ULRIK SPANG-HANSSEN

Om brugen af notes inégales i og udenfor Frankrig

perspektiveret ved punktnedslag i nutidig populærmusik

Indeed the inégales long-jam will remain until those hoary old quotations that appear to forbid inequality outside France are properly disposed of.[1]

Den omvendte bevisførelse

Lige siden den bevægelse blandt udøvere af tidlig klassisk musik, der i de senere år har fået betegnelsen 'Historically Informed Performance', tog fart i 60erne og 70erne, har brugen af de såkaldte '*notes inégales*', således som man finder dem beskrevet af et relativt stort antal primærkilder med tilknytning til den franske musik fra ca. 1550 til omkring år 1800, ført mange lærde kontroverser med sig. Især har spørgsmålet om muligheden af eksistensen af ligeartede fænomener udenfor Frankrig i den samme periode optaget mange musikvidenskabsfolk, uden at man dog af den grund er nået til nogen endelige konklusioner. Denne artikel vil ikke postulere at kunne fremskaffe sådanne, men forsøger at se problemet fra det modsatte synspunkt: hvor sandsynligt er det, at sådanne fænomener ikke har fandtes i det øvrige Europa i det omtalte tidsrum?

De 'ældgamle trætte citater', som John Byrt refererer til ovenfor, kan næppe aftvinges mere sikker viden, der er allerede gravet ganske dybt. Det begyndte tilsyneladende med en diskussion mellem den amerikanske musikforsker Frederick Neumann[2] og englænderen Robert Donington[3]. Herefter spredte diskussionen sig hurtigt til andre internationale forskere i opførelsespraksis, men man kom ikke videre. Jeg vil i stedet forsøge at se nærmere på selve substansen i fænomenet for at undersøge, om den ofte postulerede lighed[4] mellem *notes inégales* og jazzens swingottendedele og andre tilsvarende fænomener i populærmusikken har nogen sandsynlighed for sig, eller om ligheden er rent overfladisk. Denne undersøgelse vil navnlig koncentrere sig om tre forhold: forekomst, lang/kort-proportioner og betoningsforhold. Da jeg på denne

1 John Byrt, "Just a Habit With Us", *The Musical Times* (October 1995): 537.
2 Frederick Neumann, "The French inégales, Quantz and Bach", Journal of the American Musicological Society, vol.18 (1965), 313-58.
3 Robert Donington, *The Interpretation of Early Music* (London: Faber, 1963).
4 David Fuller, "The Performer as Composer," *Performance Practice – Music after 1600*, red. H.W. Brown og S. Sadie (London & New York: MacMillan Press, Music Division, 1989), 119.
Og http://en.wikipedia.org/wiki/Swing_%28jazz_performance_style%29, underafsnit "Swung note", tilgået 23.01.2013.

baggrund mener at kunne påvise, at det er sandsynligt, at fænomenerne har samme årsag, og at de derfor stikker dybere end blot en tilsyneladende lighed, vil jeg derpå diskutere, hvilken udbredelse fænomenet har og har haft i auditivt overleverede stilarter siden grammofonens opfindelse, hvilket vil føre mig til den konklusion, at det er relativt usandsynligt, at et sådant fænomen i det omtalte tidsrum kun er forekommet i Frankrig. Til slut følger en drøftelse af, hvordan det så kan være, at fænomenet er så velbeskrevet netop der og ikke andre steder.

Diskussionen

Doningtons hold har hævdet, at der findes en stor mængde bevismateriale for eksistensen af lignende fænomener uden for Frankrig. Neumanns hold ville gerne have begrænset muligheden for i det hele taget at udføre lige noterede noder ulige til Frankrig, og vel at bemærke helst i et begrænset tidsrum, der senest ender omkring år 1800 og muligvis tager sin begyndelse med Bourgeois i 1550[5]. Fænomenet gøres til et isoleret gallisk anliggende for på den måde kan man bevare et ganske fundamentalistisk tekstnært forhold til al anden musik, og hvem gider i øvrigt spille Montéclair og Balbastre, ikke sandt, nu gælder det først og fremmest om at få reddet Bach. Man kunne ikke så godt se bort fra den ret betydelige bevisbyrde, som allerede Eugene Borrel[6] lagde på bordet, men man kunne gøre, hvad man kunne, for at få skaden begrænset og få sat hegn omkring Frankrig, så al den anden dejlige musik kunne være i fred i sine velkendte former. Det gjaldt tillige, selv inden for Frankrigs rammer, om at få sat nogle begrænsninger tidsmæssigt, således hos Borrel: "C'est une vielle tradition, *qui a disparu au débat du XIXème siècle…*"[7] (det er en gammel tradition, *som er forsvundet i begyndelsen af det 19. årh.*) (min kursivering). Det franske inégal er faktisk kommet til at fungere som en omvendt bevisførelse for eksistensen af den noterede, egale rytmes gyldighed og sandhedsværdi, også uden for papiret – en slags "undtagelsen, der bekræfter reglen", hvor reglen så skulle gå ud på, at med mindre andet er bevist, så har musikere til alle tider spillet præcist, som der står, også i rytmisk henseende. Det franske inégal er en forholdsvis velbeskrevet tradition, og er som sådan blevet taget som et sandsynligt udtryk for, at traditioner, der ikke er ligeså grundigt beskrevet, nok næppe har eksisteret og da slet ikke uden for det kulturelle område eller uden for den tid, hvor man finder de beskrivelser, der nu er.

Diskussionerne inden for den såkaldte opførelsespraksis har, ligeså længe disciplinen i det hele taget har eksisteret, haft en tendens til at fokusere på ting, som ikke ville komme til at ændre vores spillevaner *særlig* meget. Detaljer som tilpasningen af punkteringer til trioler, trillernes begyndelsestoner samt spørgsmålet om originalinstrumenter og deres pitch og stemning har fyldt kolossalt i litteraturen,[8] hvorimod store ting, som ville kræve en dyberegående holdningsændring, i langt højere grad er blevet igno-

5 Loys el. Louis Bourgeois, *Le droit chemin de musique* (1550).
6 E. Borrel, "Les notes inégales dans l'ancienne musique francaise", *Revue de Musicologie* (no. 40, Nov. 1931), 278-289.
7 Ibid., 278.
8 Se Fuller, "The Performer as Composer".

reret, dels af forskerne men især af musikerne, der sandt at sige i særlig grad er dem, der har skoen på. Dette gælder spørgsmål om rubato, både det melodiske og det generelle, det gælder spørgsmålet om tempoændringer undervejs, det gælder ornamenterings*mængden* uanset begyndelsestone, det gælder ikke mindst hele improvisationskomplekset, ja, det gælder kort sagt alle de steder, hvor musikerne sætter det postromantiske værkbegreb virkelig på spil.[9]

Nu er det således, at det, at en tradition ikke er så grundigt beskrevet, ikke er noget sandhedsbevis for, at den ikke findes eller har eksisteret. Romantikerne, som ellers var meget flittige til at ytre sig omkring deres egen musiceren, nævner kun sjældent en praksis som overpunktering, der er et fænomen, der ellers kan iagttages i flittig brug på snart sagt en hvilken som helst indspilning fra før 1920, men det har helt øjensynligt været så fuldstændig selvfølgeligt, at ingen eller meget få overhovedet har lagt mærke til det[10]. Dette gælder også i en vis udstrækning for ulige udførelse af lige noterede noder, man finder ikke længere disse indgående og regelbelagte beskrivelser som i den franske "musique classique", men vi kan høre dem i starten af det 20. århundrede,[11] så det er usandsynligt, at de helt har været forsvundet i mellemtiden.

Ulige udførelse af lige noterede nodeværdier er ikke et fænomen, der er døet ud. Det eksisterer i bedste velgående i et større antal stilarter i nutidig populær- og folkemusik. Ved at iagttage udbredelsen og behandlingen af disse rytmer i dag kan vi muligvis danne os en idé om, hvor sandsynligt det kan være, at fænomenet *ikke* har fandtes uden for Frankrig i inégal-perioden. Hvis den antagelse, at det er ret usandsynligt, skulle vise sig at være gangbar, rejser der sig omvendt det spørgsmål, hvad der så egentlig har gjort det franske inégal til et særligt fænomen, som så mange teoretikere har fundet det fornødent at beskrive? Hvis vi antager, at der har eksisteret lignende, om end mindre systematisk anvendte fremgangsmåder uden for Frankrig, hvordan har der så etableret sig et regelsæt og en systematik omkring det lige præcis dér? Med andre ord, hvad er det, der har gjort fransk inégal til fransk inégal?

Substansen

Inégalfænomenet består helt enkelt af en ulige udførelse af lige noterede nodeværdier. Disse spilles som hovedregel sådan, at de gøres parvis ulige på en sådan måde, at den første er længere end den anden, eller med andre ord, at den node, der kommer på slaget, bliver længst. Undtagelser forekommer, som f.eks. de lombardiske rytmer hos Frescobaldi[12], men hovedreglen er lang-kort. Man kan tænke sig følgende forekomster på det 'ulige' område:

9 Se f.eks. Carl Dahlhaus, "Værkbegrebet som paradigme" i: *Ästhetik und Musikästhetik*, Systematische Musikwissenschaft (Neues Handbuch der Musikwissenschaft 10) red. Carl Dahlhaus & Helga de la Motte-Haber, (Wiesbaden 1982), 86-93. (Dansk overs. Michael Fjeldsøe).

10 Robert Philip, *Early Recordings and Musical Style*, (Cambridge: University Press, 1992), 71.

11 F.eks. Alfred Cortots indspilning af Chopin: Vals nr. 3 i a mol på http://archive.org/details/ChopinFourteenWaltzes, tilgået d. 21-03-2013.

12 Il secondo libro di toccate, canzone versi d'hinni, Magnificat, gagliarde, correnti et altre partite d'intavolatura, di cimbalo et organo. Roma : N. Borbone, 1637.

- Ulige udførelse af lige noterede nodeværdier i et mere eller mindre kodificeret system
- Ulige udførelse af lige noterede nodeværdier i et mindre eller slet ikke beskrevet system
- Ulige udførelse af slet ikke noterede nodeværdier
- Anderledes udførelse af ulige noterede nodeværdier, f.eks. punkteringer udført som trioler.
- Sammensatte taktarter og danseformer, der har nogenlunde den samme effekt som uligt udførte noder, eksempelvis gigue'r og tarantellaer.

Alle har de det tilfælles, at musikere, og forhåbentlig også deres publikum, synes at have en glæde ved ulige noder, som ofte synes større end glæden ved dem, som er helt ens. Nu kan publikum ret beset være aldeles ligeglade med, hvorledes musikken er noteret, ja, de kan egentlig være ligeglade med, om den er noteret eller ej. Forskellen på notationen og den klingende realitet er først og fremmest et anliggende for professionelle musikere og forskere, men ulige underdelinger i længere ranker, som vi kender dem fra det franske inégal, genfindes som nævnt i mange forskellige moderne stilarter, noterede eller ej. En på ingen måde udtømmende liste:

Jazz
R'n B
New Orleans Funk (crack time)
Drum'n Bass
Hip hop
Klezmer
Zydeco
Balkan Brass
Québecois
Svensk folkemusik
Sacred Harp
Etc.

Som en musiker sagde til mig, det bliver ganske vanskeligt at finde eksempler på folkemusik, som ikke kan opvise sådan noget. Lad os i hvert fald indledningsvis konstatere, at der er tale om et udbredt fænomen. De nævnte stilarter stammer fra mange steder på kloden og repræsenterer et hurtigt udpluk af, hvad der kunne være nævnt, og der er ikke grund til at tro, at denne betragtelige udbredelse af fænomenet er af ny dato.

Udbredelse

Der findes groft sagt tre primært interessante problemstillinger i forbindelse med disse ulige noder: den første beskæftiger sig som nævnt med, om de i det hele taget er der eller ej, den anden beskæftiger sig med, hvor ulige de er, og den tredje med hvor accenterne ligger, om det er på den lange node eller på den korte. Langt de fleste af kilderne såvel som hovedparten af den senere forskning beskæftiger sig med det første spørgsmål, det andet er genstand for nogle ganske få artikler og det tredje forbigås stort set. Denne artikel har det ærinde at stille spørgsmålstegn ved, om det nu også er helt rimeligt at antage, at fænomenet kun findes inden for Frankrigs grænser, og om det ganske gik af mode i slutningen af 1700-tallet, eller om det bare ændrede karakter. For at nå frem til en sandsynlig besvarelse af dette spørgsmål er vi nødt til at beskæftige os med den 'tekniske' substans i spørgsmålet, så vi kan afgøre, om fænomener, som findes uden for Frankrig og/eller efter år 1800, som kan synes at ligne, nu også er ligeartede fænomener, eller om ligheden blot er overfladisk.

Det kan være fristende at begynde med at spørge, om der overhovedet er tale om et fænomen, som det er muligt at afgrænse og betragte som en uafhængig enhed. Lad os begynde med at betragte vor egen tids musikudøvelse med 'inégal-briller' ved at se nærmere på en jazz/NO-funk/gospel med meget mere-CD, nemlig *That's what I Say: John Scofield plays the Music of Ray Charles.*[13] Denne udgivelse er valgt fordi den, selvom den fortrinsvis spilles af jazz-folk, omfatter flere numre på samme udgivelse, der bliver spillet i andre stilarter, og fordi den i kraft af de medvirkende musikeres prominens kan siges at gælde som 'state of the art' for disse genrer. Beskrivelsen af denne CD foregiver ikke at være en dækkende redegørelse for ulighedsfænomenets forekomst i populærmusikken; en sådan må afvente yderligere arbejder på feltet. Her skal der blot, ved punktnedslag i en væsentlig udgivelse, gives eksempler på, hvor komplekst situationen kan tage sig ud på en enkelt plade, der er produceret på et bestemt tidspunkt. På disse tracks møder vi nemlig ulige noder i vidt forskellige skikkelser: swing-ottendedele, ulige 16-dele i nogle af funk-tingene, sammensatte taktarter (12/8 – 'slow-rock') og meget mere. Vi møder også stilarter, hvor underdelingerne i kraft af stilartens definition formodes at være lige. Her er en oversigt:

- Busted: Sammensat taktart, 12/8, her defineret som jazzvals med ulige 8-dele
- What I'd Say: latin boogaloo, lige 8-dele
- Sticks and Stones, funk, lige 16-dele
- I don't Need No Doctor, funk, ulige 16-dele
- Cryin' Time, ballade, rubato, så stærkt ornamenteret, at lige/ulige problematikken ikke har nogen relevans
- I Can't Stop Lovin' You, 12/8
- Hit the Road, Jack, 4/4 swing, ulige 8-dele, det mest klare og klassiske eksempel i hele sættet
- Talkin Bout You/ I Got a Woman, gospel, mere eller mindre lige 8-dele

13 John Scofield, *That's what I Say: John Scofield plays the Music of Ray Charles*, Verve, 2005, 0602498805343.

– Unchain My Heart, funk, ulige 16-dele
– Let's Go Get Stoned, 12/8
– Night Time Is the Right Time, 12/8, ind imellem ulige 16-dele i soloer over lige trioler i trommerne
– You Don't Know Me, swing-ballade eller 12/8
– Georgia, rubato ballade, se Cryin' Time
– Ekstra groove jam uden titel, funk/hip-hop, ulige 16-dele

Som man kan se, så er dette udvalg af melodier i deres udførelse på denne CD præget af en meget stor variationsgrad hvad vort emne angår. Der er syv numre, hvor der i varierende grad forekommer ulige udførelse af noder, der principielt ville have været lige noteret, hvis de var noteret, der er tre numre, som er præget af lige underdelinger, to numre i 12/8, det vil sige hvor der forekommer ulige noder, men hvor man også naturligt ville notere dem ulige, et 12/8-dels nummer, hvor solisterne tydeligt sommetider spiller ulige 16-dele over triolerne i trommerne og endelig to numre, hvor tempoet er så langsomt og ornamenteringssgraden så høj, at det næppe ville give mening at forsøge at få en lige/ulige modsætning til at passe. For at gøre forvirringen total indledes pladen med et 12/8-dels nummer, som ganske vist fortolkes som sådant, det kan man høre på lilletrommen, men hvor hver tre-gruppe, altså hvert slag, selvstændigt samtidig hermed udføres som jazzvals, hvilket medfører, at vi har med to principielt forskellige typer ulighed at gøre på én gang. Det vil sige at man kan hævde, ikke helt overraskende, at man i vore dage kan finde musikstykker, der er stærkt præget af lige noterede, men ulige udførte ottendedele side om side med ulige noterede og selvfølgelig også ulige udførte rytmer og side om side med numre med principielt lige nodeværdier. Desuden forekommer der stykker, hvor betragtningen simpelthen ikke har relevans. Det ligner noget, vi kender fra den franske baroks beskrivelser af dens inégal-praksis, at selv i miljøer og sammenhænge, hvor inégal er en velbeskrevet, indforstået og selvfølgelig praksis, findes der altså masser af eksempler på genrer, hvor det ikke forekommer[14]. Mange forhold kan medføre, at der ikke skal spilles inégal: springvis bevægelse, mangel på 'inégaliserbare' noder som f.eks. ottendedele i 𝄵 eller sekstendedele i 4/4, udtrykkelige advarsler som '*croches égales*' og andet[15]. Forholdene i disse to stilarter ligner altså hinanden for så vidt, som at alle dele findes repræsenteret som ovenfor nævnt. Gigue-rytmer minder også fuldstændig om 12/8-rytmerne i vore dage, hvad denne problematik angår. Vi kan se, at alle fire forskellige typer kan forekomme både i ny og gammel musik:

– Lige noteret, lige udført (nr. 3 ovenfor i den nye musik, satser som er stærkt præget af springvise noder i den gamle)
– Lige noteret, ulige udført (nr. 7 ovenfor, masser af satser i den franske barok)
– Ulige noteret, ulige udført (12/8, gigue)
– Uden relevans (ballader, Récit de Tierce en Taille)

14 For en diskussion om forholdene i fransk barok se Fuller, "The Performer as Composer", 21-28.
15 Stephen E. Hefling, *Rythmic Alteration in Seventeenth- and Eighteenth-Century Music*, (New York: Schirmer, 1993), 21.

Af gode grunde kan vi ikke så godt studere, hvordan det i virkeligheden lød i 16- og 1700-tallets Frankrig, men vi kan godt studere John Scofields plade på nærmere hold for at se, hvordan hans og hans musikeres inégal egentlig har det i praksis.

Ser vi først på de numre, hvor der formodes at være lige underdelinger, som f.eks. nr. 3, Sticks and Stones, så må man konstatere, at situationen faktisk i praksis ikke er så enkel endda. Bas og trommer underdeler ganske vist mere eller mindre lige, men bortset fra det så foregår der også alt muligt andet. Det er svært at afgøre med nogen grad af præcision, om underdelingerne er lige eller ej. Jeg mener nok, at de nærmest er lige, der er i hvert fald kun tale om en ganske svag grad af inégalisering, for nu at tale baroksprog, men entydig er situationen ikke. Selv tromme- og basgroovet er så tilpas 'slasket', at det er ualmindelig svært at definere, om der er tale om det ene eller det andet. Scofields solo kan siges at frembyde nogle vanskelige principielle problemer set med inégal-briller. Han spiller nemlig ikke mange lige underdelinger i egentlig forstand; han spiller til gengæld melodisk rubato, altså et rubato, hvor akkompagnementet (rytmegruppen) ligger fast, men hvor solostemmen svæver frit over vandene. Visse dele af hans solo lader sig faktisk kun notere på noder med højst tilnærmede nodeværdier, hvilket til det foreliggende formål ikke ville give megen mening. Kun meget få improvisationer lader sig i det hele taget indfange ved hjælp af standardnotation. Det faktum, at han – og det gælder også i nogen grad for hans medsolister andetsteds på pladen – rent objektivt ikke spiller *lige* nodeværdier i betydningen *ensartede*, er tankevækkende, for det indebærer ikke, at han så til gengæld spiller et egentligt *inégal*, eller *swing*, i hvilket tilfælde det ville have medført, at han spillede tonerækker ulige to og to i en lang-kort konfiguration som et bærende rytmisk princip. Det komplicerer sagerne noget. Havde vi nu forestillet os Scofields solo noteret ned, ville det som før nævnt i rytmisk henseende være blevet en grov tilnærmelse til det, der egentlig foregår. Hvis vi tillige forestillede os, at alle lydoptagelser i mellemtiden gik tabt, ville det være et interessant tankeeksperiment at forestille sig, at musikforskere om 280 år skulle give sig til at skændes om, hvorvidt hans solo skulle spilles lige eller ej, fordi kilderne var uklare omkring, lige præcis hvilke typer funk, der spilles med ulige sekstendedele og hvilke ikke. Strammerne ville have helt ret i, at en principiel swingunderdeling ikke gjaldt her, og slapperne ville have helt ret i, at man ikke nødvendigvis skulle spille, som der står, men ingen af parterne ville have haft fat i det forhold, at Scofield går ind og ud af den stramme takt og en stor del af tiden befinder sig i et formulerende *parlando*, og at rytmegruppen i øvrigt opererer med et inégal, der er så subtilt, at det er svært at sige, om det egentlig er der eller ej.

Endnu mere speget bliver det, når man vælger et af de numre, hvor en principiel swing-underdeling gør sig gældende, nemlig nr. 7, 'Hit the Road, Jack'. Præcis det samme fænomen forekommer nemlig her. Den principielle rytme er ganske vist den gode gamle *ting ting-a-ling*, men det, der i virkeligheden foregår, er noget andet, det er ikke sådan, at det kun er lange, ulige ranker, der præger Scofields solo her. Hans underdelinger er, ligesom i øvrigt også Dave 'Fathead' Newmans i soloen, der kommer lige før Scofields, væsentligt mere lige end trommernes, hvilket er et fænomen, som er påvist

flere gange i den relevante jazzforskning.[16] I øvrigt formulerer han sig ligeså frit i forhold til beatet, som han gjorde i nr. 3, Sticks and Stones, hvilket vil sige, at spørgsmålet om swing-underdelinger, inégal, eller hvad det nu måtte hedde i den pågældende stil, formentlig kun er en lille del af det samlede rytmiske spørgsmål. Dette er en almindeligt anerkendt problemstilling, som imidlertid fremstilles forskelligt inden for de forskellige stilarter. I jazzen taler man om *'rhythmic variety'*, *'poly-rhythm'* og *'phrasing flexibility'*[17] i klassisk musik taler man somme tider om *'melodisk rubato'*. Richard Hudson bruger i sin store bog om rubato[18] termen *'the earlier rubato'*,[19] da han mener, at denne måde, altså at spille frit over et fast beat, historisk set kom før det generelle rubato, hvor man rykker på hele strukturen. Endvidere kan man også anføre, at selve det faktum, at et melodisk rubato synes at være et generelt forekommende fænomen i flere stilarter, er med til at gøre den klassiske *inégal*-diskussion noget akademisk. Den ovenfor stående lyngennemgang af Scofields CD tjener som et exemplum demonstrationis. En diskussion om inégal eller ej må nødvendigvis tage sit udgangspunkt i noget præcist (det trykte nodebillede), som så kan oversættes forholdsvis præcist til noget andet (de trykte lige ottendedele, , som nu er parvis *inégaliseret*). Hvis nu notationen som følge af det melodiske rubato allerede er blevet fremført rytmisk uensartet på en anden måde, nemlig ved at blive skubbet, trukket, fremskyndet, ritarderet, har fået forlænget enkelte noder med ekspressivt formål, osv., ja, så går det, som i Scofields tilfælde, hen og bliver uhyre vanskeligt for tilhøreren at afgøre, om en decideret inégalisering finder sted eller ej. Det er nemt at afgøre, om en rytmisk gestalt, der i sin oprindelse er helt lige, nu ikke længere er det, men at afgøre om en rytmisk gestalt, der absolut ikke er lige, nu er ulige på en anden måde og af andre årsager end dem, der i første omgang gjorde den ulige, er en ganske anden sag. Transskription af nedskrevne soli er en meget brugt praksis inden for jazzuddannelse, og det er interessant at se Belfiglios bemærkninger til sin notation af en solo af pianisten Marcus Roberts: "In the 'somewhat freely' sections, the notation is not interpreted strictly because this passage is problematic to notate conventionally…Listen to the recording to get the feel."[20]

En sammenligning af lang/kort proportionerne i fransk barok og jazz

Der er ikke gjort mange egentlige forsøg på at sammenligne de ulige noder i forskellige stilarter. Det hænger rimeligvis sammen med, at inégal-fænomenet, for nu at bruge denne term, som er lånt fra den franske barok, som fællesbetegnelse for hele problemfeltet, kun i to stilarter, nemlig fransk barokmusik og jazz, har en egentlig eksistens som fænomen, endsige som et fænomen der er blevet videnskabeligt behandlet. I alle andre stilarter bliver feltets eksistens enten benægtet, som i hele den øvrige

16 A. Friberg og A. Sundström, "Swing ratios and ensemble timing in jazz performance: evidence for a common rhythmic pattern." *Music Perception* (19(3), 2002), 333-349.

17 Anthony Belfiglio, *Fundamental Rhythmic Characteristics of Improvised Straight-Ahead Jazz*, (University of Texas, 2008), 9.

18 Richard Hudson: *Stolen Time* (New York: Clarendon Press 1994).

19 Hudson, *Stolen Time*, 13.

20 Belfiglio, *Fundamental*, 238.

klassiske musik, eller det bliver reduceret til en bieffekt af eksempelvis folkemusikeres omgang med stoffet. I den franske barok og i jazzen er der tilsyneladende tale om en praksisform, der kan beskrives systematisk, selvom diskussionen af Scofields indspilning ovenfor samt forskellige autorers indsigtsfulde omgang med den franske barok nu nok kan sætte spørgsmålstegn ved disse systemers konsistens,[21] sommetider endda i en sådan grad, at man måske endda kan stille spørgsmål ved deres eksistens i det hele taget. Ikke desto mindre er der skrevet meget mere om fænomenet i disse stilarter end i nogen andre, og det ligger derfor lige for, hvis man endelig skal forsøge på noget så vanskeligt som en sammenligning på tværs af århundreder og geografi, at sammenligne disse to, i dette afsnit især med henblik på kvantiseringen af lang-kort forholdstallene, det, som man i nyere jazzforskning kalder for "swing ratio". Når der ikke er skrevet meget om det, skyldes det for den gamle musiks vedkommende, at man dels vanskeligt kunne måle noget sådant, men først og fremmest at det kun var i beskrivelsen af bygningen af mekaniske musikinstrumenter, at det skønnedes nødvendigt overhovedet at forsøge sig med at sætte tal på. Og det er just fra Joseph Engrammelles to afhandlinger om dette emne, at vi har vore mest eksakte efterretninger. Den ene er en afhandling *"La Tonotechnie"*,[22] den anden et afsnit i Dom Bédos de Celles store bog om orgelbygning.[23] Jazzforskningen har på sin side i mange år været ganske person- og stilhistorieorienteret, og det er først efter opkomsten i de senere årtier af den empiriske musikforskning, der, set på den lange bane, er relativt ny – det indflydelsesrige *Empirical Musicology Review* begyndte først at udkomme i 2004, selvom den empiriske musikforskning selv er noget ældre[24] – først efter det er man for alvor begyndt at interessere sig for, præcist hvordan swingottendedele opfører sig, herunder deres proportioner.

Lad os afsløre det med det samme: det altoverskyggende, fælles karakteristikum er variabilitet. Inden for jazzen finder man *swing ratios* der varierer fra 5,7:1 (sic)[25] til en 'omvendt' proportion på 0,8:1[26], for nu blot at vælge et par eksempler fra en enkelt undersøgelse. Man finder en markant og almindeligt anerkendt tendens til, at trommeslagere punkterer ret skarpt, især i mellemtempo[27], Hos Engramelle kan vi se et væld af forskellige forholdstal, som f.eks. 3:1, 3:2, 5:3, 7:5 og 9:7[28], idet vi minder om, at det i denne tradition ville have været almindeligt at skrive skarpere udførelser som punkteringer, sommetider endda som dobbeltpunkteringer, selvom

21 Se f.eks. Fuller, "The Performer as Composer", 137, og samme "Notes and inégales Unjoined: Defending a Definition, The Journal of Musicology, Vol. 7, No. 1 (Winter, 1989), pp. 21-28 Published by: University of California Press s. 25.

22 Joseph Engramelle, *La Tonotechnie, ou, L'Art de noter les cylindres et tout ce qui est susceptible de notage dans les instrumens de concerts méchaniques* (Paris, 1775).

23 Dom Bédos de Celles, *L'art du facteur d'orgues* (Paris, 1778).

24 se Alf Gabrielson, "Music performance research at the millennium", *Psychology of Music* 31/3 (Uppsala 2003), 221-272.

25 Belfiglio, *Fundamental*, 195.

26 Ibid. s.194.

27 Ibid, s. 196, se også Friberg og Sundström, "Swing ratios".

28 Philip Lervig, Erik Ernst og Viggo Mangor, "Eksakte data fra baroktiden vedrørende rytme og tempo" *Musa-årbog*, (Aarhus, Musa-print 1992).

noterede punkteringer også ind imellem blev brugt for at vise, hvor der skulle være inégal[29]. Det er, oversat til de samme proportioner, som jazzforskningen bruger, hhv. 3:1, 1,5:1, 1,7:1 (rundet op), 1,4:1 og 1,3:1 (rundet op). Der altså tale om en uhyre subtilitet i omgangen med disse ting. Stephen Hefling vier emnet et par udtømmende sider[30], hvori han opsummerer, hvad 26 kilder har at sige om emnet. Klart nok beskæftiger hovedparten af dem sig ikke med eksakte proportioner; 16 antyder, at proportionerne kun skal udgøre en ganske mild grad af ulighed, fire anfører kun en kraftig grad og seks mener, at den er variabel, Engramelle mener endda, at den er variabel inden for det samme stykke, idet han skriver at "…laquelle [inégaliteten] est souvent dans le cas de varier dans le même air, si l'on veut exprimer certains passages d'une manière plus intéressante…"[31] (den kan variere inden for den samme melodi, hvis man vil udtrykke visse passager på en mere interessant manér…). Noget andet, der kan få inégaliteten til at variere, er ifølge Lacassagne tempoet: "De la Mesure Simple marquée par 2 ou ¢ Les croches se passent inégales, c'est-a-dire que la 1.ere est beaucoup plus longue que la 2.de à proportion du movement que l'on execute."[32] (I de ikke-sammensatte taktarter, som man angiver ved 2 eller ved ¢ spilles ottendedelene ulige, således at den første er meget længere end den anden, i forhold til det tempo, man spiller i.) Det kan være forvirrende, at ganske mange kilder bruger udtrykket 'pointer', dansk 'punktere' i forbindelse med inégalisering, eller de bruger punkterede nodeeksempler til at illustrere, hvad de mener. Imidlertid er det klart fra konteksten, at 'punktere' i denne sammenhæng ikke behøver at betyde en 3:1 relation. Allerede den allerførste kilde, Bourgeois, illustrerer sit udsagn med et punkteret nodeeksempel, men skriver, som vi har set, at man "synger dem [underdelingerne] to og to, idet man forbliver lidt længere tid på den første, end på den anden."[33] Også talrige andre kilder bærer vidnesbyrd om et højst variabelt punkt, f.eks. den berømte Quantz[34]. Således taler Couperin om sekstendedelene i hans allemande 'La laborieuse', som skal være "un tant-soi-peu pointées", hvormed han mener en ganske let inégalitet[35]. I dag ville de fleste musikere anse begrebet 'punkteret' for at dække en ganske præcis proportion.

Inégaliteten varieres tilsyneladende også efter stykkernes affekt; således foreskriver Engramelle den stærkeste inégalitet til marcher – 3:2, 2:1 og sågar også et enkelt sted 3:1 i en 'Marche du roi de Prusse', hvortil han dog ikke vedføjer noget musikeksempel. De fleste andre stykker foreskrives med en mildere grad, f.eks. menuetterne[36]. Et

29 David Fuller, "Notes Inégales", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Macmillan Publishers, London 1980. Bd 13, 420-425.

30 Hefling, *Rythmic Alteration*, 15-20.

31 Ibid, note 70.

32 L'Abbé Joseph Lacassagne, *Traité general des élémens du chant…;* (Paris, 1766) her citeret efter Hefling, *Rythmic Alteration*, note 52.

33 Borrel, "Les notes inégales", 278.

34 Johann Joachim Quantz: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen* (Berlin, 1752) facsimile (Breitkopf & Härtel, Wiesbaden, 1988) V. Hauptstück, § 21 og 22.

35 Francois Couperin, *Pièces de clavecin… premier livre* (Paris, 1713) citeret efter Hefling, *Rythmic Alteration*, 18.

36 Engramelle, *Tonotechnie,* 34, cit. efter Hefling, *Rythmic Alteration*, note 72.

stykkes affektindhold kan, som Engramelle er citeret for ovenfor, blive stærkt påvirket af graden af inégalitet, og denne indretter sig som nævnt efter tempoet. Endvidere er den påvirkelig af den udførendes humør og kunstneriske vilje – man kan bruge den til at fremhæve visse passager. Den synes også at være underlagt visse modeluner, som man kan læse hos Bacilly i hans traktat om den gode sang:

> "Quoy que ie die qu'il y a dans les Diminutions des Poincts alternatifs supposez, c'est à dire que de deux Nottes il y en ait l'ordinaire vne pointée, on a jugé à propos de ne les pas marquer, de peur qu'on ne s'accoustume à executer par *sacades*, ie veux dire par *sautillemens*, à la maniere de ces Pieces de Musique que l'on nommes *Gigues*, suiuant l'ancienne Methode de Chanter qui seroit presentement fort desagreable. Il faut donc faire ces sorte de Nottes pointées si finement que cela ne paroisse pas, si ce n'est en des endroit particuliers, qui demandent expressément cette sorte d'execution, & mesme il faut entierement les éuiter en certains endroits…"[37]

> "Selvom jeg siger, at der i diminutionerne er punkteringer på hver anden og underforståede, hvilket vil sige at ud af to noder er den ene normalt punkteret, så har man skønnet det passende ikke at notere dem, af frygt for at man skulle vænne sig til at udføre dem i *ryk*, jeg mener i *små hop*, på samme manér som disse stykker musik, som man kalder *Giguer*, efter den gamle måde at synge på, som i dag ville være højst ubehagelig. Man skal altså udføre sådanne punkterede noder så umærkeligt at det ikke er påfaldende, undtagen på specifikke steder, som netop forlanger denne form for udførelse, og ligeledes skal man helt undgå dem visse steder…"

Præcis de samme parametre synes også at påvirke jazzens *swing ratios*. Mange artikler handler om tempoets indflydelse på proportionerne[38]. Mange mener med Friberg og Sundström[39], at denne swing ratio aftager direkte proportionalt med, at tempoet øges, dvs. at udførelsen bliver mere og mere lige, jo hurtigere det går, men dette synspunkt synes dog i nogen grad at modsiges af hollænderne Honing og Bas de Haas[40], som ikke mener, at der er tale om en ligefrem proportion. Imidlertid synes det godtgjort, at der er en forbindelse mellem tempo og grad af ulighed, ligesom der også i jazzen findes betydelige individuelle forskelle, dels mellem forskellige musikere og dels inden for den samme solo, ligesom hos Engramelle. At *swing ratios* ligesom inégalitet påvirkes af de enkelte stykkers affekt, har vi set eksemplificeret ovenfor hos Scofield m.fl. Specielt i langsomme tempi bliver dette meget tydeligt; ligesom trommeslageren Tony Williams og andre kommer ud i forholdstal, der er langt skarpere end 3:1 i ballader[41],

37 Bénigne de Bacilly, *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter et particulierement pour ce qui regarde le chant francois…*, (Paris, 1668) her citeret efter Hefling, *Rythmic Alteration,* 6.

38 Se oversigt hos Belfiglio, *Fundamental*, 60.

39 Friberg og Sundström, *Swing ratios*.

40 Henkjan Honing og W. Bas de Haas, "Swing Once More: Relating Timing and Tempo in Expert Jazz Drumming," *Music Perception* vol. 25, issue 5, 2008, 471-476.

41 Friberg og Sundström, "Swing ratios".

således kan der hos solisterne konstateres en helt gennemgående tendens til, at betragtningsmåden mister sin relevans, idet den bliver overskygget af andre rytmiske forhold, såsom det melodiske rubato.

Der er ikke skrevet meget om, hvorledes skiftende moder påvirker forholdstallene i jazzen. Søger man f.eks. i Mark Gridleys indflydelsesrige *Jazz Styles*[42], vil man også her se, at dette fænomen ikke opnår nogen dybdegående behandling. Gridley mener, at swingottendedelene i deres nukendte, mere eller mindre trioliserede form, først blev taget i brug af Louis Armstrong, og dem der var påvirkede af ham, og at man inden da spillede nogle skarpere, nærmest punkterede ulige noder.[43] Dette lyder umiddelbart som en generalisering, men sikkert er det, at swingottendedelene har ændret sig meget igennem jazzhistorien, lige fra tidlige solister og grupper som Jelly Roll Morton og hans Red Hot Peppers, som ind imellem spiller næsten lige, via en figur som Coleman Hawkins, som spiller meget ulige, og Dexter Gordon, som spiller "un tant-soi-peu pointé" til Scofield, hvor det i visse sammenhænge bliver lige igen.[44] Det er altså både tale om personalstil, der varierer, og om et tidsmæssigt modefænomen, hvor "den gamle måde at synge på" til andre tider ville være "højst ubehagelig". Selv om der findes utallige undersøgelser af swing ratios i jazz, synes der ikke at foreligge nogen systematiske undersøgelser af fænomenet set i et historisk og genremæssigt lys. Det er tiltrængt med en mere tilbundsgående historisk analyse, som imidlertid vil være for omfattende i denne sammenhæng.

Vi kan se på jazzhistorien, hvor ofte sådanne ting kan variere, og det synes ikke at være noget nyt fænomen, selvom der kan argumenteres for, at ændringerne i spillemåde og opførelsespraksis foregik langsommere inden 1. verdenskrig.[45]

Betoningsforholdene ensartede i fransk barok og jazz

Det delemne inden for de swingende ottendedele, som har modtaget mindst opmærksomhed, om end det er af stor vigtighed, er betoningsforholdene. Det er ikke ligegyldigt, om den mest accentuerede node af et ulige par er den lange eller den korte. Ifølge den almindeligt accepterede teoridannelse i barokken om de grammatiske accenter, som vi ser den formuleret, dels af Jean-Jacques Rousseau og dels af diverse tyske teoretikere i det 18. århundrede[46], så falder den 'naturlige' accent på selve taktslagene, altså lige på de slag, der udgør hovedtakten, som f.eks. fjerdedelene i 4/4s takt. Alle underdelinger er ifølge selve sagens natur netop det og står i et afhængighedsforhold til hovedslaget, hvilket man kan se af, at vi på dansk og på flere andre sprog tæller "et

42 Mark Gridley, *Jazz Styles* (Englewood, Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1978).

43 Ibid., 291.

44 For en generel diskussion se Belfiglio, *Fundamental*, 60. Anden del af denne afhandling indeholder analyser af soloer af Oscar Peterson (s.82), Wynton Kelly (s.91) og Wynton Marsalis (s.115), hvor forskellen i deres swing ratios bliver belyst. Forskellene ligger mellem 2:1 hos Peterson til næsten lige hos Marsalis.

45 Philip, *Early Recordings and Musical Style*, 207.

46 Ludger Lohmann, *Studien zu Artikulationsproblemen bei den Tasteninstrumenten des 16.-18. Jahrhunderts* (Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1986), 30-31.

og to *og"* etc., når vi eksempelvis skal demonstrere for børn, hvorledes det forholder sig med disse underdelinger. Imidlertid har det i århundreder været kendt, at vi næppe kunne nøjes med de grammatiske accenter, som er en følge af den almindelige taktinddeling, hvis vi skal kunne gøre os noget håb om at interessere tilhøreren i det, vi foretager os, når vi spiller. Den kvikke lytter vil meget hurtigt kunne forudsige, præcist hvornår den næste accent falder og vil begynde at kede sig. Således skriver leksikografen Koch i 1802 at den "grammatiske accent…ikke må være så fremherskende som den oratoriske eller den patetiske accent"[47], hvorved han nævner to andre accentkategorier, som ikke nødvendigvis falder på hovedslagene, endsige på de grammatisk betonede.[48] Dette falder ganske i tråd med det fænomen, som Belfilglio citerer saxofonisten Dave Liebmann for at kalde 'democratization of the beat' idet han skriver:

"Democratization of the beat occurs when "weak" beats are emphasized as much or more than "strong" beats, as when a backbeat (i.e. emphasis on beats 2 and 4) is imposed upon a 4/4 structure, or when a sequence of consecutive off-beats are accented. Gridley (1988) described this phenomenon as "tugging at opposite sides of the beat". Some authors have suggested that this technique contributes to the forward motion characteristic of swing (e.g., Berliner, 1994; Schuller, 1968)."[49]

Her beskrives det klart, at det, som disse 'ugrammatiske' accenter gør, er at skubbe den rytmiske energi 'frem over isen'. Det synes at forholde sig sådan, at disse 'uventede' accenter på 2 og 4 eller på off-beats har den psykologiske virkning, at de foregriber den næste forventede accent og således medvirker til at skabe en fornemmelse af fremadrettethed og af energi. En beskrivelse er givet af Kernfeld:

> "The essential properties of a simple swing rhythm can be summarized by [saxophonist] Lester Young's concise definition, the rhythmic phrase "tinkety boom." Simple swing should meet three criteria:
> 1. Some beats are explicitly subdivided into three parts (tin ke ty).
> 2. The first and third parts receive emphasis (TIN ke TY).
> 3. The third part sounds as if it were connected more to the following beat than to its own (TIN ke TY-BOOM) and thus pushes the rhythm forward."[50]

En af de karakteristika, som er fælles for jazzens swingottendele og for det franske inégal er, at betoningen ofte ligger på den korte af de to ulige noder og altså ikke på den lange. Vi vender os igen til Gridley: "Where the short member of a tied triplet figure receives the most accent… we have a sequence resembling the swing eighth note sequence",[51] hvorefter han illustrerer det grafisk med en figur, hvori han farvelægger de kortere varigheder for at illustrere, at de just er accentuerede. Længere ned i samme afsnit forklarer han det igen for en sikkerheds skyld og illustrerer det tillige onomatopoietisk: "In other words, the notes in swing eighth note sequences are uneven in em-

47 Ibid. 32.
48 For en grundigere gennemgang af disse begreber se Lohmann 1986.
49 Belfiglio, *Fundamental*, 7.
50 B. Kernfeld, *What to listen for in jazz* (New Haven and London: Yale University Press, 1995), 14, her citeret efter Belfiglio, *Fundamental*, 8.
51 Gridley, *Jazz Styles*, 291.

phasis as well as duration: dooo BE dooo BE dooo BE."[52] Senere føler han sig atter nødt til at vende tilbage til dette vigtige emne og understreger:

> "It is important to remember that the concept of the swing eighth note is not a hard and fast one like that of the quarter note or the triplet. The swing eighth note is subject to lengthening and shortening relative to a player's style. Duration and loudness vary not only according to style, but also according to the feeling of the player at the moment of performance. Even the name swing eighth note lacks standard use among musicians. In fact, much of what is called a swing eighth sequence is often simply a sequence of triplet eighth note figures with accents on the short members, or it is only a sequence of legato eighth notes with accents on the "and's". "[53]

Her lægger Gridley sig tæt op af Engramelle og andre, og det er interessant at se, at han tydeligvis tillægger betoningsforholdene mere vægt end længden, the swing ratio. Jf. ovenstående citat er det ikke afgørende, om proportionerne er triolagtige eller lige, blot de har accent på underdelingerne, skriver han, og for en yderligere sikkerheds skyld understreger han det med yderligere et nodeeksempel og et grafisk eksempel.

På den klassiske side finder vi tydelige eksempler på det samme hos to fløjtenister, nemlig hos franskmanden Hotteterre[54] og tyskeren Quantz. Hos Hotteterre finder vi eksempler på accentuering af inégaliserbare ottendedele som i Figur 1, mens Quantz bl.a. bringer eksemplet i Figur 2. I 'Des VI. Hauptstücks II. Abschnitt' § 3 og 4 skriver Quantz (om brug af de rigtige stavelser med tungen):

> "Bey Noten mit Puncten ist dieses *tiri* unentbehrlich; denn es drücket die punctirten Notet wiel schärfer und lebhafter aus, als keine andere Art des Zungengebrauches vermögend ist. Bey diesen Wörtchen *tiri* fällt der Accent au die letzte Sylbe, das *ti* ist kurz, und das *ri* lang. Das *ri* muss also allezeit zu der Note im Niederschlage gebrauchet werden: das *ti* aber zu der Note im Aufheben." (Ved punkterede noder er dette *tiri* uundværligt; thi det udtrykker de punkterede noder meget skarpere og livligere, end nogen anden tungebrug formår det. Ved dette lille ord *tiri* falder accenten på den sidste stavelse, *ti* er kort og *ri* er lang. *Ri* må altså til enhver tid bruges på slaget og *ti* i optakten.") [55].

Vi har ovenfor set, at udtrykket 'punkteret' anvendes om mange forskellige proportioner, og vi kan altså ikke gå ud fra, at Quantz mener 'punkteret' i vore dages forstand; han mener blot 'ulige'. Det understreges blot af, at han andetsteds (VI. Hauptstücks I. Abschnitt, §9), anfører, at den simple tungebrug 'di' ikke er velegnet til hurtigere pas-

52 Ibid.

53 Gridley, *Jazz Styles*, 292.

54 Jacques-Martin Hotteterre, *Principes de la Flûte traversière, ou flûte d'Allemagne; de la flute à bec, ou flute douce; et du haut-bois, Divisez par Traitez*. Par Sieur Hotteterre-le-Romain, Flûte de la Chambre du Roy, Christophe Ballard, Paris:, 1707, her citeret efter Lumsden, *Woodwind and Brass* i Sadie et al.: Performance Practice (London, 1989), 81.

55 Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (Berlin, 1752), Facsimile (Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1988), tillæg tabel III, fig. 10.

Figur 1: Eksempel på accentuering af inégaliserbare ottendedele hos Hotteterre

Figur 2 Eksempel på accentuering af inégaliserbare ottendedele hos Quantz

sager, da alle toner således bliver ens, hvor de dog, ifølge den gode smag, skulle være noget ulige – etwas ungleich. Quantz og Gridley har altså præcis det samme forhold til spørgsmålet om, hvordan betoningsforholdene i disse ulige passager skulle være, idet de begge tillige gør sig umage for at gøre opmærksom på, at der er tale om stor variation. Gridley: "Not all jazz musicians use swing eighth notes exclusively. Most mix them with straight eighth notes and dotten eighth-sixteenth note figures. And, the faster they are played, the more swing eighth notes sound like straight eighth notes".[56] Og Quantz: "Inzwischen wird doch die eigene Ueberlegung einen jede überzeugen, dass, so wie zwischen Schwarz und weiss sich noch verschiedene Zwischenfarben befinden; also auch zwischen hart und wich, mehr als ein Grad der Mäßigung statt finden müsse".[57] (Imidlertid må enhver overbevise sig med sine egne overvejelser om at, således som der mellem sort og hvid findes forskellige mellemfarver, således må der også mellem hårdt og blødt findes mere en én grad af udmåling.)

Elegance og swing – mulige fælles årsager til inégal

Elegance, ynde og gratie er ikke udtryk, der i vore dage er meget anvendt omkring udførelsen af musik, og da slet ikke som ganske essentielle kvaliteter. Slår man op i kurante ordbøger er problemet, at begreberne meget ofte bliver brugt til at forklare hinanden, som f.eks. denne på opslagsordet *elegance*:

> dignified grace in appearance, movement, or behavior
> good taste in design, style, arrangement, etc.
> something elegant; a refinement[58]

Vi har set, at den eneste ændring, der sker i forbindelse med vores *notes inégales*, der medfører, at musikken får *meilleure grace*, er af rytmisk art. Som allerede Bourgeois skriver det[59] "a cause aussi qu'elles ont meilleure grace à les chanter ainsi que je dy, que toutes égales…" "også fordi de får større (elegance, ynde?) ved at synge dem som

56 Gridley, *Jazz Styles*, 292.
57 QUANTZ, VI. Hauptstück's I. Abschnit, §12.
58 Collins English Dictionary, http://dictionary.reference.com/browse/elegance tilgået 30.01.2011.
59 Bourgeois, *Le droit chemin de musique*, her citeret efter Borrel, "Les notes inégales", 278.

jeg siger, end helt lige…". Andre, senere franske forfattere som St. Lambert[60] udtaler sig på samme måde. Uden for Frankrig udtaler Tomás de Santa Maria sig på lignende vis på nogenlunde samme tid som Bourgeois: "Concerning performance in good style, which is our seventh condition, it is to be remembered that it is necessary for this to play the crotchets in one way, the quavers in three ways".[61] Vi ser hos Santa Maria, at det er aldeles *necessary* for at opnå den gode stil, at man spiller fjerdedelene på én måde, nemlig inégal, og ottendedelene på tre forskellige ulige måder, hvoraf nogle er endnu mere *graceful* end andre. Joseph Engramelle udtaler sig således i 1775: "…l'on verra qu'un peu plus ou un peu moins d'inégalité dans les notes change considérablement le genre d'expression d'un air."[62] (… man vil få at se, at en smule ulighed mere eller mindre afgørende vil ændre udtrykkets art i et musikstykke.) Engramelle anser altså denne fremgangsmåde som værende helt afgørende – 'change *considérablement*' og ligger hermed på linje med Santa Maria – '*it is necessary*…'. Man kan godt få mistanke om, at denne 'grace' i virkeligheden anses for andet og mere end blot og bar pynt, at musikken med andre ord ikke rigtig virker, hvis den ikke er til stede

Afornamenteringen af det offentlige rum

Sådan har vi vænnet os af med at tænke. Funktionalismens indtog i arkitekturen i årene efter 1. verdenskrig betød en generel afornamentering af det offentlige rum: "Modernismens mest karakteristiske træk er rene former, lige linjer og funktionalitet. I modsætning til de foregående perioder ser man meget få dekorationer eller udsmykninger i modernismens arkitektur. De få udsmykninger, der måtte være, er en del af selve bygningen og ikke noget, der bare er sat på facaden."[63] Eller, som det udtrykkes i Gyldendals Encyklopædi: "Netop Mies van der Rohe sammenfattede tidens bestræbelser på at afdække selve kernen i en byggeopgave i de berømte ord: "Less is more"".[64] På Kunstindustrimuseet Trapholts hjemmeside udtrykkes det således: "Modernismen begyndte så småt at folde sig ud fra omkring 1910 frem til 1960erne, hvor den begyndte at blive kritiseret. I modernismens program fandtes en idé om den rene, naturlige ting, renset for historiske stilarters ornamentik og klassebetinget smag – heri lå modernismens revolutionære og samfundskritiske drivkraft" Inden for musikken formulerer Jens Brincker det således: "'Det er nødvendigt at være absolut moderne', sagde Rimbaud, og det betød for komponisterne, at det var nødvendigt at give afkald. Afkald på tonaliteten som den store forener og forsoner i kompositionsprocessen. *Afkald på ornamentet* som bærer af skønheden. Den musikalske modernisme tager sit

60 St. Lambert, *Principes du Clavecin*, 1702, her efter *Principles of the Harpsichord by Monsieur de Saint Lambert*, Ed. Rebecca Harris-Warrick, Cambridge University Press, Cambridge 1984, 25.

61 Fray Tomás de Santa Maria: *Arte de tañer fantasia* (Valladolid, 1565), her citeret efter Donington, *The Interpretation*, 454.

62 Engramelle, *La Tonotechnie*.

63 Citat fra Dansk Arkitektur Centers hjemmeside, opslagsord 'modernisme'. http://www.dac.dk/visKanonSide.asp?artikelID=2754, tilgået d. 24.1.11.

64 http://www.denstoredanske.dk/Kunst_og_kultur/Arkitektur/Europa/Stilretninger_og_perioder_i_kunsten/modernisme_%28Arkitektur%29, tilgået d. 15.11.2012.

udgangspunkt i dette afkald. I Schönbergs emancipering af dissonansen, i Strawinskys sprængning af betoningsrytmikken, i *afskaffelsen af det musikalske ornament* hos Schönberg..."[65] (mine kursiveringer).

Nu er ornamentik ikke denne artikels egentlige emne, men der er et vigtigt betydningssammenfald. Både på engelsk og fransk bruges ordet 'grace' også om ornamenter, udsmykninger, og anses i virkeligheden for at være synonymt med værkets udtryk. Man kan ikke have *performance in good style* med mindre man spiller med tilstrækkelig *grace*. Vi er i dag tilbøjelige til at betragte disse ting som netop *'a refinement'*, men det at det i tidligere tider tillægges så afgørende vægt kan godt få en til at antage, at denne rytmiske, helt afgørende *grace* er et 1700-talsudtryk for de begreber, som vi nu om stunder ville betegne som *swing, groove* eller *drive.* Hvor det er svært at forestille sig, at blot og bar pynt, glasur eller raffinement, som vi opfatter det i dag, skulle have fået Engramelle og andre til at mene, at det ændrer afgørende på musikkens udtryk, så ville dette være en ganske naturlig udtryksmåde omkring musikkens grundlæggende rytmik, den "måde den går på"[66] Denne antagelse synes at kunne understøttes ved den konfusion, der synes at herske omkring begrebet *swing* i forbindelse med det tilsvarende inégal-fænomen i jazzen.

Sammenligningen mellem de lige noterede, men ulige udførte noder i hhv. den franske barok og i jazzen ligger så nær, at den er blevet bemærket af et stort antal forfattere om emnet. David Fuller udtrykker sig eksempelvis således: "All this has a precise parallel in the notes inégales of the French Baroque…. It must have been characterized by a range of nuance that, if not the same as in jazz, was sufficiently analogous for a modern Baroque musician to learn something from observing it."[67] På Wikipedia kan man under opslagsordet 'swung note' læse således: "In music, a **swung note** or **shuffle note** is a performance practice, mainly in jazz-influenced music, in which some notes with equal written time values are performed with unequal durations, usually as alternating long and short. Music of the Baroque and Classical notes inégales era follow similar principles."[68] På trods af unøjagtigheder i denne passage synes den blotte nævnelse af ligheden dog at antyde, at den har fået en bred anerkendelse, og at mange er bevidste om de analoge fremtrædelsesformer i disse tidsmæssigt adskilte fænomener.

En dikotomi

I New Grove Dictionary of Jazz giver J. Bradford Robinson følgende definition af ordet 'swing': "A quality attributed to jazz performance. Although basic to the perception and performance of jazz, swing has resisted concise definition or description."[69]

Den nævnte wikipedia-artikel, 'swing (jazz performance style)' bringer den citerede hovedbetydning, som da også synes at være langt den almindeligste opfattelse af ordet. Imidlertid findes der også en underbetydning: "The term "swing" is also used

65 Jens Brincker, "Modernisme og postmodernisme i nordisk musik", *DMT* volume 60 (1985-86), 1-11.
66 Fuller, "The Performer as Composer", 120.
67 Ibid., 119.
68 http://en.wikipedia.org/wiki/Swung_note tilgået 30.01.2011.
69 New Grove Dictionary of Jazz, Ed. Kernfeld, Macmillan Press London 1994, opslagsord 'swing', 1176.

to refer to several other related jazz concepts including the swung note (a "lilting" rhythm of unequal notes)." Det anses ikke nødvendigvis for god videnskab at anvende Wikipedia, men dette vældige internetleksikon af vekslende kvalitet er i denne sammenhæng interessant derved, at det, når man taler om definitioner af begreber med uklart omrids, nødvendigvis må give nogle opfattelser af forskellige ords anvendelse, som findes et eller andet sted, sandsynligvis endda med stor hyppighed.

Der er altså to definitioner af begrebet 'swing' som angår os i denne sammenhæng. Den ene, som angiver en opfattelse af rytmisk velvære, interesserer os, fordi vi har mistanke om, at 'swing' og relaterede begreber omkring rytmisk velvære som 'groove', 'drive' og andre kan være overlappende med barokkens 'elegance' og 'grace'. Den anden er så at sige en 21. århundredes benævnelse for inégal (a "lilting" rhythm of unequal notes). Interessante eksempler på denne dikotomi kan man finde i artiklen *Swing once more* af Honing og de Haas, endda i samme sætning: "Swing, the topic of this study, refers to the structural property that the beat (usually the quarter note pulse) is subdivided into unequal units, a characteristic long-short pattern that effectively changes the ratio between pairs of notes for 1:1 or 2:1 or even higher ratios to give a sense of groove or swing."[70] Her bliver den samme term interessant nok anvendt til at forklare sig selv, idet forfatterne (muligvis ubevidst) går ud fra, at hovedbetydningen så at sige er underforstået. I sætningen før det anførte citat skriver de: "Groove and swing are generally considered crucial aspects that contribute to the quality of a jazz performance, as well as listeners' appreciation of it." Den ganske uformidlede overgang fra den ene definition til den anden og tilbage igen er et ganske godt eksempel på det problematiske i denne definitionsforbistring, som også Belfilglio gør opmærksom på,[71] men den uformidlede overgang er også et interessant tegn på en antagelse af, at det fortrinsvis er den ene slags swing (inégal), der bevirker den anden (gang i den). Der formodes altså en instrumentel kausalitet mellem det ene og det andet. Denne ulige behandling af slagets første underdeling (oftest ottendedelene) bliver endda benævnt *swing ratio*, hvilket faktisk forudsætter underforstået viden, nemlig at jazzmusikere for nemheds skyld benævner denne almindelige jazzmåde at spille på som 'swing', hvilket oprindelig refererer til stilarten swing, der opstod i 1930erne, for på en bekvem, hurtig og indforstået måde at skelne den fra andre professionelle idiomsæt som latin, rock, funk, reggae m.v. Jazzmusikerens brug af ordet swing i denne sammenhæng ligger altså nærmere på stilarten end på 'gang i den' og indbefatter en hel række andre ting end den karakteristiske ulige bækkenrytme: nogle bestemt basmønstre, en særlig rytmisk måde at konfigurere klaverets akkompagnement, visse lovmæssigheder for den såkaldte voicing af akkorderne, etc., mao. alt, hvad der hører til denne måde at spille på. Artiklens ærinde er at diskutere, om trommeslageres (og ved implikation formentlig også andre jazzmusikeres) 'swing ratio' (i artiklens forstand som en kvantisering af lang-kort relationen) er afhængig af det globale tempo og i så fald hvordan, og Honing og Bas de Haas den når frem til følgende konklusion: "In accordance with some earlier studies … and contrasting other studies suggesting

70 Honing og Haas, "Swing Once More".
71 Belfiglio, *Fundamental*, 6.

proportional scaling, this study provides further support for the tempo-specific timing hypothesis… – jazz experts adapt their timing to the tempo of their performance to obtain (or sustain) the effect of swing."[72] Her i artiklens konklusion understreges endnu engang den indbyrdes forbindelse mellem swing (inégal) og swing (gang i den), hvilket fører direkte tilbage til Joseph Engramelle.

Den ulige udførelse af disse underdelinger vil, uanset notation, medføre øget 'elegance' og 'grace', og disse begreber dækker i denne sammenhæng sandsynligvis over en øget fornemmelse af rytmisk velbefindende og selvfølgelighed, da der ikke primært er andre parametre, som ændres, end de rytmiske. I moderne sprogbrug kalder vi nogen gange dette fænomen 'swing', og denne relation understreges af, at det samme begreb i jazz bruges om begge fænomener.

Hvordan fik det franske inégal sin særstatus?

Lad os vende tilbage til det spørgsmål, som blev rejst i indledningen: hvordan er det franske inégal blevet netop dét? Hvorfor har det fået sådan en særstatus? Hvis nu vi antager, på baggrund af erfaringer fra et stort antal meget forskellige stilarter i vores egen tid, at det ville være usandsynligt, dersom der *ikke* fandtes sammenlignelige fænomener uden for Frankrig, hvorfor har vi så udnævnt det franske fænomen til at være noget helt specielt og unikt?

Den første og vigtigste grund skal vi finde hos franskmændene selv. De har nemlig i usædvanlig stort omfang beskrevet denne fremgangsmåde, delvist med en detaljerigdom som man kun sjældent finder uden for Frankrig. Man kan så spørge, hvorfor de dog har gjort det? Stephen Hefling har ret effektivt gennemhullet den antagelse, at der er tale om et konsistent system, en slags idiotsikret fremkaldervæske, som man blot behøver at dyppe sine noder i, så klinger det helt rigtigt, idet han påviser, at der næppe findes én eneste af de gyldne 'regler' for inégalitet, som ikke modsiges af en eller flere af kilderne. Han siger: "Among professionals, and especially soloists, treatment of inequality may have been rather more subtle and varied than most treatises would indicate. And virtually all the "rules" concerning *notes inégales* have been bent or broken by some seventeenth- or eighteenth-century source."[73] Og disse kilder er der ganske mange af – over 50, i modsætning til nogle ganske få uden for Frankrig, så vi kan være sikre på, om ikke andet, at spørgsmålet har optaget franskmændene levende, så levende, at det for de franske musikere selv må have været en af de faktorer, som i højeste grad var med til at adskille deres stil fra de omkringliggende landes.

Det er påvist, at netop stil er det af musikkens delelementer, som man hurtigst genkender, mange af os vil være i stand til at skelne mellem genrer, som vi kender, på under et sekund. Det viser noget om, at det er vigtigt for os at få etableret det rigtige skema, det rigtige sæt af forventninger, meget hurtigt, så vi kan sætte det, vi hører ind i den rigtige kontekst og således korrekt evaluere et værk eller en opførelse. Den amerikanske musikforsker David Huron gør overbevisende rede for disse mekanismer i sit

72 Belfiglio, *Fundamental*, 475.
73 Hefling, *Rythmic Alteration*, 36.

kapitel 11, Genres, Schemas, and Firewalls.[74] Det er vigtigt for en musiker at blive bedømt inden for det idiom, som han formulerer sig i. For at sikre sig mod fejltagelser opstiller alle genrer et antal markører, som man let kan genkende dem på. Jazzen opstiller selv markører som swing, improvisation, swingottendedele, tenorsax m.m.[75] Noget kunne tyde på, at den franske barokmusik fra ca. 1680 ligeledes har haft de inégaliserede noder som en af deres væsentlige identifikationsmarkører noget de selv lagde vægt på, og som enhver musikglad person omgående ville identificere. Signifikant er det berømte citat af Francois Couperin, hvori han gør opmærksom på, at inégaliteten er skyld i, at franskmændene spiller den udenlandske musik bedre, end udlændingene spiller den franske.[76] Det behøver efter min opfattelse ikke at betyde, at andre (national)stilarter ikke også har kunnet opvise fænomener, der kan minde om notes inégales, blot at det åbenbart ikke har været en markør af tilsvarende vigtighed. Det er jo heller ikke således, at der ikke anvendes tenorsax i rock eller tango, det gør der i høj grad, men her er det bare ikke en vigtig markør som f.eks. elguitar eller bandoneon.

Det er næppe kun samtiden, men i høj grad også eftertiden, som har været med til at gøre den franske skik til noget helt unikt. Den såkaldte klassiske musik har i stigende grad i årene efter 1. verdenskrig identificeret værket med den noterede tekst,[77] og hvis man har det synspunkt, er det naturligvis generende at have alt for mange aktive konventioner og skikke, som giver udstrakte grader af friheder til den udførende, musikeren, performeren. Derfor har fænomener som det, der her behandles, været nyttige til at understrege, at alt hvad der ikke udtrykkeligt er tilladt, er forbudt. Her kommer imidlertid de gamle grammofonindspilninger fra det 20. århundredes begyndelse i vejen. Mange af disse optagelser er foretaget af musikere, som har fået deres musikalske opdragelse helt tilbage til midten af det 19. århundrede eller før, og disse interpreter, som ind imellem er komponisterne selv, udviser vel at mærke overhovedet ikke tegn på ortodoksi og tekstnærhed og da ganske særligt ikke i rytmisk henseende.

Det har sommetider været hævdet, at den vestlige klassiske musik i nogen grad er rytmisk primitiv og armodig. Den tyske jazztrommeslager Peter Giger begynder sin bog således: "In der abendländischen Kunstmusik ist die Rhytmik und die Polymetrik nicht sehr entwickelt. Erst die Jazzmusik enthüllte dem Europäer rhytmische Eleganz und Fertigkeit, gepaart mit einer schlichten, entspannten, freien und sehr persönlichen Innerlichkeit im künstlerischen Ausdruck."[78] (I den vesterlandske kunstmusik er rytmik og polymetrik ikke særligt udviklet. Først jazzmusikken åbenbarede rytmisk elegance og dygtighed for europæerne, parret med en enkel, afspændt, fri og meget personlig inderlighed i det kunstneriske udtryk). Dette besynderlige citat kan for det første tages som et glimrende udtryk for den strid om magten og æren, som har præget forholdet mellem de afroamerikanske musikformer og den klassiske musik i mange år, men for det andet er der jo noget om det, hvis man ser på den klassiske musik som et

74 David Huron, *Sweet Anticipation* (Cambridge, Massachusets: MIT Press, 2007), 207.
75 Gridley, *Jazz Styles*, 18.
76 Hefling, *Rythmic Alteration*, 12.
77 Richard Taruskin, *Text and Act* (Oxford: Oxford University Press, 1995), 11.
78 Peter Giger, *Die Kunst des Rhytmus* (Mainz: Schott, 1993).

noteret fænomen. Den notationsform vi benytter er så binær, at vi må anvende særlige tegn, hvis vi blot ønsker en tredeling, og den fanger overhovedet ikke de rytmiske raffinementer, der faktisk formodes at ligge i udførelsen. Studerer man derimod især de tidlige indspilninger, vil man opdage, at den klassiske musik tværtimod rummer en rigdom af vanvittigt komplicerede og fuldstændigt unoterbare rytmiske nuancer, som sagtens konkurrerer med andre musikkulturer i kompleksitet. Denne kompleksitet har været åbenbar i jazzmusikken fra starten, da denne altid har haft hovedvægten på det auditive; den klassiske musik derimod har i de senere år selv lagt vægt på notationen som den højeste sandhed og er derfor i høj grad selv skyld i meninger som Gigers.

Det er således såvel samtiden som den tekstfikserede eftertid, der har samarbejdet om at gøre det franske inégal til det eksklusive fænomen, som det er blevet. I samtiden har det været vigtigt for de musikere, som oprindeligt spillede musikken, at sætte nogle tydelige markører op, som klart signalerede, at dette her var altså *fransk* musik, hvor det har drejet sig om noblesse og diskret swing – franskmændene er det eneste folkefærd i verden, der taler om *'un repas correct'*, et korrekt måltid, ikke som alle andre om et overdådigt, lækkert, velsmagende måltid. Vildskaben er et transalpint anliggende, som de barbariske italienere må tage sig af. Eftertiden har det derimod været om at gøre at demonstrere, at medmindre man kunne godtgøre et fyldigt belæg for sine misgerninger, så var det bedste, man som interpret kunne gøre, at holde sig strengt til den noterede tekst. Det franske inégal er omfattende beskrevet i kilderne, og man skulle derfor omvendt kunne slutte, at i fraværet af tilsvarende omfattende dokumentation var det den bogstavelige tekst, som gjaldt. Ser man imidlertid på den righoldige palet af rytmiske nuancer, som i dag omgiver os i nulevende stilarter fra mange verdensdele, vil det være unødigt restriktivt ikke at antage, at baroktidens musikere, også uden for Frankrig, har benyttet sig af et tilsvarende antal tricks, men det er klart, at den præcise dosering og anvendelse af disse fremgangsmåder for samtidens musikere netop ville have udgjort skellet mellem kompetence og mangel på samme i en bestemt stilart, fuldstændig ligesom i dag. Og det lader sig, i fraværet af auditive overleveringer, næppe rekonstituere, men der er ingen grund til, at vi – stillet overfor så ligeartede fænomener – ikke atter en gang skulle lade os inspirere af nutiden i vores omgang med fortiden.

Abstracts

Lige siden den bevægelse blandt udøvere af tidlig klassisk musik, der i de senere år har fået betegnelsen 'Historically Informed Performance', tog fart i 60erne og 70erne, har brugen af de såkaldte '*notes inégales*', således som man finder dem beskrevet af et relativt stort antal primærkilder med tilknytning til den franske musik fra ca. 1550 til omkring år 1800, ført mange lærde kontroverser med sig. Især har spørgsmålet om muligheden af eksistensen af ligeartede fænomener udenfor Frankrig i den samme periode optaget mange musikvidenskabsfolk, uden at man dog af den grund er nået til nogen endelige konklusioner. Denne artikel vil ikke postulere at kunne fremskaffe sådanne, men forsøger at se problemet fra det modsatte synspunkt: Hvor sandsynligt er det, at sådanne fænomener ikke har fandtes i det øvrige Europa i det omtalte tidsrum?

Ever since the trend which in later years has been called 'Historically Informed Performance' got under way in the sixties and seventies, the use of the so called 'notes inégales' has been a much discussed topic. You find them described in a number of French sources from about 1550 to around 1800, but their use outside of France was and is of great concern to musicologists and musicians. However, no firm conclusions have been reached. This article does not pretend to supply them but tries to see the problem from the opposite point of view: Does it seem likely that such phenomenons did not exist in the rest of Europe at the time?