

Varia 2

BENGT EDLUND

AVDELNINGEN FÖR MUSIKVETENSKAP | LUND UNIVERSITY



Varia 2

Bengt Edlund

Utgivare: Musikvetenskap, Lunds universitet

Text © Bengt Edlund, 2024



Denna bok är licensierad under CC-BY, Erkännande (se fullständiga villkor: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.sv>). Enligt licensen får verket spridas och bearbetas utan att tillstånd behövs, men verkets upphovsperson måste anges.

ISBN: 978-91-89874-31-2

e-ISBN: 978-91-89874-32-9

DOI: <https://doi.org/10.37852/oblu.157>

Omslagsdesign av Jonas Palm

Vid citering: Edlund, Bengt (2024). *Varia 2*. Lund: Musikvetenskap, Lunds universitet, doi.org/10.37852/oblu.157

Innehåll

1.	Interpretationsforskning med hjälp av fonogram	1
2.	Musikvetenskap – en vetenskap om artefakter	13
3.	Att sjunga efter sin näbb	27
4.	Redogörelse framlagd för en Akademi	41
5.	Reduktiv analys och reducerad insikt	65
6.	Taktstreck och musicerande	99
7.	Teatralitet i absolut musik – eller bara dialog?	129
8.	Tecken och tolkning	137

Förord

De åtta kapitlen i *Varia 2* utgörs av anföranden hållna vid olika sammankomster eller i ett par fall av texter som inte publicerats.

1. Hur kan man med fonogram och enbart med hjälp av örat studera musikernas tolkningar?
2. Fyra studier av musikrelaterade “artefekter” skisseras: fingersättningar vid pianospel, handsymmetri vs. klaviaturlateralitet, att lyssna till sitt spelande på avstånd, Morse-telegrafering.
3. Syntetiserad röstklang vs. melodiskt uttryck som stimulus för genusidentifikation i Schubertsånger.
4. Fem exempel på musikvetenskapligt lyssnanade presenteras: melodisk fission/fusion (Amadinda-musicerande), hermeneutisk innehållstolkning (Brahms), *set-theory*-analys av toninnehåll (Skrjabin), analys genom syntes (Alice-Tegnér-visa), “tonal” Schenkeranalys (Mozart).
5. Syntetisering av barnvisa (Tegnér) resp Mozarttema, analyser av dessa musikstycken med hjälp av reduktiva metoder och kritisk jämförelse dem emellan.
6. En presentation av en sammanhållen teori för sambandet mellan rytm och meter med hänsyn till framförandeaspekter.
7. Diskussion av ett antal bemärkelser av “teatralitet” i musik.
8. En studie av sambandet mellan notering och interpretation i Sven-Erik Bäckers sonat för solflöjt.

Lund, 15 mars 2024

Bengt Edlund

Bengt Edlund

Interpretationsforskning med hjälp av fonogram

Musikvetenskapen har ägnat sig åt att analysera musikverk, varmed man ju vanligtvis avser studiet av nedskrivna kompositioner, i minst ett sekel vid det här laget. Men ett motsvarande ihärdigt intresse för att undersöka och beskriva interpretationer av musik har vi inte sett till, och det är ju i och för sig begripligt. Noteringen lurar nämligen in oss i den bekväma men felaktiga föreställningen att det för varje verk bara finns ett objekt att studera – ett objekt som dessutom står stelt stilla som en *Vorsteh*-hund på jakt. Interpretation, däremot, är något som mångfaldigar och diversifierar musikverken bortom tvärsäkra generaliseringar, och som försätter musiken i svårgripbar rörelse. Men hur förvillande det än är, så är det viktigt att studera interpretationen, för man kan hävda att man alltid (även när man läser partitur) tar emot musikverk som en förening av komponerad och interpreterad struktur.

Men innan vi går vidare måste vi införa en viss begreppslik ordning, ty det visar sig att redan inom musiken används ordet "interpretation" i flera betydelser. De distinktioner och resonemang som jag skall lägga fram har glädjande nog stöd i de synpunkter som framförs i en nyligen publicerad text av den amerikanske musikestetikern Jerrold Levinson. (Det känns tryggt att hålla en filosof i handen när man ger sig ut i skivspåren.)

För det första kan "interpretation" dels syfta på resultatet av en tolkningsverksamhet, dels beteckna den process genom vilken tolkningen blir till. För det andra står "interpretation" för två i princip helt olikartade, men ändå intimt sammanhängande, aktiviteter resp slutprodukter. Man kan dels med "interpretation" avse en strävan att förstå hur en musikstruktur är beskaffad eller vad den betyder, något som kan (men inte nödvändigtvis måste) utmynnas i en verbal diskurs, dels avse vad man gör med musikverket när man överför det från noterad till klingande form, alltså framför det på ett eller annat sätt. Slutligen är syftet med interpretationer i hög grad beroende på vem som framställer dem: musikhistorikern, musikanalytikern, kulturkritikern, musikern och lyssnaren – ja även lyssnaren, för denne interpreterar, försöker begripa sig på, de musikaliska ljuden, dvs den redan interpreterade struktur som musikern lämnar över.

Alltnog, i centrum för vårt intresse står två slags interpretation: musikanalytikerns försök att klargöra musikens struktur och betydelser resp musikerns sätt att framföra musiken. Nu finns det ju ett samband dem emellan – den klingande interpretationen kan, men måste inte, vara inspirerad av och ha stöd i en analytisk interpretation med allt vad det innebär av begreppsligt tänkande. Somliga musiker är skickliga analytiker och skulle mycket väl kunna formulera sina insikter – men gör det mycket sällan – medan andra går helt på intuition, inte tänker mer än en slagruta, men likväl når fram till helgjutna tolkningar. Det bör också observeras att en god analytiker kan visa fram musikens inneboende mångtydigheter vad avser struktur och innehåll; musikern, däremot, måste foga sig i nödvändigheten att välja mellan interpretationsmöjligheterna. Det går ju i allmänhet bara att uttrycka ett tolkningsalternativ vid varje givet tillfälle, och medelvägen är inte gyllene utan grå.

Det logiska sambandet mellan dessa två slag av interpretation tycks vara som följer. Givet att man nått fram till en analytisk interpretation går det att härleda en klingande interpretation – eller flera, sinsemellan mer eller mindre olika klingande interpretationer – som stämmer överens med och uttrycker den analytiska interpretationen. Slutsatser i motsatt riktning är däremot synnerligen vanskliga: man kan visserligen ibland aningsvis undfå storartade analytiska insikter genom att lyssna på framföranden, men det går inte att med någon säkerhet slå fast vilka idéer om verkets struktur och innebörd som musikern faktiskt hyser (om han/hon nu alls håller sig med sådana idéer). Förvisso finns musikerns syn på hur verket är beskaffat och vad det innehåller med i framförandet, men dessa tankar är inte åtkomliga:

det går dåligt att kommunicera analytiska interpretationer via den klingande gestaltningen

Men vad skall vi då med all denna begreppsexercis? Det finns i huvudsak två vägar att gå om man vill studera hur musiker tolkar den musik de framför. Modern ljudregistrering har gjort det möjligt att in i minsta detalj studera hur musiker hanterar tonhöjd, klangfärg, tonstyrka och tidsvärden. Problemet är bara att forskaren ställs inför en förvirrande mängd fysikaliska data utan uppenbar musikalisk innebörd. Men genom systematiskt experimenterande med ganska enkla material – varierade betingelser för musicerandet, uppmätning av fysiska karakteristika, insamlande av lyssnarresponser, samt kanske också syntes av klingande sekvenser för att kontrollera att resultaten verkligen stämmer och är musikaliskt meningsfulla – har man fått rätt säker kunskap om vissa grundläggande ting i musicerandet såsom intonation, profilering av meter och rytm, frasgestaltning etc. Men detta rör sig om generaliserad kunskap: vi har fått reda på en del om hur musiker i allmänhet gör i vissa slags situationer.

Om vi däremot vill förstå vad musiker har för sig i det enskilda fallet måste vi förlita oss på den andra vägen: att ta fram noterna (om det finns sådana) och lyssna – lyssna många gånger och ytterst uppmärksamt. Och här får vi stor hjälp av fonogrammen, som ju tålmodigt upprepar den information som ryms i vindlingar, gropar och magnetiserade skikt. Men problemet med överskottsinformation dyker upp även här. Det finns oerhört mycket att lägga märke till när man hör folk musicera, och vad som därför behövs är ett perspektiv som hjälper oss att fokusera lyssnandet. Det förefaller som om analytiska interpretation skulle kunna ge den stadga som krävs för att gå i land med den annars övermäktiga uppgiften att enbart med öronen som redskap utforska den klingande interpretationen.

Musikerns interpretationsarbete kan sägas bestå i att välja bland de alternativ för gestaltning av struktur och innebörd som musiken rymmer – dessa val behöver inte vara medvetna – och därför kan en analytisk interpretation som tar sikte på just sådana valsituationer vara forskaren till stor hjälp. Om man på förhand kan lista ut vilka ställen i musiken som gömmer på de största potentiella tolkningsdifferenserna, och kanske till och med kan förutse vilka medel som skulle kunna komma till användning för att uttrycka dessa differenser i struktur och mening, blir det möjligt att lyssna strategiskt efter vissa saker på vissa ställen och att vara rimligt säker på att man kommit något viktigt på spåren.

Denna metod innebär alltså att sökandet i inspelningarna efter tolkningsingrepp styrs av en föregående analys; forskaren agerar interpret och

lägger fram hypotetiska tolkningar som måhända bekräftas av inspelningarna. Naturligtvis är observationerna av musicerandet beroende av analysens inriktning och kvalitet, så det gäller för forskaren att göra en mångsidig och inträngande genomlysning av musikens möjligheter. Men man bör för den skull inte slå dövörat till när något icke-förutsett dyker upp, lika litet som tro att ett icke-bekräftat tolkningsalternativ måste innebära att den preliminärt uppställda analytiska idén är ogiltig.

Vi skall strax visa hur denna forskning kan gå till och vad den kan föra fram till. Men innan vi börjar måste det understrykas att vad som står i centrum för intresset är hur en viss musiker hanterar vissa unika passager i ett visst verk. Det är oundvikligt att det härvid kan slinka med vissa interpretationstraditioner – vissa detaljer blir utförda på ett speciellt sätt, inte därför att musikern egentligen valt att utforma dem just så, utan därför att det bildats en stark gestaltningstradition med avseende på en särskild detalj i ett musikverk. Men det är likväl principiellt viktigt att så vitt möjligt i beskrivningen av den individuella interpretationen särskilja iakttagelser som rör uppförandepraktiska ting. Uppförandep Praxis gäller ju avläsningsregler och spelstilar, alltså generaliseringar som sträcker sig bortom det enskilda musikverket.

En annan sak som bör poängteras är att analysen bedrivs och inspelningarna avlyssnas utan att tonsättarens i nottexten inskrivna interpretationsanvisningar tillmäts någon normerande eller ens vägledande roll. Tonsättaren tilldelas enbart rollen som verkets förste interpret, därför det viktiga i detta sammanhang är att utan restriktioner få fram en analytisk inventering av musikens tolkningsspektrum, och att acceptera och finna mening i vad man hör. Ingen vill väl egentligen hävda att det bara finns – eller bara får finnas – den interpretation som tonsättaren anbefallt (eller råkat skriva in).

Det skall också sägas att det är en vanskelig sak att med öronen på helpänn försöka lyssna sig till vad musikerna har för sig och kanske avser med vad de gör. Förutsatt att analysen har rimligt fog för sig, är det mycket svårt att i det man hör skilja ut vad som finns inneboende i själva musikstrukturen och vad som konstituerar musikerns tolkningsbidrag, och detta gäller särskilt när den klingande interpretationen så att säga stryker strukturen medhårs genom att lägga sig stödjande nära en uppenbar analytisk tolkningsmöjlighet.

Hög tid nu att konkretisera. Två passager ur två musikverk har valts ut, och vi skall botanisera bland ett stort antal tolkningar.

Ur första satsen av Beethovens pianosonat i Ass-dur op. 110 har valts ett remarkabelt ställe i rekapitulationen – kort sagt inträffar några helt oväntade tonala lappkast och synnerligen egenartade musikaliska gester. Och ändå är det som sker på detta chockerande sätt faktiskt bara en modulation tillbaka till tonikan, men det låter som om någon tagit både tim- och minutvisaren på en klocka och vridit dem ett halvt varv bakåt. Det är en utmaning att finna formen för och meningen med denna passage; cf. Ex. 1

Vad händer i musiken mellan t 76 och 80? Det sekvenserande sidotemat (som ju hamnat i A-dur, alltså i “fel” tonart) rubbas ur sin bana på krassast möjliga sätt med hjälp av tre fallande terser för att efter en brant stigning kunna börja på nytt i rätt spår.

Det börjar i slutet av takt 77 då vänster hand helt oväntat spelar e istället för e. Denna ton korrigeras omedelbart ner till e, och rörelsen verkar i efterhand vara en oförberedd förhållning. Men samtidigt sjunker i höger hand giss till g. Denna ton slås åter an, men nu har vänster hand givit efter än en gång och spelar ess. I efterhand verkar därmed vänster hands e ha varit en genomgångston, medan höger hands första g får retroaktiv karaktär av föruttagning. Tonaliteten har liksom skruvat sig ner genom golvet. Förbereder pianisterna lyssnaren på denna händelse? Bildar de två första av dessa fallande terser efterslag till sidotemat eller utgör de upp-takter till takt 78?

Denna överbyggande takt är inte mindre besynnerlig, och består av parallella terser som höjer sig *El Greco*-artat längs ett Ess-dur-nonackord [*crescendo — ritenente/zurückhaltend*] tills högsta punkten är nådd, en ters som också är grundläge i Dess-dur. Därefter börjar terserna i form av det tonalt tillrättalagda sidotemat dra sig tillbaka neråt. Innebär denna stigning en våldsam kraftansamling eller en gest av utmattning? Råder det kontinuitet mellan takt 78 och 79 eller markeras en ny start i takt 79? Döljs rent av sidotemats början i en fortsatt Ess-dur klang?

Slutligen kan man fråga sig om sidotemat är eller kan vara sig likt efter denna besynnerliga modulation. I noterna har sidotemat markerats *espressivo* resp *molto legato*, men vilka skillnader framträder i tolkningarna om man jämför takt 76–77 med takt 79–80? Sidotemat har vidare den egendomligheten att det börjar på subdominanten, inte på resp tonikor A-dur resp Ass-dur. Finns det något sätt att spela så att detta framgår?

De utförandebeteckningar som lagts till under notexemplet är avsedda att vara till hjälp vid identifieringen av interpretationsingrepp i inspelningarna, men lika viktigt är att lyssna efter skillnader mellan tolk-

ningarna vad gäller känslöbarande gestik. Följande 30 inspelningar utgör undersökningsmaterial. Bokstaven H särskiljer inspelningar på hammarflygel; den sista siffran anger metronomvärde för fjärdelen i satsens huvudtema.

- Arrau 1987 (Philips 422067-2) 54
- Ashkenazy 1980 (Decca MCPS 417152-2) 63
- Backhaus 1967 (Decca SXL 6300) 77
- Badura-Skoda 1980 H (Astrée AS 49) 58
- Barenboim 1 1969 (HMV HQS 1181) 49
- Barenboim 2 1984 (DGG 413772-2) 54
- Binns 1981 H (Oiseau Lyre D 185 D3) 57
- Bishop 1974 (Philips 6500764) 51
- Brendel 1 1966 (Vox VBX 417) 71
- Brendel 2 1974 (Philips 6768004) 65
- Brendel 3 1983 (Philips 412789-2) 65
- Browning 1967 (RCA Victor LSC 2963) 58
- Demus 1 1966 H (Harmonia mundi HMS 30833) 59
- Demus 2 1984 H (Fono FSM 123015) 58
- Eschenbach 1979 (HMV 153-03628) 49
- Földes 1968 (DGG LPM 18636) 68
- Gilels 1985 (DGG 419174-2) 54
- Gould 1956 (CBS M3K 39036) 57
- Gulda 1968 (Amadeo ASY 906444) 69
- Kempff 1964 (DGG LPM 18945) 62
- Nat 1954 (Disque français DF 730.013) 71
- Neuhaus 1948 (Harmonia mundi HMC 5163) 66
- Pollini 1975 (DGG 2530645) 68
- Richter-Haaser 1959 (Columbia 33 CX 1666) 53
- Rosen 1 1966 (Epic LC 3900) 56
- Rosen 2 1971 (CBS M 30941) 56
- Schnabel 1932 (HMV COLH 63) 68
- Serkin 1 1972 (CBS M 31239) 59
- Serkin 2 1987 (DGG 427498-2) 62
- Siki 1959 (Columbia 33 CX 1185) 63

Avsnittet ur Beethovenonaten uppvisar starka drag av monolog; för att kontrastera väljs därför som andra exempel musik som ofrånkomligen ställer samspelet mellan musiker i centrum. Första satsen av Brahms' violinsonat i A-dur op. 100 är inte bara en duo – detta *Allegro amabile* är

den mest intima dialog mellan violin och piano man kan tänka sig, vilket Hans Eppstein pekat på i en analytisk skiss som jag bygger vidare på; jfr. "Duo och dialog", *Svensk tidskrift för musikforskning* 54(1972), 53–75. Jag väljer att här behandla endast huvudtemat i expositionen. Här finns ett antal utsökta möjligheter till innebördsrikt musikaliskt samtal mellan instrumenten. Tas dessa ljuvligheter till vara av musikerna, och i så fall, hur sker det? Cf. Ex.2.

Expositionen av huvudtemat sker i sex avsnitt om fem takter vardera. I de första tre avsnitten fogas en takts imiterande violininsats till pianots presentation; i de två sista, däremot, har violinen melodin medan pianot fyller i femte takten. Fjärde avsnittet tillfaller helt pianisten. Det är dessa replikskiften som vi skall studera närmare.

I takt 5 tar violinen upp pianots fallande kvartmotiv och fyller ut det med mellanliggande toner. Innebär violinens svar ett passivt eko eller en intensifiering av pianots suckande tonfall? Under alla förhållanden rymmer det väl ett slags samtycke? Men det finns också en intim förmedling från violinens inpass till följande fras i pianot: violinen bjuder in, överlämnar ordet till pianot genom att ge ledtonen till dess melodi. Dessa två innebörder är emellertid svåra att förena. Om violinen skall härma pianot, kan inte dess sista ton gestaltas på det insisterande sätt som en ledton kräver – enda möjligheten är väl att pianisten hakar på så tätt som möjligt.

Andra avsnittet ser ju vid första påseendet likadant ut vad replikväxlingen beträffar, men det finns intrikata skillnader. Violinens imitation innehåller en förändring: den fallande kvarten har utsträckts till en kvint. Detta är inte oförenligt med fortsatt samtycke, men kan också innebära något av en invändning eller åtminstone ett försök att komma vidare. Men vem är det som egentligen initierar förändringen i violinens svar? Om vi är beredda att låta ackompanjemanget ingripa i händelsernas gång, så ligger faktiskt bollen hos pianisten. Enligt modellen i takt 4–5 borde ju pianot ha upprepat en E⁷-klang i t 10, men byter istället abrupt till A⁷. Vet pianot vad violinen tänker säga, eller får pianot violinen att ändra sig medan den spelar sin långa ton?

Under alla förhållanden är pianots A⁷-klang upptaktig i förhållande till nästa avsnitt, där pianot bearbetar temats första motiv på ett uppenbart insisterande sätt. Motivet komprimeras, och pulsgrupperna tättnar från tre till två slag (3+3+2+2+2) varpå violinen faller in med ett tretonsmotiv (som finns latent i pianots takt 14) vilket pianot efter bara en fjärdedelspaus tycks uppmärksamma och hålla med om genom att följa violinens rörelse. Samtidigt sufflerar violinen följande pianoinsats, som ju inleds med nästa

ton i det fallande skalfragment som violinen spelar. Situationen i takt 14–15 är komplex och rymmer flera möjligheter. Om pianisten håller fast vid sina komprimerade tvåtakter, skulle violinisten kunna härma detta genom att antyda en accent på sin andra ton. Men intressantare, och kanske mera i överensstämmelse med tonsättarens intention, är väl att violinen med viss tydlighet återupprättar tretakten och därmed inte bara härmar pianot utan också korrigerar det, en tillrättavisning som i så fall godkänns genom pianots instämmande självcitat i lägre register. Ytterligare en möjlighet består i att pianisten föregriper detta skeende genom att själv bryta igenom tvåtaktigheten och profilera takt 14 som en tretakt, en förändring som violinisten sedan bara har att bekräfta.

I fjärde avsnittet ser pianot till att violinen inte får en syl i vädret – stigande kromatik i överstämman och ännu en metrisk, men inom avsnittet icke uppklarad, förtätning (3+3+2+2+3+2) ger inget utrymme för någon svarsreplik. Men partnern skall ju vara huvudtalare i de två följande avsnitten, så ordet överlämnas på inte mindre än tre möjliga sätt. Det finns en stigande ledton mellan pianots sista meloditon och violinens insats. Pianots två sista toner (en fallande förminskad kvart) hakar ihop med den fallande kvart som inleder temats första motiv i violinen, och bildar därigenom en utvidgad gestalt som sedan ofta återkommer i sonatens genomföring. Slutligen finns det, dold i pianots högerhand i takt 19–20, en tonalt och rytmiskt förändrad allusion till det expansiva motivet i takt 3–4; d–f–a–e–hiss. Om pianisten låter denna gestalt framträda, så väntar man sig en replik med avrundande förminskat kvartfall från violinen. Vad man får är istället en transponerad ren kvart som tycks introducera huvudtemat i förtid.

I följande två avsnitt tillfaller femtetakterna pianot, som imiterande fyller ut violinens slutfall efter en åttondels tvekan – eller kanske ville Brahms med denna paus antyda hur pianisterna skulle kunna härma violinisternas manér att smyga in toner? I övrigt tättnar dialogen genom simultana inslag. Sålunda understöds första motivet i violinen av en medrörelse i pianistens högerhand, och senare får violinens expansion uppåt mothåll av en fallande rörelse i pianot.

Här må det vara tillåtet med en kort jämförande exkurs till sonatens återtagning, där Brahms på ett ytterst sinnrikt har sätt reducerat huvudtemats förlopp från sex till endast tre femtaktsavsnitt, vilket dock paradoxalt nog bara tar fjorton takter i anspråk. Det metriska tricket, som också på ett subtilt sätt rubbar samtalets turordning, sker första gången i t 162. Violinen spelar nu inte bara en isolerad replik till pianots föregående

kvartfall, utan svarsmotivet leder nu direkt vidare till andra avsnittet där melodin förs av violinen själv. Ledtonsförbindelsen har blivit intern; den femte takten fungerar inte bara som imiterande eftersläntrare utan lika mycket som upptakt, och efter pianots fyra takter hör man snarast en femtaktsfras helt anförtrodd violinen. Hur hanteras denna situation av violinister i jämförelse med den i takt 5?

Till slut är det på sin plats att ta upp en komplikation. Givet de mycket stora skillnader i spelsätt och artikulationsmöjligheter som finns mellan violin och piano, hur skall en violinist göra för att härma tonfallet hos en pianist? Och hur skall senare pianisten bära sig åt för att imitera violinisten? Förmodligen kan man inte lyckas helt om man inte hjälper varandra: om likheten skall övertyga, måste kanske förlagan spelas så att den går att efterlikna? Denna svårighet bör man hålla i minnet när man avlyssnar inspelningarna, liksom det tidigare berörda dilemma att skilja struktur från interpretativa ingrepp. Brahms' komposition innehåller uppenbarligen imitationer, men företer tolkningarna tecken på avsiktligt gestaltande av replikskiften, och i så fall – vilken emotiv innebörd får de genom musikernas spelsätt?

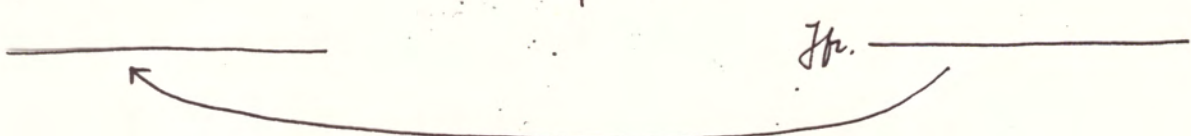
Följande 17 inspelningar utgör jämförelsematerial; sista siffran anger metronomvärde för fjärdelen.

- Ferras/Barbizet 1971 (DGG 2538105) 107
- Grumiaux/Sebök 1976 (Philips 9500108) 97
- Heifetz/Bay 1936 (RCA ARM 4-0944-4) 114
- Kogan/Mijtnik 1956 (Columbia 33 CX 1381) 114
- Kremer/Afanassiev 1987 (DGG 423620-2) 76
- Kulenkampff/Solti 1965 (Decca ACL 250) 113
- Mutter/Weissenberg 1983 (HMV 1C 157-43443) 122
- David Oistrakh/Richter 1968 (Eurodisc 87954) 103
- Igor Oistrakh/Ginzburg 1969 (Eurodisc XK 80570) 92
- Olof/Wayenberg 1965 (Iramac 6510) 116
- Perlman/Ashkenazy 1983 (EMI CDC 7-47403-2) 106
- Schneiderhan/Seeman 1962 (DGG LPM 18633) 113
- Stern/Zakin 1973 (Columbia M 32228) 92
- Suk/Katchen 1968 (Decca SXL 6321) 107
- Szeryng/Rubinstein 1962 (RCA LSC 2619 B) 113
- Varga/Bennette 1971 (Musical Heritage Society MHS 923) 124
- Zukerman/Barenboim 1974 (DGG 415989-2) 104

76

p molto legato
ritenente a tempo
cresc.
zurückhaltend
p espressivo
 E: IV [I] A: V IV I

rit. rit. ,
 in tempo → acc. rit. in tempo rit.
 sub. piano
 sub. forte
 sf sf f P



SONATE

Komponiert im August 1836 in Thun

Allegro amabile Opus 100

2.

Allegro amabile

Allegro amabile

p

poco cresc.

p

cresc.

p

Opus 100

f
9c (6) *dim.* *p* (17) *f* (18)

a *p* *acc.* *dim.*
p *dim.*

158 *a* *d'* *a*
p dolce (1) (2) *acc.* (5)

164 (1) *d* (2) *d'* *a*
 (5)

170 *a* (3) (6) *f* (p cresc.) *p cresc.*

Bengt Edlund

Musikvetenskap – en vetenskap om artefakter

Det kan inte råda tu tal om att musikvetenskapen ägnar sig åt artefakter. Själva musikverken, musikvetenskapens primära föremål, är naturligtvis artefakter, och så är även instrumenten på vilka man musicerar, liksom den notering med vars hjälp man kan fixera vissa aspekter av ett musikkörlopp.

Men det synes mig uppenbart att musikvetenskapen varit trög med att dra de fulla och berikande konsekvenserna av att dess objekt är artificiella. I mycken musikhistoria, och även i sådan musikhistoria som föreges handla om själva musiken, är musikverken som estetiska artefakter ödsligt frånvarande. Och vad än värre är, mycken musikanalys fastnar i sterila beskrivningar av vad som står att läsa i noterna, utan att man får reda på något om vad noterna betyder eller kan betyda.

I synnerhet om man tar upp den handske som Bo Dahlbom kastar i sin uppsats "En vetenskap om artefakter"¹ finner man att mycket är ogjort i

¹ VEST, Tidskrift för vetenskapsstudier 6(1993) nr 4 s 53-75

musikvetenskapen. Några av de kännetecken på, och uppgifter för, en vetenskap om artefakter som han för fram, finner jag särskilt relevanta för ett mångfacetterat studium av musik.

"Gränssnitten" mellan musikaliska artefakter och deras nyttjare är ett stort, intressant och ganska försummat ämne, och detta perspektiv synes lova inblickar i dessa artefaktens rika möjligheter, ty att forska kring musikens användning innebär också att man erkänner och tar i anspråk nyttjarnas musikaliska kompetens. På denna väg, genom att studera hur den förtrogne förstår och hanterar musik, verkar det också vara möjligt att slå broar från musikaliska sakomdömen till musikaliska värderingar. Mycket viktigt är vidare att musikvetenskapen inte bara slår sig till ro med de studieobjekt som musikkulturen gratis tillhandahåller, så som biologin en gång gav sig i kast med att samla in och beskriva allt vad naturen rymmer, utan att den också ägnar sig åt vetenskaplig "design". Ny och fördjupad kunskap om musik, liksom förbättrade musikaliska artefakter, står att vinna om forskaren aktivt uppfinner objekt och processer, eller kreativt "mekar" med dem som redan finns.

Huruvida detta räcker för att inränga musikvetenskapen med hull och hår bland Dahlboms "artefaktvetenskaper" vill jag låta vara osagt – och någon sådan avsikt har han väl inte heller; hans text handlar inte om de estetiska disciplinerna utan företrädesvis om ingenjörsvetenskaper i vid mening. Men i den mån som utopin om en artefaktvetenskaplig fakultet, om en tredje forskningsdomän vid sidan av naturvetenskaperna och historien, innebär inmutande av nya forskningsfält och utvecklande av ny metodik i mångvetenskaplig anda, kan delar av musikvetenskapen finna sig väl till rätta i en sådan krets och bli berikad av samvaron.

En huvudorsak till att musikvetenskapens föremål blivit begränsat synes vara att man så övervägande sysslat med musiken som notering. Noterna, föredömligt kontrastskarpa mot det vita papperet, har erbjudit en så trygg, objektiv grund för slutsatser att man dragit sig för att ge sig ut i den verkliga musikens gungfly. Musik är ju, som vi alla egentligen vet, primärt något man hör, och därför är det synd att musikförlopp mycket sällan analyseras så att man gör dem rättvisa som avlyssnade artefakter. Men den i och för sig riktiga ståndpunkten att musiken är en ljudkonst döljer tyvärr en kompletterande sanning: musik är, och det vi egentligen också trots att vår musikkultur är så lyssningsdominerad, lika mycket, lika primärt något man gör, något man sjunger eller spelar. Så gott som aldrig stöter man på analyser ur musikerns perspektiv.

En annan viktig orsak måste nog sökas i musikvetenskapens förflutna. Den konstituerades som vetenskap i modern bemärkelse under 1800-talet, och den stora uppgiften då var att skaffa en överblick över muskarvet, att skriva konststartens historia. Många kunskapsintressen har visserligen tillkommit och erkänts sedan dess, men det hindrar inte att musikvetenskapen fortfarande rubriceras som en humanistisk disciplin med historisk perspektivering som självklart dominerande förståelseform, och att mångsidig estetisk genomlysning och icke-historiska aspekter ännu gäller för att vara mindre centrala. Musikvetenskapen har alltså, även om denna slagsida inte varit så uttalad i Sverige, definierats utifrån sin traditionellt förhärskande metod, inte utifrån sitt territorium, något som skulle ha gynnat en metodpluralism, en samexistens av likaberättigade synsätt.

I det följande skall jag i korthet redogöra för fyra egna forskningsansatser som tycks mig illustrera vad en artefaktinriktad musikvetenskap kan vara. Det är min förhoppning att dessa exempel skall ge ytterligare konkretion åt begreppet 'artefaktvetenskap', och kanske kan de också inspirera till andra liknande uppslag inom musikvetenskapen eller dess systerdiscipliner.

I

Vi skall nu redogöra för hur en lyssnare resp en musiker aktivt arbetar med en melodi, "mekar" med den för att få en inblick i dess möjligheter.

Först skall visas hur melodin, en mycket bra melodi, successivt bygger sig själv färdig i örat på den lyssnare, som noga följer dess olika stadier och ständigt gör sig hypoteser om vart den är på väg eller – för att tillgripa en näralliggande personifiering – vart den "tänker" ta vägen.² För att hinna med att föra protokoll skall vi stanna melodin vid olika kritiska tillfällen; jfr Ex 1.

De första tre tonerna presenterar en trång stigande rörelse. Eftersom inget tecken på förändring har hörts gissar vi att rörelsen kommer att fortsätta. Alternativt, om vi uppfattar tredje tonen som betonad, kan vi få för oss att nästa ton skulle kunna medföra att melodin avspännande sjönk tillbaka till läget för den andra tonen.

² Resonemanget anknyter till Leonard B Meyers metodik för melodianalys; jfr *Explaining Music* (Chicago 1973).

Ingen av dessa möjligheter visar sig emellertid slå in, för den fjärde tonen ligger strax under den första och etablerar därmed en fallande relation till denna. Avvikelsen från vad vi väntade oss innebär emellertid att en liten tretonig stigande motivpartikel har avsatt sig i minnet, och att vi kanske är benägna att tro att den fjärde tonen skall bli utgångspunkt för samma slags stigande rörelse.

Men när sex toner har spelats vet vi att fjärde tonen var inledningen till en helt annan figur, en gest som tycks avbryta eller (sedan den hunnit litet längre) omsluta de första tre tonerna. Vi märker också att det finns en harmonisk spänning i luften, och vi kan kanske föreställa oss hur den skulle kunna upplösas, nämligen så att melodin återgår till läget för den femte, näst sista tonen.

Efter den åttonde tonen börjar vi få klart för oss att den sextoniga gestalt, som uppenbarligen just avslutats, är på väg att upprepas.

När tolv toner hörts har den sextoniga gestalten blivit bekräftad av sin upprepning, och den sparas därför i medvetandet tillsammans med de metriska format den ger vid handen: detta lovar att bli en melodi stöpt i bitar om tre resp sex toner. Ytterligare en upprepning sextonsgestalten är möjlig, men vi väntar oss snarast något nytt.

Nästföljande tre toner ger oss emellertid på nytt samma trängt stigande tonföljd, och att melodin är på väg att citera sig själv ytterligare en gång verkar rätt säkert.

Men när ytterligare tre toner rullats upp är perspektivet ett helt annat: ännu en stigande tretonspartikel har hörts. Den startar strax ovanför den ton där det förra motivet började och etablerar således en snävt stigande relation. Man kan också lägga märke till att den nya starttonen faktiskt är just den underliggande avspänningston som ursprungsmotivet en gång ställde i utsikt. Men viktigare för fortsättningen är att den förut så trånga rörelsen har sträckt sig, blivit expansiv. Den sträckta varianten härmar dock tydligt sin trånga föregångare, och kanske, tänker man i ett ögonblick av retroaktiv insikt, var inte föregångaren en del av en tredje sextonsgestalt. Kanske började utbrytningen redan där? Under alla förhållanden finns en latent spänning i denna motivvariant, och vi tror oss kunna gissa på vilken ton nästa tretonspartikel kommer att sätta in.

Och just på tonen strax under fortsätter melodin. Nästföljande tre toner bjuder på ännu ett stigande tretonsmotiv, men det framstår som något krympt i förhållande till föregående enhet, och det finns en spänning mellan dess första och tredje ton som pockar på upplösning.

När ytterligare tre toner har klingat är melodin uppenbarligen färdig, och den spänning som nyss infördes är borta. Dessutom har vi med denna avslutande formulering faktiskt också fått en upplösning till den sextoniga ursprungsgestalten – melodins sista ton är just den som sjätte tonen ville ha och som tolfte tonen insisterade på.

En biprodukt av studiet är att vi fått skäl som underbygger att detta är en förstklassig melodi: den ekonomiserar elegant med materialet, den är relationstät och spelar raffinerat på lyssnarens förväntningar.

Musikalisk interpretation innebär att musikern medvetet eller omedvetet väljer bland de möjligheter som musikstrukturen rymmer. I vår Chopin-melodi betyder detta att pianisten genom att spela på olika sätt kan ingripa i och styra de förväntningar som tonsekvensen ger upphov till: interpreten "mekar" med strukturen och därmed med vår musikupplevelse. Den som spelar piano "grejar" också med fingrarna, och i det följande skall vi se att fingersättningar inte bara är en praktisk angelägenhet eller ens en privatsak för pianisten. Fingrarnas rörelsemönster ger upphov till aspekter av "proprioceptiv" mening som förstärker (eller motverkar) de meningssammanhang som är inherent i musikstrukturen. Vare sig tolkningen söker sin fingersättning eller fingersättningen ger upphov till tolkningsidéer, sätter spelrörelserna sina spår i det lyssnaren hör.

Sextonsgestalten kan spelas med tummen på både första och fjärde tonen. Tummen tar i så fall ett nytt initiativ, och denna fingersättning innebär därför att den fallande förbindelsen mellan de båda tonerna förstärks, samt att den trångt stigande tretonsrörelsen blir ofullbordad därför att en annan idé tränger fram. Om man däremot spelar första tonen med tummen och sätter över pekfingeren för att slå an fjärde tonen, verkar denna som en upplösning av den första, och man tycker sig känna att tretonsmotivet omslutes av en rundad figur. Aspekten av omslutning blir än mer tydlig om man börjar med pekfingeren, omedelbart därpå sätter under tummen för den andra tonen och sedan lägger över pekfingeren för fjärde tonen. Med denna fingersättning täcks tummen hela tiden av handen och hålls andra tonen i ett slags dold beredskap.

Väljs denna sista fingersättning kan man senare finna fingersättningsmässiga uttryck för de två tänkbara utbrytningsögonblicken. Om man efter att dittills ha inlett det stigande motivet med pekfingeren och sedan spelar trettonde tonen med tummen, har tummen sluppit ur sin inneslutning, och därmed tycks också melodin komma loss vid denna tidpunkt, d v s innan melodin så som den är noterad faktiskt röjer att någon

förändring skett. Låter man däremot pek fingern inleda tretonsmotivet också tredje gången, sker inte utbrytningen förrän tummen med sextonde tonen introducerar den expansiva motivkopian, en handling som bekräftar den manifesta förändringen i melodiförloppet.³

Ytterligare en sak: man kan fråga vilken pianist som helst, och han/hon kommer att intyga att melodin ligger härligt i handen. Chopins uppfinning är således en utsökt artefakt också i detta avseende. Sannolikt har tonsättaren komponerat den lika mycket med fingrarna som med gehöret.

II

Låt oss fortsätta med pianospelandets problem. Våra händer är ju – spegelvända vilket är lätt att konstatera: om man lägger dem framför sig med handryggarna uppåt pekar tummarna inåt. Men när man sätter händerna på klaviaturens artefakt börjar svårigheterna: som framgår av bild 1 står händernas symmetri i konflikt med klaviaturens laterala uppradning av tangenter med basen till vänster och diskanten till höger.⁴

Vill man spela samma sak med vänster hand som man gjort med höger, skall man följaktligen göra något annat; gör man samma sak med båda händerna, kommer det att låta olika.⁵ I höger hand ligger överstämman åt lillfingern till; i vänster sköts den mest av tummen. Det låter bra när höga, lätta toner rör sig snabbt, medan hastiga rörelser av låga, tröga toner blir grumliga. Musik tenderar därför att röra sig allt långsammare mot basen till, och så kommer det sig att de pianostuderandes händer, utjämnande etyder till trots, med tiden blir bra på litet olika saker: höger hand klarar med glans de glittrande snabba passagera, medan vänster hand tack vare alla hoppiga ackompanjemang blir något av en träffsäkerhetsexpert.

³ En mera detaljerad analys av de strukturella och utförandemässiga egenskaperna hos denna Chopin-melodi återfinns i "Ways of Musicmaking. Musical Ontology at Your Fingertips".

⁴ För en diskussion av symmetriföreteelser i musikens olika upplevelseformer jfr. "Visual, Auditive, and Proprioceptive Symmetry in Music"

⁵ Detta medför att pianot är ett kivigt instrument för nybörjare – det kostar på att lära sig att omedelbart och osvikligt veta när man skall eller inte skall göra samma sak med händerna. Att lära sig spela violin är i just detta avseende lättare: händerna tilldelas från början helt olika uppgifter.

Summan av allt detta är att pianisthänder, fastän av kött, ben och annat, bör betraktas som artefakter, värda vetenskapligt studium. Det finns flera sätt att ta itu med detta, men en sak vore särskilt intressant, nämligen att ordna så att händerna kunde byta teknisk och musikalisk funktion med varandra. Om vänster hand kunde spela högerhandsstämmor, och tvärtom, finnes flera spännande experiment att göra, och ur övningssynpunkt vore detta mycket användbart: det är naturligtvis bäst om händerna har allsidig teknisk kompetens – man vet ju aldrig vilka strapatser tonsättarna hittar på.

Att bygga omvända flyglar är inte att tänka på, lika litet som på att konstruera någon slags symmetrisk klaviatur – vad skall man med ett instrument utan repertoar?⁶ Men datatekniken ger goda möjligheter till simulering för forsknings- och övningsändamål.

Studerar man en klaviatur närmare så ser man att mönstret av vita och svarta tangenter från d^1 uppåt exakt återfinns från samma ton d^1 nedåt; se bilden. Bättre elektroniska klaviaturer (som har skaplig pianokänsla i tangenterna och tillgång till naturtrogen, samplad flygelklang i ljudbanken) kan, om de är anslutna till lämplig programvara, ganska lätt "stämmas om" så att basen placeras till höger och så att t ex tonen c^1 hamnar på e^1 -tangenten.

Men nu är det utomordentligt svårt att från bladet spela högerhandsstämmor med vänster hand (och vice versa) samtidigt som man vänder upp-och-ned på musikens rörelseriktning. En omvänd notering vore alltså bra att ha. Bättre notskrivningsprogram medger att man på en klaviatur helt enkelt spelar den musik man vill ha noterad. Med lämplig programvara ansluten kan man sedan få det inspelade inverterat (upp-och-ned-vänt) så att varje stigande intervall blir ett fallande och vice versa. Slutligen begär man utskrift i noter och så är saken klar; jfr. Ex. 2 Resultatet ser för det mesta tämligen egendomligt ut ur musikalisk synpunkt – t ex blir alla durklanger moll, och tvärtom – men om man spelar noteringen på en omvänd klaviatur kommer man att känna igen musiken.

Det är bara att sätta igång och öva. Den som har tillgång till två klaviaturer, en normal och en omvänd, kan t o m spela samma stämman samtidigt i båda händerna!

⁶ Av liknande skäl framstår försöken att reformera bort diverse konstigheter ur gängse musikalisk notering som helt dödfödda. Noteringens egenheter är också egenheterna hos den tonala musik som noteringen anpassats till att teckna ner.

III

Man vill gärna tro att musikerns öron vid instudering såväl som konsert har vägt varje tolkningsdetalj på guldvåg. Och visst är örat som Robert Schumann uttryckte det "musikerns bästa förstånd". Men det är också ett faktum att musikerns lyssnarposition är långtifrån optimal, att musiker hör sig själva spela i ett akustiskt perspektiv som av flera skäl är ytterst missvisande.

Eftersom ljudutstrålningsvinkeln är spetsig för höga frekvenser, går spelaren ofta miste om dem i direktljudet från instrumentet och får därför lätt sin egen faktiska klangfärg om bakfoten. Å andra sidan blir tonen för musikern, som befinner sig nära sitt instrument, ofta färgad av diverse akustiska slaggprodukter som inte hörs på längre håll. Spelaren kan inte heller rätt bedöma hur starkt det låter om instrumentet en bit bort, och vad än värre är, så har musiker mycket svårt att bilda sig en korrekt uppfattning om den dynamiska balansen mellan det egna instrumentet och andra instrument i samspelssituationer. Och eftersom musikerns ljudintryck domineras av det starka direktljudet blir det svårt att uppskatta efterklangens inverkan på musicerandet, något som gör det vanskligt att finna en artikulation och ett tempo som passar både musik och lokal.

Vad skulle musiker tycka om de kunde höra sig själva spela på några meters håll ute i rummet, och på vilket sätt skulle en sådan situation påverka deras sätt att framföra musiken? Lyssnande på avstånd medan man spelar – ett stort steg mot en professionalisering av utbildning och yrkesarbete, ty det är ju publikens öron det gäller att tillfredsställa – har nyligen prövats med mycket gott resultat. Det visade sig både tekniskt genomförbart och därtill mycket givande att lyssna på håll: musikerna drog med stort intresse slutsatser av den nya erfarenheten och blev i flera fall helt förälskade i sitt nya "sound".

Hur kan man då åstadkomma något sådant? Tekniken går ut på att med hjälp av mycket goda hörselskyddskåpor dämpa av direktljudet så mycket som möjligt och ersätta det med ett "avståndsljud", som tas upp med mikrofoner ute i rummet och som via förstärkare leds in i kåporna. Härav följer att metoden tyvärr inte är till någon hjälp för de musiker som bäst skulle behöva den. Det lågfrekvenspräglade ljud som leds till sångarens öron via huvudet och som dominerar röstuppfattningen kan man ju inte eliminera med några yttre skyddskåpor.

Men två villkor måste vara uppfyllda. För att avståndsljudet skall "maskera" det försvagade direktljudet, måste det vara ca 20 dB starkare, och så pass mycket ljudreduktion kan ett bra hörselskydd ge – annars går det ju alltid att med förstärkarens hjälp höja ljudnivån för avståndsljudet litet utöver den eljest eftersträfvade realistiska nivån. Det tar ju ljudet en viss tid att komma fram till mikrofonerna, men det är nödvändigt att spelaren inte uppfattar någon fördröjning av ljudet som står i konflikt med spelrörelserna, och att direktljudet inte gör sig påmint som ett svagt för-eko. "Precedenseffekten" innebär att om en starkare version av ett ljud anländer inte senare än ca 30 ms efter originalljudet, så förlägger örat början av det starka ljudet till startögonblicket för det svaga ljudet. Detta villkor innebär att man inte kan gå längre tillbaka med mikrofonerna än ca 8 m från instrumentet, vilket är fullt tillräckligt – radien för det område där direktljudet dominerar ljudintrycket är i allmänhet mycket snävare än så.⁷

IV

I Morse-systemet för telegrafering regleras varaktigheterna för signalerna och för tidsavstånden mellan dem mycket strikt. Endast två signaler förekommer: lång och kort, och den långa signalen skall vara tre gånger längre än den korta. Pauseringen mellan de enskilda signalerna i varje tecken skall vara lika med en kort signal, och avståndet mellan tecknen sätts lika med en lång signal. I Morse-koden motsvaras varje bokstav, siffra eller skiljetecken av en specifik kombination av långa och korta signaler.

Vad som är viktigt att konstatera i detta sammanhang är att Morse-meddelanden framstår som oregelbundna och oförutsägbara signalsekvenser, ganska fjärran från de överskådliga och regelbundna, i takter inordnade rytmsekvenser man vanligtvis möter i musiken. En intressant fråga, värd sin egen undersökning, är huruvida telegraferande inte i praktiken böjs i riktning mot metrisk regelbundenhet och kanske också i andra avseenden får ett utförande som närmar sig musikalisk rytm.

Rimligtvis är det svårt, onödigt svårt, att lära sig sända och mottaga meddelanden med en så stökig kod, och det ter sig därför frestande att "musikalisera" Morse-alfabetet med sikte på att behålla eller t o m skärpa

⁷ Metoden beskrivs närmare och preliminära resultat ges i "Distant listening".

tecknens rytmiska individualitet och att ge sekvenserna en regelbunden puls. Som biprodukt får man ett nytt medium i vilket man kan pröva olika hypoteser inom den empiriska rytmforskningen.

Låt oss ta en passande bokstavskombination som utgångspunkt för att visa hur det skulle kunna gå till; jfr Ex 3. Till att börja med översättes Morse-tecknen till notvärden med sextondelen som kortaste enhet. Det ser inte särskilt lovande ut.

Telegrafering går undan, och särskilt när tempot är snabbt brukar man i musiken inte finna det mödan värt att notera hur långa pauserna mellan tonerna/tangentnedtryckningarna skall vara. Utan att den ursprungliga durationsrelationen mellan kort och lång förändras nämnvärt kan därför den korta signalen representeras av en åttondel, medan den långa blir en fjärdedel. Som konsekvens av detta och för att separera tecknen bättre ökas uppehållet mellan tecknen till en fjärdedel. Redan dessa modifikationer ger en trevligare anblick. Alla tecken varar ett visst antal åttondelar, och man kan lägga en åttondelpuls under hela sekvensen.

Men åttondelen innebär en obekvämt snabb puls, och det vore också bra att få säkert korn på när varje nytt tecken skall börja. Vi gör därför ytterligare några förändringar med sikte på att få en genomförd fjärdedelpuls och på att få varje tecken att börja på betonad plats. Nu ser det riktigt attraktivt ut, och om man (som bekvämt är) hänför de teckenskiljande pauserna till föregående tecken, bildar tecknen "takter" som varar ett visst antal fjärdedelar.

Denna mera långtgående modifikation medför att avslutande lång signal som inträder på obetonad plats förlängs med en åttondel. Denna skillnad mellan lång och förlängd lång är inte betydelsebärande i sig men förtydligar vissa kritiska teckendifferenser. (Pauserna mellan tecknen blir också i vissa fall förlängda med en åttondel, vilket knappast ställer till problem eftersom nya tecken alltid börjar på betoning.) Flera av tecknen rymmer långa signaler som inträder obetonat och alltså ligger över följande betoningsställe. Dessa "synkoperade" tecken har en ganska specifik rytmisk karaktär och torde få ett särskilt slags, svängigt utförande om telegrafisten släpper loss sin musikalitet.

Empirisk musikalisk rytmforskning ger vid handen att förekomsten av betoningsställena i signalsekvensen rent generellt borde bidra till uppkomsten av särskiljande utförandemönster vad avser såväl insatsavstånd och signalvaraktighet som tonstyrka – skillnader mellan stark och svag signal skulle, liksom karakteristiska insatsmönster, vara högst underlättande när man tar emot knackningssekvenser utan durationsdiffe-

rentiering. Som framgår av exemplet innebär modifieringarna att telegraferingen tar något flera åttondelar (något mera tid) i anspråk, men i den mån som fjärdedelspulsen och musikaliseringen gör att koden blir lättare att sända och uppfatta, kanske detta kompenseras av att sändningstempot kan öka.

(Denna artikel bygger på ett inlägg vid SALFO-seminariet "En vetenskap om artefakter" (Stockholm, 15 december 1994).

Ex. 1

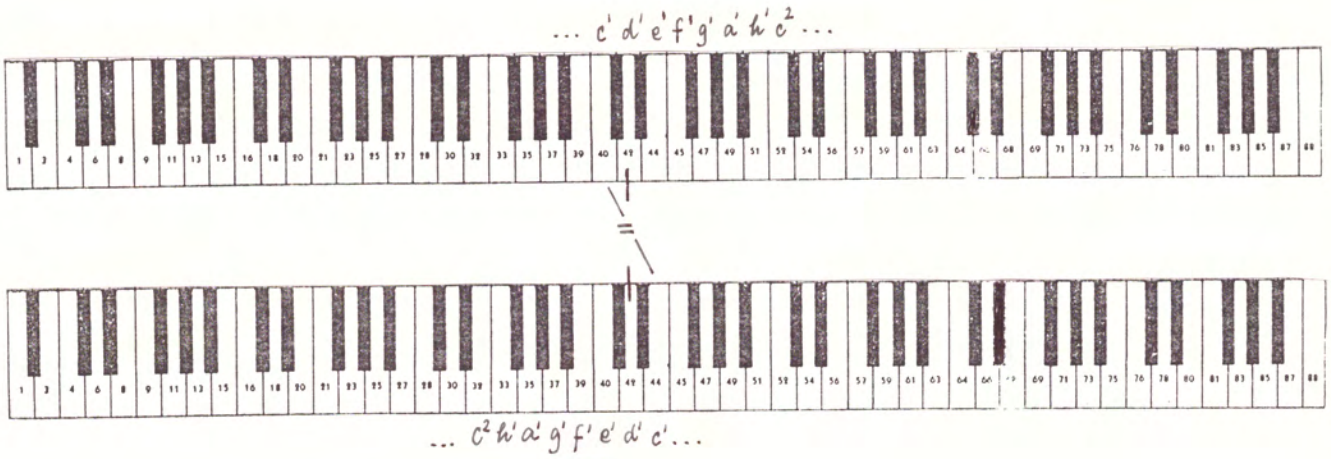
① 2 3 ① 4 3

① 2 3 ② 5 4

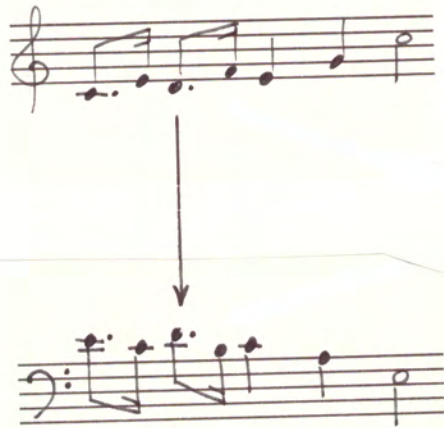
② ① 3 ② 5 4 ② ① ② { ② ① ① } ①

Handwritten musical notation for Ex. 1, featuring a treble clef, key signature of two flats, and C time signature. The melody consists of eighth notes with various fingering numbers above them. Brackets below the staff indicate triplet groupings for the first six notes and the last two notes of the piece.

Bild 1



Ex. 2



Bengt Edlund

Att sjunga efter sin näbb

Att "var och en sjunger efter sin näbb" stämmer inte bara in på fåglar. Som alla talesätt skall även detta ges en innebörd bortom den bokstavliga: vad som en gång för alla är bestämt för fåglarna har en motsvarighet hos människorna. Det är inte bara koltrast, stare och näktergal – och kråka, silltrut och gås – som låter som de kan och som de måste enligt sin natur, också människorna klingar olika allt efter hur de är skapta eller efter hur de har blivit.

"Näbbens" beskaffenhet har emellertid inte bara med arten att göra. Hanen och honan har akustiska beteenden, som bidrar till att identifiera individen och som profilerar budskapet för den som förstår. Medan hanen utför sitt konstfulla revir-arioso från trädtoppen, låter hans maka på annat sätt. Män och kvinnor har förvisso olika röstklang både när de

talar och när de sjunger. Efter målbrottet ligger männens fonationsgrundton ca en oktav under kvinnornas, vars röstklang kännetecknas av att grundtonen i spektrum är stark. Och på grund av att ansatsröret ofta är litet längre hos männen ligger formanterna genomsnittligt något lägre i männens vokalklangfärger.

Men hur är det med melodierna när män och kvinnor uttrycker sig i sång? Vilka tonfall passar en sångare och vilka anstår en sångerska? I den mån det finns sådana skillnader är det knappast bara en fråga om natur, medfödd benägenhet. Musikaliska uttrycksmedel skapas inom och förmedlas genom sekellånga kulturella traditioner, och de blir levande först när enskilda musikverk samspelar med lyssnarnas inlärd förväntningar.

Medan den som spelar exempelvis flöjt har tillgång till hela instrumentets repertoar, så har den man eller kvinna som sjunger inte tillträde till hela vokallitteraturen. Frånsett att en sång kan ligga mer eller mindre väl till på grund av röstläge och önskvärd klangkaraktär – man skiljer ju t ex inte bara mellan sopran- och altläge, utan också mellan dramatiska, lyriska och koloraturpräglade sopranpartier – så går det i kraft av en tyst överenskommelse en könsgräns genom sångrepertoaren. Många sånger kan visserligen sjungas av både män och kvinnor, men andra sjungs bara av män och åter andra enbart av kvinnor.

Naturligtvis, texten lägger ju hinder i vägen. Ibland rör sig dikterna om könsspecifika erfarenheter och inom operan är rollernas könstillhörighet alldeles omisskännlig. Och än viktigare: sånger handlar ofta om amorösa ting, och det framgår då vanligen nog så tydligt av texten om det är en man resp en kvinna som för ordet eller står för perspektivet. Att låta en man besjunga en man, och en kvinna en kvinna, vore inte bara ett besättningsfel i strid mot korrekt uppförandepaxis – det skulle innebära en sexuell tvetydighet, somliga skulle säga anstötlighet, som inte ens vi i vår frigjorda tid tycks kunna sätta oss över.¹

¹ Det finns av samma skäl dikter som en man inte gärna läser högt, och andra som kvinnor avstår från att recitera. Men dikt kan också läsas tyst i ensamhet, och då står det fritt för den som så önskar att helt privat ta del av eller ge sig hän åt känslor som moralen inte godkänner. Dock tycks det som om män i viss mån undviker dikter (och romaner) skrivna av kvinnor, och vice versa. Det hävdas ibland att män inte förstår sig på kvinnors sätt att resonera och skriva, men kanske är det snarare så att det för många män är pinsamt att läsa om och leva sig in i skildringar av kärlek till män? Det

Men bortsett från texterna – om vi kunde lyssna till och bedöma sång-
tonsättningar som vore de stycken av instrumental absolutmusik – finns
det någon skillnad mellan melodier avsedda att sjungas av män och
melodier tänkta för kvinnor? Och oavsett vad vi vet eller tror oss veta om
tonsättarens avsikter, finns det melodier som passar bättre att sjungas
av män än av kvinnor, och tvärtom? Det vore värt att veta men förefaller
inte helt lätt att ta reda på – två goda skäl för ett mera ingående stu-
dium.

Tiden mellan tillkännagivandet av Humanistdagarnas minsta gemen-
samma nämnare och tillfället då evenemanget äger rum är för kort för
att hinna slutföra forskning på förekommen anledning. Vad som i det
följande skall spelas upp på temat Hon och Han kan därför bara bli en
metodologisk fantasi med många funderingar men föga av resultat; en
analys av ett problem, några idéer om hur det skulle kunna lösas samt
en mycket liten preliminär undersökning därtill, vilken såsom försöks-
flygning må lyfta, gå överstyr eller bli kvar på marken.

Att överblicka vokalmusikens territorium är ett oundgängligt första steg.
Innan man börjar är det nödvändigt att se materialets skiftande karak-
tär och frågeställningens olika aspekter för att kunna precisera vilket
problem man är ute för att lösa. Först därefter kan man välja ett hanter-
ligt och representativt material – svepande generaliseringar över omaka
ting ger föga kunskap.

Vokalmusik kan antingen vara solistisk eller korisk, d v s vara besatt
med flera sångare i varje stämma. Solostämmor torde i allmänhet vara
ett mera givande studiematerial om man vill komma åt könsbetingade
skillnader i melodiskt uttryck – de rör sig friare, utan sådana tekniska
begränsningar som samfällt sjungande för med sig. I en körsats styrs
varje stämma i hög grad av harmoniska och kontrapunktiska hänsyns-
taganden till övriga stämmor, något som måste påverka och kanske helt
förstöra den eftersökta könskaraktären i melodilinjerna. Gentemot livligt
figurerade sopranstämmor står ofta rekorderligt harmonimarkerande
basstämmor, men är detta verkligen typiskt för fruntimmer resp karlar,
en könsskillnad speglad i musik?

bör slutligen tilläggas att det också finns situationer när dessa tabugränser överskrides
med besked och stor effekt – spexens kärleksduetter är mycket uppskattade.

En fritt utvecklad solistisk stämma (eller eventuellt två i duett) till underordnat ackompanjemang är alltså lämpligast, men bör man söka exempel från opera eller från kammarmusikalisk solosång? Bägge dessa genrer är tjänliga, men sannolikt bär de på i sammanhanget intressanta skillnader. Åtminstone inom den gängse breda operarepertoaren kan man förvänta sig att eventuella könsspecifika melodibeteenden har renodlats, och att publiken även lärt sig att uppfatta dessa typifieringar. Romansen, däremot, är en intim konstform för invigda, och dess uttryck för manligt och kvinnligt torde vara mindre tydliga men också mera differentierade.

Men inom såväl opera som solosång finns stora stilistiska skillnader allt efter tidsepok, nationell tradition och kanske också språklig präglning. Här är det nödvändigt att välja. Det skulle t ex vara givande att studera tysk romans (Schubert/Schumann/Brahms) och italiensk opera (Verdi/Puccini): två centrala repertoarer med vilka vi är väl förtrogna och som genom sin kontrast ger ett brett 1800-talsperspektiv.

Visserligen blir det nödvändigt att på ett senare stadium i arbetet avskaffa texterna, men först måste de analyseras för att fastställa huruvida sångerna (opera-ariorna lämnas därhän i den fortsatta framställningen) har en laddning som enligt gängse synsätt placerar dem inom sångarens eller sångerskans revir. Först bör emellertid nämnas att en romans kan hamna i den manliga resp kvinnliga repertoaren utan att det finns något i den sjungna texten som antyder att sången hör hemma där. Sången, eller den sångcykel i vilken den ingår, kan ha en titel som talar om vem som sjunger eller som på annat sätt ger texten ett visst könsperspektiv. Och tonsättaren kan ha haft ett bestämt önskemål om sångstämmans klangfärg och därför föreskrivit att sången skall sjungas av en sångare eller sångerska.

En första grupp av sånger bygger på kärlekslyrik skriven i jag-form, och det framgår vanligen ganska tydligt om det rör sig om ett manligt eller ett kvinnligt subjekt. En andra grupp, för det nu aktuella syftet nära besläktad med den första, omfattar sånger om kärlek med berättande eller reflekterande text, men där en innehållsanalys klart ger vid handen att perspektivet är manligt resp kvinnligt. Söker man efter könskaraktäristiska melodivändningar bör dessa två, i sångskatten rikligt företrädade kategorier vara givande. Det är ju en rimlig hypotes att tonsättarna försökt fånga de måhända speciella tonfall som tuppar och hönor nyttjar när de intresserar sig för varandra. Men det är naturligtvis

också fullt tänkbart att män och kvinnor har ett gemensamt sätt att uttrycka kärlek i musik.² Dessutom måste man räkna med att den eventuella kärleksfullheten i melodierna är dubbelexponerad med, filtrerad genom, modifierad av, andra känslor. Texten kan kräva att kärleken skildras som blyg, hoppfull, trygg, trånande, sinnlig, passionerad, desperat. Vi har goda öron för att uppfatta sådana komplexa känslolägen, men hur skall man separera uttrycken för kärlek från de melodiska drag som speglar den andra, tillkommande emotionella komponenten?

Nästa kategori utgörs av sånger vars texter handlar om ämnen – händelser, göromål och erfarenheter – som nära hör ihop med männens resp kvinnornas av naturen eller samhällsorganisationen givna roller. Soldatvisor sjungs av män och vaggsånger av kvinnor. Att ägna sig åt att ta reda på könsrelaterade melodibeteenden i romanser av detta slag är som att skjuta på sittande fågel: resultaten torde bli lika triviala som de är givna, förutsebara. Komponerar man en sång om två grenadjärer (vilket faktiskt har förekommit) så ligger det ytterst nära till hands att anknyta till den typ av melodier och rytmer, de "intonationer", som nyttjas i de visor som soldater faktiskt sjunger, och därmed har man fått in soldatlivets etos i musiken på köpet. Att soldater är lustiga och karska sällar, det visste man helt säkert på 1800-talet, men huruvida denna av yrkesrollen betingade stereotypi och dess av oss alla lätt identifierade musikaliska avspeglingar faktiskt står för könskaraktär av mera djupgående och intressant slag kan diskuteras.

Slutligen har vi de sånger – de flesta av dem tillhör den för sångare och sångerskor gemensamma repertoaren – vars texter rör sig om könsneutrala ämnen. Författare och tonsättare har varit ense om det lämpliga i att uppmärksamma årstiderna (särskilt våren) och dygnets faser, förgångna tider och avlägsna länder, naturen, livet och döden. Också här skulle det kunna finnas manliga och kvinnliga drag i sångernas melodik, drag som gör sången manlig eller kvinnlig, men företeelsen ändrar nu karaktär. Det gäller inte längre musikens sätt att ge uttryck för att en man eller kvinna tänkes framföra texten, sökarljuset riktas inte längre mot vissa av texttolkningens medel och bakomliggande föreställningar, utan direkt mot tonsättarens innersta och förmodligen omedvetna konst-

² Musikforskaren Manfred Clynes har med hjälp av sin "sentograph" (en apparat som registrerar hur man trycker med fingertopparna mot en metallplatta) fått fram karakteristiska tryckprofiler för ett antal grundläggande mänskliga emotioner; inget sägs i hans rapport om att kurvan för "love" skulle vara olika för män och kvinnor.

närliga impulser. Det gäller inte den fiktiva sångarens eller sångerskans näbb utan kompositörens; vad som söks är en könsnärlig polarisering som i lika mån bör återfinnas också i instrumentalmusikens melodier. Uttrycker sig en viss tonsättare ömsom manligt, ömsom kvinnligt? Kravet på melodisk variation, inom produktionen som helhet såväl som inom enskilda verk, kan tyckas göra detta sannolikt, men denna omväxling behöver ju inte ha med dimensionen manligt/kvinnligt att göra – eller skriver kompositören övervägande manligt eller kvinnligt?

Vi får inte glömma bort att medan flertalet tonsättare varit män – och detta gäller särskilt om vi räknar dem som nått musikhistorisk status – så fanns och finns det mängder av tonsättarinnor. Om vi ger oss i kast med frågan om manligt resp kvinnligt melodiskt uttryck i relation till tonsättaren, och det är en sak väl värd att undersöka, blir det nödvändigt att komplettera upphovsmän som Schubert, Schumann och Brahms med motsvarande kvinnliga romanskompositörer. Studiet kompliceras därtill av att man inte kan göra det så enkelt för sig att man bara utgår från biologiskt kön. Vilken var faktiskt tonsättarens eller tonsättarinnans sexuella orientering, och hurdan var hans/hennes könsidentifikation och personlighet?³

Att utforska könsrelaterad melodigestaltning i tonsättningar av amorösa texter som annonserar att det är en man eller kvinna som förutsätts sjunga resp i romanser med könsneutral text synes alltså vara givande om än på olika sätt. Men hur skall man gå till väga?

"Analys!" är den flitige musikforskarens första tanke, för om det finns melodier som rör sig manligt resp kvinnligt borde man ju kunna hitta

³ Näbbforskaren leds härmed in på svåra avgöranden. Den biografiskt inriktade musikforskningen har inte sparat någon möda när det gällt att fastställa de stora tonsättarnas sexuella läggning. Eva Weisweiler menar i sin studie av Clara Schumann att Robert var svag för "unga odågor", och hetaste nyhet på sistone är att Schubert var homosexuell, något som tidigare idoliserande Schubertforskning pietetsfullt skulle ha sopat under mattan trots graverande indicier. Hela senaste numret av den mycket seriösa tidskriften *Nineteenth Century Music* ägnas åt att presentera och nagelfara evidensen i denna delikata fråga samt (dessbättre) också åt att diskutera vilken skillnad de sexuella relationerna mellan Schubertiadernas folk rimligen kan ha för förståelsen av Schuberts musik. Johannes Brahms, slutligen, var visserligen också ogift, men hans bordellbesök står (hittills) höjda över varje misstanke.

några åtskiljande strukturella drag hos dem. Men vid litet mera eftertanke framstår noggrann analys av ett antal melodier som arbetets avslutande etapp. Att börja med analys skulle strax leda ut i vida öknen. Man måste först skaffa någon indikation på vilka melodier som faktiskt rymmer något manligt resp kvinnligt för att sedan genom preliminär jämförelse få en uppfattning om vilka strukturella egenskaper som kan vara relevanta med avseende på differensen manligt/kvinnligt, och som det alltså är lönt att undersöka närmare. En förutsättningslös melodisk analys, som ju inte kan utesluta melodiernas rytmiska och harmoniska aspekter, vore dock ett synnerligen stort och mångfacetterat företag, och därtill ett meningslöst sådant om man inte kan ställa resultatet i relation till den könskaraktär som eventuellt faktiskt upplevs i melodierna. Och att med spekulativ tvärsäkerhet, att med sina egna fördomar om vad som är manligt resp kvinnligt som grund, gå direkt på musiken och söka efter strukturella särdrag med förmodat inneboende könskaraktär, förefaller vara en vansklig och gammalmodig metodik.

Men det är likväl ofrånkomligt att nyttja fördomar – eller intuitivt uppfattad erfarenhet, det låter bättre – som ett första stadium av kunskap, att göra dem produktiva som provisoriskt, rikttningsvisande fundament för studiet av manlig resp kvinnlig romansmelodik. I fortsättningen skall begrundas tre möjligheter att under metodiskt acceptabla former samla in och göra våra intuitioner om manligt och kvinnligt i melodier vetenskapligt användbara. Den första sättet håller sig inom en traditionell musikanalytisk ram, medan de två senare bygger på experiment, på att lyssnare bedömer melodier med avseende på könskaraktär.

Den kritiska litteraturen om instrumentalmusik, från programkommentarer till vetenskapliga avhandlingar, rymmer gott om beskrivningar av melodier med innebörden att de har uppfattats som manliga eller kvinnliga till karaktären. (Sonatformens huvud- och sido-teman har t ex ofta tilldelats manliga resp kvinnliga egenskaper och roller i formutvecklingen.) Dessa associationer till manligt och kvinnligt är förvisso inte höjda över kritik – de torde i många fall kunna föras tillbaka till ett antal grova schabloner, och man får inte glömma bort att de allra flesta av dessa kommentatorer har varit män – men detta hindrar inte att de kan rymma värdefulla iakttagelser. Om man tog sig för att noga sovra och sortera sådana könsidentifierade instrumentalmelodier, skulle det vara möjligt att få fram en ganska hållfast och väl varierad exempelsamling, användbar som riktlinje för vidare jämförande analys av vokalmelodier.

Beträffande melodier hämtade från sånger vars text uttrycker eller handlar om manlig resp kvinnlig kärlek skulle resultatet av en sådan undersökning kunna ge en viss bekräftelse i efterhand på huruvida de försöksvis nyttjade analytiska kriterierna verkligen fångat könsrelevanta melodiska egenskaper. Givet att en förstklassig romanstonsättare har god inblick i både manligt och kvinnligt psyke och tillhörande musikaliska uttryckssätt, borde sångarnas och sångerskornas repertoar av kärleksvisor ha en slagsida mot manliga resp kvinnliga tonfall.⁴

Men det är frestande att gå förbi den musikkritiska litteraturens evidens om melodisk könskaraktär och vända sig direkt till nutida lyssnare. Vilka melodier passar för manliga sångare och vilka skulle en grupp lyssnare placera in i den kvinnliga repertoaren?

Stimuli i dessa experiment skulle utgöras av de karakteristiska tematiska idéerna (vanligen avsnitt av 2, 4 eller kanske 8 noterade tacters längd) ur ett antal strategiskt valda manliga/kvinnliga resp könsneutrala romanser. Sångerna bör inte vara alltför kända, för det är essentiellt att lyssnarna inte har några förutfattade meningar om att melodierna skall sjungas av en man eller av en kvinna, och försökspersonerna bör vara förtrogna med klassisk musik utan att vara specialintresserade av romanssång.

Det ligger i ett sådant tests natur att försökspersonerna själva blir en viktig variabel i experimentet, och det resultat man får fram kommer med nödvändighet att belysa såväl könsrelaterade melodiegenskaper som våra "spontana", dvs kulturellt medierade, åsikter om vad som är manligt och kvinnligt. Urvalet av försökspersoner måste därför vara könsmässigt balanserat, och det är av stort intresse att hålla isär svar från manliga resp kvinnliga lyssnare.

En helt nödvändig förutsättning är att sångernas text inte styr lyssnarnas preferenser beträffande sångarens kön, och texten måste därför undertryckas eller helt avskaffas. Flera möjligheter att göra detta står till buds, och två sådana, som leder till olikartade experimentuppläggningar, skall diskuteras närmare.⁵

⁴ Men så intressant det vore om man t ex kunde visa att Schubert komponerade kvinnliga romansmelodier också för sina sånger med mansperspektiv – en godbit för ett kommande nummer av *19th Century Music* !

⁵ Det vore härutöver möjligt att låta framföra sångutdragen som vokalis samt att helt enkelt se till att ingen bland lyssnarna förstår tyska språket.

Man skulle kunna låta sångavsnitten sjungas i två versioner, av en sopran eller alt resp av en tenor eller bas, med originaltexten utbytt mot en nonsenstext med smak av tyska och helst med originalets vokaler intakta.⁶ Lyssnarna skulle sedan få ta ställning till frågan "Passar det denna sång bättre med sångare eller med sångerska?"

Denna metod har dock några nackdelar. Lyssnarna skulle testet igenom behöva jämföra två stimuli för att besvara varje enskild fråga, en rätt svår och därtill långgrandig uppgift. Om alternativen skulle sjungas i antingen "hög" resp "låg" sättning, så blir versionerna inte helt jämförbara. Ytterligare en besvärande olikhet tillkommer: i manliga versioner blir sånglinjen oftast en mellanstämma belägen mitt i den ackompanjerande pianosatsen; när en kvinna sjunger samma avsnitt torde vokalstämman för det mesta hamna överst (eller i varje fall högt) i musikkväven.⁷ Slutligen skulle det inte heller vara möjligt att få de två versionerna lika ur interpretationssynpunkt; de skulle skilja sig från varandra med avseende på tempo, accentuering, röstklang etc, och sådana differenser mellan versionerna skulle naturligtvis kunna påverka bedömningen av kärnfrågan – preferensen för manlig eller kvinnlig sångare.

Dessa problem pekar i en och samma riktning: det vore önskvärt att undvika jämförelser, att presentera endast ett stimuli för varje sångavsnitt. De måste då sjungas av en könsneutral stämma, av en androgyn sångare, men var hittar man en sådan?

Sångsimulatorn MUSSE vid Kungl Tekniska Högskolans avdelning för musikakustik har hittills sjungit på mäns och kvinnors sätt, men åtar sig gärna andra, litet ovanligare uppdrag bara man noga talar om för honom vad saken gäller. En vokalis med könsneutral röstklang skulle kunna åstadkommas genom att dels ställa in en liten höjning av spek-

⁶ Ur Goethes textrader "*Nur wer die Sehnsucht kennt, weiß, was ich leide*" skulle man med konsonantsubstitution kunna erhålla det obegripliga versparet "*Nun echt sie Lehrwucht kehrt, kein war im Weine*".

⁷ Denna (musikaliskt rätt stora) skillnad betraktas dock i praktiken som legitim, och romanslyssnare lägger sällan märke till den. De torde lyssna i termer av huvudstämma plus ackompanjemang, snarare än kontrapunktiskt. Men i ett preferenstest med det nu aktuella syftet är denna skillnad inte önskvärd. Det bör tilläggas att en identisk relation mellan sångstämma och pianosats inte kan bevaras med gott resultat genom att transponera pianostämman – den riskerar att låta för grumlig eller tunn.

trumnivån i området 2000-3000 Hz svarande mot den glansfulla manliga s k sångformanten, dels se till att grundtonerna i melodin röner en följsam förstärkning med hjälp av första formanten så som sjungande damer brukar göra. Man väljer sedan en lämplig klangfärg för den utvalda vokalen och lägger dess karakteristiska formantfrekvenser på medelvärdena mellan alt- och tenorröster. Men viktigast för att skapa ett intryck av ett sjungande neutrum är att hålla sångavsnittet inom omfånget 300–500 Hz, ett område som är tillgängligt för sångare såväl som sångerskor. Inom denna ram ryms nära nog en stor sext, men om man utgår från ett något lågt a^1 på 436 Hz – ett bra läge för en åldrande Pavarotti – samt tummar något litet och men symmetriskt på den givna ramen, går det att få in den lilla septiman d^1-c^2 svarande mot frekvensintervallet 290–519 Hz.

Men tyvärr är MUSSE fullständigt omusikalisk, och om hans prestationer i det androgyna röstfacket (utöver häpnad) skall väcka estetisk respons måste det till lämplig mjukvara. Även på denna punkt finns det hjälp att få på KTH i form av ett program som förser MUSSE med goda manér: flexibel rytmisk diktning, naturlig dynamisk kurvatur, tilltalande agogisk avrundning och annat som bidrar till att förvandla mekanik till musik. Någon tolkning i egentlig mening blir det naturligtvis ändå inte, ty vad som återstår är att med känsla och intellekt fingradera de interpretatoriska medlen för vändningarna i just en viss melodi, och att förse föredraget med den karaktär i rytm, artikulation och timbre som tycks höra ihop med melodins sätt att föra sig. Men det är vackert så och ett stort steg mot att arbeta med musikaliskt tilltalande stimuli.⁸

Till lyssnarna skulle för varje uppspelad MUSSE-version riktas den fråga som de förmodligen ställer sig själva: "Var det en man eller en kvinna som sjöng?", men i den mån som röstklngen faktiskt är könsneutral torde svaren snarare ge besked om huruvida melodin som sådan uppfattades som maskulin eller feminin. Eftersom all text är borta skulle man därtill, för att tränga litet djupare in i melodiupplevelsen, kunna fråga: "Vad sjöng han/hon om"?

⁸ Den androgyna metoden hade inte varit möjlig att på allvar föreställa sig om inte MUSSE och musicerande-programmet hade forskats fram av Johan Sundberg och hans medhjälpare på KTH. Prof Sundberg och Gunilla Berndtsson har också bistått med att ta fram en könsneutral röstklng och att syntetisera mina demonstrationsexempel, och jag är dem mycket tacksam. Docent Alf Gabrielsson (Uppsala) tackas för givande synpunkter.

MUSSE-metoden kan komma till pass även senare i undersökningen. Antag att man nått så långt att man identifierat ett antal melodiska drag som tycks ha med manligt resp kvinnligt uttryckssätt att göra. Det vore då möjligt att (med diskreta medel) komponera om de melodier som tidigare använts och könsidentifierats så att de kom att representera manlig resp kvinnlig karaktär på ett mera renodlat sätt eller så att de bytte polaritet. Resultatet av ett sådant förnyat försök skulle när det jämfördes med utfallet av det ursprungliga testet ge besked om huruvida de analytiska iakttagelserna faktiskt är relevanta med avseende på musikalisk könskaraktärisering.

Emellertid har också denna metod sina nackdelar. Den ganska trånga intervallramen för sångavsnittet gör att många eljest intressanta melodier med omfång större än liten septima, däribland de flesta melodier med stora språng, måste lämnas utanför undersökningen. Tonhöjdsfaktorn kan vidare antas vara mycket kritisk också på så sätt att melodier med framträdande passager i utkanterna av septimomfånget skulle få många lyssnare att identifiera MUSSE som man resp kvinna.

Det är fullt möjligt att efteråt lägga på pianoackompanjemang till MUSSE-sång – stämtonens avvikelser från $a^1 = 440$ Hz utgör inget problem om man nyttjar en synthesizer. Men med tanke på att det i många fall torde krävas rätt stora nedåttransponeringar för att anpassa de utvalda melodiavsnitten till det tillåtna androgyna tonläget, skulle pianot ofta klinga ganska grovt. Man kan överväga om det inte vore bättre att helt utesluta pianosatsen – den utgör en ovidkommande extrainformation i stimulit som kan tänkas påverka lyssnarna i deras bedömning av sångmelodins könsuttryck.

Som avslutning på presentationen spelades tre sångavsnitt, hämtade ur Schuberts sena produktion och utförda av MUSSE på könsneutralt manner, upp för åhörarna, vilka fick svara på om de tyckte att melodierna sjöngs av en man eller en kvinna. Sångerna var dessa:

1. *Lied der Anne Lyle* DV 830. En kvinna sjunger med öm förtröstan om sin älskade från vilken ödet skilt henne. (Ex 1)

2. *Heimliches Lieben* DV 922. En kärleksbekännelse av ganska hög känslomässig temperatur; dikten är författad av en kvinna, diktjaget förefaller vara en kvinna, och föremålet för kärleken är en man. (Ex 2)

3. *Die Sterne* DV 939. Någon – man eller kvinna – förundras över stjärnorna på himlen och deras skiftande budskap till människorna. (Ex 3)

Resultaten (som det är alltför tidigt att kommentera) utföll enligt nedanstående. Bråktalen anger proportionen mellan svaren manlig resp kvinnlig sångare, och var enligt χ^2 -metoden statistiskt signifikanta på sannolikhetsnivån .05).

Lied der Anne Lyle — 11/3

Heimliches Lieben — 3/10

Die Sterne — 3/11

1. *Mässig* ♩ = 63 DV 830

2. *Mässig* ♩ = 80 DV 922

3. *Etwas geschwind* ♩ = 116 DV 939

4. *Nicht zu geschwind* ♩ = 104 DV 879

5. *Ziemlich bewegt* ♩ = 76 DV 881

6. *Sehr mässig* ♩ = 76 DV 862

7. *Langsam* ♩ = 58 DV 871

8. *Langsam* ♩ = 66 DV 867

9. *Langsam* ♩ = 66 DV 906

Bengt Edlund

Redogörelse framlagd för en Akademi

"Nutida metoder och arbetssätt inom musikvetenskapen" – ett intressant men stort ämne att presentera på en halvtimme. Vissa definitioner och avgränsningar är därför påkallade.

Distinktionen mellan metod och arbetssätt är ofta inte helt glasklar i den vetenskapliga praktiken, men med "arbetssätt" skall här avses de specifika begrepp och tekniker man nyttjar i det musikvetenskapliga arbetet. De är underordnade och följer ur den metod man valt; med hjälp av arbetssättet kommer metoden så att säga i närkontakt med det musikaliska objektet. "Metod" blir då det generella synsätt man anlägger på objektet i syfte att kunna utvinna kunskap om det. Men metoder hänger aldrig fria i luften; de är praktiska tillämpningar av föreställningar man håller sig med vis-á-vis musik, och de står i samklang med vad man anser vara god, försvarlig vetenskap.

Varför umgås en vetenskap med sina objekt med hjälp av metoder? Skälen är flera. Med redovisade, men inte nödvändigtvis allmänt godtagna, metoder blir resultaten kommunicerbara, möjliga att förstå och möjliga att ifrågasätta. Metoden har också ett stort heuristiskt värde. Via metoden inför man ett bestämt och ganska hårt reglerat perspektiv; metoden tuktar objektet så att man har chans att se ett mönster i den förvirrande mång-

falden av egenskaper. Vidare innebär fasthållandet vid en metod att forskaren minimerar eller kontrollerar sin egen roll i kunskapsprocessen – något som är särskilt viktigt i de fall då man använder sig av sin egen musikaliska sensibilitet som kunskapsinstrument.

Med "nutida" metod skall avses metoder som nyttjats eller diskuterats flitigt under de senaste två decennierna – en definition som alltså inte utesluter metoder som är av äldre ursprung.

Modern "musikvetenskap" är dessbättre ett mångfacetterat studium – musiken undersöks ur en mängd olika, kompletterande aspekter. Utan att därmed antyda någon ringaktning för strävandena att nå kunskap om musikens allehanda samband med företeelser utanför sig själv – vem vill förneka att sådant är värt att veta? – skall vi i det följande koncentrera oss på metoder och arbetssätt som placerar det musikaliska förloppet som sådant i centrum.

De allra flesta av musikvetenskapens metoder (och de som rör musikens struktur utgör inga undantag) har inspirerats av idéer från andra vetenskaper. Detta är inget unikt för musikvetenskapen och utgör inget fattigdomsbevis att beklaga – snarast är det en fördel i det tvärvetenskapliga samtalet. Men genom att välja sådana metoder som anpassats för att belysa, eller som primärt utgår från, musikens struktur hamnar vi i mittfåran: dessa metoder är specifikt musikvetenskapliga, inte bara metoder som musikvetare använder.

Ännu en avgränsning skall redovisas. Det finns tre sätt att ta del av musik – man kan utföra den, man kan lyssna till den, och somlig musik kan man dessutom läsa. Vart och ett av dessa perspektiv, liksom de metoder som ligger i deras förlängning, har sina fördelar och fällor. De metoder som skall presenteras och de arbetssätt som skall exemplifieras i det följande gäller musik som avlyssnat fenomen och innebär en fokusering av musikforskaren som lyssnare.

Slutligen: de metoder jag tar upp är sådana som jag finner intressanta. Detta innebär ingalunda att jag i allo anser att de är förträffliga. Men de verkligt långtgående och väsentliga frågorna tycks ofta vara förknippade med kontroversiella metoder, och utan utmaningar stagnerar vetenskapen.

Nog med preludier på temat. Över till variationerna – hur lyssnar musikvetare?

Musikforskare hör inte alltid detsamma som vanliga lyssnare, och man kan

undra om ens musikforskare alltid hör vad musiker hör. Rent generellt kan man fråga sig om musiken alltid är beskaffad som den låter.

Ett intrikat exempel på detta är amadinda-musiken från Uganda. Det vi just hörde har transkriberats av en musikforskare på detta sätt; jfr. Ex. 1a. Det ser ut som en meningslös etyd för två stämmor med en extra melodi ovanpå, men transkriptionen bygger på missförstånd allt igenom.

Amadindan är en xylofon med blott 12 stavar, och den är stämd i fem nästan lika stora tonsteg per oktav, något vår notering inte kan återge exakt. Vidare är oktaverna i tonförrådet avsiktligt inte helt rena. Amadindan spelas av inte mindre än tre musiker. Två av dem står mitt emot varandra och spelar på alla utom de två översta stavarna, vilka överläts åt den tredje musikern. De två spelarna, vi kan kalla dem A och B, spelar hela tiden parallella oktaver med bägge händerna, och turas därvid om så att varannan klang kommer från A, varannan från B. Man kan undra var detta spelsätt kommer ifrån, och svaret tycks vara att amadindamusiken bygger på musik för ennanga (en åttasträngad harpa) eller mbira ("tumpiano"), musik som man spelar med två händer – spelarna A och B motsvarar var sin hand.) Spelaren C vid diskantänden spelar en stämma som består av de toner som A eller B spelar på de två lägsta stavarna, fastän förskjutet två oktaver uppåt, givetvis. Man måste känna till dessa spelmönster för att kunna transkribera, och denna kunskap får man genom att se på (videofilm) och helst lära sig spela själv; jfr. Ex. 1b.

Men till detta kommer en konsternerande omständighet. Det man hör är en strid ström av två- eller tretoniga melodisk/rytmiska motiv, som ingen av musikerna bevisligen spelar. För att förstå och sätta detta på pränt, behöver man insikter från perceptionspsykologin. Om man hör en mycket snabb följd av lika starka toner så tenderar dessa att skiktas i upplevelsen. Vi kan bara hålla ihop tonflödet till en linje om tonhöjdsintervallen är små; ligger tonerna långt ifrån varandra hör vi alternerande toner i halva hastigheten, och dessa toner bildar en övre och en undre linje bestående av små intervall. Dessa betingelser är uppfyllda i amadindamusiken, som alltså rymmer två extra, rytmiskt oregelbundna linjer som mer eller mindre skymmer de två regelbundet alternerande linjer som faktiskt spelas.

Men det är faktiskt mer invecklat än så, och musikforskaren behöver än mer psykologisk kunskap för att förstå denna musik – det är påkallat att flytta perceptionslaboratoriet ut på savannen och göra experiment. Ty det har visat sig att om man känner till en melodi på förhand, kan man känna igen den inuti en snabb ström av toner. En kulturbetingad förmåga till identifiering kan alltså bryta igenom den allmänna tendensen att höra

tonflödet i två skikt. Främlingar hör denna musik på ett sätt, de invigda på ett annat. Till saken hör att amadindastyckena är förknippade med sångtexter, och att folk säger sig urskilja dessa melodier (eller fragment av dem). Finns dessa tonfall dolda i någon av de inherenta rytmerna eller ligger de till grund för de tonmönster A eller B spelar gång på gång?

Finns det inherenta rytmer/melodier i västerländsk musik? Frånsett s k minimalistisk musik är det sällsynt, men ett sällsamt och mystifierande praktexempel har man hittat. Ingen har hört, och ingen skulle heller vilja höra, de saxande tonföljder som Tjaikovskij noterat i början av finalen till Pathétique-symfonin, men tillsammans bildar de en kör av uttrycksfullt fallande melodier; jfr. Ex.2.

En metod som ånyo aktualiserats är vad som ibland kallas "criticism", och som i många fall uppenbart har sina rötter i Adornos ansats att dechiffrera kompositionstekniska förhållanden och musikverk i samhällseliga termer. Avsikten med dessa tolkningar är ofta att i emancipatoriskt syfte blottlägga inslaget av "ideologi" i verk, som enligt gängse autonomiestetiskt synsätt gäller för att vara enbart konstnärliga artefakter höjda över sin ursprungliga eller nutida sociala kontext. Metoden är hermeneutisk, och innebär att strukturanalytiska observationer tolkas med hjälp av forskarens egen sensibilitet och sätts i samband med historiska data så att musiken visas rymma en viss, ofta kontroversiell narrativ innebörd.

En hel del av denna forskning har feministisk tendens, och arbetssättet skall exemplifieras med en verkkritik av detta slag. Men först bör vi påminna oss några företeelser i musiken som av hävd anses vara bärare av något manligt resp kvinnligt. Det spelar ingen roll om vi anser att de bakomliggande föreställningarna om könskaraktärer utgörs av gammalmodiga fördomar, eller om vi håller dem för att vara giltiga generaliseringar – stereotyper och djupa sanningar duger lika bra som fripassagerare i den fårsätligt attitydpåverkande musikaliska kommunikationen mellan omedveten sändare och omedveten mottagare. Inom såväl som utom musikvetenskapen har vi in i det sista talat om manligt dur och kvinnligt moll, om manliga rytmer och kvinnliga, om det strama manliga huvudtemat gentemot det mjuka kvinnliga sidotemat.

Själva sonatformen – den klassisk/romantiska musikens viktigaste formkonvention – framstår genom sin tematiskt-tonala uppläggning ofrånkomligen som en vehikel för att uttrycka manlig dominans. Enligt den gängse dramaturgin (från vilken avvikelser är lätta att tolka) går det nämligen till

så här. I expositionen lanseras huvudtemat i tonikan medan sidotemat står på egen mark i dominanten. I genomföringen går huvudtemat sönder i närkamp mot yttre eller inre fiender, men återvänder i triumf vid återtagningens början, varpå sidotemat följer, nu domesticerat till tonikan.

Hur står det till med könskampen i första satsen i Brahms' tredje symfoni? Satsen inleds med ett motto på tre ackord som också rymmer en konflikt; jfr. Ex. 3a. Mellan de två F-durackorden kommer en klang som rymmer a_b – den kvinnliga molltersen – och även det omedelbart följande, trotsiga huvudtemat är anfrätt av denna dubbelhet, denna svaghet; Ex. 3b. Den främmande tonen a_b omtolkas sedan till $g\sharp$ och blir inledningston till sidotemat, en sinnligt intagande, aningen dansant och på sin tid aningen exotisk melodi som står i A-dur, en tonart utom tonikans räckhåll, Ex. 3c. I genomföringen dominerar sidotemat som antar en mera påträngande och passionerad karaktär (ciss-moll), medan huvudtemat trevar sig in först mot slutet, långt borta bland tonarterna och i mycket uppgiven stämning; Ex 3d och 3e. Inte heller mottot i början av återtagningen blir någon manlighetens revansch – även tredje klangen innehåller a_b och mottot spårar ur till Dess-dur; Ex. 3f. Det påföljande huvudtemat är fortfarande fixerat vid anomalin a_b , och sidotemat hävdar fortfarande sin självständighet gentemot huvudtemats tonalitet genom att stå i D-dur; ex. 3 g och 3h.

Satsens narratologi visar upp en bild av ifrågasatt manlig dominans, en dold rädsla för Det Andra, för kvinnan, för det främmande och exotiska. Och man behöver inte vara nutida kvinna för att höra något sådant. Hermann Kretzschmar måste också ha känt av en viss depotentiering eftersom han kallade sidotemat i denna sats för "Delila-temat". Till evidensen hör även att Brahms tydligen var fascinerad av farliga förförerskor: han såg Bizets *Carmen* inte mindre än 20 gånger när den hade premiär i Wien 1876. Ingen kan förneka att musikvetenskapen hör till de exakta vetenskaperna.

Eftersom manliga musikforskare med preferens för det absoluta i musiken kan tänkas ogilla denna och liknande tolkningar, så tar vi genast tillflykt till en analysmetod som har rykte om sig att vara ytterst objektiv, ja som i förstone tycks ha avskaffat lyssnandet helt och hållet.

I 1900-talsmusiken, atonal eller icke, är den klangliga aspekten mycket viktig. Eftersom harmoniläran inte längre gäller, var det nödvändigt att uppfinna en ny metod att beskriva och bringa ordning i klangerna. Under

stark påverkan av matematiska tänkesätt skapade amerikanska musikteoretiker "set theory".

För att fastställa innehållet i en klang gör man till att börja med en musikaliskt mycket hårdhänt reducering av de strukturer man vill undersöka. Man bortser från tonernas oktavlägen, liksom från deras ordningsföljd samt från hur många gånger de förekommer inom klangen: begreppet ton försvinner och ersätts av begreppet tonklass (*pitch-class*). I den liksvävande tempererade stämning vi numera har finns 12 tonklasser. Man talar inte heller om specifika intervall, utan om intervallklasser (*interval-class*). Bortsett från oktaven borde det finnas 11 sådana inom oktaven, men eftersom man tänker i termer av tonklasser gör man ingen skillnad mellan ett stigande intervall och "motsvarande" fallande: en kvint blir det samma som en kvart. Det behövs därför bara 6 intervallklasser i systemet.

En klangs toninnehåll kan sedan beskrivas genom att man anger dess tonklassmängd (*pitch-class set*), d v s man räknar upp de ingående tonklasserna relativt den tonklass man lagt underst. Man anger sålunda egentligen tonklassnivåer, mätta med halvtonen som enhet. Sedan är det fritt fram att undersöka relationer mellan klanger i termer transposition, inversion, komplementaritet och ännu andra, än mer abstrakta relationer. Klangens intervallinnehåll anges med hjälp av en intervallklassvektor (*interval-class vector*), d v s man bildar alla intervall som kan uppstå i tonmaterialet och räknar sedan i tur och ordning antalet förekomster av de sex intervallklasserna; resultatet skrivs i ordningsföljd från halvtonen till största intervallet på sex halvtoner.

Låt oss nu tillämpa detta så att vi får bukt med våra svindelkänslor, och så att vi ser vad metoden duger till. Vi vill undersöka relationerna mellan klangerna i huvudtemat resp sidotemat i Alexander Skrjabin's sjunde piano-sonat; jfr. Ex. 4a och 4b/c.

Man noterar alla förekommande toner och stryker eventuella dubletter: huvudtemat innehåller sex tonklasser. Därpå skriver vi dem i stigande ordningsföljd – vilken ton vi börjar med är godtyckligt. För att finna tonklassmängden måste man sedan teckna toninnehållet i sin mest komprimerade form, d v s så att ramintervallet är så litet som möjligt och så att det minsta intervallet ligger nederst. Därpå sätter man understa tonklassen =0 och anger de övriga tonklassernas nivå däröver. Därmed har vi fått fram klangens *pc-set*, och vi kan också komma åt klangens *ic-vector*: många små terser, uppenbarligen, men bara en stor ters.

Samma operation i sidotemats första cell ger samma tonklassmängd – materialet är bara transponerat till annan startpunkt. Den andra cellen, däremot, innehåller sju toner och har som synes ett helt annat *pc-set*.

Men här kan det tänkas att analytikerns musiköra protesterar, och kanske det t o m kliar igenkännande i höger hand. Skrjabin för sin del, teosof och spiritistiskt intresserad, låter för sin del meddela dels sin förvåning över denna metod, dels att så olika är väl inte B- och C-klangererna.

Vad som hänt är att vi inte haft örat med oss när vi drog gränsen klangerna emellan – metoden är inte så höjd över subjektiva avgöranden och därmed felgrepp som man gärna vill tro. Ingen *set theory*-analys är bättre än de segmenteringar den bygger på. Om vi skärper lyssnandet så kan vi kanske höra en särskild slags dissonans i det dissonanta: tonen $f\sharp$ upplöses till $e\sharp$ och är att betrakta som kvardröjande från B-klangen. Och tar man bort $f\sharp$ från C-klangen så kommer vår bekanta tonklassmängd åter till synes.

Beträffande A- och B-klangererna passar Skrjabin på att säga att så lika är de väl ändå inte. Och det har han också rätt i. Här får vi betala priset för metodens renodlande av tonklasser. Om vi verkligen vill beskriva klangerna måste vi gå vidare med analysen. Vissa väsentliga, tillkommande iakttagelser borde vi ta hänsyn till i resp tonklassmängder och intervallklassvektorer. Och då ter sig klangerna inte så lika ut längre: A-klangen består väsentligen av ett Fiss-durseptimackord toppat med ett A-durackord, medan B-klangen utgörs av en irreguljär tersstapling med en doft av heltonsskala. Vad klangerna framför allt och uppenbart har gemensamt är att det ligger ett tritonusintervall underst.

Om man vill få ett grepp om hur Alice Tegnér's musik (och en hel del annan, liknande musik) är beskaffad kan man nyttja en metod som brukar gå under namnet "analysis-by-synthesis", och som (särskilt i den form vi strax skall bekanta oss med) har sina rötter i s k generativ lingvistik.

Arbetsgången är denna. Man tar ett rejält urval av hennes barnvisor och underkastar dem noggrann analys med avseende på melodirörelse, rytm, harmonik, och metrisk egenskaper. Man finner att dessa ting är intimt interrelaterade, och i synnerhet är det en genomgående iakttagelse att metriken slår igenom i utformningen av de övriga satsaspekterna. På överordnat plan bildar takterna en hierarkiskt anordnad 8-taktsperiod, vars pariga enheter tenderar att uppvisa slutprominens – högerprioritet. (För att få fram perioder med vissa tillåtna asymmetrier resp 16-taktsperioder kan

man nyttja transformationsregler.) På taktnivån och därunder råder där-
emot och som bekant begynnelsebetoning – vänsterprioritet.

Därpå formulerar man sina insikter som regler, arrangerar reglerna i
lämplig ordningsföljd och sätter sedan igång med att generera nya melodi-
exemplar. Vissa av reglerna är obligatoriska (för så gör Alice Tegnér alltid),
andra är rekommendationer (för så brukar hon göra). I ytterligare andra fall
står det fritt att välja bland alternativen genom att singla slant. Beslut
fattas först för vissa drag hos helheten, sedan för utformningen av de
mindre delarna, och de val man träffar för början av stycket är i hög grad
bestämmande för senare val. Man får på så sätt, bildligt talat, en musik
som kommer ihåg vad den har gjort och begriper vad den får hitta på i
fortsättningen.

För att se hur det fungerar i praktiken skall vi generera en ny visa.

- a. Välj tonart — **A-dur**
- b. Välj en av taktarterna 2/4, 3/4 och 4/4 — **4/4** som har betoningsprofilen **1 3 2 3**
- c. Välj periodlängd, antingen 8 eller 16 takter — **8 takter**
- d. Välj periodstruktur — **(2+2)+(4)** till vilken hör prominensprofilen **4 3 4 2 4 4 4 1**
- e. Takt 8 skall avslutas med **tonikan** (i grundläge naturligtvis och med grundtonen i överstämman)
- f. Välj treklang för slutet av takt 4, antingen tonika eller dominant — **dominant**
- g. Välj hur många harmoniska "utsving" från tonikan som skall göras, och hur stora de skall vara, mätt i hur många steg det är tillbaka till tonikan — **3 utsving** med tonikadistanserna **1, 2 resp 3 steg**
- h. Välj utsvingsharmonier — **dominanten, subdominanten resp tonikaparallellen**
- i. Välj hur många noter det skall finnas i takt 8 — **2 noter**
- j. Då skall det, alltefter sjunkande prominens, finnas **3 noter** i takt 4, **4 noter** i takt 2, och **5 noter** i övriga takter
- k. Välj notvärden i takt 1 så att den erhåller ett rytmiskt mönster, men observera att vissa notvärden är förbjudna på vissa platser i takten — Alice Tegnér har t ex aldrig synkoperade rytmer — **=A**
- l. Välj rytmiskt mönster för takt 2, antingen A eller ett nytt (B), men observera att den högre prominensen dikterar att det skall vara en ton mindre än i takt 1 — **A**
- m. Välj rytmiskt mönster för takt 3, antingen A eller B — **A**
- n. Välj rytmiskt mönster för takt 4, antingen A eller B, men det skall vara två toner mindre än i takt 1 — **=B**
- o. Mönstret för takt 1-4 bör (med någon mindre avvikelser) återkomma i takt 5-8 — **AAAB**

p. Välj om melodin i första resp andra halvperioden skall ha stigande eller fallande tendens — **bägge fallande**

q. Välj melodimotiv för takt 1. Prioritera starkt ackordegna toner på starka taktdelar – dissonanser får endast finnas på svaga taktdelar. Före-dra tonupprepningar och stegvis rörelse; språng kan få förekomma men då företrädesvis mellan ackordegna toner eller i skarven mellan motiv — **c#-c#-d-e-a**

r. Liksom det rytmiska mönstret bör det melodiska motivet i takt 1 (med någon frihet) **sekvenseras** i resten av stycket.

Visan är nu färdig, jfr. Ex. 5, men var kommer musikvetarens lyssnande in? Till skillnad från *set theory*-metoden, där man gör klokt i att lyssna noga innan analysen börjar, så kommer lyssnandet här in som sista, utvärderande instans. Man bedömer syntesen med kritiskt öra för att få veta om den ursprungliga analysen var träffande. Liknar den nya visan Tegnér's visor (eller andra enkla periodiska melodier)? Om inte, måste man gå tillbaka till analysen för att få stöd för modifierade eller utbyggda regler som leder till bättre resultat.

För det knippe av tre metoder som avslutningsvis skall presenteras behöver vi ett kort musikstycke, och vi väljer då ett av Mozart, Österrikes svar på Alice Tegnér; Jfr. Ex. 6. (När jag singlarde slant nyss tog jag vid några tillfällen min telekinetiska förmåga i bruk, därav likheten mellan styckena.)

Den s k Schenkerteorin postulerar att det till grund för alla musikstycken, liksom ofta nog för många av dess enskilda delar, finns en och samma enkla *Ursatz*, att det bakom alla krumbuktande tonrörelser i den musik som vi faktiskt hör finns ett visst tvåstämmigt tonalt skelett som styr förloppet. Om inte analytikern kan finna en sådan fundamentalstruktur, så saknar musiken "organiskt" sammanhang och därmed värde. Schenkerteorin är också en teori om musikaliskt lyssnande: den gode lyssnaren kan (det rätta lyssnandet går ut på att) urskilja de djupare skikten i musiken på det sätt som teorin förutsäger.

I praktiken finns det ursatser av två slag. Koordinerat med rörelsen tonika-dominant-tonika i basen faller överstämman, "urlinjen" antingen från tersen ner till grundtonen eller från kvinten ner till grundtonen. Den verkliga musiken tänkes som ett "utkomponerande" av ursatsen: alltmera invecklade skikt uppstår genom att positionerna eller rörelserna mellan positionerna i ursatsen "prolongeras". Men den som analyserar musiken

måste naturligtvis gå den motsatta vägen, "bottom-up", i hierarkin. Vid analysen som består av en fortlöpande reduktion, av att man tar bort toner som är ornamentala i förhållande till andra viktigare toner, ser man till att strukturellt viktiga toner i överstämman vilar på stabila treklanger i grundläge, och man eftersträvar att reduktionerna frilägger mönster som man känner igen från den elementära kontrapunktläran.

Schenkers reduktion av Mozarttemat uppvisar fyra fallande urlinjer i överstämman; jfr. Ex. 7. De utgår alla från kvinten; den första och tredje urlinjen avbryts på tonen h (halvslut på dominanten) medan den andra och fjärde slutar på grundtonen a (helslut på tonikan). Därtill sammanfattas hela stycket under en ursats som sträcker från takt 1 till takt 18.

Denna läsning är emellertid problematisk. I takt 1 har urlinjens inledande femte steg egentligen inget stöd av något ackord i grundläge – det är tredje steget som rätteligen åtnjuter denna stabilitet – och den följande sjunkande motiviska sekvensen återanknyter inte till det kvarlämnade e:et som torde ha svårt att leva över i örat. Den förklarande analysen av takt 5–7 försöker råda bot på detta – den upphöjer den fallande-ters-sekvensen från c#-e till att inleda den fallande urlinjen, men det anknytande d:et i takt 6 saknar stöd av ackord i grundläge. I slutet av stycket tas ingen avgörande analytisk notis om den markanta stigande melodigesten. Att däremot Mozart fäste stor strukturell vikt vid "codan" framgår av att flera av de följande variationerna behandlar dessa båda takter på samma sätt som takt 5–8, d v s som en självständig, låt vara avkortad, avslutande halvperiod.

Vad är då skälet till att tonen e väljs som utgångspunkt för urlinjen i takt 1 trots att c# är mera prominent? Jo, mellanavsnittet bygger uppenbart på tonen e, och eftersom alla urlinjefall i ett stycke måste utgå från samma ton så måste e väljas från början – ett mittavsnitt som i egen regi börjar från e kan inte accepteras, för då hade stycket framstått som oorganiskt, som utan tonal helhet. Analysen är alltså normativ och styrs krasst av ett "top-down" perspektiv. Den är inte heller realistisk som beskrivning av lyssnandet. Ingen som hör takt 1 kan veta vad takt 9 kommer med, och den som hör mellanavsnittet river knappast i efterhand upp sin tonala tolkning av styckets början. "Schenkerlyssnandet" sker medan analysatorn tittar sig omkring i noterna.

En lingvistiskt inspirerad generativ teori erbjuder en uppstramande revision av, eller kanske snarare ett kritiskt och icke-normativt alternativ till Schenkeranalys. Intresset här är inte primärt hur musik djupast sett egentligen är (eller bör vara) beskaffad, utan teorin syftar till att ställa upp rim-

liga regler för hur vi faktiskt lyssnar till musik, hur vi tilldelar musik tonalt sammanhang.

Det centrala i metoden är ett antal exakt formulerade och introspektivt rimliga "preferensregler" som avgör hur vi föredrar att höra vissa specificerade strukturer, och analysystemet består av fyra nära samverkande komponenter, varav tre arbetar "bottom-up". De två första komponenterna ägnas åt rytmen – ett försummat område i Schenkerteorin – och försöker ge svar på hur olika faktorer i musikkörlöppet påverkar vår upplevelse av betoning resp gruppering. "Time-span reduction" innebär att tonhändelser successivt sållas bort inom allt vidare tidsramar så att hela tiden bara den viktigaste blir kvar. Resultatet av denna sållning bildar slutligen "input" för "prolongational reduction" som arbetar "top-down", och som tar hänsyn till och reglerar den tonala strukturen i termer av harmonisk spänning.

Om man tillämpar preferensreglerna på Mozarttemats första fyra takter får man perceptuellt naturliga fallande linjer från tersen c# i ytterdelarna; jfr. Ex. 8. Melodirörelsen förblir en ostörd fallande sekvens (med parallell i vänster hand) men röjer samtidigt en aspekt av fallande-följt-av-stigande som takt 4 återanknyter till c# över grundläge och på betonad taktadel. Mellanavsnittet tillåts utgå från e – och detta faktum behålls ända till de sista stadierna av reduktionen på ett sätt som svarar bra mot upplevelsen.

Man kan naturligtvis också använda sig av en icke-regelstyrd reduktion av Mozarttemat; jfr. Ex. 9.

Semiotisk musikanalys har dels en rent strukturell aspekt, dels (om forskaren så önskar) en innehållslig, referentiell, sida som vetter mot en narrativ analys.

Grundläggande är en noggrann genomgång av musikens alla teckenheter i termer av likhet. Likhetskriterier kan alltid diskuteras – i praktiken står oftast rytmiska och/eller melodiska invarianser i centrum för avgörandena – och arbetet kan vara mer eller mindre petigt. Resultatet av denna "paradigmatiska" analys blir att stycket noteras i fragmentarisk form, så att alla tecken som man bedömt vara av samma slag står under varandra; jfr. ex. 10. Därefter, i den kompletterande "syntagmatiska" analysen, försöker man "knäcka musikens kod", d v s finna principen för hur tecknen kombinerats till den följd de faktiskt har i musiken; jfr. ex. 11.

Därtill kan det alltså tillkomma ett ytterligare, rent tolkande moment. Genom att närmare utforska tecknens musikaliska karaktär och funktion försöker man finna ledtrådar till deras utommusikaliska innebörd, och detta

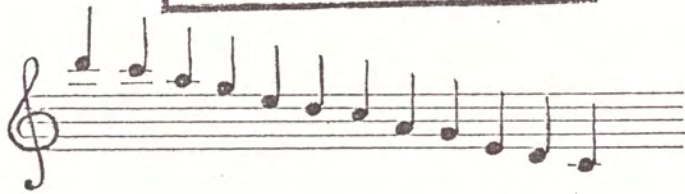
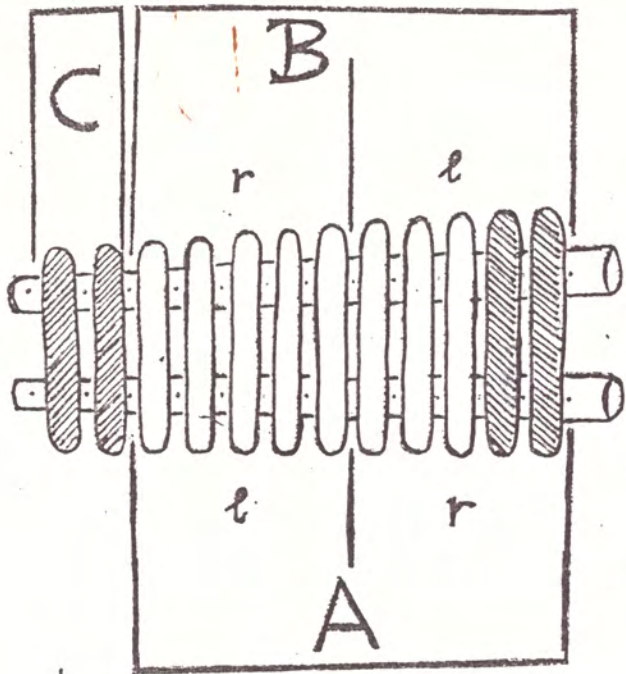
leder till att även helheten börjar framstå som meningsbärande – musiken förefaller berätta något genom sin struktur.

Av den semiotiska analysen framgår att Mozarttemat har fem paradigmatiska gester: huvudmotivet (en stigande ters i pregnant rytm), ett stigande motiv a-h-c# (sedermera c#-d-e), en snabb stigande gest f#-g#-a, ett treklangsmaterial och diverse kadensformler. Vad som tilldrar sig intresset ur syntagmatiskt perspektiv är det stigande tretonsmotivet som raskt återställer tonhöjdsbalansen efter två takters huvudmotiv i långsamt fallande sekvens. Stigningen markeras sedan än mer genom att den komprimeras rytmiskt och tycks gå förbi målet; slutligen (efter den demonstrativt icke-avslutande kadensen i takt 16) återkommer denna gest, ytterligare stegrad genom transponering en ters uppåt, som inledning till codan – en tårta-på-tårta-dubbling av föregående stigning. Den enfatiska gestalten i takt 17 kröns av rörelsen f#-g#-a, hämtad från mellandelen som diskret tycks förebåda denna avslutande linje upp mot höga a. För det är väl där stycket egentligen slutar trots den plötsliga melodivändingen ner till den lägre oktaven?

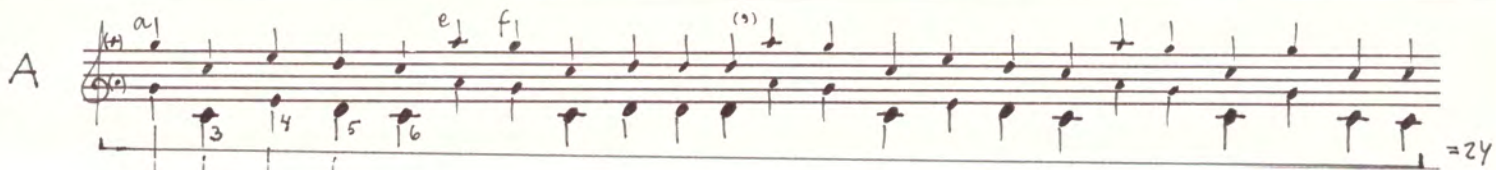
Melodin tycks ha många tolkningsmöjligheter och äger tydligen utöver en sinnrikt stabiliserande tonal hierarki också ett nätverk av vidareförande relationer. En stigande rörelse som pockar på fortsättning gör sig alltmera hörd, och om man tar fasta på denna aspekt hör man till slut (eftersom tidpunkten för codans insättande sammanfaller med tidpunkten för en reguljär insats av huvudmotivet) en stigande linje som sträcker sig en sext uppåt från c#.

Och vad berättar detta kända tema? Vad är det som låter sig retas av den pastorala siciliano-rytmen och slutligen med kraft reser sig mot målet höga a för att likväl frustrerad falla tillbaka?

Skämt åsido, vad kan vi lära av dessa tre exempel på musikanalytisk metod? En lärdom är att vi – efter att först kanske ha blivit förvirrade – blir klokare av att tillämpa flera metoder. En helt annan är att först när metoderna blivit transparenta, kan vi ta steget från det musikvetenskapliga lyssnandet till det musikaliska och börja musicera.



1a



Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

Contrabasso

largamente

f *mf* *p*

largamente

f *mf* *p*

largamente

f *mf* *p*

largamente

f *mf* *p*

M

Handwritten musical notation for section M, featuring a treble clef, a 6/4 time signature, and complex chordal structures with many notes and accidentals.

T1

Handwritten musical notation for section T1, showing a grand staff with treble and bass clefs, a 6/4 time signature, and melodic lines with "etc." written at the end.

A small handwritten musical notation fragment on a single staff with a treble clef and a 6/4 time signature.

T2

Handwritten musical notation for section T2, featuring a treble clef, a 6/4 time signature, and a continuous melodic line with "etc." at the end.

(T2)

Handwritten musical notation for section (T2), featuring a bass clef, a 6/4 time signature, and a melodic line with "etc." at the end.

(T1)

Handwritten musical notation for section (T1), showing a grand staff with treble and bass clefs, a 6/4 time signature, and melodic lines with "etc." at the end.

M!

Handwritten musical notation for section M!, featuring a treble clef, a 6/4 time signature, and complex chordal structures with many notes and accidentals.

T1

Handwritten musical notation for section T1, showing a grand staff with treble and bass clefs, a 6/4 time signature, and melodic lines with "etc." written at the end.

T2

Handwritten musical notation for section T2, featuring a treble clef, a 6/4 time signature, and a melodic line with "etc." at the end.

SONATA No. 7

A Op.64

Allegro

PIANO

mp *cresc.*

A

0, 1, 3, 4, 7, 9 (pc)

2 2 6 1 2 2 (ic)

↑ ↑ ↑ ↑

B poco meno vivo

pp

C

B

0, 1, 3, 4, 7, 9 (pc)

2 2 6 1 2 2 (ic)

↑ ↑

C' "fh"

0, 2, 3, 5, 6, 8, 9 (pc) =

C2

0, 1, 3, 4, 7, 9 (pc)

Handwritten musical score for piano in D major, common time. The score consists of two systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system has four measures, and the second system has four measures. Chord symbols are written below the bass staff: T, D, T, S, D⁶, D in the first system; T, D₃, D, T_p, S, D⁷, T in the second system. There are also some handwritten annotations like '9' and '9' above the first and fourth measures of the first system.

SONATE

Komponiert in Paris wahrscheinlich 1778

KV 331 (300i)

Andante grazioso

II.

*) Bogen bei diesem Motiv in der Erstaussgabe mitunter nur bis zur zweiten Note.

*) In the first edition slur in this motif occasionally only up to the second note.

*) Dans la 1^{re} édition liaison dans ce motif quelquefois seulement jusqu'à la deuxième note.

Schonker

Musical notation for Schonker, first system. Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), 6/8 time signature. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with a slur over the first six notes and a circled '1' above the seventh note.

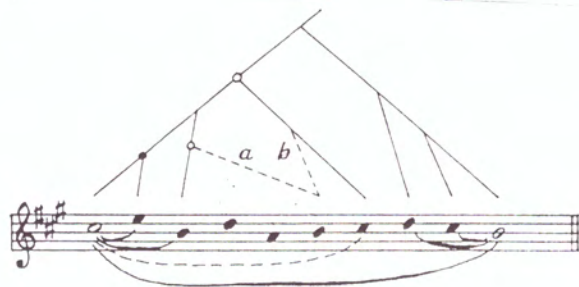
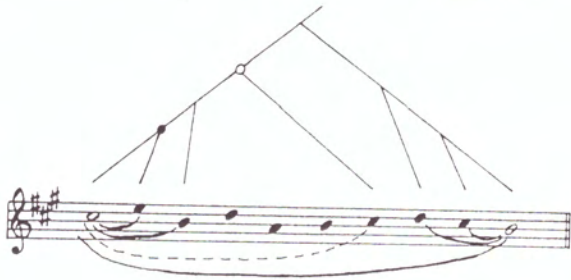
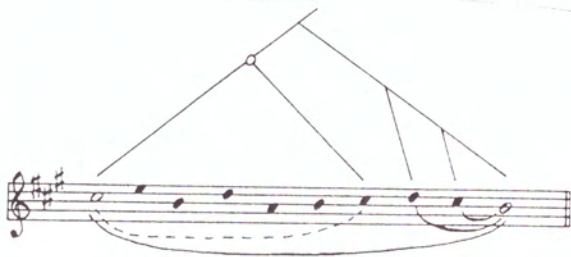
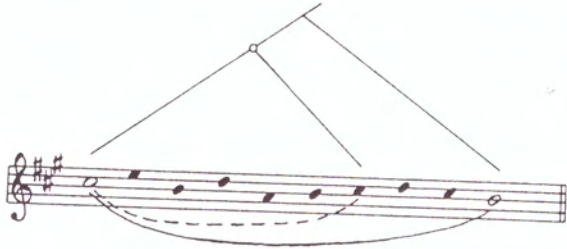
Musical notation for Schonker, second system. Treble clef, key signature of two sharps, 6/8 time signature. The melody continues with notes 13, 17, and 18. It features a slur over notes 13-16 and another slur over notes 17-18. A circled '1' is above note 17.

Musical notation for Schonker, third system. Treble and bass clefs, key signature of two sharps, 6/8 time signature. The system is divided into three measures. Above the treble staff, there are fingering numbers (4, 3, 2) and fingerings for notes 1, 5, 4, 3, 2. Above the bass staff, there are fingering numbers 1, 2, 1. The system is marked with 'a1' and 'b' below the staff.

Musical notation for Schonker, fourth system. Treble clef, key signature of two sharps, 6/8 time signature. The system is divided into two measures. Above the first measure, there is a circled '1' and the text '(Oberleg.)'. Above the second measure, there is a circled '1' and the text '(führt)'. Below the staff, there are fingering numbers 10, 10, 10, 6, 5, 1 and Roman numerals I, IV, V, I.

Lerdahl &

Jachendoff



Handwritten musical notation for the first system. The treble staff contains a melodic line with a triplet of eighth notes, a slur over a quarter note, and a slur over a half note. The bass staff contains a bass line with a half note, a quarter note, and a half note. Chord symbols are written below the bass staff: I, V, I, II⁶, I⁶, V⁷, I.

Handwritten musical notation for the second system. The treble staff features a melodic line with a triplet, a slur, a slur with a 'N' above it, a slur with '(?)' above it, and a final slur with notes marked with hats. The bass staff contains a bass line with a half note, a quarter note, and a half note. Chord symbols are written below the bass staff: I, IV⁶, I, IV, I⁶, V⁷, I, I, IV, V⁷, I.

Musical score system 1, featuring a treble and bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 6/8 time signature. The piece begins with a piano (*p*) dynamic. The right hand plays a melodic line with a slur and a fermata over the first two notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment.

Musical score system 2, continuing the piece with a slur and a fermata over the first two notes of the right hand. The left hand continues its accompaniment.

Musical score system 3, showing the continuation of the melodic and accompaniment lines.

Musical score system 4, featuring a forte (*f*) dynamic in the right hand and a piano (*p*) dynamic in the left hand. The system includes fingerings (5, 2, 3, 4, 1, 3, 2) and a fermata.

Musical score system 5, continuing the melodic and accompaniment lines.

Musical score system 6, continuing the melodic and accompaniment lines.

Musical score system 7, showing the continuation of the melodic and accompaniment lines.

Musical score system 8, featuring a forte (*f*) dynamic in the right hand and a piano (*p*) dynamic in the left hand. The system includes fingerings (5, 1) and a fermata.

Musical score system 9, continuing the melodic and accompaniment lines.

Musical score system 10, continuing the melodic and accompaniment lines.

Musical score system 11, featuring a forte (*f*) dynamic in the right hand and a piano (*p*) dynamic in the left hand. The system includes fingerings (5, 4, 2) and a fermata.

Musical score system 12, continuing the melodic and accompaniment lines.

Musical score system 13, continuing the melodic and accompaniment lines.

Musical score system 14, continuing the melodic and accompaniment lines.

Musical score system 15, showing the continuation of the melodic and accompaniment lines.

Musical score system 16, featuring a forte (*f*) dynamic in the right hand and a piano (*p*) dynamic in the left hand. The system includes fingerings (5, 4) and a fermata.

Musical score system 17, featuring a forte (*f*) dynamic. The system includes fingerings (3, 4) and a fermata.

Musical score system 18, continuing the melodic and accompaniment lines.

Musical score system 19, continuing the melodic and accompaniment lines.

Handwritten musical score for the first system. The treble clef part contains a melodic line with a triplet of eighth notes, a quarter note, and a half note. The bass clef part contains a bass line with a triplet of eighth notes, a quarter note, and a half note. Roman numerals are written below the bass line: I, V, I, II⁶, I⁶, V⁷, I.

Handwritten musical score for the second system. The treble clef part continues the melodic line with a triplet of eighth notes, a quarter note, and a half note. The bass clef part continues the bass line with a triplet of eighth notes, a quarter note, and a half note. Roman numerals are written below the bass line: I, V, I, IV, I⁶, V⁷, I, I, IV, V⁷, I.

Handwritten musical score for the third system, labeled A', A², B, A³, Coda, and A⁴. The system consists of six staves. The first staff (A') is in 6/8 time and contains a melodic line. The second staff (A²) contains a melodic line with a slur and a tie. The third staff (B) contains a melodic line with a slur and a tie. The fourth staff (A³) contains a melodic line with a slur and a tie. The fifth staff (Coda) contains a melodic line with a slur and a tie. The sixth staff (A⁴) contains a melodic line with a slur and a tie. Dynamic markings 's', 'D', 'T', 'D', 'P' are present. A circled '1' is also visible.

Bengt Edlund

Reduktiv analys och reducerad insikt

Mitt inlägg skall handla om reduktiv analys och reducerad insikt, och med "reduktiv analys" menar jag, som brukligt är, s k "tonal" analys, Schenkeranalys. Eftersom denna metod enligt min mening är mycket underlig, är det inte alls konstigt att den leder fram till reducerad insikt. Men själva idén att i tur och ordning, i god tur och ordning, plocka bort toner för att finna en djupare struktur är det inget fel på, och man skulle i en bättre värld än den vi lever i kunna tänka sig en annan sorts reduktiv analys som gav mindre besynnerliga, och mindre förutsägbara, resultat.

I det följande skall jag försöka visa på en del – långtifrån alla – av Schenkeranalysens egendomligheter, men för att demonstrera dess fördomsfulla förutsättningar och tolkningskrumbukter behövs en liten bit tonalt välbildad musik. Generationer av svenska barn och deras föräldrar kan inte ha helt fel, och knappast Björn Lindblom och Johan Sundberg heller, så vi skapar därför en ny Alice Tegnér-visa.

Man tar ett rejält urval av hennes barnvisor och underkastar dem noggrann analys med avseende på melodirörelse, rytm, harmonik och metrik. Det visar sig då att dessa ting är intimt interrelaterade, och i synnerhet slår metriken igenom i utformningen av de övriga satsaspekterna. Takterna bil-

dar en hierarkiskt anordnad period vars pariga enheter vanligen uppvisar slutprominens. På taktnivån och därunder råder däremot begynnelsebetoning.

Därpå formulerar man sina analytiska fynd som syntesregler, arrangerar reglerna i lämplig ordningsföljd och sätter igång med att generera nya melodiexemplar. Vissa av reglerna är obligatoriska (för så gör Alice Tegnér alltid) medan andra är rekommendationer (för så brukar hon göra). I ytterligare andra fall får man välja bland alternativa möjligheter genom att t ex singla slant (något Alice veterligen aldrig gjorde). Beslut fattas först för vissa drag hos helheten, sedan för utformningen av de mindre delarna, och de val man träffar för början av stycket är i hög grad bestämmande för senare avgöranden. Man får på så sätt, bildligt talat, en musik som kommer ihåg vad den gjort och begriper vad den får hitta på i fortsättningen.

- a. Vi väljer tonarten **A dur**
- b. Vi väljer taktarten **4/4** med betoningsprofilen **1 3 2 3**
- c. Vi väljer periodlängden **8 takter**
- d. Vi väljer periodstrukturen **(2+2)+(4)** till vilken hör prominensprofilen **4 3 4 2 4 4 4 1**
- e. Sista takten avslutas förstås med **tonikan**, naturligtvis i **grundläge** och **oktavställning**
- f. Fjärde takten skall sluta på antingen tonika eller dominant, och vi tar **dominanten**
- g. Vi väljer hur många "utsving" från tonikan som skall göras, och hur stora de skall vara, mätt i hur många steg det är tillbaka till tonikan: **3 utsving** (ett per led i periodstrukturen) med tonikadistansera **1, 2 resp 3 steg**
- h. Vi väljer utsvingsharmonier: **dominanten, subdominanten resp tonikaparallellen**
- i. Vi bestämmer att det skall finnas **2 toner** i sista takten
- j. Då skall det, enligt sjunkande prominens, finnas **3 toner** i takt 4, **4 toner** i takt 2, och **5 toner** i övriga takter
- k. Vi väljer notvärden i takt 1 så att vi får ett visst rytmiskt mönster **A**; vissa notvärden är dock förbjudna på vissa platser – Alice har aldrig synkoperade rytmer
- l. Som **rytmiskt mönster** i takt 2 kan vi välja A eller ett nytt B, men den högre prominensen dikterar att det skall vara en ton kortare; vi väljer **A**
- m. I valet mellan A och B, väljer vi åter **A** för takt 3

- n. I takt 4, som skall ha ännu en ton mindre, väljer vi däremot **B**
- o. Rytmmönstret för takt 1-4 skall (ev med någon mindre avvikelse) återkomma i takt 5-8 — **AAAB**
- p. Vi väljer huruvida melodin i första resp andra halvperioden skall ha stigande eller fallande tendens, och stannar för **bägge fallande**
- q. Nu skall vi finna ett **melodiskt motiv** för takt 1: ackordegna toner är starkt prioriterade på betonade taktdelar (dissonanser får alltså bara finnas på relativt obetonade slag), tonupprepningar eller stegvis rörelse föredras men språng kan få förekomma, dock företrädesvis mellan ackordegna toner eller i skarven mellan motiv
- r. Liksom det rytmiska mönstret bör det melodiska motivet i takt 1 (med någon frihet) **sekvenseras** i resten av stycket

Därmed är melodin färdig; låt oss lyssna till och analysera dess inledande för- och eftersats! Jfr. Ex. 1. Om den är tonalt fullgängen, vilket jag vill hävda, borde den låna sig till regelrätt Schenkeranalys och ge ett av teorin stipulerat resultat. (Schenker-teorins grundregler kommer att framgå av fortsättningen. Men visst är det väl konstigt med en analysmetod som i förväg garanterar resultatet?)

Jodå, den tvådelade visan uppvisar på det hela taget en *Ursatz* med någorlunda acceptabla *Urlinien* – ett ofullbordat och därpå ett fullbordat fall från femte (e) till andra och sedan första steget – och de strukturella tonerna inträffar (med undantag för takt 3 och 7) på tredje slaget i takterna och bärs upp av treklanger i grundläge. En alternativ tonal struktur kan också anas: två motsvarande urlinjer som leder från tredje steget (c#). Denna läsning är något mera invecklad med sina underordnade sidorörelser ner till första steget, men gynnas av att tonerna infaller på det betonade första slaget i takten.

Detta vackra resultat kan tyckas överraskande, eftersom syntesreglerna som sådana inte innehåller några inslag som garanterar ett så lyckligt utfall (det är ju, som vi vet, rena turen). Men vi skall strax erfara att de teoretiskt önskvärda urlinjerna är synnerligen immuna mot vad ostyriga slantar, eller kreativa tonsättare, kan ta sig för.

Låt oss nu singla slant igen för att generera några alternativa melodiska perioder. Härvid tar vi vår telekinetiska förmåga i bruk så att vi får fram melodier som borde vara problematiska för Schenkeranalysen.

Vad händer om fjärde takten slutar på tonen g# eller d? Jfr. Ex.2. Det medför inte några fel i tonaliteten vad vi kan höra, men faktum är att vi har

tagit bort det andra steget, på vilket ju försatsens urlinje måste mynna ut. Men det finns ingen orsak till oro – Schenkeranalysen har botemedel.

I det första fallet kan man medelst oktavförflyttning rekrytera det teoretiskt behövliga andra steget h ur en tänkt mellanstämma i dominantackordet, och lägga detta h ovanför melodins förargliga slut på sjunde steget g#. I det andra fallet, när melodin tyvärr slutar uppe på fjärde steget d, kan denna ton förklaras genom att man härleder den från ett tänkt septimackord; d framstår då som en ton som täcker den strukturellt önskvärda tonen h.

En annan slags lösning går ut på att strukturera om förloppet redan från början – trots att problemet uppstår först i fjärde takt. (Den sanne strukturelllyssnaren är clairvoyant.) Då kommer två underordnade kvartfall till synes, av vilka det övre från e slutar på ett h som inte finns där det borde vara, medan det undre från c# hamnar på det fatala sjunde steget g#. I denna analys har försatsen degraderats till preliminär status i den "tonala formen", trots att vi fortfarande tydligt kan höra den som något mera betydelsefullt än så. Det finns nu bara en ursats i perioden: det strukturella femte steget introduceras i takt 1, och vilar där tills det återuppstår i takt 5.

Men det är möjligt att reducera försatsen med respekt för dess integritet och med hänsyn till vilka toner som faktiskt finns i takt 4 och i vilken stämma/vilket oktavläge tonerna befinner sig. Dessa alternativ är gehörsmissigt helt rimliga, men är dessvärre förbjudna inom teorin. Ofullbordade urlinjer får inte sluta på fjärde steget och än mindre får de köra förbi första steget och lägga sig på det sjunde.

Ett annat sätt att sabotera den favoriserade urlinjen från femte steget vore att ta bort ett steg på vägen. Nu har takt 3 skrivits om så att den strukturella tonen c# är borta ur melodin, och för att ytterligare förstöra ursatsen lägger vi tonikaparallellen under a i melodin; jfr. Ex. 3.

Trots att de två första takterna inte har ändrats, utgår nu ursatsen från tredje steget. Tönen a i takt 3, blir växelton inom en "prolongation" av den strukturella dominanten i takt 4, vilken föregrips redan i takt 2. Men så låter det ju inte. En annan egendomlighet är att även analysen av eftersatsen måste ändras så att den utgår från tredje steget: en regel säger nämligen att försatsens och eftersatsens urlinjer måste utgå från samma ton. En attraktiv läsning av försatsen vore annars att ta fasta på den tydligt stigande-ters-parallelliteten mellan takterna.

Ursatser får inte vara stigande och får inte heller börja på första steget. Men om man riktigt vill, vare sig man är slantsinglare eller tonsättare, så

är det fullt möjligt att få till stånd uppenbara strukturella linjer som börjar eller ligger kvar kring första steget, och urlinjer som stiger uppåt från femte steget resp sjunker neråt från det åttonde till det femte.

I den melodi som visas i Ex. 4 borde vi ha funnit en urlinje i försatsen som utgår från och håller sig till första steget: efter utflykter neråt resp uppåt hamnar bägge fraserna på andra steget. Men en korrekt reduktion, en tonal reduktion, en Schenkeranalys, ger annat resultat. Borta är parallelliteten: över en växeltonsfigur framträder en *Anstieg*, en stegvis stigande ters upp till ett sent placerat strukturellt tredje steg på svag taktdel i tredje takten, en analys som naturligtvis har till följd att urlinjen för den oförändrade eftersatsen också måste utgå från tredje steget.

Försatsen i Ex. 5 uppvisar en omisskännlig och oklanderligt grundlägesstödd stigande tendens från grundtonen upp till kvinten. Men en urlinje från första upp till femte steget är otillåten, så vi tvingas söka oss en annan struktur. Lyckligtvis går en stegvis stigande kvint utmärkt för sig om den framställs som en inledande och underordnad manöver för att komma upp till den godkända utgångspunkten för eftersatsens fallande urlinje från femte steget, d v s om rörelsen klassas som en *Anstieg*. Den resulterande "tonala formen" avviker emellertid från den faktiska: försatsen är hörbarligen inte underordnad eftersatsen.

Om vi tar oss för att också skriva om takt 5 i detta exempel så att femte steget, tonen e, inte är med, kan bara en urlinje från tredje steget komma ifråga för eftersatsens del. I en regelrätt Schenkeranalys äger detta faktum giltighet långt innan det blivit ett faktum: vi måste nöja oss med en kortare *Anstieg* upp till c# i takt 3, där periodens *Ursatz* tar vid, en analys som helt avlägsnar demarkationen mellan försats och eftersats, trots att den är helt uppenbar. Detta behöver inte inträffa vid regelvidrig reduktion – en stigande urlinje från första till femte steget kan mycket väl avlösas av en fallande från tredje till första, vilket svarar mot hur musiken faktiskt låter.

I Ex. 6 framträder i försatsen en fallande ursats från åttonde till femte steget. En sådan ursats kan dock inte godkännas inom tonal analys. Den korrekta läsningen tar fasta på de dubbla växelnoterna i takt 2 och behandlar det avslutande kvartfallet som underordnat. Resultatet blir att försatsen, trots sin uppenbart fallande tendens, ligger stilla kring grundtonen; periodens första hälft blir tonalt passiv. Våra öron och en friare reduktion säger oss emellertid något annat. Försatsens kvartfall från a till e korresponderar utmärkt med eftersatsens kvintfall från e till a.

Nu är det dags för en fråga och en slutsats.

Hur kan Heinrich så säkert veta hur Alices musik egentligen, innerst inne, är beskaffad? Varifrån kommer dessa regler och förbud som styr den reduktiva analysen? Inför detta forum behöver jag inte vara mångordig. Schenker ansåg sig veta att alla ordentliga, d v s tonala, musikstycken, oberoende av format, stil och tonsättarintention, ytterst bygger på tre (i praktiken bara två) ursatser: urlinjens kvint- resp tersfall över en och samma harmoniska *Bassbrechung*, nämligen tonika-dominant-tonika. Och denna sanning grundar sig i sin tur på metafysisk insikt i skalstegens inneboende tonala natur. Vi visar dessa ursatser och slår upp dem stort, så att vi ser hur ofrånkomlig sanningen är. De placeras högst upp i analyserna, ovanför vad som rätteligen skulle utgöra dess musikaliska substans, och så att vi förstår att det rör sig om divinatorisk kunskap. Jfr. Ex. 7.

Slutsatsen, formulerad som en fråga på förekommen anledning, är denna: Nog far väl musiken ganska illa vid analyserna? Ja, det gör den, och något annat är inte att vänta. Avsikten med Schenkeranalyser är nämligen att ständigt och till snart sagt varje pris visa hur tonaliteten, d v s ursatserna, genom harmoniska kadenser och vissa enkla kontrapunktiska figurationer alstrar musik – och inte bara åttataktperioder utan hela symfonisatser. Huruvida detta program är rimligt kan vi diskutera en annan gång, men det står klart att förfarandet inte har mycket att göra med verklig, förutsättningslös musikalisk analys. Arbetsprocessen är nämligen, trots att den ofta legitimerar sig genom att framställa sig som framlyssnad "bottom-up", i hög grad noteringsberoende "top-down". Därtill är metodiken osminakat normativ, både vad avser detaljer och slutresultat, något som alstrat en ortodoxi inom analytikersamhället som rimmar illa med fritt analytiskt sökande.

Schenkeranalys har ett Dr.Jekyll/Mr.Hyde-artat förhållande till den faktiska musikaliska strukturen. Så länge musikens detaljer fogar sig efter den tonala struktur man är ute efter att visa, är man höviskt pietetsfull; är den musiken däremot motspänstig, erbjuder teorin och uppvisar praktiken en hel arsenal av konstgrepp för att våldföra sig på den. (Om inget hjälper, förkastas musiken som tonalt ofullgången.) Vad slutresultatet angår, sätter man en analytisk ära i att kunna "förklara" de djärvaste tonskapelser som "prolongationer" eller "diminueringar", och i att distansera sig från musikens uppenbara struktur och form. Den "tonala" formen skall nämligen visa sig vara något annat, större och helhetligare – analyser som respekterar den musikaliska ytans detaljer, och som insisterar på att de analytiska observationerna skall vara rimligt närliggande för gehöret, anses triviala.

Vidare framträder Schenkeranalysen ofta med monopolanspråk på att handskas analytiskt meningsfullt med tonal musik, och menar sig också vara privilegierad när det gäller att skänka insikter till gagn för musikens interpretation – anspråk som inte kan upprätthållas om det visar sig att musiken far illa, eller om förståelsen blir rikare och mera varierad om man nyttjar andra tillvägagångssätt. Det är inte utan att Schenkertraditionen kännetecknas av ett intellektuellt högmod som osökt för tankarna till psykoanalysen. När doktorn har oinskränkt definitions- och tolkningsföreträde har musikstycket på lädersoffan inte en chans.

Någon kanske tycker att det gör det samma hur Schenkeranalysen behandlar fiktiva Alice Tegnér-melodier, och misstänker rent av att jag gjort det lätt för mig genom att teckna en vrångbild med dessa exempel. Låt oss därför studera ett riktigt musikstycke, en flitigt analyserad melodi av Österrikes svar på Alice Tegnér, Wolfgang Amadeus Mozart, en melodi som avsiktligt råkar likna vår Tegnér-genererade visa – eller omvänt; jfr. Ex. 8. Vad kommer en “tonal” analys av Mozarts tema fram till?

Vi skall börja med A-durtemats första fyra takter, och den första analysen till granskning är Mästarens egen; jfr. Ex.9. (Här och i fortsättningen kan Eugene Narmours förutsättningslösa analys i Ex. 9a tjäna som förklarande och korrigerande hjälp vid läsningen.)

Schenker finner ett urlinjefall från femte till andra steget, ett fall som dock inte utlöses förrän med det subdominantiska d:et i fjärde takten. De primärt betonade tonerna c#, h och a i takt 1–3 arpeggieras upp till de obetonade e, d och c#, men de lägre tonerna förklaras tillhöra en underordnad stämman. Även det övre tersfallet e–d–c# betraktas som en stämman som sjunker ner i satsen: tonen e i takt 1 tänkes ligga kvar överst ända in i takt 4 där det avgörande strukturella kvartfallet äger rum med hjälp av ytterligare ett, hastigt och svagt under-byggt, tersfall.

Vad Schenkers analys helt förbigår är att klangen i början av takt 3 uppfattas som återvändande till utgångspunkten c#. Det viktigaste skälet till att Schenker väljer att utgå från femte steget e i takt 1, och inte från det betonade och grundlägesstödda tredje steget c# som hans reduktionskriterier egentligen föreskriver, skall vi återkomma till. En annan orsak till att det sjunkande tersfallet e–d–c# inte räknas som strukturellt, trots att det helt präglar förloppet i takt 1–4 om man tar fasta på dessa uppstickande toner, torde vara att fjärde steget d saknar grundlägesstöd i dominantharmonierna i takt 2.

Detta sätter sig emellertid Allen Forte & Steven E. Gilbert över; jfr. Ex. 10. Också de tänker sig ett urlinjefall från femte till andra steget, men urlinjen är jämnare distribuerad över musiken och följer den fallande konturen i melodins högsta toner; d i takt 4 nedgraderas trots sitt stöd i kadensharmoniken till enbart en återgångston. Denna läsning skapar ett bättre samband mellan urlinjen och de tre stigande terser som prolangerar den strukturella nedåtrörelsen. Ordningen är dock skenbar och har sitt pris, både inom teorin och med hänsyn till musiken.

Som analysen och dess förklaringar visar, hanteras inte takt 1 och 2 på samma sätt som takt 3–4. De båda första takterna buntas ihop till ackord, vilket döljer att de strukturella tonerna i överstämman stöds av toner som basen redan lämnat. Ett motsvarande skevt grundtonsstöd även i takt 3–4 hotar att ge upphov till kvintparalleller. I konsekvensens namn borde urlinjens c# i takt 4 stödas i förväg av f# i takt 3. Men så sker icke – och det vore ju också nonsens harmoniskt sett. I stället tas den simultana deciman som inleder takt 4 till vara som kärna i ännu ett ackord: tredje stegets c# får sitt tonikastöd men parallellklängen över f# offras. Denna manöver är nödvändig för att rädda analysen (och Mozarts föregivna ursattsstruktur) från kvintparalleller av flagrantaste slag.

Som framgår av analysen är fjärde steget och dess svaga dominantstöd i kraft under hela takt 2–3, något som är harmoniskt nonsens och som därtill kolliderar med den viktiga sekvenseringen, den anteciperande decimaprolongeringen av tredje steget. Utan en ortodox reduktiv teori i ryggen skulle väl ingen komma på att packa in en föregripande tonikaprolongering mellan två dominanter (den betonade dominantklängen utan grundtonsstöd i takt 2 och den obetonade i takt 3) och påstå att dominanten prolangeras?

Finns det ingen tonal reduktion som utgår från tredje steget? En sådan lösning hittar vi hos Joel Lester, i vars framställning Schenkerteorins benägenhet att vertikalisera melodier till ackord tydligt går i dagen; jfr. Ex. 11. Lesters analys utgår från att höger och vänster hand bildar en fyrstämmig sats som styrs av decimaparalleller.

Vad händer efter första slaget i takt 1? Första ackordets överstämma c# ligger kvar som strukturellt tredje steg fram till takt 4, men förmedlas i den analytiska "verkligheten" i oktaven nedanför som tenorstämman på svag taktdel. Där inleder den ett underordnat tersfall som dubbleras i deciman ovanför av den egentliga sopranstämman; det uppstår en obetonad genomgångsrörelse e–d–c# som dock analytiskt sett betraktas som en fortsättning från första ackordets uppflyttade mellanstämma e. Det första ackordets understämman a inlåter sig i egenskap av basstämma på en me-

triskt betonad återgångsrörelse som dubbleras i övre deciman av altstämmans $c\#-h-c\#$. Varför det måste vara så här är inte lätt att förklara och svårt att tro på.

En av de parallella decimorna får som synes inte vara med i reduktionen lika länge som de andra: $f\#/a$ är nämligen en återgångston i andra led som prolangerar omgivande $g\#/h$ som i sin tur är växelton till $a/c\#$. Men vem hör lågpunkten $f\#/a$ som en växelton, och vem hör omgivande $g\#/h$ – först uppträdande på stark takt del, sedan på svag – som en återgångston? Är inte decimorna $g\#/h$ omisskännligen först fallande, sedan stigande genomgångstoner? Här verkar harmoniken – dissonansen i början av akt 3 – ha fört uppfattningen av stämföringen in på fel spår: varför skulle inte en dissonans kunna vara temporärt mål för en genomgångsrörelse? Ur harmonisk synpunkt uppstår för övrigt samma osannolika dominantprolongering som hos Forte&Gilbert.

Kan man inte härleda en ursats från tredje steget med mindre av illusoriska stämförings-manipulationer? Det går, men då får man släppa på renlärigheten.

Edward T. Cone har inga problem att acceptera den starka tonen a i takt 3 som strukturell utgångspunkt för en urlinje, trots dess dissonanta inbäddning; jfr. Ex 12. I viss Schenkerteori är sådana kontrapunktiska prolongationer faktiskt tillåtna även högt upp i hierarkin (i alla fall om de behövs för önskat resultat) och här rör vi ju oss fortfarande med detaljer i temat. Han inser också att Mozarts melodi med fördel – om man nu inte vill ta den för vad den faktiskt är, nämligen en melodi – kan analyseras som två fallande linjer på tersavstånd, vilka slutligen, efter det att den undre tagit sig upp till utgångspunkten, går samman på $c\#$. En genom sin enkelhet tilltalande analys som också är fattbar för örat.

Leonard B. Meyer läser melodin på samma sätt, d v s som en undre, primär linje interfolierad med en övre, sekundär; jfr. Ex. 13 Han ger därutöver melodin en annan tolkning, även den närliggande, nämligen som en fallande serie av tre stigande terser, en linje $c\#-h-a$ som avslutas på kadensens dominantiska h .

En väsentlig i Meyers analys är den sinnrika rytmen i Mozarttemat. Första och andra takthälften i takt 1–2 befinner nästan i metrisk jämvikt, och därefter kommer en stigande rörelse som på en och samma gång bibehåller tempot i tonupprepningsmotivet, skyndar på den harmoniska rytmen och den återställande uppåtrörelsen, samt fördröjer ankomsten av nästa ton i den övre linjen. I takt 7 klaras denna rörelse upp till $c\#$ av på halva tiden, vilket paradoxalt nog samtidigt uppfattas som en påskyndning

och en normalisering. Den övre tonen c# kommer nu i rättan tid, men eftersom lyssnaren fått solitt grundlägesstöd mitt i takten förefaller taktstreckets att ha flyttats fram, något som passar bra till följande helkadens som ju också inträffar mitt i takten. Osäkerheten om var huvudbetoningen finns sprider sig sedan vidare in i t 9 och 10.

Melodins kontinuitet kan givetvis också i Meyers anda analyseras som ett komplext nätverk av melodiska förväntningar, implikationer, d v s utifrån helt andra utgångspunkter än i Schenkersk tonal reduktion.

Av stort intresse är den generativa analys av Mozarttemat som finns hos Fred Lerdahl & Ray Jackendoff; jfr. Ex. 14 Deras strikt hierarkiska system för analys av tonal musik är mycket sofistikerat och har klart redovisade och noga diskuterade kriterier för hur reduktionerna skall gå till; "preferensregler" som tar stor hänsyn till musikens metrisk, rytmisk, melodisk och harmonisk händelser för att sedan avväga dem "top/down" i ett tonalt helhetsperspektiv. Utifrån resultatet att överstämmans linje bör utgå från tredje steget visar exemplet hur två analyser av takt 1–4 framstår som möjliga. Den första (a) har likheter med Lesters analys (om vi bortser från dennes stämkoringskonster), medan den andra (b), som är att föredra, överensstämmer med Cones och Meyers – dock genereras inga interfolierade linjer, eftersom hierarkin inte tillåter nätverk.

Det går även någorlunda bra att härleda en analys för ett urlinjefall från femte steget som hos Schenker, men denna läsning faller på att över- och understämman i den musikaliska satsen inte kan tilldelas samma strukturella "träd" (c).

Varför lockas Schenker och Forte&Gilbert till analyser av temats åtta första takter som leder till musikaliskt implausibla tolkningar som t o m ibland står i strid med den egna teorins reduktionsprinciper? Varför insisterar de på det mera undanskynda strukturella kvintfallet från e?

Faktum är att teorin tvingar dem till det. För att förstå detta måste vi gå vidare i melodin. Temats mellandel, t 9–12, klänger sig alldeles uppenbart fast vid femte steget. B-delen inleds med en växeltonsutflykt över tonika-orgelpunkt till den subdominantstödda övre grannen f#. Därpå kvarhålls femte steget demonstrativt fram till och med halvkadensen på andra steget – ursatsfallet dit är så vagt antytt i musiken att rörelsen bara blir underordnad.

Om nu mellandelen ofrånkomligen bygger femte steget, så måste kvinten e också vara utgångspunkt för urlinjerna i ytterdelarna. Alla urlinjer i en sats måste börja från samma ton, annars – så lyder motiveringen för denna

tvångstanke – subsumeras inte temat som helhet under en och samma ursats; det saknar därmed tonal helhet.

Men med vilken rimlighet kan en senare utveckling påverka en tidigare (som man repriserat och två gånger lagt locket på medelst helkadens)? Värre än denna absurditet är emellertid att denna läsning av musiken stuvvar undan en av temats väsentligaste estetiska egenskaper, nämligen att inte vara monolitisk tonal helhet. Var och en som hört detta tema, tonalt eller eljest bara med öronen, måste ha noterat den underbara öppningen mot andra, högre rymder i takt 9. Här introduceras alldeles uppenbart en ny, högre belägen tonal nivå, och lika uppenbart är att det sker en återgång till en lägre i takt 13. Det är således inte bara skäl inom takt 1–8 som talar för en urlinje från tredje steget – kontrasten i B-delen och därmed poängen i hela temat förutsätter det. Är det inte sådant man borde kalla "tonal, inre form" till skillnad från resultatet av att rutinmässigt stjälpa urlinjer och medföljande harmoniska kadenser över musiken för att kväsa dess faktiska formella och tonala artikulationer?

Lester är alltså egentligen värd vår sympati för sina ansträngningar att (högst besynnerligt) visa att takt 1–8 flödar ner från tredje steget. Men nu ställs han av den obarmhärtiga teorin inför uppgiften att visa att mellandelen egentligen också bygger på tredje steget – en ännu omöjligare och alls icke önskvärd uppgift; jfr. Ex. 11. Önskad därför att det innebär att man låter analysen skymma det nya tonala ljus som strömmar ut från B-delen.

Stäm Korsningar gör på nytt jobbet utan att man kan finna något analytiskt eller gehörsmässigt skäl för manipulationerna. Ungefär så här verkar det gå till. Melodins två inledande takter passiviserar strukturellt genom att Albertiackompanjemangets högsta stämma genom oktavdubbling tvingas att göra tjänst som satsens överstämma; därmed sätts höga e ur spel som strukturell ton – den härleds ju från orgelpunkten e. Melodins strukturella krön utgörs i stället av ett a som påstås stå i någon slags intressant relation till den liggande basstämman. I takt 11 dubblas vänsterhandens toner upp en oktav, varvid c# får tillfälle att visa upp sin växeltonsrörelse c#–d–c# före halvkadensens strukturella h. I samband därmed återgår den oktavtransponerade, passiviserade överstämman via en kromatisk återgångston till sitt ursprungliga läge. Mellandelen rymmer alltså när allt kommer omkring en ursats.

Tyvär tvingar den tonala analysen sina anhängare att missförstå också temats slut, ett missförstånd som inte kan karakteriseras som något annat än en brutal amputering av den verkliga tonala formen.

Låt oss börja med Schenker; jfr. Ex. 9. Sedan det tredje steget uppnåtts just i slutet av takt 16 ser Schenker inte – tillåter sig Schenker inte att höra – något annat i slutet av takt 17 än en subdominantstödd växelton d som inte finns i den oktav där den borde finnas, men som likväl förmår inleda en långsökt fallande ters ner till andra steget. Den omisskännliga stigningen från tredje stegets c# i takt 16 upp till f# (men inte längre) förklaras som överdecimor till den "ledande" basrörelsen. Finns det någon lyssnare som är atletisk nog att hålla fast vid en fallande urlinje från t 13 trots den drastiska vändningen i slutet av takt 16 och allt vad som därpå följer?

En variant till detta synsätt – något hörande gäller det inte – kan studeras hos Forte&Gilbert; jfr. Ex. 10 Ursatsen från takt 1–4 och 5–8 gäller inte längre som högsta sanning i takt 13–16 utan har fått flytta ner i hierarkin som en underordnad ursats – vilken dock tvingas sluta i förtid redan på tredje steget. Eftersom andra hälften av takt 16 bjuder på en stor överraskning måste vi på förhand veta att spara det "riktiga", strukturella fjärde steget till sista åttondelen i takt 15. Förut, i parallellstället takt 7, var denna ton enbart en underordnad subdominantisk växelton, men nu finner vi att den i förväg stöds av kadensens dominant-funktion. Detta hindrar basens e att stöda vad det faktiskt stöder (och stödde i takt 8) nämligen urlinjens andra steg h. För att undvika att det emfatiska c#:et i takt 17 framstår som en ny start, stöds sedan urlinjens tredje steg av tonikan i takt 16, trots den metriska och stämföringsmässiga instabiliteten i denna stigande, obetonade upplösning.

Därpå tillämpas decimatricket för att nedgradera stigningen upp till e. Parallelliteten med basen fortsätter ännu ett steg men följande f# analyseras som en återgångston, trots att det inte finns något e att återvända till; detta fiktiva e dyker sedan ner i satsen och förenar sig med en fallande tenorstämman ner till c#. Man bör lägga märke till att återgångsnoten f# denna gång stöds av sin subdominant – nu behövs dominanten som stöd för andra steget.

Lester stretar vidare med sina registerförflyttningar; jfr. Ex. 11. Stigningen i t 17 påstås inte ha med musikens strukturella substans att göra. Omläggningen till sextackord innebär ju bara att sopranens c# flyttar ner i basen samtidigt som mellanstämmans e oktaveras upp. Höjdpunktstonen är inte heller reell, eftersom det höga a:et anknyts till följande låga a i altstämman, och eftersom f# ju återgår till basens e. Korrelatet till Schenkers "fria sats" – idén att det under musikens yta döljer sig en sträng sats – är uppenbarligen stämföringsmässig promiskuitet.

Men vilken ursats (om vi nu alls vill söka efter en sådan) finns det i t 17–18? Om vi kastar Schenkerteorins skyggglappar överbord så att vi även på högsta nivå kan acceptera att urlinjetoner nödvändigtvis måste stödjas av ackord i grundläge, och så att vi erkänner möjligheten av andra urlinjer än sådana som sjunker från femte eller tredje steget, kan vi börja lyssna till vad musiken faktiskt har för sig; jfr. Ex. 15.

Mozart har i takt 16 med stor syntaktisk originalitet komponerat en demonstrativt oavslutad kadens: basbrytningen når fram till tonikan men urlinjen, vare sig den kommer från femte eller tredje steget, gör det inte, utan stannar på andra steget i obetonad metrisk position. Lika tydligt är det att musiken startar på nytt i takt 17 och att den gör det från c#. Jämför takt 17 med takt 1 – känner man inte igen sig, finns här inte samma decimaparallellitet mellan stigande terser: a/c# – c#/e? För att höra detta kan vi låta örat låna in växeltonsfigurationen från takt 1.

Vad vi har att göra med är alltså inte en påhängd coda, utan en förkortad och varierad A-del. Så tycks under alla förhållanden Mozart ha sett på sitt tema; jfr. Ex. 16. Går vi till variationerna finner vi nämligen att av de totalt sex variationerna är fem (nr 1, 2, 3, 4, och 6) disponerade så att A-delens upprepning i faktur och dynamik i hög grad liknar "codan", och så att dessa delar står i kontrast mot A-delens första presentation och A-delens återkomst. (Detta gäller inte variation nr 4 som inte bygger på denna motsättning.)

Lämnandes variationerna därhän, är det vidare uppenbart att det till grund för denna sista, varierade A-del ligger en stigande ursats från tredje steget upp till åttonde. Ty vad som sker i överstämman i takt 18 är inte något återvändande till "obligatoriskt läge" utan en rent melodisk inflektion som i sista ögonblicket flyttar det förväntade och föruttagna åttonde steget till den undre oktaven – det faktiska språnget nedåt takt 18 tillhör således inte den tonala strukturen. Det vi hör om vi låter överstämman stanna kvar i högt läge är strukturellt ekvivalent.

Har de renläriga Schenkeranalyserna skänkt oss någon intressant inblick i Mozarts tema, har något framkommit som kan hjälpa oss att spela musiken på ett meningsfullare sätt? Svaret bör bli nekande – vi har väl snarast blivit förda bakom ljuset och fått några av musikens mest fängslande detaljer malträterade eller sopade under mattan. Temats första period har pådyvlats krystade läsningar. Analyserna har antingen tagit den tonala vinden ur mellandelens stolta segel (Schenker och Forte&Gilbert) eller strukit dess

segel helt och hållet (Lester). Den förkortade sista frasens omvändning av den tematiska rörelsetendensen har försvunnit eller kapslats in till oigenkännlighet. Musikens ytterst subtila rytmiska skeende har inte tagits upp alls – rytmen står nämligen inte högt i kurs som reduktionskriterium i Schenkeranalys.

Nu kan man förvisso, om man tummar på vissa heliga principer, reducera temat så att man åtminstone gör dess tonala egenheter rättvisa. De inledande A-delarna uppvisar ursatser från tredje steget, först till andra steget och sedan till första – som sig bör i en sluten period. B-delen öppnar och vistas i ett nytt tonalt rum med sitt inte bara strukturella, utan essentiella femte steg, varifrån det endast antyder ett fall ner till andra steget. Återtagningen inom den tredelade formen utgörs av en demonstrativt oavslutad urlinje från tredje steget, samt av en stigande urlinje från tredje upp till åttonde steget.

Men det finns mycket mera att säga om detta tema. Jag har gjort i ordning en semiotisk analys som, i stället för att bokföra slokande ursatser, visar på en dialektik mellan den verkliga melodins uppenbara fallande och latent, men alltmer pockande stigande tendenser, och som istället för statisk jämvikt framhäver det vidareförande i Mozarts musikaliska design, det "narrativa" om man vill vara trendig. I förstone ser uppställningen ut som en av dessa tabeller där man visserligen hackat sönder musiken i sina motiviska beståndsdelar, men där man ändå kan läsa musiken rad för rad från vänster till höger. Men för att vinna plats och intresse har jag slagit samman det "paradigmatiska" och det "syntagmatiska" stadiet av analysen – vissa slutsatser av studiet har alltså fortlöpande förts in i analysen; jfr. Ex. 17.

Indelad i sina minsta beståndsdelar utgörs A¹-delen av växeltonsmotivet, tonupprepningsmotivet och en halvkadens. Det är uppenbart att tonupprepningsmotivet är mycket nära besläktat med växeltonsmotivet. Från och med analysen av A²-delen hanteras därför dessa motiv som en enhet: vi får två sekvenserade taktmotiv som vart och ett beskriver en stigande ters. I övrigt märker vi nu något vi kanske inte först observerade, nämligen att den stigande rörelse som tonupprepningsarna förut bildade tack vare den rytmiska komprimeringen kopplas samman med tonen c# som ju inte har med halvkadensen att göra. Ännu en stigande ters, som vi kan kalla för ansatsmotivet, kommer till synes.

B-delen består av taktmotivet krympt till sekundomfång och utgående från tonen e, en snabbt stigande ters från f# till a med åtföljande stegvis rörelse tillbaka till e, en Alberti-figuration från e samt en kort halvkadens.

I analysen av A³-delen prövar vi med att förlänga ansatsmotivet med tonen d, hämtad från den ofullbordade helkadensen. Ansatsmotivet bör vidare i egenskap av stigande ters rätteligen sättas under de båda taktmotiven, och den egendomliga stigande avslutningen av kadensen i takt 16 hör paradigmiskt sett hemma under den stegvisa uppåtrörelsen i ansatsmotivet. Vi lägger nu (om inte förr) märke till att den stegvis fallande tersen mellan taktmotivens och ansatsmotivets begynnelsetoner motsvaras av ansatsmotivets aktivt stigande ters tillbaka till utgångsläget.

Temats sista del börjar – om man tänker sig den som en coda – med ansatsmotivet, vars fortsättning uppåt inte framstår som helt oväntad, och avslutas med en helkadens i lågt läge. Betraktad som en A⁴-del inleds avsnittet med en korthuggen variant av taktmotivet, en variant som härmar ansatsmotivet och transponerar det en ters uppåt i det tonala rummet. Det följs av en ännu mer sammanpressad stigande ters och (om man så vill) av en melodisk kadens i högt läge.

Temat har därmed framställs som en process, i vilken den långsamma och passiva tersstigningen i takt 3–4, aktiveras i takt 7, och slutligen får tematisk substans och en beredskap att stiga ytterligare. Analysen visar hur detta ansatsmotiv i A⁴-delen ersätter det dittillsvarande inledningsmotivet, och hur det kopplas samman med och förs vidare av samma stigande ters som ledde fram till den harmoniskt underminerade kulminationen i B-delen. Det förefaller som om denna analys, som visar på en inneboende tendens till komprimering och syntes i temat, har aspekter som skulle kunna ligga till grund för en intressant interpretation.

Den kan också tjäna ett vidare syfte som med ens upphöjer musikanalysen till kritisk kulturanalys. Vad är det denna melodi egentligen berättar? Vad är det som låter sig retas av den mjukt pastorala siciliano-rytmen och de kvinnligt eftergivna urlinjefallen, och som med kraft reser sig mot det hägrande oktavmålet? Vet vi inte alla genom de bevarade breven till Nannerl att Mozart egentligen bara tänkte på en sak? Och i vilket tve tydigt ljus ställer inte denna insikt Schenker och de andra grabbarna, som vikt sina liv åt att förneka musikens manliga karaktär?

Handwritten musical score for guitar in D major, common time. The score is divided into two systems, each with two staves (treble and bass clef). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is common time (C). The melody is written in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The first system consists of four measures with chords T, D, T, and D. The second system consists of four measures with chords T, D, D, D, (Tp), S, D7, and T. There are some handwritten annotations like '7' and '9' above the staff.

a

b

a

b

Handwritten musical notation on a single staff in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature (C). The melody consists of eighth and quarter notes. Below the staff, there are handwritten labels: T, D, Tp, Dy, D, T, D, D, Tp, S, D, T.

Handwritten musical notation on a single staff in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It features a slur over a sequence of notes with fingerings 2, 2, 3, 2, 1. A note marked 'N' is also present.

Handwritten musical notation on a single staff in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It shows two phrases of notes with slurs and fingerings 3, 4 and 1, 2.

T D T S D⁶ D T D₃ D T_p S D⁷ T

N

1 2 1 2

a

T D T S D₄ D T D₃ D T_p S D⁷ T

b

a

N

5 4 3 2 1

b

N

3 2 1

a

1 2 3 4 5 , 5 4 3 2 1

N

2 1

b

1 2 3 4 5 , 3 N

N

T D T D S D₄ D T D₃ D T_p S D⁷ T

N N

5 4 3 2 1

8 7 6 5

N N P

5 4 3 2 1

Handwritten musical notation for a piano exercise in D major. The right hand plays a descending scale: D4 (finger 3), C#4 (finger 2), B4 (finger 1). The left hand plays a descending bass line: D3, C#3, B2. Chord symbols I, V, I are written below the left hand notes.

Handwritten musical notation for a piano exercise in D major. The right hand plays a descending scale: D4 (finger 5), C#4 (finger 4), B4 (finger 3), A4 (finger 2), G4 (finger 1). The left hand plays a descending bass line: D3, C#3, B2. Chord symbols I, V, I are written below the left hand notes.

SONATE

Komponiert in Paris wahrscheinlich 1778

KV 331 (300i)

Andante grazioso

II.

Measures 1-14 are shown. The score includes dynamics such as *p*, *sf*, and *p*. Fingerings and articulation marks are present throughout the piece.

*) Bogen bei diesem Motiv in der Erstaussage mitunter nur bis zur zweiten Note.

*) In the first edition slur in this motif occasionally only up to the second note.

*) Dans la 1^{re} édition liaison dans ce motif quelquefois seulement jusqu'à la deuxième note.

Schönker

Musical notation for Schönker, first system. Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), 6/8 time signature. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with a slur over the first six notes and a circled '1' above the seventh note.

Musical notation for Schönker, second system. Treble clef, key signature of two sharps, 6/8 time signature. The melody continues with notes 13, 17, and 18. A 'T' is written above note 13. Slurs and ties connect notes across measures.

Musical notation for Schönker, third system. Treble and bass clefs, key signature of two sharps, 6/8 time signature. The system is divided into two parts, 'a1' and 'b'. Part 'a1' contains notes with slurs and fingerings (4, 3, 2). Part 'b' contains notes with slurs and fingerings (1), (Nbn 5 4 3 2), and (Nbn) - 1. Above the staff are various annotations: A 5, (Nbn 5 4 3 2), A 5, A 4, A 3-, (Nbn) -, A 2, and A 1.

Musical notation for Schönker, fourth system. Treble clef, key signature of two sharps, 6/8 time signature. The system is labeled '(Oberdiz.)' and '(führt)'. It shows notes with slurs and fingerings (10, 10, 10) and (6 5 4). Below the staff are Roman numerals: I, IV, and I.

[Narmour]

1. *1* *2* *3* *4*

2. *1* *II V*

3. [*3* *1* *II V* *4 3 2*]

Detailed description: This block contains the first four measures of a musical exercise in G major, 6/8 time. The first staff (labeled '1.') shows a melodic line with four measures, each containing a pair of eighth notes. The notes are G4, A4, B4, C5 in the first measure; A4, B4, C5, D5 in the second; B4, A4, G4, F4 in the third; and G4, F4, E4, D4 in the fourth. A slur spans all four measures. The second staff (labeled '2.') shows a bass line with a whole note chord G4 (labeled '1') in the first measure and a whole note chord B4 (labeled 'II V') in the fourth measure. The third staff (labeled '3.') shows a bass line with a whole note chord G4 (labeled '1') in the first measure and a whole note chord B4 (labeled 'II V') in the fourth measure. A bracket labeled '[3' spans the first three measures, and a bracket labeled '4 3 2]' spans the last three measures.

0. *1* *2* *3* *4*

1. neighboring tones passing tone appoggiatura

inside voices outside voices

2. passing tone

3. outside voice.

4. inside voice, passing tones

Detailed description: This block contains the next four measures of the exercise, labeled 0 through 4. The first staff (labeled '0.') shows the melodic line with four measures, each containing a pair of eighth notes. The notes are D4, E4, F4, G4 in the first measure; E4, F4, G4, A4 in the second; F4, E4, D4, C4 in the third; and G4, F4, E4, D4 in the fourth. A slur spans all four measures. The second staff (labeled '1.') shows a bass line with a whole note chord G4 in the first measure and a whole note chord B4 in the fourth measure. Annotations include 'neighboring tones' between measures 1 and 2, 'passing tone' between measures 2 and 3, and 'appoggiatura' between measures 3 and 4. The third staff (labeled '2.') shows a bass line with a whole note chord G4 in the first measure and a whole note chord B4 in the fourth measure. Annotations include 'inside voices' between measures 1 and 2, and 'outside voices' between measures 2 and 3. The fourth staff (labeled '3.') shows a bass line with a whole note chord G4 in the first measure and a whole note chord B4 in the fourth measure. Annotations include 'passing tone' between measures 2 and 3. The fifth staff (labeled '4.') shows a bass line with a whole note chord G4 in the first measure and a whole note chord B4 in the fourth measure. Annotations include 'outside voice.' between measures 1 and 2, and 'inside voice, passing tones' between measures 2 and 3.

Forte & Gilbert

System 1: Treble clef with fingerings 5, 4, 3, 2 and 5, 4, 3, 2, 1. Bass clef with fingerings 1, V, 1, V, 1. Circled measure numbers 1 and 5.

System 2: Treble clef with fingerings 5, 4, 3, 2, 1 and N. Bass clef with fingerings 10, 10, 10 and I, II, V, I, V, I, V, I.

System 3: Treble clef with the word "becomes". Bass clef with fingerings I, -6, V⁶, -4, I, V⁵.

System 4: Treble clef with the words "not becomes and not". Bass clef with fingerings VI⁷, V⁶, I, V, VI⁷, V⁶, I, V, I, V, VI⁷, V.

System 5: Treble and bass clefs with circled measure number 9.

System 6: Treble clef with fingerings 5, 8, 8, 8, 8 and N. Bass clef with fingerings 5, 6, 4, 5, 6, 5, #6, 5, V.

System 7: Treble and bass clefs with circled measure numbers 13 and 17.

System 8: Treble clef with fingerings 5, 4, 3, 2, 1 and N. Bass clef with fingerings I, (V⁴), I, II⁶, V, I, I⁶, IV, V, ⁷/₅, I.

Andante

1

2

3

mm. 1 2 3 4 5 7 9 11 13 16 17 18

The image shows three systems of handwritten musical notation. Each system has a treble staff and a bass staff. System 1 is the most detailed, with measure numbers 1, 2, 3, 4, 5, 7, 9, 11, 13, 16, 17, and 18 written above the staff. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. System 2 and System 3 are less detailed, showing fewer notes and rests. The overall style is that of a handwritten musical score.

Conc

The image shows a handwritten musical score for guitar. It consists of three staves. The top two staves are a piano accompaniment in G major (one sharp) and 6/8 time. The right hand (treble clef) plays a melody with eighth and sixteenth notes, while the left hand (bass clef) plays a steady eighth-note bass line. The bottom staff is a single guitar line in G major, with a treble clef and a key signature of one sharp. It contains a simple chord progression: a whole note chord on the first beat, followed by a half note chord on the second beat, and a half note chord on the third beat. The chords are labeled with Roman numerals: I, I, and V.

Meyer

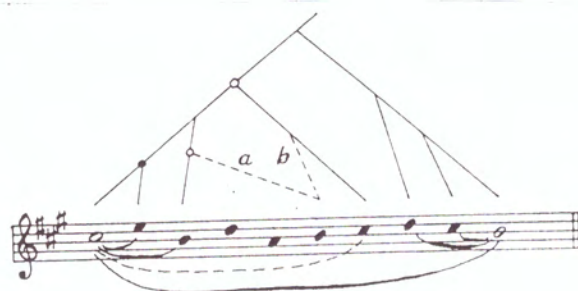
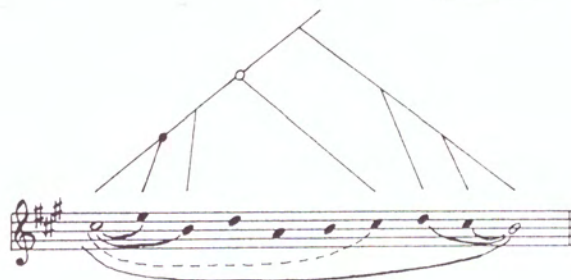
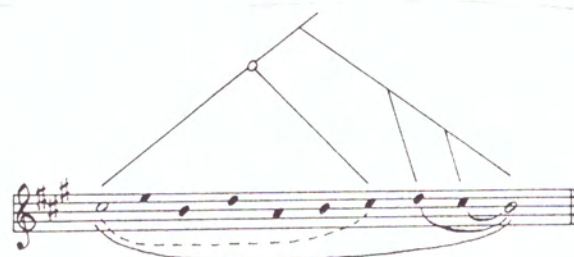
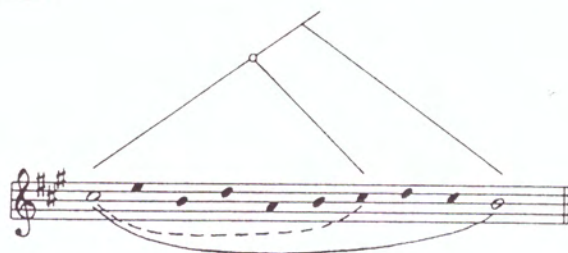
Handwritten musical notation for Meyer. The first system consists of a treble clef staff with a key signature of two sharps (F# and C#). It contains a sequence of notes with various rhythmic values, including slurs and ties. Above the staff, there are several horizontal lines with brackets and curved marks, possibly indicating phrasing or articulation. The second system is a single treble clef staff with a key signature of two sharps, containing a sequence of notes with slurs and ties.

Handwritten musical notation with labels. It features a treble clef staff with a key signature of two sharps. The notation shows a melodic line with slurs. The word "secondary" is written above the staff, and "primary" is written below the staff, indicating different levels of phrasing or articulation.

Handwritten musical notation for a piano accompaniment. It consists of a grand staff with treble and bass clefs and a key signature of two sharps. The notation shows rhythmic patterns with slurs and ties, typical of a piano accompaniment.

Lerdahl &

Juchon d'off



a

b

([^]5) ([^]4 [^]3 [^]2)

m. 1 2 3 4

(I ————— ii⁶ V)

Handwritten musical score for the first system. The treble staff contains a melodic line with a triplet of eighth notes, a quarter note, and a half note. The bass staff contains a bass line with a half note, a quarter note, and a half note. Chord symbols are written below the bass staff: I, V, I, II⁶, I₄⁶, V⁷, I.

Handwritten musical score for the second system. The treble staff continues the melodic line with a triplet of eighth notes, a quarter note, and a half note. The bass staff continues the bass line with a half note, a quarter note, and a half note. Chord symbols are written below the bass staff: I, V, I, IV, I₄⁶, V⁷, I, I, IV, V⁷, I.

①

19 Var. I

⑤

≈ ⑰

①

37 Var. II

⑤

41

≈ ⑰

53

①

55 Var. III

⑤

≈ ⑰

①

73 Var. IV

≈ ⑤

≈ ⑰

①

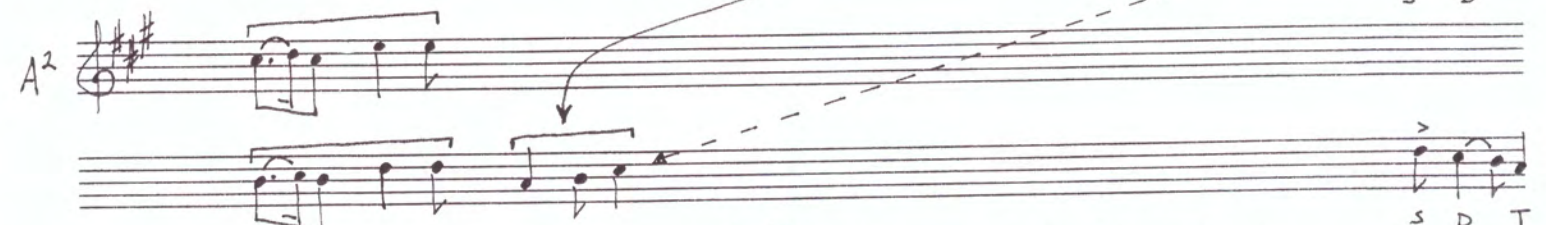
109 Var. VI
Allegro


⑤

≈ ⑰

A' 

A² 

B 

A³ 

Coda] 

A⁴ 

Bengt Edlund

Taktstreck och musicerande

Introduktion

Att relationen mellan rytm och meter i den tonala musiken inte fått någon samstämmig och tillfredsställande formulering inom musikteorin, kontrasterar skenbart mot att noteringens metriska beteckningar sällan uppfattas som problematiska av musiker - en omedvetenhet som torde kunna föras tillbaka till den tvärsäkra och förenklade framställning som området rytm och meter vanligen får i grundläggande musikundervisning och elementära läroböcker. Musiken "går" helt enkelt i den taktart som noteringen specificerar, och takterna tar sin början där taktstrecken står.

De metriska beteckningarna förefaller att bekräfta vissa egenskaper i den musikaliska strukturen snarare än att tillföra någon ny information, och denna redundans tycks innebära att metriska beteckningar till skillnad från övriga beståndsdelar av noteringen egentligen inte föreskriver något. Oklart är också vad dessa tecken egentligen skulle kräva av musikern, även om det är en vanlig åsikt bland musiker att "starka" taktdelar kan eller bör

(eller måste) framhävas eller "betonas" – varmed man vanligen underförstår att de skall framhävas med dynamiska medel. Andra hävdar däremot – ofta med hänvisning till att metern för det mesta framgår tydligt nog av musiken som sådan – att metriskt "betonade" slag inte behöver markeras eller att det rent av vore ofördelaktigt att göra så.

Förvirringen till trots klarar man sig för det mesta rätt bra i den musikaliska praktiken. Invanda spelrutiner understödda av bastanta metriska tumregler och intuitiv förståelse av musikstrukturen leder vanligtvis lyckligt förbi såväl teoretisk oklarhet och tvetalan som okunnigheten om vilka medel man använder.

Men ibland – då musikens utformning tycks vara sådan att metern måste klargöras av spelaren, eller när strukturen verkar vara så beskaffad att den motsäger noteringens metriska beteckningar – kan gestaltningen av musikens meter komma att föras upp på ett mera medvetet plan. Även de som menar, att man (normalt) inte gör något alls för att framföra musiken enligt given meter, är mycket känsliga för om någon skulle spela så att en annan, oriktig metrisk organisation skulle framträda – om inte annat så utesluter tydligen de metriska beteckningarna vissa spelsätt. Saken kunde sammanfattas så här: taktstrecken skall förvisso inte höras, men å andra sidan skall man inte heller spela som om de inte vore där, och framför allt inte som om de stod någon annanstans.

Det faktum att förhållandet mellan rytm och meter i musiken inte lätt låter sig fastställas har delvis sin grund i att denna relation har förändrats genom musikhistorien. Den äldre proportionsläran, som också reglerade förhållandena mellan olika tidsvärden i noteringen och hade karaktär av tempoangivelse, har föga gemensamt med senare tiders taktmetrik, som avgränsar liklånga avsnitt med identiska tyngdpunktsförhållanden. Under vissa perioder har vidare musikens rytm och metrik i teorin såväl som i praktiken kopplats till modeller hämtade från litteraturens verslära. Problemet kompliceras ytterligare av att musikalisk metrik finns på flera olika nivåer: relationen mellan rytm och meter antar olika karaktär beroende på om man diskuterar underdelningar av slag, konfigurationer inom takter, eller konstruktionen av större musikaliska enheter.

Men även om man håller sig till instrumentalmusik i dur/moll-tonala idiom och begränsar sig till en viss metrisk nivå kvarstår fundamentala teoretiska skillnader i synsätt.

Enligt en tradition betraktas metern som primär, varvid denna utgörs av en idealiserad och strängt regelbunden, helst symmetrisk, hierarki av format och tyngdpunktsrelationer. Rytmen – antingen reducerad till att enbart vara liktydig med den aktuella följderna av tidsvärden/notvärden, eller i bättre fall uppfattad som ett mera mångfacetterat fenomen – blir då den sekundära komponenten, vars uppgift det är att fylla ut eller individualisera den givna metriska hierarkin. Det är vanligt i dessa mer eller mindre dialektiskt utformade system att tilldela meter och rytm polärt motsatta egenskaper, och särskilt metern tillerkänns understundom vissa associativa eller metafysiska kvaliteter.

Ett radikalt annorlunda synsätt representeras av de teorier som tar sin utgångspunkt i musikstrukturen som helhet, och ser rytmen som resultatet av ett stort antal samverkande eller motstridande skeenden i musikkörlöppet. Metriska format och tyngdpunkter uppstår då i den mån det finns regelbundet återkommande händelser på minst två tidsmässigt koordinerade nivåer i rytmen. Eftersom rytmen i egenskap av en aspekt av musikstrukturen är rikt varierad och ständigt skiftande, blir också metern en mera flexibel företeelse. Därmed öppnas dörren för en mycket rikare metrisk typologi, och metern kan också tillåtas att smidigt förändras vad gäller tyngdpunktsrelationer och format under tiden som det musikaliska körlöppet utvecklas. I detta perspektiv framstår metern som ett underordnat delmoment av rytmen.

"Rytm-metriska" teorier av sistnämnda slag är attraktiva bl a av det skälet att det är lätt att inse hur strukturer kan vara metriskt mångtydiga: den musikaliska sekvensen utpekar flera, sinsemellan mer eller mindre oförenliga serier av regelbundet återkommande händelser, serier som i vissa kombinationer kunde vara metergrundande. Också situationer av konflikt mellan noterad meter och inneboende "rytm-meter" ter sig begripliga: strukturellt indikerad tyngdpunkt och av noteringen projicerad tyngdpunkt faller isär, och därigenom uppkommer specifika rytmiska kvaliteter som inte kan noteras på annat sätt. Inom en teori av "polärt slag" förklaras däremot mångtydighet och konflikt vanligen med hänvisning till förekomsten av (rytmiska) "motaccenter" eller "falska betoningar", vilket är mindre tillfredsställande som beskrivning

Rytm-metriska teorier rymmer å andra sidan och i motsats till system av polärt slag en tendens till att underskatta den normativt-föreskrivande innebörden i noteringens metriska beteckningar. Att detta leder till vanskligheter framgår tydligt bl a i konfliktsituationer av det slag som nämndes

ovan. Den avsedda musikaliska effekten faller platt till marken om inte spelaren (eller "notlyssnaren") framhäver (hör) den noterade metriska tyngdpunkten.

Med de polärt inriktade teorierna delar de rytm-metriska teorierna ofta en benägenhet att alltför mycket betrakta rytm och meter som något som direkt kan utläsas ur den noterade strukturen. Men inte bara som faktiskt hörd musik utan också som upplevd notering rymmer musikkörloppet ingrepp av en spelare, ingrepp som påverkar rytmen och därmed metern. Någon "ren", ointerpreterad musikstruktur har vi knappast tillgång till.

Varje teori som syftar till att korrekt och någorlunda uttömmande beskriva relationen mellan rytm och meter måste ta in spelarens gestaltning som en grundläggande faktor — tyvärr framställs vanligtvis sådana ting (om alls) som marginella. De metriska beteckningarna kan nämligen inte ses som överflödiga och enbart strukturbekräftande; de måste betraktas som integrerade och informationsbärande beståndsdelar av noteringen. De är i princip normerande för framförandet, och de ger via framförandet upphov till olika slags markeringar som tillsammans med strukturellt givna emfaser bestämmer den klingande metern. Det stämmer också med musikalisk erfarenhet att den noterade metern (ibland på helt avgörande sätt) uppfordrar till markerande eftertryck eller andra slags ingrepp, varigenom det skapas metriska tyngdpunkter där sådana eljest alls inte hade uppfattats.

Teorin för musikalisk rytm och meter är alltså i behov av revidering och komplettering. Empiriska studier av rytm och meter i utförd musik har två funktioner att fylla i en sådan teorirevision. För det första måste man fastställa förekomsten och arten av spelarens ingrepp för att gestalta den noterade metern i utförandet – endast om hypotesen om ett samband mellan noterad meter och utförande verifieras, ter sig omformuleringen av teorin motiverad. För det andra kan studiet av hur spelaren hanterar komplicerade rytmisk-metriska strukturer ge fingervisningar om hur dessa konfigurationer bör beskrivas inom teorin.

Därmed är ett av huvudsyftena med denna undersökning skisserat och motiverat.

Men också bortsett från teoretiska överväganden är det av stort intresse att studera relationen mellan metrik och spelsätt. Det gäller att fastställa de metriska beteckningarnas faktiska innebörd i musicerandet – till skillnad från de handfasta definitioner avseende taktformat och tyngdpunkts-

hierarkier samt uppmaningar att framhäva "betoningarna", d v s att spela dem starkt, som man kan finna i elementära musiklektioner.

Det är emellertid viktigt att framhålla att denna målsättning inte skall uppfattas som ett totalt förkastande av gängse pedagogiska framställningar av musikens metrik. Att läroframställningarna om musikalisk rytm och meter ofta rymmer förenklingar och grova generaliseringar är uppenbart och ibland besvärande. Musikens rytmisk-metriska struktur är mera komplicerad och mångfacetterad än så, och det samma gäller meterns återspeling i framförandet. Men det är också nödvändigt att inse att dessa pedagogiska framställningar spelar en vital roll i trädningen av den metriska notationens normativa aspekt, förutan vilken musikerns aktiva ingrepp för att gestalta metern skulle ändra karaktär på avgörande sätt. Just därför att – snarare än trots att – den dur-molltonala musiken generellt är så hierarkiskt genomformaterad och rymmer så mycket av återkommande metriska tyngdpunkter i sig själv, så kan inte taktstreck reduceras till visuella orienteringstecken, och att så heller inte sker garanteras av taktartslärares strikta definitioner och förhållningsregler. Det ur musikteoretisk synpunkt påstås i dessa framställningar är förutsättningen för deras funktion och effektivitet.

En revidering av teorin för sambandet mellan musikens rytm och meter samt hithörande empiriska undersökningar syftar dels till att göra rättvisa åt de metriska beteckningarnas normativa innebörd med avseende på utförandet, dels till att ge underlag för differentierade beskrivningar av rytm-metrisk struktur och visa på rikedomen av utförandemöjligheter. Det är emellertid viktigt att resultat av det senare emanciperande slaget inte uppfattas som ett försök att sätta de grundläggande generaliseringarna ur kraft. En avancerad teori för musicerande på hög nivå, en teori som ger stöd åt både reflektion och intuition, måste samexistera med gängse elementär teoritradition, som förser musiker med vissa fundamentala begrepp och handlingsmönster.

Det förefaller nämligen vara ett faktum och ett i viss mån ofrånkomligt förhållande, att vårt sätt att se på musikstruktur, och därmed också våra vanor när det gäller att utföra musik, i flera grundläggande avseenden härleder sig från noteringens egenskaper – vilka givetvis inte tillkommit av en slump, utan i sin tur återspeglar viktiga strukturingskonventioner. Dessa konceptualiseringar kan i många fall tyckas primitiva eller rent av framstå som fördomsfulla, men de representerar likväl de termer i vilka vi omedvetet och i förstone tänker oss musik. De kan och bör bli föremål för

kritisk analys, men de kan inte avskaffas eller ersättas, bl a därför att åtminstone vissa av dem torde medverka till att styra musikutförandet så att det klingar på det sätt som är karakteristiskt för noterad musik. Att en viss generaliserad utförandestil kännetecknar noterad musik till skillnad från gehörstraderad eller improviserad, är en hypotes som bekräftas av vår musikaliska erfarenhet, och den har också fått vetenskapliga belägg; jfr Gabrielsson, Bengtsson & Gabrielsson (1983).

Till denna grupp av föreställningar hör stereotypier inom taktartsmetriken men också sådant som noteringens definatoriskt givna tidsvärdesproportionering. Så kan exempelvis en viss följd av notvärden i en viss musikalisk kontext i praktiken inom vida gränser motsvaras av många olika, från den strikta specificeringen avvikande durationsserier, men detta rubbar inte lyssnarens identifiering av bakomliggande noterat mönster så länge som den spelande koncipierar sina tidsproportioner i termer av den givna notvärdeskonstellationen; jfr Edlund (1985, s 16). Mot den kategoriska perceptionen av rytmiska durationsmönster svarar förmodligen – företeelsen är föga undersökt – en "kategorisk produktion".

I analogi härmed kan man anta att det finns flera ekvivalenta sätt att gestalta musikens meter i det musikaliska föredraget, spelsätt som (utan att vanligen vara påfallande) exemplifierar den noterade metern och effektivt utesluter eventuella andra latent eller möjliga metriska organisationer. För att undvika missförstånd bör här påpekas att uttryck som "kategorisk perception", "kategorisk produktion" och "ekvivalenta spelsätt" inte innebär att skillnaderna inte skulle vara betydelsefulla i andra avseenden. Tvärtom kan ju dessa olika spelsätt, vare sig det gäller rytmiska tidsvärdesproportioner eller gestaltande av meter, stå för musikaliskt mycket viktiga skillnader i karaktär, rörelsetyp, emotionell innebörd etc.

Inom denna ram av musikalisk konvention och psykologisk benägenhet är det alltså viktigt att som andra huvudsyfte studera när och hur musiker väljer att profilera musikens meter i framförandet. Ett flertal medel, vilka kan kombineras på olika sätt, står till förfogande – till de viktigaste hör manipulationer av tonernas durationer och dynamik samt därmed sammanhängande artikulationsförändringar – och flera faktorer torde påverka hur man föredrar att gå till väga: det instrument som spelas, musikens stil, styckets tempo, den aktuella musikaliska strukturen samt personliga preferenser (omfattande såväl allmänna interpretationsvanor och stilobservans som idéer om uttrycksegenskaperna i ett bestämt musikstycke). De personliga preferenserna torde också i många fall vara avgörande för huruvida en

musiker alls på något konstaterbart sätt ingriper för att ge uttryck åt gällande meter i föredraget.

Att fullständigt och systematiskt kartlägga de faktorer som ligger bakom musikers val av medel för att gestalta musikens meter ligger utanför denna undersökning. Några av dem – personliga preferenser, tempoinfluens och inverkan av den musikaliska strukturen – belyses med nödvändighet av hur försökspersonerna spelar de förelagda exemplen, medan stilberoendet faller utanför den experimentella designen – melodierna hämtas från J S Bach, och det förblir därför en öppen fråga i vad mån resultaten kan generaliseras utanför denna stilistiska ram.

Däremot har undersökningen som ett av sina syften att komma åt instrumentets roll. Detta sker genom att samma melodimaterial utförs på instrument som kännetecknas av olika villkor beträffande möjligheterna till dynamisk variation mellan tonerna och vad gäller egenskapernas hos tonernas dynamiska envelop – piano, cembalo och orgel. Därutöver framförs melodiernas notvärdessekvenser på liten trumma, varvid tonhöjdsvariationen givetvis faller bort och tonvaraktigheterna reduceras till korta impulser med olika insatsavstånd, medan den dynamiska variabeln kvarstår.

Det är uppenbart att musikens meter kan gestaltas av musikern och förmedlas till lyssnaren via instrument av helt olika karaktär, och det förefaller ofta som om olika medel på skilda instrument kunde ge likartad effekt i rytmupplevelsen. Att klarlägga sådana samband är av stort intresse, och sådan kunskap kan bidra till förståelsen av hur musikers sätt att föreställa sig musik präglas av de instrument de spelar.

Undersökningens fjärde huvudsyfte växer med nödvändighet fram ur de ovan angivna andra och tredje målsättningarna. Inför de spelsätt man finner måste man fråga sig: Lyckas musikern förmedla den aktuella metriska konfigurationen till lyssnaren? Vilka spelsätt leder lyssnaren rätt, och vilka gör att han får metern om bakfoten? Att helt enkelt förutsätta att spelarens intentioner avseende gestaltad meter alltid går fram är inte hållbart, och det är av största intresse att studera under vilka omständigheter kommunikationen fungerar.

Men också av metodiska skäl är det motiverat att undersöka huruvida musikalisk meter förmedlas effektivt till lyssnaren eller inte. Musiker spelar aldrig *"dead-pan"* med mekaniskt proportionerade tidsvärden strikt enligt noteringen, absolut likstarka toner etc – något sådant står inte i mänsk-

lig makt. Men den klingande gestaltningens otaliga avvikelser tjänar givetvis många andra syften än att bara göra metern tydlig: rytmisk-motivisk profilering, utprägling av genomgående rörelsekaraktär, formgestaltning, emotionellt uttryck m m. Dessa ting kräver vart och ett sina mer eller mindre karakteristiska ingrepp, och den därav resulterande klingande sekvensen rymmer således ett flertal överlagrade "meddelanden" från interpreten med åtföljande problem för forskaren att skilja ut just vad det är i det fysikaliska förloppet som utgör återspeglings av musikens meter. (Det kan som nämnts ju också vara så att den musikaliska strukturen som sådan så entydigt klargör de metriska tyngdpunkterna att musikern kanske inte företar sig något för att framhäva metern, eller snarare inte gör något som går utöver vad som krävs för att gestalta övriga "meddelanden". Dessa situationer torde ofta kännetecknas av att alla eller de flesta av musikerns gestaltande ingrepp ligger "i fas", är tidsmässigt koordinerade.)

När det gäller att separera gestaltningen av just musikens meter från andra budskap som musikern överför via det klingande förloppet, torde negativa fall vara väl så uppslagsrika som positiva. När lyssnaren inte klarar av att korrekt identifiera den avsedda metern, har musikern gjort något "fel", och det bör då gå lättare att spåra den "skyldiga", meter-relevanta egenskapen i framförandet även om den skulle råka vara "inaktiv" eller hanterad på missvisande sätt. Störst chans att fastställa vilka faktorer i framförandet det är som styr lyssnarens uppfattning av metern i musiken och att studera hur dessa faktorer nyttjas, får man dock genom syntetiserade musikexempel, där "spelarens" olika ingrepp kan varieras på ett väl kontrollerat sätt, eller hållas konstanta, oberoende av varandra.

I anslutning till denna diskussion av metrisk kommunikation skall kort beröras ett femte, därmed intimt sammanhängande kunskapsintresse, för vilket möjligheten att framställa väl kontrollerade och systematiskt varierade musikkörlopp är av central betydelse: betoningsupplevelsens psykofysik i musikalisk kontext.

Experimentalpsykologin har av metodiska skäl arbetat med ljudstimuli som i jämförelse med musik är av utomordentligt enkelt och renodlat slag. Hur dess resultat skall tolkas i musikalisk kontext är därför ofta oklart. Man vet exempelvis att tids- och styrkegradsaccentuering lätt förväxlas med och kan ersätta varandra. Detta och andra liknande samband exemplifieras antagligen också i musiken, men där kompliceras förhållandena av ett flertal tillkommande, ofta sinnrikt interrelaterade och upplevelsemässigt

dominerande betoningsfaktorer i själva musikstrukturen. Förekomsten av i musikstrukturen inneboende betoningar gör det förrädiskt och svårt för lyssnare – och även för den spelande musikern själv – att rätt urskilja framförandets bidrag till upplevelsen av betoning och meter, och normalt görs väl heller inte några försök att skilja på dessa ting: exekutörens gestaltning av metern identifieras med den komponerade metern.

Likväl är det av värde att bidra till en kartläggning av hur musikernas olika ingrepp för att tydliggöra musikens betoningsmönster stäms av mot varandra och mot musikstrukturen, samt att studera hur olika faktorer inom ett sådant komplext stimulus uppfattas av musikaliskt kompetenta lyssnare.

Teori

Rytm

Många försök har gjorts att definiera begreppet 'musikalisk rytm'. Ofta har man varit ute efter att finna ett eller flera kännetecken som identifierar komponenten 'rytm' inom vitt skilda musikslag – en närmast omöjlig uppgift. Här behövs dock inte i första hand en deskriptiv generalisering, utan en definition som tjänar heuristiska syften. Det gäller att ge innebörd åt den grundläggande termen i en teori som skall kunna täcka ett stort antal skilda interaktioner inom det musikaliska förloppet.

Därmed framstår definitioner som likställer rytm med följderna av noterade tidsvärden alternativt följderna av tondurationer, som obrukbara. Att (såsom är vanligt) komplettera denna typ av definition genom att också ge plats för dynamiska markeringar – vare sig de är av metriskt eller annat ursprung – är inte heller tillräckligt. Musikalisk rytm är föremål för, eller rätteligen resultat av, långt flera interaktioner än så.

Bättre är då att utgå från musikens grundläggande fysikaliska dimensioner – tonhöjd, tonstyrka, klangfärg, tid m fl. Tonhöjd och tid är primära dimensioner i de allra flesta typer av musik, och de är centrala i västerländsk notering; de har även blivit föremål för omfattande systematisk teoribyggnad. Tiden skiljer sig från övriga dimensioner, eftersom den är den dimension inom vilka de övriga utspelar sig. Eller, sett från annat håll: utan händelser i övriga dimensioner finns det ingen musikalisk tidsparameter —

de enskilda durationerna måste avsättas på något sätt i tidskontinuet. Musikalisk rytm kan ytterst likställas med av tonhändelser gestaltad tid, och denna definition har fördelen att interaktionen av rytmalstrande händelser i skilda dimensioner sätts i centrum som en nödvändig förutsättning.

Rytm existerar enbart inom vissa tidsgränser. Extremt snabba tonföljder uppfattas inte som rytmer, utan summeras i upplevelsen till sammansatta men perceptuellt odelbara händelser eller till flöden utan gripbar struktur. Mycket glesa händelser och därmed förknippade mycket utsträckta durationer och tidsformat upplevs inte heller som rytm. De ryms inte i samma obrutna nu-upplevelse, utan sammanfattas med minnets hjälp. Och generellt gäller att allt eftersom tidsformaten vidgas, ändrar rytmupplevelsen karaktär och sammanfaller slutligen med en statisk upplevelse av musikens form.

Det är också viktigt att slå fast vad som ligger implicit i ovanstående begreppsbestämning, nämligen att rytm är en upplevd företeelse – att tala om noterade tidsvärdesmönster som rytmer är visserligen praktiskt, men oegentligt. Att rytm är fenomenell innebär att i princip allt i den ingående signalen kan bidra till att gestalta rytmen – vad av detta som råkar stå i noterna är av underordnad betydelse. För uppfattningen av en rytm spelar det exempelvis ingen roll om den dynamiska styrkan hos en tonhändelse ursprungligen skrivits in av tonsättaren eller tillkommit senare genom interpreten. Att de rytmgestaltande händelser som specificeras i den noterade strukturen sammantagna vanligen dominerar lyssnarintrycket, och alltså normalt är "viktigare" än de bidrag som tillkommer genom framförandet, må så vara, men rubbar inte detta principiella likaberättigande.

Det bör här påpekas att notläsning (givetvis efter måttet av den läsandes musikaliska kompetens) likaväl som lyssnande ger upphov till fenomenell rytm, och att denna rytmupplevelse trots frånvaron av klingande musikaliskt föredrag rymmer bidrag av den sort som musiker annars kompletterar med. I sådana imaginära musikframföranden är notläsaren interpret.

Eftersom rytm således kopplas till upplevelsen av pågående musikförlopp blir rytm en utpräglad processuell, dynamisk kategori. Den är stadd i outhärlig förnyelse och förändring, och bär på associationer till olika slag av rörelse.

Parametrar; emfas

I ett musikaliskt förlopp framstår vissa händelser som mera framträdande än andra. Sådan markering eller emfas kommer till stånd genom de olika rytmskapande musikaliska parametrarnas individuella utformning och interaktion i det givna ögonblicket. För att bättre förstå hur dessa parametrar kan ge upphov till emfas och därmed bidra till att gestalta rytm är det ändamålsenligt att införa en distinktion mellan primära och komplexa musikaliska parametrar.

De primära parametrarna härleds ur musikens fysikaliska dimensioner: tonhöjd, tonstyrka, klangfärg och duration – tidsdimensionen måste ju som nämnts sönderdelas i enskilda tidsvärden genom ingripande av händelser i andra parametrar. Dessa primära musikaliska parametrar alstrar emfas på förhållandevis okomplicerat sätt i anslutning till psykofysiska lagbundenheter i ljudperceptionen – därmed inte sagt att de inte ofta interagerar på ett komplicerat sätt. Långa toner framträder alltså mer än korta, starka toner märks mer än svaga, toner som är högre eller lägre än sina grannar förefaller mera prominenta etc. Som särskild primär parameter, eller som ett speciellt sätt att utforma durationsparametern, tillkommer tystnaden.

Bland de komplexa musikaliska parametrarna – det finns olika åsikter om vilka och hur många de är, och om hur de skall systematiseras – märks melodik och harmonik – samt rytm. Betraktad utifrån, exempelvis ur det perspektiv man anlägger när man analyserar harmonik, är det nämligen uppenbart att rytm konstituerar en interaktiv komplex parameter som medverkar till att forma det harmoniska skeendet. Harmonisk funktion är t ex i hög grad en fråga om samklangernas rytmisk-metriska position. Som ytterligare komplexa parametrar bör nämnas textur samt form, varmed här avses följderna av musikaliska enheter från motiv i det lilla formatet till hela satser i det stora. Dessa senare parametrar kännetecknas av att melodik, harmonik, rytm etc är så beskaffade att det uppstår karakteristiska satsarter resp formenheter med en viss grad av slutenhet.

I detta sammanhang kan det vara klagörande att också betrakta artikulation (vare sig den är noterad eller införs av musikern) som en parameter. Uppdelningen av en händelseföljd i avskilda grupper på basis av *legato* resp kort uppehåll händelserna emellan ger nämligen upphov till ett intryck av emfas vid gruppernas början.

De komplexa parametrarna gör skäl för sin beteckning på flera sätt. De uppkommer genom samspelet mellan primära händelser, men är något mer och annat än blott summan av dessa enskilda interaktioner. Normalt gör sig

de primära, quasi-fysikaliska parametrarna gällande inom ramen för en komplex parameter: melodisk höjdpunkt, styrkan i en mångstämmig samklang, durationen hos ett ackord i den harmoniska rytmen etc. Vidare är de komplexa parametrarna själva ett resultat av interaktion sinsemellan såsom exemplet med rytm och harmonik visade, och slutligen styrs de av strukturella och stilistiska konventioner som förstås fullt ut enbart av den väl musikkförtrogne.

Textur och form fungerar enkelt vad gäller emfas: den händelse som sammanfaller med skifte av textur eller inträde av ny formenhet framstår som markerad, vartill kommer att större formenheter ofta genom kadensverkan ger emfas åt den händelse varmed de upphör. För melodik och harmonik är det däremot på grund av mängden av interaktioner svårt att ge enkla tumregler för orsak och verkan. Vissa toner i en melodi – tonikatonen, eller toner som enligt tonaliteten är nära besläktade med tonikatonen, eller toner som står i konsonant förhållande till lokalt gällande grundton etc – tenderar exempelvis att uppfattas som stabila, och därmed verkar de vara framhävda. Detta hindrar emellertid inte att instabila toner i situationer av förhållningskaraktär uppfattas som bärare av emfas. (Förhållningar i sin tur betingas av att de infaller på relativt stark position i metern – ett nytt exempel på interaktion mellan harmonik och rytm.)

Att rangordna de musikaliska parametrarna med avseende på deras inbördes styrka vad gäller att ge upphov till fenomenell emfas, är en mycket grannlaga uppgift. Vissa effekter är dock uppenbara. Durationsmässig differentiering, vare sig den sker primärt genom olika notvärdesproportioner eller tar sig sekundära uttryck via komplexa parametrar, är en mycket stark faktor. Vidare medför harmoniskiften ofta starka incitament till upplevelse av emfas, och denna faktor blir allt mera avgörande ju större tidsformat det gäller, eftersom flera av de andra emfasskapande parametrarna får minskad betydelse eller helt har upphört att verka i stora format. Finesser i parameterutformning och intrikata samspel mellan olika slags musikaliska parametrar hör emellertid till det som brukar diskuteras och exemplifieras mycket insiktsfullt i den bättre musikanalytiska litteraturen, varför det här saknas anledning att gå närmare in på dessa ting.

Meter

Om nu de händelser, som framhävs genom de olika parametrarnas utform-

ning och interaktion, inträffar på regelbundna tidsavstånd (av tillfredsställande storlek), så uppstår en pulsoplevelse. Om musikkörlöppet dessutom är så beskaffat att det rymmer ytterligare en serie av regelbundet återkommande markerade händelser med längre period än den primära pulsserien, och sådan att dessa emfaser med jämna mellanrum sammanfaller med pulshändelserna, uppfattar lyssnaren en inneboende meter i musiken. Oftast uppvisar västerländsk musik därtill emfasregelbundenhet på ytterligare någon eller några högre och/eller lägre tidsnivåer, och metern får på så sätt flera skikt.

Ett metriskt skikt består av starka (betonade) och svaga (obetonade) slag. De förra är förlagda till de tidpunkter där de båda regelbundna händelseserierna sammanträffar, och dessa starka slag, som i sin tur konstituerar ett skikt på närmast högre nivå i den metriska hierarkin, alternerar i västerländsk musik med ett eller två svaga slag däremellan, slag som alltså endast finns representerade på den lägre nivån. Taktnivån ligger normalt ett eller två steg över pulsnivån i den metriska hierarkin, och takten kan definieras som ett format innehållande ett litet antal (normalt 2, 3 eller 4) primära pulser.

Musikalisk meter uppstår således som ett resultat av regelbundenhet på (minst) två nivåer, varvid händelserna på den högre nivån (rekursivt) differentierar händelserna på den lägre, samtidigt som händelserna på den lägre nivån (rekursivt) mäter tidsavstånden mellan händelserna på den högre. Den högre nivåns händelser avsätter liklånga format på den lägre nivån, format som inleds med starka slag, samtidigt som den lägre nivåns händelser likformigt underdelar formaten på den högre nivån.

Vad som ovan beskrivits är i vissa avseenden en förenkling.

Parametrarna är sällan helt samstämmiga när det gäller att tilldela musikens händelser emfas. De kan samverka eller motverka med avseende på en och samma enskilda händelse, och parametrarna kan var för sig framhäva händelser på ett så okoordinerat sätt att det resulterande mönstret av markerade händelser inte uppvisar någon regelbundenhet. Understundom tycks musiken ge upphov till flera konkurrerande meterupplevelser, en företeelse som skall analyseras närmare längre fram.

Likväl brukar det dock i dur-molltonal musik – generellt undantagandes sådan som är deciderat polyfon till konstruktionen – framträda ett mer eller mindre klart dominerande mönster av regelbundet framhävda händelser. I praktiken förutsätter meterupplevelse nämligen inte att det inte får före-

komma några emfaser som faller utanför de regelbundna serierna, och inte heller är det nödvändigt att dessa serier är helt fullständiga — vissa moment i metern kan mycket väl vara företrädda av svagt markerade händelser eller t o m utgöras av pauser.

I musikstrukturer som kännetecknas av sammanfallande regelbundenhet på ett flertal nivåer, skulle den primära pulsnivån kunna förläggas till olika nivåer i den metriska hierarkin. Denna frihet begränsas dock av tre faktorer: den hastighet varmed musikens händelser utspelar sig, musikens metriska strukturering, samt därtill förmodligen också i viss mån spelsättet. För att kunna etablera en puls måste de regelbundna händelserna återkomma med en frekvens som ligger mellan ca 60 och 120 i minuten, och inom detta område tycks pulstempi omkring ca 80 slag/minut vara mest tillfredsställande. Tonsättaren kan genom sitt sätt att fylla eller tömma en metrisk nivå på händelser i viss mån styra lyssnarens val av pulsnivå och därmed förändra den upplevda metern. Slutligen förefaller det vara så att musikern har möjligheter att på olika sätt gestalta rytmen så att lyssnaren fokuserar en snabbare resp en långsammare händelseserie som pulsbärande och metriskt primär. Ett och samma musikstycke skulle därmed kunna spelas med samma hastighet eller händelsetäthet men likväl ha olika tempo – tempoupplevelse relateras ju till pulsfrekvensen. Allt detta innebär sammantaget att den primära, pulsbärande nivån inte är entydigt given.

Men inte heller taktformatet (och därmed taktarten) är givet med säkerhet. I vissa fall verkar det visserligen vara entydigt utpekat på det specifika sätt på vilket händelserna på de närmast överordnade metriska nivåerna differentierar bland händelserna på pulsnivån, men utformningen kan också vara så uniform eller mångtydig att taktformatet framstår som godtyckligt på så sätt att enheterna skulle kunna fördubblas eller halveras.

Också inom en teoribildning som i princip är av rytm-metriskt slag kan man anlägga två synsätt på metriken: ett renodlat hierarkiskt och ett mera processuellt. Meter som en hierarki av metriska tidpunkter – om än härledda ur fenomenella emfaser – bildar en statisk motvikt mot den levande och föränderliga rytmen, en motvikt som finns inne i rytmen, men som ofta söker stöd i den noterade metern och den normativa teoretiska förståelse som den representerar. Det processuella perspektivet tar den musikaliska rörelsen som utgångspunkt och sätter därmed det upplevda fenomenet meter i centrum, vilket möjliggör psykologiskt inträngande iakttagelser och nyanserade beskrivningar av fina metriska differenser. Ju mera av fenomenell

differentiering meterbegreppet rymmer, desto mindre av dialektik ryms det i förhållandet mellan rytm och meter, och desto mera sammanfaller rytm och meter på ett sätt som tenderar att göra meter som separat rytmisk kategori överflödig.

Men intresset för upplevda metriska realiteter kan också medföra att teorin kantrar över mot en annan ytterlighet. Meter och rytm framstår då på nytt som motsatta krafter, men metern bor inte i rytms hus, utan snarare är det rytmen som tillåts husera i meterns lokaler. Detta är kännetecknande för de synsätt som i inledningen kallats "polära", och de metafysiska egenskaper som tillerkänns metern som den centrala företeelsen i musikens tidsparameter, verkar uppenbart att vara abstraherade, usurperade om man så vill, ur invanda rytmiska beteendemönster. Så kan exempelvis en beskrivning med innebörden att de obetonade momenten inom en metrisk enhet så småningom tappar kontakt med föregående betoning för att i gengäld börja dras mot följande metriska tyngdpunkt verka bestickande, men denna kontinuerliga metriska "andning" synes vara det generaliserade och överförda intrycket av en myriad av upptaktsgrupp-eringar, alltså konfigurationer av rytmisk natur.

Den hierarkiska beskrivningen av hur musikalisk meter uppkommer är tilltalande genom sin klarhet och formaliserbarhet, men den framstår som oegentlig om man inte tar hänsyn till det processuella i upplevelsen. Föga talar för att meter faktiskt skulle upplevas som en kombination av sammanfallande regelbundenheter på olika tidsnivåer. Ur fenomenell synpunkt svarar meterupplevelse snarare mot uppfattandet av en tidsmässigt regelbunden följd av mer eller mindre, och på olika sätt markerade händelser. Psykologiskt sett är meter den ordnande perceptionen av en fortlöpande serie av händelser på olika betoningsdjup. De hierarkiskt ordnade och allt glesare serierna av metriska tidpunkter framstår som en efterhandskonstruktion; vad äger realitet är möjligheten att när musiken så påkallar förutsäga eller erinra sig markerade händelser på relativt stora tidsavstånd.

Det har vidare diskuterats huruvida metern endast befattar sig med (sammanfallande) tidpunkter i strikt bemärkelse, d v s "punkter i tiden" vilka inträffar just i början av de framhävda händelserna, eller om metern tilldelar händelserna som sådana status av starka/svaga slag. Det första synsättet är strikt hierarkiskt, medan det andra genom sin inneboende tendens att koppla ihop intilliggande starka och svaga slag har ett processuellt drag.

Som argument för det förra synsättet brukar anföras den logiska egendomlighet som uppstår om man tänker sig att en betonad händelse skulle underdelas. Betoningen visar sig då bestå av en första, betonad del och en andra, obetonad del. Gentemot detta kan man invända att denna logiska egendomlighet knappast ger upphov till perceptuella problem: åtminstone så länge man rör sig inom korta format underordnas obetonade moment föregående betoning. Ett logiskt skäl mot metriska tidpunkter i strikt bemärkelse ligger i att det inte är mindre orimligt att betoningen skiljs från sitt substrat, den emfas (t ex av durationell natur) som kännetecknar händelsen. Argumenten för en meter som anknyter till de faktiska tonhändelserna är främst psykologiska – händelser är upplevelsemässigt primära, och de olika emfaser som utmärker dem uppfattas helhetligt, som komplex där man inte kan särskilja vad som härrör från en viss nivå. Det blir också lättare att förstå hur metriska hierarkier fungerar, om relationen mellan stark och svag tillåts färga beskrivningen av enskilda händelser på en viss nivå. Ett starkt slag föregås av ett svagt och efterföljes av ett annat, och man kan inte bortse från att – sedan en meterupplevelse väl etablerats – betoningar inte bara kvalificeras av de emfaser som innebor i händelsen som sådan utan också påverkas av hur upptakt och efterslag är utformade.

Metriska format på lägre nivåer anses i gängse teori dels vara av konstant längd, dels vara förknippade med ett visst återkommande tyngdpunktsmönster, d v s följderna av meterbärande händelser inom formatet skulle uppvisa en oföränderlig serie av betoningsdjup, vilka i ett hierarkiskt perspektiv kan relateras till antalet sammanfallande metriska tidpunkter som inträffar på varje händelse. Detta leder till att händelser som intar samma metriska position inom skilda exemplar av ett visst metriskt format (t ex taktens) får en egenskap gemensam, nämligen ett identiskt och kanske också specifikt betoningsdjup. Denna kvalitet kan vara ganska utpräglad i den fortlöpande musikupplevelsen, och man har ibland liknat dessa metriska ekvivalensklasser med tonklasserna inom skalan/tonaliteten.

Emellertid bygger idén om (och ibland även upplevelsen av) återkommande betoningsmönster och metriska ekvivalenser i viss mån på en idealisering av faktiska emfasförhållanden. I egenskap av en aspekt av rytm – en interaktivt präglad, ständigt föränderlig musikalisk parameter – torde metern aldrig vara helt konstant. Vi uppfattar den gärna så, förledda därtill av tänkande i noteringstermer och av vad vi tror oss veta om metriska enheter. Dessutom finns det ett konservativt och generaliserande

drag i upplevelsen av musikalisk meter – vi ändrar inte gärna ett betoningsmönster vi en gång identifierat, och hör lätt över små skillnader i betoningsdjup som framträder under musikens förlopp.

När det gäller metriska tidsavstånd är vi benägna att bortse från trogen återkomst av konstanta tidssträckor. Här avses inte tidsmässiga förskjutningar i det musikaliska föredraget av typ mikroförändringar i enskilda toners insats och varaktighet, dröjsmål mellan fraser eller tempoförändringar; sådant rubbar inte den metriska hierarkin, utan bokförs (om det alls medvetet uppmärksammas) på annat håll i musikupplevelsen. Men särskilt inom större metriska format händer det att "motsvarande" betoningar inte alls kommer på lika stora avstånd, liksom att de metriska enheternas format varierar i storlek, och detta sker ofta utan att störa vår känsla för regelbundenhet. Långa tidsavstånd är svåra att kontrollera, och inlärd musikaliska föreställningar medverkar till att filtrera bort vad som inte stämmer.

Hur mycket av faktiskt förekommande oregelbundenheter vad gäller betoningsekvivalenser och formatstorlek man är beredd att göra plats för inom en hierarkisk metrisk organisation, är en omdömes- och lämplighetsfråga. En mycket strikt definition av meter som utesluter varje irreguläritet, gör att begreppet riskerar att sakna tillämpning. Förekomsten av, och karaktären hos, meter på högre nivåer är förvisso omstridd i den musikteoretiska litteraturen, men för att alls kunna diskutera sådana ting måste man ha en någorlunda eftergivlig definition av meter: man måste kunna tala om både "oregelbunden meter" och "oregelbundenheter i metern", utan att därför förfalla till ett termbruk som blir så lösligt att problemets substans går förlorad.

Inneboende och förutsatt emfas

Inneboende meter är alltså något som växer fram ur rytmen; den är en "rytm-meter", en aspekt av fenomenell rytm. Uppfattandet av inneboende meter hänför sig visserligen till upplevelsen av en regelbunden följd av emfaser i musiken, vilka (normalt) går tillbaka på något korrelerat i signalen – låt vara att sambanden mellan fysiska variabler och emfasupplevelse är invecklade – men det står också klart att musikalisk meter har drag av mental konstruktion.

Det är t ex väl känt och ofta beskrivet i den musikteoretiska litteraturen att en meter sedan den väl etablerats hos lyssnaren kan överleva rätt långa sträckor med bristfälligt stöd i form av markerade händelser, och att den också kan klara sig en kortare tid trots att kraftiga emfaser faller på händelser vars positioner i den etablerade metern inte borde vara förenliga med sådant eftertryck. Man kan också känna att man som lyssnare är benägen att bygga under svagt framhävda, men metriskt starka, slag med en enbart upplevd emfas – s k "subjektiv rytmisering". Att metern är ett resultat av lyssnarens relationsskapande förmåga framgår också av att pauser kan vara pulsbärande och därtill laddade med emfas; även mycket starkt betonade slag i metern kan vara företrädda av tystnad.

Naturligtvis är detta sätt reagera inte förbehållet lyssnaren. Också den som spelar ägnar sig åt "subjektiv rytmisering", och man bör kunna utgå från att detta hörs i framförandet. Om en redan etablerad inneboende meter tillfälligt löper vidare utan stöd av regelbundna markeringar i den föreskrivna musikstrukturen, eller om den inneboende metern hotas av kontra-emfaser, känner sig musikern uppfordrad att bidra med bekräftande, alternativt motverkande, emfaser. Man kan alltså hävda att en musikalisk struktur utöver de emfaser som direkt eller sekundärt via komplexa interaktioner framgår av noteringen också rymmer andra markeringar; emfaser som förutsätts tillkomma. (Förmodligen har tanken att metriska beteckningar bl a skulle innebära en uppmaning att "betona" slagen sitt ursprung i situationer där metern tycks kräva extra emfaser av den spelande.) Men även notläsning som enbart syftar till ett föreställt musikkörlopp uppväcker detta slag av "förutsatt emfas". Att komplettera den inneboende metern med de emfaser som krävs för att den skall bli tydlig eller kunna hävda sig, är en aspekt av såväl musikerskap som notläsningskompetens.

Begreppet 'förutsatt emfas' skall inte förstås så att det inte skulle förekomma att musiker också "i oträngt mål" stödjer den inneboende metern. Inte heller påstås därmed att det alltid är på sin plats att musikern supplerar med förutsatt emfas. Ibland kan det ligga en estetisk poäng i att undvika entydighet, och det kan vara en förtjänst att låta musiken försöka lura lyssnaren.

Också vissa specifika inslag i noteringen – typiskt nog sådana som ofta har med meterskapande emfas att göra – uppfordrar till markering. Så förknippas artikulationsbågar med att den första händelsen i den sammanhållna gruppen skall ges emfas. Relativt sett långa notvärden – ett av de allra starkast verkande medlen för att alstra fenomenell emfas – verkar i

många fall åtföljas av extra markering med dynamiska eller måhända också andra medel. Till det perceptuella misstaget att långa toner som sådana förefaller starka, skulle alltså komma att de i musiken ibland faktiskt är det. Detta kan framstå som både redundant och excessivt, men det finns en plausibel förklaring. Det tar en viss tid innan den långa händelsen framstår som längre än sina grannar, en omständighet som gör durations-emfasen retrospektiv – den får effekt först efter den tidpunkt vid vilken händelsen inträffar. Om spelaren finner att den långa durationens emfas måste få omedelbar verkan, kan det ske med hjälp av eftertryck redan i tonhändelsens initialske.

Förutsatt emfas har emellertid också en mera handfast orsak än bara släktskapen med "subjektiv rytmisering" och omsorgen om att tydligt gestalta den inneboende metern. Om den metriska noteringen uppfattas som normativ så står varje taktstreck (eller annan utskriven eller underförstådd metrisk demarkation på lägre nivå) för en förutsatt emfas som det står musikern (mer eller mindre) fritt att efterkomma. Noterad meter kan alltså sägas projicera en hierarki av förutsatta emfaser över den noterade strukturen.

I normalfallet är noterad och inneboende meter väl förenliga och väl koordinerade. De emfaser som förutsätts av den noterade metern tillför då inte något nytt utan bidrar – om musikern väljer att efterkomma vad metern begär – enbart till att mer eller mindre förstärka de inneboende markeringarna. Men det kan också råda en mycket stark konflikt mellan noterad och inneboende meter; alltför litet i strukturen ger då emfas åt den händelse som står i stark metrisk position enligt den noterade metern, och alltför mycket inneboende emfas hamnar på en annan händelse. Dessa konfigurationer, där taktstrecken "står fel", är i högsta grad rytmiskt meningsfulla, men de förutsätter i normalfallet oundgängligen att spelaren i enlighet med vad den noterade metern förutsätter eller föreskriver åstadkommer en tillräckligt kraftfull emfas vid den noterade metriska tyngdpunkten.

Rekapitulation

I detta skede kan det vara på sin plats att stanna upp för att klargöra några viktiga inslag i terminologin och dra vissa slutsatser av vad som hittills sagts.

Ett musikaliskt förlopp innehåller emfaser av en mängd olika arter och ursprung, och dessa kan givetvis vara mer eller mindre utpräglade, ha olika styrka. Om emfasen (övervägande) kommer till stånd med dynamiska medel bör man nyttja en särskild term: dynamisk markering, styrkegradsemfas el dyl.

Om framhävda händelser kan assimileras inom ett tidsligt regelbundet och koordinerat hierarkiskt mönster upplever man en meter. Händelserna har därmed antagit karaktär av pulser resp slag. Pulser är odifferentierade, medan ett slag kan vara betonat (starkt) eller obetonat (svagt); generellt kan man tala om starka slag på olika metrisk nivå som accenter eller betoningar. Dessa betoningar kan ligga på olika djup i den metriska hierarkin, och de får därmed olika tyngd eller vikt.

Att införa beteckningar som "metriskt" slag, "metrisk" betoning och "metrisk" accent (vilket ofta sker) är därför inte bara överflödigt, utan skapar teoretisk förvirring – det finns inga andra sorts slag, betoningar eller accenter. Däremot finns det emfaser av många olika sorter och ursprung. Tyvärr används orden "accent" och "betoning" i gängse musikalisk terminologi på ett mycket lösligt sätt. Dessa ord får täcka såväl händelse-emfas (och särskilt då sådan emfas som tycks vara av dynamisk natur) som (relativt) starka slag inom metriska format, och "accent" står därtill också för vissa tecken i noteringen, vilka syftar till att frambringa momentant ökad styrkegrad. Detta termbruk är utomordentligt vilseförande och döljer viktiga distinktioner, men likväl dras många (i övrigt mycket insiktsfulla) framställningar rörande musikalisk rytm och meter med grundläggande terminologiska egendomligheter av detta slag. Gängse terminologi musiker emellan är i detta fall vetenskapligt otjänlig, och måste rättas till med stipulativa (re)definitioner så att det blir möjligt att skilja mellan emfaser som ingår i det metriska mönstret och sådana som inte gör det.

Ovan har skilts mellan i den noterade musikstrukturen inneboende emfaser och sådana emfaser som interpreten lägger till. Många av de senare kan, vare sig de tjänar till att förtydliga metern eller har andra syften eller effekter, anses vara underförstådda i noteringen, och de har därför benämnts "förutsatta" emfaser.

Det har vidare hävdats att rytm och därmed meter är fenomenella företeelser, varvid rytmen växer fram ur interaktioner inom musikens struktur, och metern framstår som en slags mentalt konstruerad regelbundenhetsaspekt av rytmen, en "rytm-meter". Mot mönstret av inneboende emfaser svarar en i strukturen inneboende meter. Härtill kommer en

noterad meter, vilken antingen kan överensstämma med den inneboende metern eller stå i någon form av motsättning till den. Noterad meter måste, i fall då den inte enbart bekräftar den inneboende metern, normalt förtydligas av förutsatta emfaser

Det måste här poängteras att vad lyssnaren/läsaren upplever är fenomenell meter, som kan sägas vara en slags "dubbelexponering" av inneboende och noterad meter. Förekomsten av förutsatta emfaser gör att den inneboende metern inte är separat åtkomlig för upplevelsen; "ointerpreterade" strukturer saknar självständig, levande psykologisk realitet. Likväl grundar sig hittillsvarande teoritradition vad avser rytm och meter nästan uteslutande på vad som "står i noterna", medan allt vad tillkommande emfaser heter lämnas utanför beskrivningen, eller läggs på efteråt utan försök att integrera notering och utförande. För att man skall komma vidare är det nödvändigt att revidera begreppsbildning och analyser så att utförd och upplevd rytm och meter kommer i centrum, och i det arbetet är studiet av vad som här kallas förutsatta emfaser av stor betydelse.

Detta hindrar dock inte att ointerpreterade strukturer, rätt förstådda, kan fungera som metodiska hjälpkonstruktioner. I denna undersökning som avser att utröna hur musikalisk meter gestaltas i föredraget – och då blir förhållandet mellan inneboende och noterad meter med åtföljande förutsatta emfaser av största betydelse – är det nödvändigt att kunna diskutera egenskaperna hos strukturen som sådan.

På vilken väg når man då kunskap om hur den inneboende metern i sig är beskaffad? Huvudsakligen är man hänvisad till att resonera sig fram i termer av det samspel som råder mellan de emfaser som noteringen innehåller – en förståndsriktig process som måste ge plats för mycket av musikalisk erfarenhet, samtidigt som det är essentiellt att undvika att argumentera på ett sätt som är influerat av interpretativa emfaser. Lättare än att (med noterna i hand) försöka föreställa sig hur en inneboende meter, oberoende av notering och interpretatoriska ingrepp, egentligen ter sig, är att på musikalisk-intuitiv väg bli klar över, och uppleva, vilka de förutsatta emfaserna är. Inneboende emfaser och inneboende meter blir då i viss mån fattbara i negativ bemärkelse, som rest. Denna rest är det väl också som man hör – i den mån man kan bortse från inslag av "subjektiv rytmisering" i upplevelsen – när man lyssnar till syntetiska framföranden av *dead-pan*-typ.

Metern i noteringen

I det föregående har metrik såsom ett i grunden mentalt fenomen diskuterats företrädesvis ur upplevelsesynpunkt, men det är likväl nödvändigt och klargörande att också betrakta metrik ur noteringsperspektiv.

Metrik förekommer sålunda på olika nivåer i musiken, varvid betoningar av överordnat slag avsetter metriska format och reglerar betoningshierarkier på relativt lägre nivå. Dessa metriska nivåer och format brukar benämnas efter motsvarande noterade entiteter: "fjärdedelspuls", "slagen på halvnotsnivå", "taktformatet" etc. (Innan man talar om takt bör man dock först försäkra sig om huruvida noterad takt och upplevd takt har samma omfång.) Traditionellt brukar man alltefter nivå/format särskilja tre typer av metrik, vilka i praktiken glider över i varandra eftersom formaten inte alltid kan avgränsas klart sinsemellan.

Den metrik som styr underdelningen på puls- eller primärnivån är enkel och klart normativ, men också okontroversiell, och den framgår vanligen tydligt av hur noternas balkar och flaggor är fördelade. Den första, vänstra händelsen i varje underdelning skall vara betonad i förhållande till den/de efterföljande. Ortografin är strängt reglerad: om man inte önskar förmedla grupperingar som överlappar de metriska enheterna, skall noteringen hålla ihop slaget. Det konventionella och samtidigt entydigt normerande i underdelningsmetriken framgår av att försök att "balka om" en passage noterad strikt enligt metrisk ortografi normalt antingen medför ett radikalt förändrat musikaliskt innehåll eller ger upphov till en helt absurd sekvens.

När det gäller metriken inom taktformatet – liksom beträffande halvtakter och dubbeltakter (om sådana föreligger) – finns det en stark tendens inom traditionellt teoritänkande att se dessa metriska bildningar som uppförstoringar av förhållandena på taktlagsnivå. Reglerna för tyngdpunktshierarkin på underdelningsnivån tillämpas då rekursivt och med anspråk på normativ giltighet även på taktnivån.

Taktartsläran blir då tämligen summarisk, och ger föga plats åt beskrivningar av från normen avvikande tyngdpunktshierarkier, vilka i många fall kan dominera vissa musikstycken eller rent av känneteckna hela genrer. En taktartstypologi, däremot, som tar hänsyn till faktiskt förekommande mönster av betoningsskapande emfaser, och som respekterar de karakteristiska följder av betoningdjup som man upplever när man lyssnar, vore av stort

värde, och i den mån som spelsättet återspeglar musikens metriska betoningförhållanden kan denna undersökning bidra till en sådan mera differentierad teori.

Även taktmetriken är alltså normativ, och dess notering är enkel och ger klara – understundom alltför klara – besked. Taktartssignaturen anger i grova drag tidsvärdesindelningen inom formatet – vilken betoningshierarki som närmare åsyftas lämnas utsagt, men normalt läser man vanemässigt ut ett accentueringsmönster av den art som gäller för en underdelningsnivå av motsvarande slag – och taktstrecken anger formatens distribution över musiken. Taktstrecken skall stå framför det starkaste slaget inom takten, och följaktligen bär första, vänstra noten huvudbetoningen i takten, varav i sin tur följer att vänstra halvan (delen) av takten blir "tyngre" än den högra.

I princip, för i praktiken kan det ibland falla annorlunda ut. Det händer att huvudaccenten verkar vara placerad till höger i takten, och ibland är det då rimligt att tänka sig att taktstreckets borde ha stått, eller likaväl kunde ha stått, där i stället. Vikten kan också verka vara jämnt fördelad mellan vänster och höger takthälft – i sådana fall kan det vara berättigat att läsa i halverat taktformat. Det kan också inträffa att den noterade takten tycks sakna en fullt utbildad betoningshierarki, varvid det ligger nära till hands att föreställa sig takter av dubbel storlek.

Sanningen är väl den att taktens metrik i jämförelse med pulsunderdelningens är mindre entydig såväl vad betoningshierarkin som distributionen av formaten beträffar. Det går ofta att flytta taktstreck – förvisso inte till alla metriska positioner, men till vissa. Beroende på musikens beskaffenhet och på taktenhetens nya position i förhållande till den ursprungligen noterade metriska strukturen, kan resultatet framstå som oförändrat, förändrat på ett vagt, svårbeskrivet sätt, helt förändrat till karaktären resp absurt. Sådan taktstrecksförflyttning utgör ett slags enkelt test som ger utslag för skillnad i betoningsdjup: ju mera förändrad eller småningom absurd sekvensen blir, desto svagare metrisk position utpekas av det flyttade taktstreckets.

Slutligen är det brukligt, om än problematiskt, att utsträcka det metriska synsättet till format bortom takten. Den mer eller mindre normativa läran om musikens periodiska uppbyggnad har med sina inslag av symmetritänkande, sina potentieringar av talet 2, och särskilt sina krav på liklånga avsnitt och regelbundet återkommande starka och svaga moment, lånat många drag från taktmetriken. Bekräftande exempel på regelbunden periodisk konstruktion finns det gott om, liksom av motinstanser av skiftande

slag – hur är den "periodiska" norm egentligen beskaffad mot vilken vi måhända mäter våra upplevelser av kortare musikaliska formdelar?

Hetast har striden varit om det accentueringsmönster som skulle känneteckna dessa större quasi-metriska format. Enligt gängse hierarkitänkande hos t ex Wiemayer (1917) måste betoningsförhållandet inom taktpar och andra parbildningar på högre nivåer vara "fulltaktigt" enligt vad som gäller för lägre metriska nivåer; varje sådan enhet skulle alltså ha mönstret stark-svag och accenten placerad till vänster. Hos Riemann (1903) är däremot stormetriken principiellt "upptaktigt" med accentmönstret svag-stark och höger-betoning inom paret; denna tes har dels sin grund i harmoniska överväganden, dels innebär den ett överförande till högre nivå, och till metriken domän, av den klara dominans för upptaktigt rytmik (motivik) som Riemann tyckte sig kunna konstatera på lägre nivåer.

Senare teoretiker (bl a Cone 1968 och Lerdahl & Jackendoff 1983) har försökt beskriva stormetriken tyngdpunktsmönster genom att hänvisa till sk "strukturella accenter". Det faktum att längre, avgränsade musikaliska grupperingar tycks ge upphov till begynnelse- och slutemfas resulterar enligt denna tankegång i fraser, perioder etc med utpräglat assymmetriska betoningar: den inledande betoningen sitter långt till vänster medan den avslutande (ännu starkare) accenten är placerad långt till höger.

Numera betraktar man vanligen meter som ett huvudsakligen lokalt fenomen och ser med skepsis på försök att systematisera stormetriken. Intresset knyter sig mera till att beskriva vissa påtagliga omlagringar av meterupplevelsen på högre nivå, såsom t ex sker vid elideringar vilka kan leda till två på varandra följande starka eller svaga takter. För att metrik i strikt bemärkelse skulle vara något som på det hela taget gäller endast lägre nivåer, talar det faktum att noteringen saknar genuina möjligheter att beteckna och närmare specificera större metriska format än takten.

Meter och gruppering

Nu är emfas och därtill relaterad hierarkisk betoningsmetrik ingalunda den enda intressanta produkten av interaktionerna inom rytmparametern. Somliga, och bland dessa märks Cooper & Meyer (1960), anser snarare att gestaltandet av grupperingar, eller rytmiska motiv, är kvintessensen av musikalisk rytm. Grupperingsfenomenet står inte i fokus för denna undersökning, men av metodiska skäl som snart skall framgå är det nödvändigt att

ta hänsyn till att musikalisk rytm innehåller två i princip separata hierarkier: en metrisk tyngdpunktshierarki grundad på regelbundet återkommande emfas, och en grupperingshierarki grundad på olika slags interpunktioner (vilka i sin tur kan gå tillbaka på eller yttryckas med hjälp av emfaser) och korta rytmiska motiv.

Men dessa båda hierarkier är intimt relaterade redan av det skälet att det i stor utsträckning är samma grundläggande parameterverknningar som ger upphov till både meterskapande emfas och grupperande interpunktion. Den musikaliska strukturen kan vidare antingen vara sådan att metriska enheter och gruppering är kongruenta – emfas och gruppinitiering signaleras då samtidigt och ofta med samma medel – eller så ger den upphov till inkongruens – grupperingar som överlappar de metriska formatgränserna. Generellt råder slutligen ett ömsesidigt samband mellan meter och gruppering.

Musikens gruppering bidrar sålunda till att ge signaler för etablerandet av meter – detta är särskilt uppenbart när grupperna är kongruenta med metern, d v s när gruppstorlek och metriskt format överensstämmer och grupperna inleds på en (relativt) stark betoning. Men också då gruppering och meter är inkongruenta, d v s då grupperna är "upptaktiga" eller "ur fas" med metern, antyds metern av grupperingen, särskilt om grupperna är av regelbunden storlek.

Sambandet i motsatt riktning – från meter till gruppering – har två aspekter. Om en meter har etablerats så påverkar den vilka grupper som uppfattas. Vi föredrar att höra musik som uppdelad i grupperingar, vilka intar en likartad position i förhållande till metern, och omvänt blir potentiellt grupperingsskapande likheter (exempelvis i form av en återkommande tidsvärdes- eller intervallföljd) svåra att upptäcka om de står i olikartade relationer till metern. Härmed sammanhänger den andra aspekten: accenternas placering inom grupperna bestämmer i hög grad gruppernas rytmiska karaktär, och ger upphov till begynnelse- mitt- och slutbetonade rytmiska grupper.

Det har på senare tid framhållits som en stor fördel att hålla metrik och gruppering strikt åtskilda (Lerdahl & Jackendoff, 1983). Detta skulle ge bättre möjligheter att studera interaktionen dessa hierarkier emellan. Vidare skulle det framstå som uppenbart att vad som grupperas är musikaliska händelser och inte metriska tyngdpunkter. Emellertid uppstår vid

denna teoretiskt önskvärda separering ett par problem som är värda att begrunda.

En konsekvens av en sådan åtskillnad är att de analytiska beteckningar, som läggs fram och nyttjas i Cooper & Meyer (1960), framstår som oegentliga: på samma nivå blandas där tecken för både betonad och obetonad, företeelser som ju definitionsmässigt hör hemma på olika metriska nivåer. Man kan dock invända att inadvartensen endast är skenbar, eftersom vad som avses hos C & M är grupperingsnivåer, och inget hindrar att dessa kan rymma tecken som härleds från olika metriska nivåer. Helt klart är under alla förhållanden att vad som grupperas hos C & M är musikaliska händelser, och sådana framstår ju som i olika grad accentuerade, något som ur psykologiskt perspektiv inte i första hand har att göra med hierarkiskt ordnade betoningar, utan är något som direkt – ton för ton – ger sig till känna som skillnader i metrisk kvalitet, betoningsdjup. I en rytmisk grupp av ett visst format sammanfattas alla relevanta händelser med sina olika betoningsgenskaper i en kontinuerlig följd. En grupp upplevs inte på två (eller flera) metriska nivåer, av vilka den högre, accentdefinierande, är diskontinuerlig i förhållande till den underliggande: snarare framstår Lerdahl & Jackendoffs system med prickbeteckningar för meter som missvisande i den mån det nyttjas för att ange "innehållet" i rytmiska grupper.

Om man håller strikt boskillnad mellan meter och gruppering, måste man också stå fast vid att metern som sådan, och det till skillnad från rytmen, inte har någon grupperande innebörd: accenter avdelar metriska format eller enheter, men organiserar dem inte i några slags grupper. Detta gäller även i fall där gruppering och metriskt format är helt kongruenta, och särskilt om dessutom betoningen skulle vara väl underbyggd av såväl inneboende som tillkommande emfaser, låt vara att det uppkommer ett nästan ofrånkomligt intryck av att det är metern som sådan som ger upphov till begynnelsebetonade grupperingar.

Principiellt viktigare än omständigheten att metern på detta sätt kan smittas av rytmiska kvaliteter, är dock en annan egendomlighet med långtgående och svåröverskådliga konsekvenser. Ur den musikaliska ortografins noggranna sammanhållande av takt delar och takter uppstår en tendens att läsa, spela och även höra musik som om den vore uppdelad i enheter med betoningen till vänster, för att nu tala i noteringstermer. Det låter sig sägas att denna benägenhet att blanda ihop noterade metriska format med gruppering är något som den musikerfarne har lärt sig att bemästra, men

även som djupt latent torde denna mekanism påverka vår musikuppfattning.

Och kanske är detta också ändamålsenligt. Om det ur noteringen och därmed förknippade metriska begrepp uppstår en tendens som stöder (eller kanske t o m själv alstrar) "fulltaktiga" grupperingar, så bildar denna en viktig motbalans till den inneboende tendens mot slutbetonade rytmiska grupper man annars ofta tycker sig kunna konstatera. (Det faller sig självt att denna utjämning är så mycket mera angelägen om rytm verkligen skulle vara så genomgående "upptaktig" som Riemann ville ha den till.) Naturligtvis har inte de metriska noteringskonventionerna kommit till av detta skäl, och det skulle fö vara mycket problematiskt att konsekvent sätta taktstreck före obetonat slag i stället – vid tredelning finns det ju fler än ett sådant att välja på. Men tankeexperimentet att föreställa sig den tonala musiken omnoterad enligt en "upptaktig metrik", d v s med alla betoningar placerade till höger i de noterade enheterna, är ändå värt att göra. Man skulle förmodligen inte riktigt känna igen sig; den invanda balansen mellan begynnelse- och slutbetonade grupper skulle ha förändrats, och den dolda dialektiken mellan fulltaktig metrik och måhända övervägande upptaktig grupperingsrytmik skulle ha försvunnit.

I denna undersökning av klingande gestaltning och upplevelse av musikalisk metrik är det nödvändigt att ta hänsyn också till rytmens grupperingsaspekt. Även grupperingen blir sannolikt föremål för förtydligande gestaltning från spelarens sida, och vissa förutsatta emfaser kanske snarare härleder sig från kravet att klart visa fram musikens gruppering, än från imperativet att prägla framförandet enligt inneboende eller föreskriven meter. Meter och gruppering kan befinna sig såväl i fas som ur fas med varandra, men den svåra uppgiften att skilja ut vilka interpretativa ingrepp som härrör från metern resp från grupperingen kvarstår, om än förändrad. Vid kongruens läggs emfaser som tjänar två syften på en och samma händelse. I det motsatta fallet hamnar emfaserna visserligen på olika händelser, men de kan tänkas interagera – det verkar t ex att vara rätt vanligt att upptakter gestaltas emfatiskt i sammanhang, där påföljande accent är så väl etablerad genom sin egen inneboende emfas att den inte hotas av föregående kraftfull upptaktsemfas.

Entydighet, flertydighet, vaghet och konflikt

Musiken har alltså två i princip från varandra oberoende system för meter. Den rytmiska strukturen innehåller å ena sidan ett hierarkiskt och regelbundet mönster av emfaser, och på så sätt uppstår en inneboende meter. Denna kan, men behöver inte, av spelare och hos lyssnare, understödjas av tillkommande, av strukturen förutsatta emfaser. Noteringens metriska beteckningar anger å andra sidan en noterad meter, en normativ metrisk hierarki av tyngdpunkter, vilka, om de inte sammanfaller med inneboende emfaser, vanligen måste hävdas av spelaren med hjälp av tillkommande, av noteringen föreskrivna eller förutsatta emfaser.

Dessa två system bygger i oupphörlig dialektik upp den fenomenella meter som såväl spelare som lyssnare upplever. Likväl är det möjligt att göra en första beskrivning av den skiftande relationen mellan inneboende och noterad meter genom att definiera fyra huvudfall. Dessa är av största betydelse för undersökningens uppläggning – eftersom de styr urvalet av musikexempel och påverkat hypoteserna – och skall presenteras närmare i det följande tillsammans med de spelstrategier som kan vara aktuella för att möta sådana situationer.

Rytm-metrisk entydighet föreligger, när musikstrukturen är sådan att endast en inneboende metrisk organisation framstår som möjlig. Denna meter är starkt indikerad av inneboende emfaser, vilka inträffar på platser som också utpekats som betonade av den noterade metern. Inneboende och noterad metern är alltså konforma med varandra.

Musikern tycks här ha tre möjligheter. Han kan välja att understödja den inneboende/noterade metern. Det är också möjligt att nöja sig med ett minimum av meterskapande ingrepp och låta musiken tillkännage sin meter enbart med hjälp sina egna inneboende emfaser. Slutligen tillåter entydiga strukturer med starkt indikerad inneboende meter att musikern laborerar med "kontra-emfaser"; det är alltså möjligt att markera svaga metriska positioner utan att detta leder till intryck av "flyttat taktstreck", vilket vore liktydigt med felinterpretation.

Om musikstrukturen samtidigt rymmer flera (vanligen två) tämligen starkt indikerade, och sinsemellan ej förenliga, inneboende metriska organisationer, föreligger rytm-metrisk flertydighet. Ofta beskrivs detta som en slags konflikt, men bättre är kanske att framhålla att dessa möjligheter samexisterar. En av dem överensstämmer med den noterade metern och ut-

pekas därför som dominerande – den andra blir latent och står i dold mot-sättning till den noterade metern.

Vanligen (och mestadels med rätta) spelas metriskt flertydiga strukturer "normativt", d v s med klart genomslag för den noterade metern; utan emfaser härledda ur den metriska noteringen kan den noterade metern inte hävda sig. Men det kan också ibland vara en poäng att inte framhäva den noterade metriska organisationen: vill man hålla de inneboende metriska möjligheterna i jämvikt, undviker man förutsatta emfaser.

Rytm-metrisk vaghet kännetecknas även den av att flera, ej förenliga inneboende metriska organisationer framstår som möjliga, men dessa är svagt indikerade av inneboende emfaser. En av dem utpekas som dominant av den noterade metern.

Också här kan musikern spela med "normativa" emfaser för att på så sätt definiera den noterade metern, d v s låta en av de inneboende organisationerna dominera på den (de) andras bekostnad. Men ibland kan det ligga en musikalisk poäng i att lämna den metriska obestämdheten orörd.

I detta sista fall råder konflikt men den är inte av rytm-metriskt slag. I de mest akuta konflikterna rör det sig om en starkt indikerad inneboende rytm-meter som överlagras av en strukturellt kontraindikerad noterad meter. Takterna delar inte in strukturen på ett "naturligt sätt". Taktstreckets framför en händelse som har svag metrisk position i den inneboende metern, och denna händelse tvingas genom de förutsatta emfaser som noteringen kräver att framträda som stark. Å andra sidan hamnar den inneboende meters betoning på svag plats i den noterade metern och kräver att bli behandlad som "falsk accent" eller synkop – dessa begrepp sammanfaller inte.

Tre spelsätt är möjliga. I de allra flesta fall torde det vara riktigt att framhäva den noterade metern på den inneboende meters bekostnad – annat vore taktstrecksflyttande felinterpretation. I sådana situationer är alltså den noterade metern uppenbart normativ. Det kan emellertid också vara riktigt att spela så att såväl noterad som inneboende meter framgår. Slutligen kan konflikten vara ett sätt att notera tillfälligt byte av taktformat eller ändrad metrisk indelning, och då bör tvärtom den inneboende metern understödjas.

Det finns härutöver också mildare fall av konflikt mellan inneboende och noterad meter. En konflikt som innebär en halvtakts förskjutning i jämna

taktarter är ofta inte märkbar; samma gäller fördubblingar eller halveringar av taktformat. Andra formatkonflikter däremot, t ex hemioler, innebär stark konflikt.

Bengt Edlund

Teatralitet i absolut musik – eller bara dialog?

Att det finns ett visst mått av teatralitet i musik är helt uppenbart. I opera och annan musikdramatik har ju musiken och teatern ingått symbios, och i 60-talets “instrumentala teater” och “happenings” dominerade agerandet ofta på musikens bekostnad. Ett extremt exempel är den “Water Music” jag en gång bevittnade på Akademiska Föreningen i Lund. Denna *Hommage à Händel* gick till på följande sätt. På scenen stod tre trappstegar och nedanför var och en av dem fanns en röd plastbalja. Tre herrar i vita laboratorierockar skred in och ställde sig framför var sin stege. Som på ett givet tecken klev de sedan högst upp på sina stegar och höll därifrån, hörbart splattande, ner vatten i baljorna ur de glaskolvar de hade med sig.

Allt “levande” musikutövande inför publik har oundvikligen något teatralt över sig – undantaget skulle möjligen vara orgelspel från läktaren; den romanssångare som avstår från varje form av teatralitet begår närmast tjänstefel. Utöver den nödvändiga ensembletekniska teckengivningen ger sig varje dirigent hän åt en mimik och gestik som framhäver såväl musikens uttrycksegenskaper som den egna personen i färd med att frambesvärja denna musik. Stråkrörelser har en inneboende dramatik – se bara hur cellisten går i närkamp med sitt instrument! Man behöver inte som Karl-Erik Welin säga sig i benet för att göra succé ihop med ett piano –

Franz Liszt lär t ex sällan ha försummat att med ett halvkvävt stönande påminna om sin gripenhet inför de sällsamma ackord han hittat på.

Men nu är det ju meningen att göra ämnet litet svårare än så. Vi skall bortse från musikens framförandenaspekter och undersöka om det kan finnas något teatralt i själva den musikaliska strukturen, om det finns en teatral kvalitet som vi kan uppleva enbart med våra öron. Det gäller alltså s k “absolut musik”, men inte bara paradigmatiska fall som fugor och sonater, utan också mycken “programmusik”, för vi hör den ju ofta utan kännedom om “programmet”, och vi kan ju för övrigt strunta i de föreskrivna associationerna även om vi känner till dem. Programmusik är ju vanligtvis (för att inte säga i bästa fall) inte radikalt väsensskild från annan musik, musikaliskt sett.

Vi bör väl inledningsvis klassificera “teatral” med avseende på musik som ett exempel på metaforiskt språkbruk, och även konstatera att metaforen i fråga har blivit tämligen accepterad. De flesta av oss kan nog tycka att musik ibland har något teatralt över sig, och vi reagerar knappast med förvåning när någon sammankopplar musik och teatralitet.

Metaforik betyder ju att genom “oegentligt” nyttjande av ett ord föra samman olika erfarenhetsområden, så att begreppsinnehåll hos den överförda termen flyttas över från det ursprungliga, givande området till den andra, tagande domänen. Att kommunicera lyckosamt med metaforer innebär att peka på något, som man inte har bokstavliga uttryck för, med hjälp av en association till ett annat område, som man känner bättre till och vars egenskaper och fenomen man kan benämna. Men en förutsättning för detta är att mottagaren finner sändarens språkliga djärvhet passande och begriplig och anar dess syfte.

Steget från metaforer, d v s från ord som kreativt och tentativt nyttjas i överförd bemärkelse, till analogier kan tyckas litet, men är principiellt viktigt. En analogi uppstår när vi menar oss ha funnit ganska långtgående och systematiska likheter mellan två områden, vilket leder oss till att förutsätta och söka efter ytterligare motsvarigheter på ömse håll. Metaforen är ett i grunden lekfullt och oansvarigt sätt att förmedla tankar och iakttagelser, ett språkligt trick för att få folk att förstå vad vi menar; analogin är något vida mer allvarligt och förpliktande i sin blandning av kunskap och hypotes.

Är “teatralitet” med avseende på absolut musik utöver en behändig metafor dessutom en hållbar analogi? (Vi lämnar i begreppstrafiken i motsatt riktning därhän – man talar ju också, och säkert med rätta, om det musikaliska i teatern, om att det finns musik i uppsättningar såväl som i texter.)

Låt oss resolut föregripa vad som kommer att framgå, nämligen att 'teatral' knappast kan räknas som en analogi när det gäller absolut musik. Vi skall alltså begränsa oss till att undersöka om det går att uppfatta 'teatral musik' som en fruktbar metafor, som kan kasta ljus över aspekter i musik-strukturen som vi eljest kanske inte skulle ha lagt märke till.

För att komma framåt med detta är det nödvändigt att i görligaste mån separera 'teatralitet' från andra närliggande begrepp som också skulle kunna vara metaforiskt tillämpliga på musik, konkurrerande begrepp som kanske mer eller mindre överlappar med 'teatralitet'. Vi skall i det följande försöka få korn på några aspekter som förefaller vara konstitutiva för resp begrepp, och samtidigt fundera över vad de skulle kunna motsvaras av inom musiken. De begrepp som kommer att analyseras närmare till sitt innehåll är 'rituell/ceremoniell', 'narrativ', 'dramatisk', 'dialogartad' och slutligen 'teatral', och vi frågar oss alltså på samma gång vad som kännetecknar musik där de är tillämpliga som predikat. Gemensamt för dessa begrepp är att de på olika sätt och i växlande grad innefattar människor och vad människor gör, och därför kräver de alla att vi är beredda att acceptera en grundläggande musikalisk tolkningsmetafor: vi måste finna det rimligt att på något sätt personifiera musikaliska företeelser.

Det teatrala och det rituella (eller ceremoniella) har en hel del gemensamt. Teatern har måhända en gång utvecklats ur riten, och än i dag ser man många teaterföreställningar, i vilka en inspiration från det rituella har varit vägledande för regin och ofta också för själva texten. På teaterscenen såväl som i riten eller ceremonin ser och hör vi människor som agerar på ett i förväg fastställt sätt, och som därvid skapar en "föreställning" avsedd att bevittnas av en publik. Men skillnaderna är av större intresse. I riten är de uppträdande inte mänskliga individer utan agenter som förkroppsligar abstrakta idéer. Detta påverkar agerandet som undviker psykologisk realism: mimiken är stelt oföränderlig (man bär inte sällan mask), kroppsrörelserna är strängt reglerade och stereotypa – vad som uttrycks är inte växlande emotioner, utan statiska karaktärer – och personerna interagerar föga med varandra, istället är det positioner, grupperingar och förflyttningar i rummet som står i centrum för skeendet och bildar symbolladdade mönster och motsättningar.

Det finns musik med ceremoniella drag, d v s musik som i hög grad präglas av neutralt eller starkt stiliserat känslöinnehåll, formelbundna automatiserade tonrörelser, oförmedlade övergångar mellan olika material

och karaktärer, kantigt uppenbar och hårt styrd formgestaltning med upprepningar, återkomster, kontrasteringar, symmetrier. Ibland ligger det rituella i detaljerna, ibland i den formella uppläggningsen i stort. Oavsett det musikaliska innehållet i övrigt finns det ett ceremoniellt drag i många variationsverk och även i strikt tredelade former med många repriser som t ex den klassiska menuettsatsen. Ett bra exempel på musik med rituell karaktär är Stravinskys "Symfonier för blåsare" med dess stelt objektiva gestik och tvära kast.

Med termen "narrativ" kan man avse två saker. Uppfattat som adjektiv betyder det "berättande": en språklig sekvens har stilistiska och andra egenskaper som gör att den verkar berättad; även om den är nedskriven och tryckt förefaller sekvensen i fråga vara ett yttrande av någon. Medan litteraturen har medel att explicit eller implicit förmedla närvaron av berättare och ange specifika berättarperspektiv, är det tveksamt om musiken förmår att upprätthålla och särskilja detta slag av personifiering. Vad som på sin höjd kan inträffa är att introduktioner ibland låter som om någon presenterade vad som skall följa, ungefär som man i början av vissa sagor tycker sig höra berättaren svinga sitt trollspö och föra in lyssnaren/läsaren i den kommande handlingen. Låt oss höra hur Prokofievs tredje pianokonsert börjar!

Intressantare är kanske att ta fasta på en substantivisk bemärkelse av ordet "narrativ" som ligger nära till hands åtminstone på engelska, nämligen "berättelse". Flertalet romaner, noveller och även dramatexter berättar ju en historia, och ett episkt drag kan också känneteckna en teateruppsättning. Liksom riten och teaterföreställningen rymmer epiken agerande personer, men därtill en stor rikedom av yttre händelser och miljöbeskrivningar. Personerna behöver inte ens vara dominerande: en berättelse kan ju drivas framåt också av yttre händelser, starka nog att förvandla människorna till drivved – något som knappast är typiskt för teatrala framställningar. (Och omvänt är väl de romaner inte särskilt episka, som innehåller så mycket direkt anföring att de med enkla typografiska åtgärder kunde omvandlas till teaterpjäser.)

Kan musik gestaltas som en berättelse, går det att jämsides med personifieringar också ge illusion av att skildra yttre händelser och omgivning? Miljöassociationer är inte svåra att väcka tack vare att lyssnare är snara att placera specifika rytmer, melodiska tonfall och klanger i den tid och på den plats där de hör hemma. Att höra skillnad i musiken mellan vad som skulle kunna företräda personer resp yttre händelser eller krafter är inte heller en

omöjlig sak, givet musikens förmåga att efterlikna vissa karakteristiska aspekter av hur människor betar sig resp hur händelser händer. Ett mycket vanligt grepp är att symbolisera personer och de förändringar som de undergår med hjälp av olika temata och deras transformationer. Det episka, berättande i musiken får naturligtvis bäst svängrum i fritt växande och stort anlagda former – det är berättelsen, den inommusikaliska fiktionen som ger musiken dess form.

Vi säger gärna att skeenden är “dramatiska”, och det kan gälla verkliga skeenden såväl som påhittade. Vad vi då menar är att dessa händelser liknar dem som man finner i viss sorts “stor” dramatik, alltså inte varje- handa beskedliga aktiviteter i salongskomedier eller vardagsrealistiska pjäser. Med “dramatik” avses alltså i detta sammanhang teaterstycken med stora affekter, gripande situationer, tillspetsade konflikter, olidligt ökande spänningstillstånd, våldsamma handlingar, plötsliga katastrofer.

Musik är ju uppenbarligen i stånd att (på sitt abstrakta sätt) skildra sådant, och viss musik går verkligen in för det. Att musik kan vara “dramatisk” i denna bemärkelse är så sant att vi knappt längre är medvetna om det metaforiska i formuleringen.

En dialog föreligger när två personer samtalar med varandra – om flera är inblandade har vi en “multilog”. Vanligtvis brukar man i begreppet ‘dialog’ lägga in att deltagarna inte bara turas om att yttra sig, utan att de också kommunicerar, d v s förstår varandra ömsesidigt och svarar varandra på ett adekvat sätt. Dramatiken är full av dialoger och multiloger (varav somliga för all del kännetecknas av att personerna talar förbi varandra). På scenen låter man givetvis rollpersonerna agera mot varandra under dialogens gång, men det essentiella i dialogen är likväl språkligt – det paralingvistiska inte att förglömma.

Att ett musikaliskt förlopp kan liknas vid klingande tal hävdades redan för många hundra år sedan, och det är en iakttagelse som kan frigöras från sin historiska koppling till prosodihärmande melodik och pedantiskt klassificerande musikaliskt-retoriska system. Musiken har därtill vissa former och strukturer som är omisskännligt dialogiska/multilogiska till sin natur: från strängt organiserade kontrapunktiska kompositioner som fugor över polyfont tematiskt arbete till stycken med duett-struktur. Vi är överhuvudtaget benägna att uppfatta ett dialogiskt moment i musik, och särskilt om olika instrument eller klangfärger exponeras så att de framstår som självständiga gentemot bakgrunden, framstår som individer. Men man bör skilja

mellan musikaliska dialoger som enbart är ordnad replikväxling och de mera kvalificerade dialoger, som också innebär att stämmorna tycks reagera på ett meningsfullt sätt gentemot varandra. Man bör också lägga märke till att det i musikaliska dialoger, men inte i språkliga, går utmärkt att tala samtidigt utan att stämmorna ligger i vägen för varandra och försvårar uppfattningen. Genomföringen i Schuberts a-mollkvartett är ett gott exempel på en dialog mellan personifierade stämmor.

Vad slutligen 'teatralitet' beträffar så har väl detta begrepp (liksom 'dramatisk') vanligen konnotationer som för tankarna till extraordinära, utåtriktade, storslagna effekter; man brukar inte kalla teaterns intimare verkningsmedel för "teatrala" trots att de naturligtvis är det. 'Teatralitet' avser alltså normalt sådana ting som ståtlig deklamation, yvig och kanske manierad gestik, utmanande exponering av huvudroller, storstilade scenerier, hisnande visuella sensationer i dekor och ljussättning.

Förvisso finns det musik som kan kallas "teatral" i denna utåtriktade bemärkelse. Instrumentalmusiken har t o m från operan lånat in recitativet, den särpräglade och fritt gestaltade melodiska stil med vars hjälp scengestalterna i barockoperan deklamerade sina mest laddade repliker eller uttryckte sina innersta känslor. De mest uppenbara exemplen på teatral musik finner man kanske i vissa solokonsalter där solostämman (solisten) stolt visar upp sina resurser, hänsynslöst löper den känslomässiga linan ut, självmedvetet håller hela orkestern stången. De första minuterna av Liszts andra pianokonsert kan med sin fria fantasifykt, sina djärva kontraster och sin deklamerande och starkt exponerade solostämman tjäna som exempel på såväl episka och dramatiska drag i musik som på ett starkt teatralt moment.

Nu anses det dock, om sanningen skall fram, inte vara så helt fint att musik är "teatral" – detta har åtminstone för somliga blivit synonymt med ytlighet, med att ersätta brist på verklig substans med utanverk och tom gestik. Värderingen tål att diskuteras, för det är ju inte självklart att det grandiosa måste vara ihåligt, men här är det viktigare att se om det inte går att undvika en definition av musikalisk teatralitet som hamnar i det nedsättande. Är det möjligt att ge "teatralitet" med avseende på musik ett annat, mera mångsidigt innehåll?

Det finns en del att anknyta till både i vår tidigare diskussion av 'teatralitet' och i vissa aspekter hos dess syskonmetaforer. Låt oss bortse från de gängse storståtliga konnotationerna i 'teatral' och försöka fastställa vilka väsentliga och oundgängliga komponenter det teatrala i sig (och i normala

fall) rymmer. Det primära förefaller vara att några personer är inbegripna i ett samtal med varandra. De förstår varandra och besvarar varandras repliker på ett sätt som ger dialogen mening och kontinuitet. Därtill agerar dessa personer dels mot varandra, dels gentemot en i texten antydd och på scenen mer eller mindre visualiserad omgivning. Men det är inte bara yttre ting som är implicita i texten. Replikerna innehåller grunden för personernas individuella karaktärer och incitamentet till deras handlingar – det är sedan regissörens och skådespelarnas sak att utveckla detta material och få det att leva för åskådaren.

Kanske är det fruktbart att betrakta musik som teatral i bemärkelsen "kvalificerad och utvidgad dialog", d v s som ett samtal där karakteriserade personer reagerar meningsfullt på varandras yttranden och även agerar gentemot varandra. Referenser till och handlingar vis-à-vis yttre verklighet lämnar vi därhän, inte därför att musik skulle vara inkapabel att väcka associationer av det slaget, utan därför att vi inte vill lägga det teatrala alltför nära det narrativa. Åtminstone vissa stycken absolut musik skulle alltså rymma råmaterial för en sådan kvalificerad och utvidgad dialog mellan agerande individer, och det gäller sedan för musikerna att ta fasta på dessa aspekter i nottexten. Enligt denna definition framstår alltså musik (på sitt abstrakta, icke-semantiska sätt, givetvis) som teatral ungefär som god radioteater är det: liksom i hörspelen får lyssnarens fantasi en auditiv upplevelse att arbeta med, och som gör det möjligt att föreställa sig ett fängslande teatralt skeende.

Låt oss som exempel ta expositionen av huvudtemat i första satsen av Brahms' andra sonat för violin och piano op. 100 som exempel. Den är förvisso skriven som en tät dialog mellan de båda instrumenten, men är den mer än så? Kan vi berika vår upplevelse med nya meningsrelationer om vi metaforiskt uppfattar musiken som 'teatral', som abstrakt, reducerad teatralitet, som en kvalificerad dialog med tillkommande handlingsmoment. Den musikaliskt-mänskliga samvaron mellan violin- och pianostämman skall analyseras dels som den framstår för ögat och eftertanken när man läser noterna, dels som man upplever den i flykten när man lyssnar till en viss tolkning av musiken, helst i levande framförande.

Men innan vi sätter igång är en viss metodologisk besinning på sin plats. Studium av dialogiskt-teatrala moment i notbilden leder till att vi uppdagar en mängd intressanta möjligheter och mångtydigheter, mycket mera än vad som är möjligt att realisera i ett enda framförande. När vi sedan hör musiken blir vi kanske osäkra och snopna, eftersom de teatrala effekterna inte

alls är så uppenbara eller inte så tydligt framhävda som vi väntat oss. Men musikernas tolkningsintentioner är obekanta, och det kan tänkas att det teatrala är under förstått i den inspelning vi hör. Många musiker skyr övertydlighet, eller så är kanske våra öron helt enkelt för trubbiga för att uppfatta de fina signaler som faktiskt sänds ut. Ett är dock ganska säkert: en rik analytisk förståelse – t ex i termer av inneboende teatralitet – kan inte annat än skärpa och differentiera förmågan till såväl konstnärligt uttryck som till medskapande och inkännande lyssning.

Bengt Edlund

Tecken och tolkning

Att dikter är avsedda att läsas tyst, och att är musik något man först spelar eller sjunger och sedan lyssnar till, är väl en åsikt som de flesta skriver under på. Men en fördom, som inte tål närmare eftertanke, är det likafullt.

För hundra år sedan var högläsning av dikter inför en krets av lyssnare inget ovanligt, och dessförinnan, innan läskunnigheten var spridd, fanns det för de flesta ingen annan möjlighet att ta del av dikter än att höra dem reciterade av folk som oftast kunde dem utantill. Musikalisk läskunnighet på avancerad nivå är däremot fortfarande en sällsynt förmåga, men för dem som behärskar konsten att läsa musik är det självklart att musik kan fås att klinga utan instrument, bara genom att se i noterna.

Normalt krävs det alltså musiker för att göra musik tillgänglig, och denna omständighet har gjort det uppenbart att en tolkning av nottexten är nödvändig. Detta är kanske en del av förklaringen till varför författare gör så litet för att styra sina läsare, medan tonsättarna under de senaste två hundra åren alltmer har bemödat sig om att föreskriva hur musiken skall

framföras. Men vi får inte glömma att också när man läser en dikt (eller ett musikstycke) tyst så finns det en interpretation, och att ordsekvenser ligger minst lika öppna för misstolkningar som musikstrukturer – i dikten kan det gälla katastrofala missförstånd som helt förändrar den avsedda innebörden.

Sett ur en annan synpunkt ger bristen på utförandeanvisningar inom diktkonsten upphov till mångtydigheter som berikar verken och ger läsaren stor frihet att finna relationer och skapa mening. För musikverkets del innebär däremot föreskrivandet av utförandenaspekter att tolkningsvariansen blir relativt liten. Musiker är ju för det mesta mycket lojala gentemot alla tecken i noteringen, och därför skiljer sig vanligen olika tolkningar av samma musikstycke inte radikalt från varandra.

Tonsättarna har i många avseenden genom sina ofta ganska exakta och detaljerade anvisningar i viktiga avseenden övertagit interpretens roll. Genom sin blotta existens pekar föredragsbeteckningar på *en* möjlighet att utforma musiken och döljer därmed andra spelsätt, och anvisningarna förefaller att resa normativa anspråk. Men huruvida föredragsbeteckningar verkligen alltid skall uppfattas som bindande föreskrifter är ingalunda säkert. Tonsättarnas attityder och intentioner i detta hänseende är ofta inte kända och torde variera från tid till annan, från fall till fall. Man skulle också mera principiellt kunna diskutera var gränsen går mellan tonsättares rättigheter och musikers skyldigheter.

Kanske är det så att vissa tolkare umgås med för många förbud, samtidigt som de underskattar vad som är tillåtet. Vägen till en mera kreativ, och likväl respektfull, tolkningspraxis måste börja med en väl genomtänkt syn på vad noteringen innehåller. Det förefaller rimligt – fast i enskilda fall kan det ibland vara ganska svårt – att göra en åtskillnad mellan strukturella resp interpretativa tecken i notbilden. De förra skrivs av tonsättaren som tonsättare och med suverän rättighet att bestämma den struktur som ger verket dess identitet; de senare är icke-essentiella, skrivs av tonsättaren som verkets förste tolkare och besitter därmed inte normativ giltighet – musiker har ju ingen skyldighet att härma varandra i sina tolkningar, tvärtom.

Nelson Goodman tillerkänner av logiska skäl noteringens tecken för tonhöjd och tonlängd en särställning därför dessa tecken har avgörande betydelse för verkidentiteten.¹ Det finns ju en allmän föreställning om att just dessa element i musiken skulle konstituera musikens "egentliga" struktur, till skillnad från andra egenskaper som är mera tillfälliga – och mindre

¹ Goodman, Nelson, *Languages of Art*, Indianapolis 1968, s 177–192

exakta – och hör till utförandet. Men fullt så enkelt förhåller det sig emellertid inte. Man kan peka såväl på fall då notvärden resp noterade tonhöjder (exempelvis oktavlägen) är icke-essentiella och tillhör eller gränssar till interpretationen, som på de många fall då tecken för t ex dynamik och artikulation är strukturella därför att de bidrar till att definiera verket. Därutöver gör sig en historisk tendens tydligt märkbar. Vad som förut var rena föredragsdetaljer, har under senare stilsleden alltmer kommit att dras in i komponerandet som strukturbestämmande faktorer, och tonsättare har ofta (med eller utan fog) hävdat att tecken som specificerar utförandet äger normativ giltighet. I avsaknad av tumregler måste musiker – om de vill få tillgång till den ytterligare frihet som antagligen finns i nottexterna – löpa risken att någon gång missta strukturella tecken för interpretativa.

Om det nu finns såväl strukturella som interpretativa utförande-anvisningar i noteringen, så måste de förra (till skillnad från de senare som man ju kan sätta sig över) – liksom givetvis de tecken som primärt specificerar strukturen – uppfattas som meningsfulla av musikern. Ty om man med Thomas Carson Mark menar att interpretation djupast sett innebär att man lägger fram hur man anser att musiken är beskaffad resp vad man finner att musiken utsäger, så måste den musikaliska texten oundgängligen vara förstådd.² En övertygande interpretation av ett stycke musik, liksom av en dikt, bygger inte på lydnad, utan på insikt. Därmed har “nottroheten”, som den alltför snäva och atomistiska termen lyder, lyfts till ett högre plan, ett plan där musikerns konstnärliga omdöme behövs för att fastställa musikens struktur och innebörd.³

Mycket av vad som skrivits om musikalisk interpretation har varit abstrakt och syrefattigt i brist på exemplifiering. Låt oss därför visa hur teckenläsning och strukturförståelse samverkar i ett visst, bestämt musikstycke. Första satsen ur Sven-Erik Bäckes flöjtsonat från 1949 ter sig som ett lämpligt objekt, jfr. Ex. Stycket är kort, men också ganska hemlighetsfullt

² Mark, Thomas Carson, “Philosophy of Piano Playing: Reflections on the Concept of Performance”, *Philosophy and Phenomenological Research* 41(1980/81), 299–324; svensk översättning i Anderberg, Thomas & Edlund, Bengt (utg), *Musikfrågor*, Lund 1985.

³ En mera djupgående diskussion kring skillnaden mellan strukturella och interpretativa tecken och kring andra grundläggande frågor vad gäller musikalisk interpretation återfinns i Edlund, Bengt, “On Scores and Works of Music. Interpretation and Identity”, *The British Journal of Aesthetics* 36(1996)4, 367–380 resp “Sonate, que te fais-je? Towards a Theory of Musical Interpretation”, *The Journal of Aesthetic Education*, 31(1997), 23–40.

och undflyende. Noteringen rymmer rätt så gott om spelanvisningar av olika slag, men verket tillhör inte det stilskede där spelarna är strängt reglerade och indragna i en seriell struktur. Och slutligen står väl denna solosonat på notstället hos alla svenska flöjtister som uppnått erforderlig skicklighet – samt hos ytterligare andra, förmodligen.

Redan vid första anblicken framträder sex avsnitt, tydligt åtskilda av beteckningen *ritardando/a tempo*. Tränger man litet djupare in i musiken, urskiljer man dock sju delar – andningstecknet i fjärde systemet markerar rimligtvis också gränsen mellan två avsnitt. Prickade “taktstreck” håller vidare isär de två första delarna resp sista delen från styckets mittparti. Inom varje avsnitt finns ett antal fraser markerade med bågar.⁴ Satsens mittparti utmärks av en alltmer nyckfull melodiföring och av allt kortare notvärden; inom de flesta av delarna finns en tendens att inleda med relativt korta fraser för att sedan öka fraslängden mot mitten eller slutet.

För att referera till dessa olika enheter införs bokstäverna A–G som beteckningar för avsnitten, och inom dessa numreras fraserna. Enskilda toner kan sedan vid behov anges med sina ordningsnummer inom fraserna – beteckningen E7/11 syftar alltså på den elfte tonen (a¹) i E-delens sjunde fras. Det saknas nämligen taktstreck att orientera sig efter. Metriska enheter av olika längd hålls samman med hjälp av balkar, och dessa enheter adderas i fri följd. Av noteringstekniska skäl blir det dock oklart om de enskilda åttondelarna i A3, A4 och G7 avslutar eller inleder metriska enheter. Motiviska likheter ger dock vid handen att dessa åttondelar bör uppfattas som obetonade.

Avsnitt A är i huvudsak diatoniskt, medan återstoden av satsen fritt nyttjar den kromatiska skalans toner. Även tonhöjdsnoteringen ger upphov till några tveksamheter i samband med eventuell omedelbar upprepning av altererad ton. Utifrån de otvetydiga noteringarna B2/8–9, B4/10–11 och C4/6–C5/1 frågar man sig vilken ton som avses med D5/5, E4/6, E8/1, G2/8 och G3/3. Av motiviska skäl kan man dock sluta sig till att det i första fallet och de båda sista bör vara g^{#1}, resp a^{#1} och g^{#1}.

Motiviska relationer har redan nämnts, och det är nu dags att närmare

⁴ Mot slutet av andra systemet saknas dock en båge över tonerna h¹–g^{#1}–d¹.

studera dessa samband, som väl flertalet flöjtister har anat men färre tagit sig för att gå till botten med. Satsen är uppbyggd som ett flöde av ett litet antal motiv i ständig metamorfos. Motiven (ofta sinsemellan besläktade och överlagrade varandra) är benämnda med små bokstäver och markerade med klamrar under notsystemen.⁵

De fyra fraserna i första avsnittet presenterar sålunda i tur och ordning motiven x, y och z. Den fallande kvarten och dess avledning, betecknade med a, är ett viktigt intervall i första avsnittet och generellt i satsen. Motiv z framstår som fri omvändning (eller retrograd) till y, och z uppstår också som överlagrat i den sekvenserande skarven mellan x och y. En tonrörelse p bestående av stigande språng och fallande/uppfångad skala finns inuti y, och blir sedan en viktig och självständig byggsten i satsen – så redan i avsnitt B, vilket framstår som en variation av det första.

Avsnitt C inleds med en stigande figur som dels något påminner om början av x, dels rymmer ett stigande tritonusintervall q som sedan återkommer. Mot slutet av detta avsnitt införs ett sammanbindande och avslutande motiv b, bestående av stort språng och halvtonssteg neråt, vilket i satsens sista fras visar sig vara besläktat med den avslutande fallande förminskade kvart, motiv a, som avslutar första avsnittet.

Avsnitten C–F utmärks av stor ambitus, ombytligare frasformat och mera varierade notvärden, och har genomföringskaraktär. F-avsnittet mynnar ut i en överledande *cadenza*. Den avslutande G-delen återknyter – till att börja med en halvton högre och starkt förvandlat (men samtidigt mycket troget) – till avsnitten A och B, och får därigenom karaktär av rekapitulation och summering. Men det bör också påpekas att avsnitt F med sina två inledande allusioner på x-motivet och sitt förberedande av halvtonsförskjutningen är formellt tvetydigt: det hänger nära samman med det sökande förloppet i början av G-delen och hör på så sätt också ihop med återtagningen. Men själva återtagningensögonblicket är väl dolt; lyssnaren känner sent igen sig, och slutet kommer plötsligt.

När man närmare granskar metamorfostekniken frapperas man av att nya gestalter inte bara utvinnes genom att intervall förändras och att toner tillkommer eller försvinner. Lika viktiga, och lika enkla som effektiva, är vissa manipulationer av typ fixeringsbild – den rytmisk/metriska eller fras-mässiga indelningen av nära nog identiskt material ändras med ofta

⁵ Med tanke på motivens släktskap och materialets förvandlingar framstår den analys som skall presenteras som mera tvärsäker än det det finns fog för. Det går nog att bena ut det associativt fria flödet på andra sätt.

radikalt nya mönster som följd. Det är instruktivt att jämföra x-motivet i A1, A2, B1, B2, D1, F1, F2, G1 och G2, y-motivet i A3, B4 resp G3-5, z-motivet i A2-3, A4, C2, C4, F2-3 och C6-7 samt p-motivet som det framträder i A3, B2-3, C2-4, C4-5 och D1-2. Den som anser att man inte får överskrida frasgränser eller bortse från metriska tyngdpunkter, när man söker efter motiviska likheter, hittar betydligt mindre i denna sats än den som inte låter sig hämmas av den sortens detaljer.

Sedan det motiviska maskineriet beskrivits går vi nu vidare för att se vilka tonrörelser det kan finnas som ger satsen övergripande kontinuitet och dynamik. Resultatet av detta studium återges med hjälp av balkar dragna över (och i ett par fall under) systemen, och det liknar därför Schenker-grafer. Någon Schenkeranalys är det dock knappast fråga om – hur sådan skall bedrivas när det gäller musik som inte regleras av gängse dur/moll-tonalitet är en öppen fråga – och förfarandet får anses tentativt. De reduktionskriterier som nyttjats är främst över längre sträckor uthållen tonal position, betoning och/eller registermässig prominens samt initiering av fallande intervall, ofta kvarter.

De sju avsnitten visar sig vara besläktade också i detta avseende. De rymmer nämligen alla dels en kvarhållen (och eventuellt slutligen fallande) centralton, dels en från samma ton utgående stigande linje bestående av höjdtoner i melodiflödet. De två första avsnitten har d^2 som centralton och utgångspunkt; de tre därpå följande avsnitten har e^2 . I de avslutande två delarna är förhållandena något mera komplicerade. F-delen tycks fortfarande framhäva e^2 som kvarhållen ton, vilket är meningsfullt med tanke på att satsens ursprungliga centralton d^2 återkommer vid G-delens slut, men först efter att länge ha fördröjts av $d\sharp^2$. Å andra sidan förefaller avsnitt F rymma en stigande ansats från d^2 till f^3 utvisad av fallande kvarter, men denna kommer av sig och böjs neråt $e\flat^3-c\sharp^3$ på ett sätt som undviker utgångspunkten. Den stigande linjen i G-delen har alltså sedan $d\sharp^2$ som startpunkt. Tonen d^2 är alltså frånvarande men starkt förväntad under större delen av dessa båda avsnitt, vilket bidrar till överledningskaraktären hos F-delen och till intrycket av instabilitet under större delen av G-avsnittet. Återgången till d^2 som slutligen antydd centralton är också förberedd på annat sätt: om man granskar avsnitt E med sikte på toner som har prominens i lågt register, framträder två fallande linjer, av vilka den första gör halt vid $d\sharp^1$ medan den andra fullföljer fram till d^1 . (Den som så vill må uppfatta detta d^1 som återanknytande till det d^1 som legat latent sedan B5/3.)

Sammanfattningsvis företer satsen ett ganska överskådligt tonalt skeende. De båda expositionsavsnitten som vilar på d^2 , efterträds av en genomföring i fyra (eller tre) avsnitt med e^2 som utgångspunkt. Därpå återknyts ganska flyktigt i en varierad rekapitulation till tonen d^2 som slutligen får realisera sin redan i första avsnittet antydda benägenhet att sjunka: satsen slutar med en rörelse som går förbi c^2 till h^1 .

Vilka av tonsättarens föredragsrelaterade beteckningar är strukturella, och vilka är interpretativa?

De dynamiska beteckningarna bör väl ses som interpretationsförslag från tonsättaren. De ter sig mycket rimliga och torde i flertalet fall överensstämma med vad flöjtisterna själva skulle komma på, men är knappast oundgängliga inslag i strukturen. Det skulle exempelvis också vara musikaliskt försvarbart att avsluta C2 med en fallande sext i *diminuendo*, och det är inte heller strukturellt nödvändigt att börja D1 och E1 med svagare nyans, eller F1 och G1 med starkare — även om detta är bra sätt att signalera inträdet av nya formdelar, så skulle det också kunna ske på andra sätt.

Går vi sedan till tecknen för tempo-modifikation så är *stringendo*-föreskrifterna uppenbart interpretativa. Kombinationen *rit./a tempo* med eller utan respirationspaus är strukturell i så motto att den åtföljer skifte av avsnitt – skarven mellan avsnitten C och D har dock enbart respirationspaus. Denna beteckning utpekar alltså mycket tydligt viktiga formella händelser som bör framgå i en strukturellt acceptabel interpretation av satsen, men man kan likväl varken hävda att dessa skiften inte skulle ha observerats ritardandot förutan, eller att demarkationerna inte skulle kunna gestaltas med andra medel. Det senare gäller särskilt övergångarna A/B, B/C och F/G där de föregående avsnitten tonar ut i långa notvärden.

Den nära kopplingen mellan satsens struktur och dessa föreskrifter beträffande dynamik resp tempo-modifikation gör alltså inte tecknen som sådana strukturella. De tydliggör den noterade strukturen, men de tillför inget nytt. Deras interpretativa natur framgår av att de är musikaliskt rimliga (men inte ofrånkomliga) reaktioner på strukturen, förmedlade indirekt via notpennan, inte direkt med hjälp av flöjten. Detta hindrar emellertid inte att sådana anvisningar också, ur tonsättarens synpunkt, kan

vara strukturella i den bemärkelsen att de är oupplösligt förenade med den struktur som han föreställt sig.

Det framgår av detta resonemang att det finns en annan grupp av interpretativa tecken – sådana föreskrifter vars koordination och samband med strukturen är mindre uppenbara.

Till föredragsanvisningarna hör ju även frasbågarna och tecknen för metrisk indelning – de anger inte enbart formella resp metriska enheter, utan kräver underförstått att dessa skall gestaltas och förmedlas till lyssnaren. Men *hur* detta skall ske utsägs däremot inte. Möjligheterna är flera, och musiker är ofta inte på det klara med exakt vad de gör; den noterade förekomsten av sådana enheter leder till en slags automatisk observans av dem i framförandet.

Den metriska indelningen med sina moduler och tyngdpunkter och sin vanligen regelbundna natur ingår som en del i den rytmiska strukturen, och metriska tecken anses därför med rätta vara strukturella. Om den metriska indelningen ändras, rubbas musikens identitet på ofta helt avgörande sätt. Vanligen tillmäts också frasindelningen strukturell och därmed normativ innebörd, men situationerna är ibland sådana att auktoriteten i frasbågarna framstår som underminerad. Den musikaliska strukturen kan vara uppenbart mångtydig så att flera olika frasindelningar ter sig rimliga och artistiskt givande – och därmed kan den noterade fraseringen ibland framstå som godtycklig och utbytbar. Uppdelningen i fraser behöver inte vara regelbunden, och ändrad frasering leder inte nödvändigtvis till radikalt förändrad musikalisk identitet.

Emellertid avviker denna sats av Bäck från gängse konventioner i den tonala traditionen. Metern är fritt additiv, och fraserna koordineras med det melodiska flödet på ett ofta ganska oförutsägbart sätt. Som visats ovan bygger den motiviska metamorfostekniken i hög grad på ändringar i meter och frasering: hithörande tecken är därför rimligen i högsta grad strukturella. Samtidigt är det ett paradoxalt faktum att metriken och fraseringen i detta stycke inte bidrar till att uppenbara den underliggande motiviska strukturen så som vanligen är fallet, utan tvärtom tjänar till att dölja likheter och samband.

Häri ligger en konflikt. Om ett av interpretationens överordnade mål är att klargöra kompositoriska sammanhang, så är musikern här på ganska strukturella föredragsbeteckningar berövad några av sina mest kraftfulla medel att göra just detta. Flöjtisterna får nöja sig med andra slags antydningar, såsom igenkännbara inflektioner i dynamik och tidsgestaltning, samt

kanske också vissa väl avvägda tvetydigheter i den metriska indelningen och fraseringen. En god, begriplig interpretation av detta stycke måste balansera på den smala eggen mellan ett för lyssnaren oöverskådligt melodiskt flöde och en av tonsättaren icke prioriterad, tillrättalagd och mera ensartad musikstruktur. Första avsnittet kan tjäna som exempel.

Vad spelaren närmare bör göra för att respektera de metriska beteckningarna är oklart, men att "fulltakts"-formuleringen A1/1–2 skall ha andra egenskaper än "upptakts"-bildningen A2/1–2 står klart. Därigenom skyls motivlikheten. Men det är samtidigt önskvärt att A2/1–4 framstår som en förlängning och expansion av A1/1–3, att e_b^2 verkar vara ett tillägg som dels fördröjer det metriskt framhävda och motiviskt viktigare målet d^2 , dels antyder en överordnad stigande linje. Vidare skall A2/6–7 utformas på annat sätt än A1/5–6: trokén skall förvandlas till en jamb. Samtidigt bör affiniteten mellan tersfallet A1/4–5 och kvartfallet A2/5–6 framgå, kanske genom att man dröjer en aning på A2/5 och därmed härmar daktylen A1/4–6.

Medan noteringen specificerar var tyngdpunkterna på den lägsta metriska nivån befinner sig, är det oklart var de överordnade tyngdpunkterna – om det skall finnas några – bör vara placerade. Man kan tänka sig att bågarna utvisar var sådana större metriska enheter börjar, men också att de metriska formaten är inkongruenta med fraserna. I det senare fallet kan "taktstreck" läggas in på de ställen som pilarna anvisar – effekten av en sådan metrisk indelning blir att de båda x-motiven framträder tydligare, liksom även den överlappande förelöparen till det avslutande z-motivet. Även p-motivet blir framhävt vilket gynnar den stigande linjen i A-delen; däremot döljs y-motivet.

På motsvarande sätt visar noteringen inte heller hur fraserna läggs ihop till större enheter. Det första avsnittet ger därför grund för två distinkt olika tolkningsalternativ. De två x-motiven kan bilda ett något intensifierat men samtidigt avrundat par, följt av en omvänd parbildning – det expansiva, rytmiskt öppna y-motivet omramat av rörelsen c^2-d^2 och det fallande och avslutande z-motivet med rörelsen d^2-c^2 . Men A-delens andra fras kan också, efter den första som otillräckligt försök, kopplas nära samman med den tredje. På så sätt prolongeras centraltonen d^2 genom hela avsnittet för att slutligen sjunka till c^2 i den påhängda fjärde frasen.

I några fall är de noterade fraserna svåra att renodla, och kanske är det då lämpligt att låta artikulationen stanna vid ett mellanting.

Frasen B2 avslutas oväntat med ett språng en nona uppåt, men detta a^2 går knappast att höra som skilt från den kromatiskt fallande fortsättningen, och ett inledande språng uppåt hör dessutom till p-motivets karakteristika. I frasgränserna C2–3 och C4–5 fraseras å andra sidan de höga tonerna ihop med de stegvis fallande rörelserna medan föregående låga toner tillhör z-motivet. Fraserna låter sig emellertid inte avskiljas dels p g a föreskriften om ökande intensitet, dels (i det senare fallet) eftersom den höga tonen föregrips. Sextondelen c^2 som inleder G2 hör i egenskap av tonupprepning och som avslutning av x-motivet nära samman med frasen G1, och detta bör väl inte helt motverkas. Vad som söks är måhända ett spelsätt som i det lokala perspektivet låter G2/1–3 härma den återupplivande vändningen G1/2–4, och samtidigt antyder en formsammanbindande allusion mellan G1/4–G2/8 och A1/4–A2/7.

Andra interpretationsavgöranden gäller centraltonerna och de överordnade tonrörelserna.

I B-avsnittet sträcker sig den fjärde frasen över sekvenseringen av fallande kvart resp ters och förlorar sig slutligen på tonen a; därefter kommer utan frashåge ytterligare tre toner [B5] som saknar uppenbar relation till föregående fras. Denna passage har, i strid med noteringen och kanske mot tonsättarens intention, i analysen tolkats som en mycket fri variant av z-motivet och ger i denna egenskap ett fallande komplement $a^1-g\sharp^1$ till den stigande rörelsen c^2-d^2 i föregående z-motiv. C-avsnittet slutar abrupt på centraltonen e^2 . Det förefaller meningsfullt att på något sätt låta denna ton överleva till det nya avsnittet; det bör vara möjligt att spela detta ställe så att frasen D1 leder upp till en ton som låter förberedd.

Hur den blivande centraltonen d^2 som i förbigående antyds i frasen F1 skall fås att klara sig i det tonala minnet fram till G6/5 är inte lätt att säga. Om emellertid tonrörelsen e^2-d^2 i F1 framhävs, kanske genom att första tonen förlängs något, inger den långa tonen e^3 i F2 med sin avvikande fortsättning g^3-f^3 (i realiteten en ny ansats) en stark förväntan att den uteblivna tonen d^3 skall dyka upp. Den "felaktiga" centralton $d\sharp^2$ som dominerar en stor del av det sista avsnittet kan kanske sedan ges en insisterande, upplösningsskrävande karaktär, en spänning som med hjälp av upprepningarna G2/6, G5/1 samt G5/7 och G6/3 ($e\flat^2$) kanske kan fås att hålla i sig fram till den från B4 citerade och därmed bakåtassocierande triolen i G6 med efterföljande korta d^2 .

Avslutningsvis torde man kunna slå fast att inte heller senare tiders ganska detaljerade och exakta noteringssätt har avskaffat den fundamentala mång-

tydigheten: noteringen (eller snarast vad som är strukturellt i den) specificerar endast det som är gemensamt för ett knippe fenomenellt klart åskiljbara musikkörlöpp. Det övriga lämnar noteringen öppet, och vad en medveten interpret gör är att ständigt och fortlöpande finna, undersöka och slutligen välja mellan de olika tolkningsmöjligheter som är förenliga med texten. Att interpretera en musikalisk text betyder att selektivt ge uttryck både för de formella sammanhang den rymmer och för de innehåll den antyder.⁶

⁶ Denna uppsats har tillkommit inför ett interpretationsseminarium med Anders Ljungar-Chapelon och hans flöjtklass vid Malmö Musikhögskola. Jag tackar dem för diskussionen och samvaron. Arbetet har skett med stöd av Riksbankens Jubileumsfond.

To BRITA and AUGUSTIN

Sonata for Flute Solo - Sonate für Flöte Solo

Duration: 13 min.

I

SVEN-ERIK BÄCK
1949

Andante libramente cantando ♩ = 66

The musical score is written for a single flute in treble clef. It consists of four systems of music. The first system begins with a circled 'A' and a first ending bracket. It features a melodic line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4). Dynamics include *mf* and *a*. The second system starts with a circled 'B' and a first ending bracket, marked *rit.* and *a tempo*. It includes dynamics *f* and *a*, and a circled 'C' with a first ending bracket. The third system continues the melodic development with dynamics *mf* and *a*. The fourth system begins with a circled 'D' and a first ending bracket, marked *poco f*. The score is annotated with various performance markings such as slurs, fingerings, and dynamic changes. Brackets labeled with letters (x, y, z, p) and circled letters (A, B, C, D) indicate specific sections or first endings. The tempo is marked as 'Andante libramente cantando' with a quarter note equal to 66 beats per minute.

Musical score system 1, first staff. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music features a melodic line with triplets and a bass line with a triplet. Performance markings include *poco string.*, *p*, *rit.*, *mf*, and *a tempo*. A circled letter 'E' is placed above the staff. A bracket labeled '7' spans the final measure.

Musical score system 2, second staff. It continues the melodic line with a triplet and a bass line with a triplet. Performance markings include *cresc. molto*, *f*, and *f molto espr.*. A circled letter 'E' is placed above the staff. A bracket labeled '6' spans the final measure.

Musical score system 3, third staff. It continues the melodic line with a triplet and a bass line with a triplet. Performance markings include *rit.*, *a tempo*, and *mf*. A circled letter 'F' is placed above the staff. A bracket labeled 'x' spans the final measure.

Musical score system 4, fourth staff. It continues the melodic line with a triplet and a bass line with a triplet. Performance markings include *poco f*, *rit. dim.*, and *mf*. A circled letter 'G' is placed above the staff. A bracket labeled 'x' spans the final measure.

Musical score system 5, fifth staff. It continues the melodic line with a triplet and a bass line with a triplet. Performance markings include *molto cantabile*, *poco a poco rit. e dim.*, and *mf*. A circled letter 'G' is placed above the staff. A bracket labeled 'a/b' spans the final measure.

Varia 2

De åtta kapitlen i Varia 2 utgörs av anföranden hållna vid olika sammankomster eller av texter som inte publicerats.

Ett centralt tema utgörs av en diskussion av olika slags lyssnande som musikvetenskaplig metod: melodisk fission/fusion, hermeneutisk tolkning, analys av ton-innehåll med hjälp av set theory, analys genom syntes, reduktiv (tonal) analys, gehörsmässigt studium av musikframföranden. Andra ämnen är handsymmetri vs. klaviaturlateralitet, att lyssna till sitt musicerande på avstånd, syntetiserad röstklang vs. melodiskt uttryck som stimulus genusidentifikation, en sammanhållen teori för sambandet mellan rytm och meter med hänsyn till framförandeaspekter.



LUNDS
UNIVERSITET

Avdelningen för musikvetenskap
LUNDS UNIVERSITET

ISBN: 978-91-89874-31-2

e-ISBN: 978-91-89874-32-9

DOI: <https://doi.org/10.37852/oblu.157>

