

der ligger til grund för de senere värkers syntese af modernistiske og (med förlov:) traditionelle stilträck, trækkes op.

Det er i denne förbindelse interessant, at afhandlingens oprindelige mål, som fastholdes i titlen – at demonstrere traditionselementerne i Nørholms musik og tänkning gennem en analyse af symfoni nr. 9 –, glider i baggrunden til fordel för en påvisning af de modernistiske träck, der gennemsyres også Ib Nørholms mere klassicistiske väcker som symfoni nr. 9. Det virker som om Patrice Chopard undervejs i sin afhandling bliver klar over den vægt, hvormed det modernistiske gennembrud omkring 1960 indgår i også den modne Ib Nørholms æstetik og kompositionsteknik, uden at han helt tager konsekvensen deraf i sin afhandling og i valget af de väcker, han fremdrager i sin skildring af komponistens udvikling fra pluralismen i operaen *Invitation til skafjottet* (1965, uropf. 1967) og enkelheden i *Strofer og Marker* (1965) frem mod syntesen i symfoni nr. 9. En inddragelse af det centrale kammermusikværk *Essay prismatique* opus 77 (1979) og en grundigere beskæftigelse med symfoni nr. 7 *Ecliptiske instinkter* opus 88 (1982) ville have nuanceret det billede, som han tegner på grundlag af især symfonierne og korværket *Americana* opus 89 (1983) og måske fört til en revision af afhandlingens titel.

Men det er ikke noget skævt billede, Patrice Chopard giver af Ib Nørholms udvikling fra de første studieårs försög i Carl Niensens ånd over det Darmstadt- og Fluxusinspirerede brud med den hjemlige tradition, pluralisme og ny-enkelt-hed og frem til de modne års stilsyntese. Det giver den internationale musikvidenskabelige beskæftigelse med ny dansk musik en ekstra dimension, som er påkrævet og velkommen. Og det giver et vink om, hvordan vor egen musik kan blive til inspiration för udenlandske forskere og indgå i den internationale videnskabelige reception af den ny musik, hvis sprogbARRIEREN nedbrydes.

Jens Brincker

Peter Vuust: *Polyrytmik og -metrik i moderne jazz. En studie af Miles Davis' kvintet fra 1960erne*. Det jyske Musikkonservatorium, [Århus] 2000. 195 s., ill., noder, ISBN 87-986578-4-4, kr. 145.

Att trumpetaren Miles Davis har en självskrivnen plats i jazzhistorien bör vid det här laget stå höljt bortom allt tvivel. Om inte annat återspeglas detta i det stora intresse som olika jazzforskare och jazzskribenter runtom i världen återkommande ger uttryck för genom sina beskrivningar och analyser av Davis' musikaliska verksamhet, produktion och ensembleledarskap i diverse sammanhang (se t.ex. Jazz-Institut Darmstadts nya webbaserade bibliografi över Miles Davis på [www.stadt.darmstadt.de/kultur/musik/jazz/jazzindex.htm](http://www.stadt.darmstadt.de/kultur/musik/jazz/jazzindex.htm)). Lite förvånande är det dock att en av de mest uppskattade, banbrytande och inflytelserika konstellationer som Davis ledde på 1960-talet (*The Miles Davis Quintet*) först i slutet på 1990-talet röner monografiskt huvudintresse (se T. Coolman: *The Miles Davis Quintet of the Mid-1960s: Synthesis of Improvisational and Compositional Elements*. Diss. Purchase University, New York 1997).

I syfte att bli en försök råda bot på ovan nämnda bristfälliga uppmärksamhet har den danske musikern, kompositören och matematikern Peter Vuust därför skrivit boken *Polyrytmik og -metrik i moderne jazz. En studie af Miles Davis' kvintet fra 1960erne*. Monografien är författad inom ramarna för ett musikvetenskapligt projekt som finansierats av Kulturministeriets Forskningsråd och som varit förlagt till Det jyske Musikkonservatorium. Förutom att studera denna kvintett i kraft av dess stilbildande och jazzhistoriska betydelse under åren 1963-68 söker Vuust även att använda sig av ett urval av kvintettens live- och konsertinspelningar som instrument för att med företrädesvis semiotisk tankedräkt påvisa förekomsten av och illustrera polyrytmiska och polymetriska företeelser som generella fenomen i s.k. 'rytmisk musik' (t.ex. modern jazz).

Nu hör det till saken att tonvikten visar sig ligga på studiet av polyrytmiska företeelser. Redan i inledningens första rad (s. 9) konstateras nämligen att, om inget annat sägs, någon distinktion mellan polyrytmik och polymetrik inte görs i boken, och att polymetrik följaktligen betraktas som synonym företeelse till polyrytmik. Givet denna föresats kanske valet av huvudrubrik, med ovanstående begreppspar, är mindre väl överlagt.

Hur definierar då Vuust polyrytmisk förekomst? Väsentligen som en perceptuellt tidsavgränsad del i musiken inrymmande möjligheten att uppfatta två (eller flera) spänningsrelaterade och samtidigt verkande pulsslagsförmimmelser. Den ena kallas för grundpulsförmimelse, och den andra motpulsförmimelse. Båda förutsätter varandra för att ett spänningstillstånd skall uppkomma. Vidare menar Vuust att en grundpulsförmimelse bör relateras till det rytmiska fundament eller 'groove' som föreligger. Ett medvetet skifte av 'groove' bidrar då till att påverka hur en polyrytmisk förekomst uppfattas i skenet av hur man förnimmer kontextualiteten för grundpuls.

Ösökt kommer man då in på den transkriptionsproblematik som omgärdar jazzforskarens (och även etnomusikologers) vardag. Kan alla klingande objekt (i detta fall polyrytmiska förekomster) skrivas ner med västerländsk notation? Hur avgränsar, tyfifierar och kontextrelaterar man som forskare dessa klingande objekt? Härvidlag tycker jag att Vuust visar prov på medvetenhet om behovet av att kritiskt reflektera över frågor av denna art. Inte för inte kommer han fram till att polyrytmiska förekomster kan vara noterbara, delvis noterbara och icke-noterbara. Denna insikt rörande notationens begränsningar leder också fram till att han t.ex. i sin analys av ett pianosolo på "Autumn Leaves" prövar en alternativ transkriptionsform (s. 129) och en datorgenererad grafisk representation (s. 130-31).

Vidare pekar Vuust i sin bok på syntaktiska relationer och kopplingar mellan å ena sidan polyrytmiska företeelser, och å andra sidan melodisk-harmoniska företeelser som nyttjas för att spela 'utanför', samt hur dessa företeelser tillsammans samverkar för att bygga upp ett musikaliskt klimax. Polyrytmiska fraser kan alltså vara både rent rytmiska och innehålla melodi- och ackordstrukturer. Samtidigt menar författaren förtjänstfullt att några entydiga kriterier för hur man segmenterar polyrytmik och polyrytmiska fraser inte kan uppställas. Härigenom tillerkänner han återigen kontextualitetens betydelse. Vuust diskuterar också vilken verkan polyrytmiska förekomster har på lyssnaren/musikern. Med utgångspunkt från Roman Jakobsons samtalsbaserade kommunikationsmodell försöker han ävenledes att ringa in kvintettens intramusikaliska kommunikation och polyrytmikens betydelse för kommunikationen mellan musikerna ifråga. Vuust gör också

ett försök att beakta upplevelsen av polyrytmik som ett tids- och mikrostrukturrelaterat fenomen för förståelsen av rytmik som kommunikationsmedel inom kvintetten. Tilläggas kan är att ett par intervjuer med George Coleman och Ron Carter återfinns i boken som underlag och stöd för vissa av författarens tankar.

Det som jag nu finner väldigt intressant och hoppfullt med Vuusts forskningsbidrag är att denne sätter strålkastarljuset på något som än idag tyvärr saknas i mångt och mycket inom jazzanalys: prioriterat intresse för och analytiska metoder för att studera musikalisk kommunikation mellan musiker i jazzgrupper (s. 31). Denna brist är ju något som också Dybo pekar på i sin avhandling om Jan Garbarek (vilken Vuust refererar till, Tor Dybo: *Jan Garbareks musikk i en kulturell endringsprocess*. Universitetet i Trondheim 1995). Samtidigt blir jag förvånad över Vuusts villfarelse att det överhuvudtaget har gjorts och görs väldigt lite vad gäller studiet av interaktion och kommunikation inom jazzgrupper. Under 1990-talet har några viktiga och tunga publikationer getts ut som tyvärr lyser med sin frånvaro i Vuusts litteraturlista. Jag tänker på etnomusikologen Paul Berliners monumentala studie *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation* (Chicago & London 1994) samt Ingrid Monsons publikation *Saying Something: Jazz Improvisation and Interaction* (Chicago & London 1996), som konceptionsmässigt anknyter till Berliner i termer av semiotiska grundidéer, fältarbete och intervjumetodik. Omnämnas kan även min egen avhandling (*Making Music Together. An Interactionist Perspective on Small-Group Performance in Jazz*. Uppsala University 1998), som kastar ett interaktionistiskt ljus på kommunikation i små jazzgrupper med inslag av etnomusikologiska synsätt och metoder.

Vuust själv andas uppenbarligen tvivel i sitt förhållningssätt till hur man skall hantera intervjuer med jazzmusiker för forskningssyfte och framhåller att den semiotiskt-musikanalytiskt förankrade teoriramen var utarbetad innan intervjuerna iscensattes (s. 19). Intervjuerna tillskrivs perspektivvärde men inget bevis- och verifikationsvärde konceptionsmässigt sett och kan då behandlas som något extramusikaliskt snarare än som något intramusikaliskt. Likväl föreligger ett etnografiskt tillnärmelsesätt då Vuust återkommande använder sig av informanternas utsagor som stöd för sina konklusioner.

sioner (t.ex. s. 55-58). Med andra ord kan man skönja en viss ontologisk ambivalens i detta avseende.

Givet Vuusts vetenskapsteoretiska bakgrund tycker jag mig också hos honom märka en tendens att söka formalisera och rycka ut den musikaliska kommunikationen från sitt socio-kulturella sammanhang i utförandesituationen. Det är ingen tillfällighet att begrepp som 'intramusikalisk kommunikation' förekommer, vilket ger sken av att musicerande som social och kulturell handling är underordnad och mindre viktig att beskriva, analysera och tolka. Musiken lever så att säga sitt eget liv och bör då följakt-

ligen närmas utifrån en sådan typ av verklighetsuppfattning, snarare än som något handlingsbaserat utifrån ett socialt konstruerande av verkligheten.

Sammantaget tycker jag att Vuust visst har skrivit en klart läsvärd och intressant bok om en viktig ensemble och en viktig tid i jazzhistorien. Som trumslagare och slagverkare uppskattar jag naturligtvis det fokus som författaren har valt att lägga på polyrytmik och den betydelse som polyrytmik har för samspelet i den anda som Miles Davis' kvintett praktiserade på 1960-talet.

Peter Reinholdsson

## NODER

Carsten E. Hatting (ed.): *C.E.F. Weyse. Symfonier*, Bind 1: Symfonier 1 & 2, Bind 2: Symfonier 3 & 4 (Dania sonans IX. Udg. af Dansk Selskab for Musikforskning). Engström & Sodring, København 1998 / 2000. xii + 127 s. / xii + 144 s., ill., ISBN 87-87091-61-5 / 87-90986-00-8, ISSN 0105-9637, kr. 400 pr. bind.

In einem Brief aus Kopenhagen vom 8. Dezember 1811 empfahl Friedrich Kuhlau dem befreundeten Gottfried Christoph Härtel in Leipzig C.E.F. Weyses "schöne und effectvolle Symphonien" und fügte noch gezielt als Stimulus für den Geschäftssinn des Verlegers die Bemerkung hinzu, einige von ihnen seien "noch nicht gedruckt".<sup>1</sup> Wäre Härtel der Empfehlung Kuhlaus gefolgt, dann hätte den insgesamt sieben Symphonien Weyses aus den Jahren 1795 bis 1800 schon bei den Zeitgenossen eine größere Beachtung zuteil werden können. Doch Härtel reagierte nicht, und die ersten fünf Symphonien verblieben zeitlebens unpubliziert. Ohnehin beschränkte sich die Wertschätzung Weyses bei Zeitgenossen und Nachgeborenen lange Zeit fast ausschließlich auf sein umfangreiches Liedschaffen. Noch aus dem Weyse-Artikel im *New Grove Dictionary* von 1980 spricht etwa die Überzeugung, die Symphonien seien "not of importance as independent concert music".<sup>2</sup> Erst seit wenigen Jahren stehen die Symphonien Weyses wieder im Blickfeld der Musiker und Musikwissenschaftler, nicht zuletzt dank des Engagements von Carsten E. Hatting,

der in mehreren Aufsätzen deren biographischen und historischen Kontext untersuchte und auch die erste CD-Gesamteinspielung mit Michael Schönwandt und Det Kongelige Kapel in den Jahren 1993 und 1994 wissenschaftlich betreute.<sup>3</sup>

Im Rahmen der geplanten Gesamtausgabe von Weyses Symphonien hat Hatting mit den beiden bislang vorliegenden Bänden die ersten vier Symphonien Weyses vorgelegt, die damit erstmals in gedruckter Form greifbar sind. Weitere Bände sollen folgen: Band 3 mit zwei stark divergierenden Fassungen der fünften Symphonie und Band 4 mit den Symphonien Nr. 6 und 7. Man hofft, nach Abschluß der Ausgabe auch einen Stimmendruck veranstalten zu können. Alles in allem eine beachtliche editorische Unternehmung, die umso mehr zu begrüßen ist, als sich schon bei einem flüchtigen Blick in die Partitur die kompositorischen Qualitäten dieser Musik offenbaren: die Prägnanz und planvolle Anlage der Thematik, die Kohärenz und die Wandlungsfähigkeit der Motivik, auch über die Satzgrenzen hinweg, die mit der Motivik eng verkoppelte, mitunter sehr eigenwillige harmonische Durcharbeitung sowie der überraschend souveräne Umgang mit der Orchestrierung, insbesondere mit dem Bläusersatz. Daß diese Musik des jungen Weyse der Aufführung wie der wissenschaftlichen Würdigung zugänglich gemacht werden soll, bedarf keiner Diskussion.

In Übereinstimmung mit der 1997 von Peter Woetmann Christoffersen formulierten Aus-