitry Fefanov har skrivit en bok där syftet är att visa att Vittnesmål är autentisk och inte en förfalskning av Volkov. Ho gick i sitt föredrag igenom de viktigaste bevisen för att boken utgörs av Sjostakovitj egna ord och han kritiserade de forskare som hade ifrågasatt äktheten och kallat "Vittnesmål" en bluff. En av de anklagade, Richard Taruskin, befann sig i publiken och han gick till skarpt motangrepp. Publiken blev alltmer engagerad och applåderade de inlägg de stödde med extra frenesi. De respektive applådstyrkorna indikerade att Taruskin hade fler anhängare än Ho och Fefanov.

Den springande punkten i Taruskins kritik gällde det faktum att varje kapitel i "Vittnesmål" börjar med tidigare publicerade artiklar av Sjostakovitj. Han köpte inte Hos hänvisning till Sjostakovitj fenomenala minne. Även om Sjostakovitj kunde recitera sina tidigare artiklar nästan ord för ord, förklarar inte det varför han skulle göra det just i början av varje kapitel i memoarena. Taruskin menade att en lika sannolik förklaring var att Volkov först hade haft ambitionen att göra en samling med Sjostakovitj publicerade artiklar. Tonsättarens signatur på den första sidan i varje kapitel skulle då kunna förklaras av att han ville intyga att dessa artiklar var skrivna av honom själv, i motsats till andra som bara hade publicerats i hans namn. Men sedan hade Volkov, enligt Taruskin, kunnat hitta på resten av texten på egen hand. Ett inlägg från publiken gick ut på att Sjostakovitj kanske valde att börja kapitlen med tidigare artiklar för att kunna sig-

nera något okontroversiellt ifall säkerhetspolisen skulle ha hittat manuskriptet till "Vittnesmål". Men varför har inte Volkov sagt att det förhåller sig så om det är den enkla förklaringen?

Ett viktigt påpekande Taruskin gjorde är att allt som står i memoarerna inte behöver vara falskt bara för att de inte är autentiska, men också att det omvända förhållandet gäller: om de trots allt skulle visa sig vara äkta behöver inte allt vara sant. Kanske ville Sjostakovitj på ålderns höst revidera bilden av sig själv för att framstå som mer regimkritisk i eftervärldens ögon än han egentligen var. Sessionen utmynnade i ett frågetecken och Ho menade att var och en själv måste ta ställning till frågan om memoarens äkthet.

Nästa höst äger AMS-konferensen rum i Kansas City.

Rapport

AMS Annual Meeting in Boston, 29 oktober–1 november, 1998
ASA Annual Meeting, 4–7 november 1998, Bloomington

Per F. Broman, Buffalo

Det var min fjärde American Musicological Society (AMS) konferens som i år ägde rum i Boston. Den var tyvärr också den minst intressanta. Konkurrenten för att överhuvud taget få ett paper antaget ökar från år till år. I år avvisades tre av fyra proposals. Konsekvensen har blivit ett minskat risktagande: de 120 papers som lästes täckte endast ett relativt smalt musikvetenskapligt fält med betoning på den historiska och traditionella forskningen. Det var få sessioner om populärmusik, 1900-talsmusik och New Musicology.

Kvaliteten på det som gavs var dock hög. De mest intressanta sessionerna för mig rörde 1900-talsmusiken, bland annat Leta E. Millers paper om John Cages år i Seattle och Amy C. Beads "Negotiating Cultural Allies: American Music in Darmstadt, 1946–1956" som diskuterade den amerikanska militärens ekonomiska och kulturella stöd till sommarkurserna för ny musik i Darmstadt som en del av avnazifieringen.

Eftersom Joakim Tillman ger ett omfattande referat av konferensen tänkte jag här istället skriva om den andra konferensen jag deltog i under hösten, The American Society for Aesthetics (ASA) 56:e årliga möte på Indiana University i Bloomington.

Om AMS-mötet med sina ca. 1.500 delegater som vanligt var oöverskådligt och alldeles för stort blev ASA-konferensen med ett par hundra deltagare helt lagom. Det var bara tre parallella sessioner mellan 09.00 och 17.00 och den intima atmosfären gav möjligheter till informella kontakter. Bloomington har inte heller riktigt samma distraherande effekt som Boston. Påtaglig var dominansen av papers som behandlade musik. Inte mindre än nio av 27 sessioner hade musikaliska ämnen.

En mycket framgångsrik typ av session var de fyra som behandlade nya publikationer: Lydia Goehrs senaste bok *The Quest for Voice: Music, Politics and the Limits of Philosophy*, *The Encyclopedia of Aesthetics*, Jerrold Levinsons *Musik in the Moment*, Noel Carrolls *Philosophy of Mass Art*. Varje volym fick där en mycket genomarbetad kritik av två som hade läst boken varpå författaren själv fick möjlighet att besvara kritiken och publiken kunde ställa frågor. Processen var inte olik en doktorsdisputation.

Noel Carroll argumenterade för att även "Mass Art" definierad i kvantitative termer – konst som är skapad för och distribuerad till ett stort antal människor – är värt ett studium. Det är knappast en kontroversiell åsikt längre och han fick kritik från flera håll. Kritiken kom dels från vänster: han inkluderade inte några politiska diskussioner, alla människor på jorden har inte tillgång till massmedia; men även från postmodernistiskt håll, hans definition av "Mass Art" var för stel och livlös.

Goehrs bok hade tyvärr inte publicerats så publiken hade svårt att förhålla sig till volymen. Däremot bidrog Levinsons bok till en intensiv diskussion. Bokens tes är att en lyssnare till musik inte primärt är fokuserad på storform utan på "moment-to-moment"-relationer. Även om slutsatsen inte är ny så är det en kontroversiell ståndpunkt i Nordamerika där så mycket av den högre musikundervisningen går ut på strukturlyssning och strukturanalys.

Ytterligare session behandlade strukturlyssning, "Beyond Structural Listening?", och utgick från Rose Rosengard Subotniks två böcker, *Developing Variations* och *Deconstructive Variations*. Sessionen var en förberedelse för publikationen av en bok (Andrew Dell'Antonio, red.) som just behandlar alternativ till strukturlyssning. Fred Everett Maus utgick från en diskussion om punkmusik och argumenterade för en sound- och ackordfokuserad metod medan Joseph Dubiel antydde en metod som utgick från stil istället för struktur.

Andra sessioner behandlade fonogram, John Cage och Adorno. Adornosessionerna var intressanta. Bl.a. diskuterade Roger Savage Adornos påverkan på New Musicology. Den mest egendomliga presentationen som jag hörde gavs av Douglas Hofstadter i fonogramsessionen. Han uttryckte den okontroversiella åsikten att det finns likheter mellan matematik och musik på flera plan, som han så många gånger gjort i sina böcker: skönheten i matematiken kan naturligtvis symbolisera musikalisk skönhet men han gick ett steg vidare denna gång. Genom att demonstrera ett datorprogram som genererar matematiska modeller som grafik, Geometry Sketch Pad, ville han frammana illusionen av en fascinerande utopisk analogi: en dator med så många variabler att det skulle gå att framställa vilken interpretation som helst av en notbild. Omöjligt idag, men vem vet.

David F. Maier diskuterade betydelsen av de utommusikaliska ljuden i Cages musik och beto- nade betydelsen av Zen och nödvändigheten av slump och brus som viktiga beståndsdelar i den musikaliska upplevelsen. Sessionens ordförande George J. Leonard förklarade sedan att Cages uppfattning av Zen var helt amerikaniserad och han läste ur sin bok *Into the Light of Things: The Art of the Commonplace from Wordsworth to John Cage*. Cages lärare Teitaro Suzuki representerar en amerikaniserad form av Zen som sedan transformerades genom Cage. Detta är viktigt att påpeka enligt Leonard.

Kvällarna var fyllda med arrangemang, bl.a. konserter med Indiana Universitys stolthet, den fantastiska School of Music, en av de bästa i Nordamerika. Den mycket verbale cellisten Janos Stalker spelade, föreläste och svarade på frågor och skolans uppsättning av Mozarts *Idomeneo* förhandsvisades. Jag deltog även i en visning av Kinsey institutet vid Indiana University, det välkända institutet för sexualitetsforskning, och såg dess fantastiska samling av erotisk konst.

Det är intressant att notera att definitionen av "estetik" inte är helt enkel, ens inom ASA. Redaktören för *The Encyclopedia of Aesthetics*, Michael Kelly, berättade om svårigheterna att få skribenter till visa uppslagsord då många svarade "jag sysslar inte med estetik". Det gällde då för Kelly att omdefiniera ämnet. Resultatet blev överväldigande, i Encyclopedien framstår ämnets stora bredd och djup. Estetikens betydelse för musikforskningen är monumental.

Författare i STM-Online Vol. 1, nr. 1 (1998)

Holger Larsen bitr. professor i musikvetenskap och prefekt för musikvetenskapliga institutionen vid Stockholms universitet. Sedan avhandlingen (1981) har han företrädesvis ägnat forskning och pedagogiskt arbete åt folk- och populärmusik. Tillsammans med Per-Erik Brolinson har han publicerat flera böcker om rockmusik, bl.a. *Good vibrations: rockmusikens stilar och trender* (Stockholm: Natur och kultur, 1994) och *Satisfactions: studier i ungdomskulturens musikestetik* (Stockholm: Kungl. Musikaliska akad., 1990).

Tore Eriksson, fil. dr., ansvarar för verkcommentarer i Malmö SymfoniOrkesters program och undervisar för närvarande vid Institutionen för Konst- och Musikvetenskap vid Lunds Universitet.

Martin Q. Larsson har studerat musikvetenskap vid Uppsala universitet och komposition vid Kungliga Musikhögskolan i Stockholm. Han arbetar sedan 1998 som frilansande tonsättare, musiker och författare och kom 1998 ut med barnboken *Sagan om den tjuvdrade lilla tjuren* (Måni förlag).

John D. White är cellist, tonsättare och professor emeritus i musikteori vid University of Florida och är nu bosatt i Colorado. Hans senaste bok är *Theories of Musical Texture in Western History* (New York & London: Garland Publishing, 1995) och hans senaste artikel, "The Musical World of Hildegard of Bingen", kommer att publiceras i *College Music Symposium* 1998.

Anna Lena Holm är 1:e bibliotekarie vid Statens musikbibliotek och ansvarig för Raritetsavdelningen samt RISM i Sverige.

Joakim Tillman, fil. dr., är verksam som lektor och forskare vid musikvetenskapliga institutionen, Stockholms universitet. Han arbetar för närvarande på ett forskningsprojekt finansierat av HSR om förändringsprocesser i svensk konstmusik under 1970- och 80-talen.

Per F. Broman är universitetsadjunkt vid Luleå Tekniska Universitet och doktorand vid Göteborgs universitet och är i slutskedet av sin avhandling *Back to the Future: Towards an Aesthetic Theory of Bengt Hambraeus*. Han är för närvarande tjänstledig och bosatt i Buffalo, NY.