

UPPSALA UNIVERSITET

Institutionen för musikvetenskap

Pär Sandmark

Östa Byväg 45

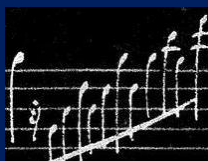
740 45 Tärnsjö

UPPSATS 15 HP

Musikvetenskap C

Romans inspiration

En källa till klassisk improvisation



Handledare: Sten Dahlstedt
Institutionen för musikvetenskap

Innehållsförteckning

Kapitel 1:	Sid.
1.1 Frågeställningar	3
1.1.2 Begreppsförklaringar	3
1.2 Tidigare forskning	4
1.3 Metod	5
1.4 Avgränsning	6
1.5 Syfte	7
Kapitel 2: Bakgrund	7
2.1 1700-talets Sverige	7
2.1.1 Romans levnadshistoria	7
2.2 Miljöbeskrivning av Romans arbetsmiljö	8
2.2.2 Arbetsmiljön på landet	8
2.2.3 Kyrkans miljö på 1700-talet	9
2.3 Musik som vetenskap	10
Kapitel 3: Undersökningen	11
3.1 Inledning	11
3.2 Carolinas handskriftavdelning	11
3.3 Undersökning av solistiska handskrifter	15
3.3.1 Begreppen improvisation och komposition i min undersökning	15
3.3.2 Källkritisk studie i harmonik	18
3.3.3 Rytmask studie	23
3.4 Romans improvisationsunderlag – Corellis musik	27
3.4.1 Nutida notering av Corellis musik	28
3.4.2 Jämförelse mellan Corelli och Roman	29
3.5 Metod för ackordsanalys	30
Kapitel 4: Diskussion	35
Kapitel 5: Sammanfattning	40
Kapitel 6: Slutledningar	41
Käll- och litteraturförteckning	42
Bilagor 1-5	45

1. Inledning

1.1 Frågeställningar

Bach, Mozart och Beethoven improviserade. Om dagens teknik med inspelning hade varit uppfunnen på deras tid hade vi haft massor av intressant musik att lyssna på som dokument och kanon över hur de gamla mästarna improviserade. Vi har i vår tid musikens virtuoser dokumenterade såväl som improvisatörer såsom exekutörer. Transkriptioner av solon kan idag göras så att vi kan lära oss spela ungefär som Charlie Parker eller Keith Jarrett. Men hur spelade exempelvis Mozart när han improviserade? Han blandade knappast blues-skalan mitt i Elvira Madigan, eller spelade ett atonalt solo i sitt Requiem. Med denna studie av ”den Swenske Virtuosen”¹ Roman som fick spela med Händel, vill jag försöka hitta ledtrådarna hur stora musiker skapade sin musik för 300 år sen.

1.1.2 Begreppsförklaringar

Vad är då improvisation?²

Många böcker har skrivits om detta ämne. Jag fortsätter inledningen av denna uppsats med att förtydliga några begrepp vad jag avser med improvisation m.m. när jag använder termen.

Fri improvisation kallas ibland ett sätt att musicera. Fritt skapande är ett annat begrepp inom ex. konsten. Fri improvisation skulle kunna innebära en katts promenad på en pianoklaviatur. Eller ett framträdande med rösten då ljud frambringas utan att använda det språk som vi lärt oss sedan barndomen. Motsvarigheten inom jazz skulle kunna vara ett ”spräck-solo”³ av en saxofonist som spelar utan att försöka tänka.⁴

Modal improvisation, innebär att spela inom en tonalitet som passar ackorden som musiken är uppbyggd av,⁵ detta är typiskt för improvisation över ackord som denna uppsats handlar om.

¹ Leif Jonsson och Anna Ivarsdotter-Johnson, (red), *Musiken i Sverige del II* (Värnamo 1993), s. 27.

källa; Abraham Sahlstedt Åreminne öfver hofintendenten, Kongl. Capellmästaren [...] Johan Helmich Roman, i stora Riddarhus salen framställt d 30 maj 1767. (Stockholm 1767).

² Denna uppsats försöker i diskuterande form klargöra detta begrepp som ett tema som belyses från olika infallsvinklar. Formuleringarna är mina egna där ej annat noterats.

³ Atonalt solo med utlevelse.

⁴ Detta kan förmodligen ha en funktion som utlevelse som frisläpper mentala hämningar.

⁵ En enkel introduktion om detta finns på Musikakutens hemsida,

< <http://musikakuten.se/grupp/skalor-som-passar/index.html> > besökt 100109.

Flera ordval finns för detta såsom harmonisk, tonal eller melodisk improvisation,⁶ vilket kommer diskuteras vidare i kapitel 5.

Atonal improvisation motsvarar att hitta på musik med tolvtonsteknik, d.v.s. att blanda den kromatiska⁷ skalans tolv toner till ett musikaliskt sammanhang.

Slumpvis musik, är ett annat begrepp vilket kan vara att låta ett elektroniskt instrument slumpmässigt ”spela” toner. Detta är inte improvisation enligt min mening, då ordet i sig förutsätter mänskligt skapande.⁸

Kattens promenad på pianot faller alltså under detta begrepp enligt mitt resonemang.

Ornamentation är improvisation utifrån en mer strikt musikuppfattning som användes mycket under barocken, då ordet är något ovanligare använder jag det ganska fritt från min egen utgångspunkt vilket kanske inte helt överensstämmer med den klassiskt mer skolade musikantens, då jag väljer i denna uppsats att försöka göra mig förstådd även av jazz eller pop musikern.

1.2 Tidigare forskning

Romanforskningen började redovisas redan vid en minneshögtid efter hans död vid vetenskaps-akademiens minneshögtid 1767 genom Abraham Sahlstedt⁹ vilket sedan forskare som Patrik Vretblad bearbetat i sin monografi om Roman som ”Svenska musikens fader”¹⁰ och har däri sammanställt en förteckning över Romans verk som sedan vidarebearbetats av forskare som Bengtsson¹¹, Anna Lena Holm och Eva Helenius-Öberg. Engelskspråkig litteratur finns återgivet i e-tidsskriften *Early Music* där musikforskare såsom Neal Zaslaw och H. J Marx samt musikern John Holloway diskuterat Romans virtuositet och hans teknik jämförs med dagens jazz metodik.¹²

⁶ Modal och barock-improvisation har samma grundprincip även om tidsperioderna för ackordsbyten är snabbare inom barockmusik än modal jazz. Belägg för detta redovisas senare i uppsatsen.

⁷ Kromatiska skalan = svarta och vita tangenter på pianot, en modal skala kan motsvara ex. enbart vita eller svarta tangenter på pianoklaviaturen, blues-skalan innehåller en blandning av svarta och vita tangenter.

⁸ Likaså ordet spela förutsätter mänskligt skapande av ett språk som används i ex. denna uppsats.

⁹ Abraham Sahlstedt var den förste som förtecknade Romans livsgärning i ett skriftligt äreminne.

¹⁰ Patrik Vretblad, *Svenska musikens fader*, (Stockholm 1914).

¹¹ Ingmar Bengtsson, f.d. professor på Uppsala universitet.

¹² ”are more like some practices in jazz”. Neal Zaslaw, *Ornaments for Correlis Violin Sonatas, op.5, Early Music* (nov 1996), s. 95.

”Målsättningarna för detta arbete äro angivna i inledningen. Av den torde också framgå, att det endast är fråga om en första etapp i studiet av en tonsättargärning, vars kartläggande troligen kommer att kräva inte bara av flera forskare utan av flera forskar-generationer”¹³.

Så börjar Ingemar Bengtssons monumentala avhandling om Roman, som innehåller mängder med information om Romans kompositioner. Aspekten med Romans improvisationskonst berör Bengtsson dock bara med några få rader och kallar det ornamentering¹⁴. Jag menar att Roman i sin handskrift lyckats förmedla till oss hur improvisation lät på 1700-talet i ett större begrepp än endast ornamentering vilket behandlas senare i denna uppsats.

Gunno Klingfors¹⁵ och Svein Erik Tandberg¹⁶ har båda skrivit avhandlingar som berör improvisation och tidstypiskt framträdande. De använder bägge modern teknik med klingande exempel på improvisation lagrat på cd eller internet för att åskådliggöra sin forskning.¹⁷

1.3 Metod

Genom studier av handskrifter som har karaktären av ögonblicklig nedteckning,¹⁸ vill jag studera det harmoniska, melodiska och rytmiska innehållet i musiken utifrån de kunskaper vi idag känner om musikteori.

Ett krav med att skriva C-uppsats är också enligt min lärare i musikhistoria Kia Hedell¹⁹ att något nytt skall presenteras i denna. Det gör jag i avsnitt 3 och metoden för detta beskrivs i avsnitt 3.5. För att bästa återgivning av noter och text ska uppnås rekommenderar jag vid läsning av uppsatsen på bildskärm att använda blå bakgrund med vit text.²⁰

¹³ Ingemar Bengtsson, *J H Roman och hans instrumentalmusik*, (Uppsala 1955), s. VII.

¹⁴ Ornament, smärre, oftast formelmässiga utsmyckningar av melodiska förlopp enligt Bonniers musiklexikon, Folke Törnblom (redaktör) Bonniers musiklexikon (Stockholm 1983), s 347.

¹⁵ Gunno Klingfors, musikforskare som gästföreläst vid improvisationskurs med undertecknad på Uppsala universitet.

¹⁶ Sven Eric Tandberg, *Imagination, Form, Movement and Sound* (Göteborg 2008) .

¹⁷ Internetadress till Gunnos hemsida: < <http://www.klingfors.com/cahman/index.html> > besökt 100110.

¹⁸ Skisser eller ej färdiga partitur.

¹⁹ Kia Hedell, lärare i musikvetenskap på Uppsala universitet.

²⁰ Detta görs i word 97 under fliken verktyg och i vista väljs mörkblå sida vilket i mitt tycke är mer vilsamt för ögonen. I pdf -filformatet gäller ej detta.

1.4 Avgränsning

Jag begränsar mig i min analys till enstaka dokument av handskrift av J H Roman och hans musiker-kunnande. I handskrifter och tidsdokument vill jag även söka spåra hur Roman lärde sig att musicera. Musiken som Roman använt till sin handskrift kommer från Italien där en komposition från Corelli, Sonata 5 som lanserades 1 jan år 1700, utgör stommen för de handskrifter som ingår i denna studie och därför ingår i avgränsningen. Beröringspunkter med Händel som Romans ”lärare” och italienska influenser från Romans resor finns, men jag begränsar musikanalysen till Romans handskrivna skissartade dokument med anknytning till Corellis sonata 5, ett tryck av Sonata 5. En studie i Romans originaldokument görs också över vad som tillskrivits honom; Te Deum, vilket också kan ha Händels som kompositör.

Musikanalysen begränsas till det mest använda sättet som används i dagens improvisationsteknik, med ackordsanalys, ställd i relation till den praxis som gällde under Romans tid (generalbas). En kombination av dessa bägge system framläggs i avsikt att sammanföra kunskapen om klassisk improvisation med dagens kunskap främst inom jazzimprovisation.

1.5 Syfte

Syftet med denna uppsats är att vi bättre skall förstå hur improviserad musik genomfördes förr, och i förlängningen därmed inspirera till mer improviserad musik i våra konsertsalar över klassisk musik. Ett vidare syfte är att genom ökad förståelse av de klassiska musikernas och kompositörernas improvisations-kunnande, även att i ett kommande steg öka kunskapen om hur improvisation kan leda till komposition i klassisk tonalitet.

2. Bakgrund

2.1 1700-talets Sverige

Sverige som stormakt befann sig i vanmakt efter skottet i Fredrikshald då krigarkonungen Karl XII dog. Vi vet idag inte vad som spelades på hans begravning,²¹ i Riddarholmskyrkan där hans kvarlevor förvaras. Några år tidigare (1712) blev den unge Roman beviljad av kungen att utbilda sig:

”på någre åhr få resa til at perfectioner sig i musiquen”²²

Först vid årsskiftet 1715/16 blev resan av och då till London med tysken Händel som var nio år äldre än Roman som ledande namn.²³ Där fick han spela med Händel i hans orkester och

”har han helt visst från sin plats i orkestern kväll efter kväll kunnat studera Händels continuo-spel och dennes sätt att leda sångare och musiker”²⁴

Fem år varade vistelsen och vid hemkomsten blev Roman den självskrivne ledaren för Hovkapellet som han reformerade som framstående pedagog och nydanare. 1731 anordnande han de första offentliga konserterna i Sverige.²⁵

Roman har lagt in sin kunskap, kanske glädje över krigarkonungens död?²⁶ – Att Sverige skall få frid och ro att utöva vetenskap och musik istället för de tröstlösa krigen vid Europas gränser.

2.1.1 Romans levnadshistoria

Riklig litteratur finns om detta och några exempel finns i litteraturlistan.

²¹ *Musiken i Sverige del II*, s. 23.

²² Ibid s. 26.

²³ Ibid s. 26.

²⁴ Ibid s. 29.

²⁵ Ibid s. 26.

²⁶ ”sommaren 1719, besökte den holländske publicisten Justus van Effen Sverige. Han fann ett land i vanmakt efter Karl XII:s död och stormaktväldets sammanbrott” [...] ”en smärtsam hudömsningstid”, ibid s. 23

2.2 Miljöbeskrivning av Romans arbetsmiljö

2.2.1 Arbetsmiljön på landet

Roman bodde och verkade dels i Stockholm, dels på sitt lantställe utanför Kalmar (Haraldsmåla),²⁷ och i utlandet vid sina resor till England. Jag väljer i min miljöbeskrivning Leufstabruk i norra Uppland för studie av arkitektur, byggnadsbestånd och kyrkan med dess innehåll av en av Sveriges bevarade orglar från Romans samtid; Cahmanorgeln,²⁸ för att få insikt om hans livsmiljö som inspirerade till hans musicerande. I Leufstabruk finns en bevarad bruksmiljö som skapades med ekonomiskt välstånd, svensk järnhantering och utländskt hantverksskunnande. Kyrkan och orgeln ger många värdefulla tips om 1700-talets och Romans skaparmiljö, likaså bruket som var det största i Sverige och ett kulturellt centrum i Sverige, vid tiden för mitt forskningsämne. Jag går av detta skäl in på en beskrivning av Leufstabruk i nordöstra Svealand.

Det centrala i bruket är bostaden där brukspatronen bodde; Louis de Geer, en finansman från Belgien som utvecklade Leufsta till landets största järnbruk.²⁹ Han var vapenhandlare och Karl den XII 's krigståg i Europa krävde vapen till alla pris. Affärerna gick lysande och bruksgata, kapell och dammar med franska och tyska herresäten som förebilder uppfördes med en hierarkisk struktur i Romans samtida miljö. Ryssarna blev dock för svåra för svenskarna, då den ryska Östersjöflottan brände ner nästan hela bruket 1719. Leufstabruk uppfördes dock igen med arbetarbostäder, kyrka och den berömda Cahmanorgeln som vi idag har som monument över orgelbyggarkonsten från denna tid.



Leufstabruks herrgård, (samtliga bilder är tagna av förf. vid besök på platsen).

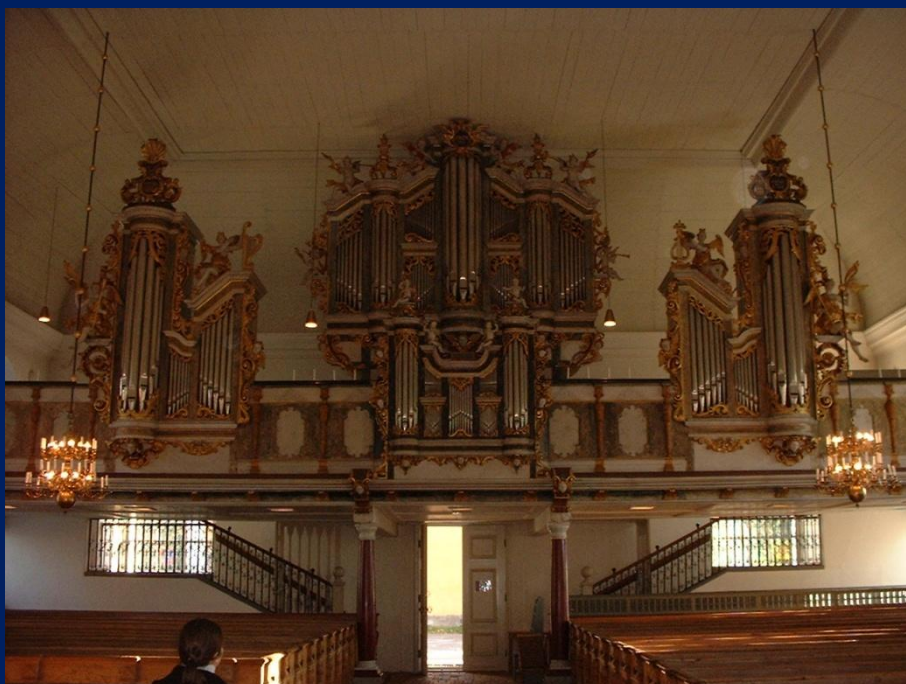
²⁷ Eva Helenius-Öberg, *Johan Helmich Roman Liv och verk genom samtida ögon*, (Uppsala 1994) s. 150.

²⁸ Ibid, s. 15. Roman samarbetade med Johan Niclas Cahman som tillverkat denna orgel och verkade själv som sakkunnig vid orgelkonsultationer.

²⁹ R. Axel Unnerbäck, *Leufsta bruks kyrka*, s. 4 (Uppsala 2000).

2.2.2 Kyrkans miljö på 1700-talet

Kyrkan med sin tidstypiska disponering ger oss värdefulla tips om den strikta uppdelningen mellan olika kön och yrkesroller. Kvinnorna satt på vänster sida i bänkarna arrangerade så att deras blickar kom att vändas fram emot kyrkans altare. ”De två nedersta raderna på kvinnosidan är försedda med trögaller och lås. De är s.k. skambänkar avsedda för personer som dömts till kyrkoplikt.”³⁰ Männens sida har bänkraderna på andra ledden på så sätt, att de kan betrakta kvinnorna med blickarna rakt fram, istället för altaret och den främre delen av kyrkan. Bänkarna längst fram är smedernas särskilda bänkkvarter, medan herrgården disponerar raderna längst bak med god översikt över både kvinnor och arbetare. ”Interiören är en av de mest enhetliga i vårt land från denna tid”³¹.



Cahmanorgeln i Leufstabruk i Uppland.³²

³⁰ Leufsta bruks kyrka, s. 12.

³¹ Leufsta bruks kyrka, s. 9.

³² Under mitt besök på orgelläktaren träffar jag professor Hans Hellsten som skrivit en bok om världens största orglar, och även om Cahmanorgeln: Hans Hellsten, *Instrumentens Drottning: Orgelns historia och teknik*, (Stockholm 2002).

2.3 Musik som vetenskap

År 1740 blev Roman invald i den nybildade Kungliga Vetenskapsakademien med herrar som Carl von Linne´ i sällskap och vid inträdet höll Roman tal och yttrade bl.a.

”Äfwen som *Harmonie* består endast av trenne sammanstämmande ljud likaledes kan et gagnetligt syftemål
winnas genom en ren kärlek för thet allmänne bästa”

Musikaliska Akademin är ännu ej instiftad,³³ och Vretblads vetenskapligt uppställda bok som innehåller källförteckning och ”Förteckning öfver Romans verk” ger indikationer om att man faktiskt betraktade musik som vetenskap i högre mening än dagens praxis. Vretblad nämner namn som Celcius, Svedenborg, Linné, Tessin m.fl.

”Roman fullständigade på tonkonstens område denna lysande samling”³⁴

Sven-Eric Liedman beskriver den vetenskapliga utvecklingen de senaste 200 åren inom humaniora i sin bok,³⁵ där tolkningsläran, på senare år fått stor betydelse vilket ledit till att, ”I humanvetenskaperna spelar exakthet och förutsägelse mindre roll. Då är djup och insikt av större betydelse”.³⁶ En självkritisk inställning inom sin yrkeskår redovisar professor Liedman med formuleringar som, ”De svenska universiteten och högskolorna har visserligen kvar en trögrörlighet med sitt system av ämnen som företräds av en liten kader fasta lärare”.³⁷ Nya tendenser finns i den tvåhundraåriga diskussionen inom samhällsvetenskap och humaniora vilket beskrivs med att det är; ”fantasin som bestämmer vår verklighet och inte tvärtom”.³⁸ Detta är också signifikant inom improvisationens skapande aktivitet där fantasi är själva bränslet till musikskapande såsom Romans eller amatörmusikerns försök till eget påhittade melodier. Det sista exempel Liedman ger inom nya trender i sin bok är Bourdieu³⁹, som i sin forskning ”visat hur akademiska positioner är resultat av ett intrikat socialt mönster och inte av den ene eller andre forskarens duglighet.”⁴⁰

³³ Vretblad, s. 34.

³⁴ Ibid, s. 59.

³⁵ Sven Eric Liedman, *Mellan det triviala och det outsägliga*. (Göteborg 1998).

³⁶ Ibid, s. 140.

³⁷ Ibid, s. 156.

³⁸ Ibid, s. 158. Forskaren Slavoj Zizeks åsikt som framställs som ”utmärkt exponent för den påtalade tendensen”.

³⁹ Pierre Boudieu, Professor på Collège de France .

⁴⁰ Liedman, s. 161.

3. Undersökningen

3.1 Inledning

Metoden att genomföra undersökningen har jag tidigare beskrivit under punkt 1.3 vilken i huvudsak består i att studera Romans handskrifter, hur han spelat solistiskt med Corellis Sonata 5 som underlag, vilket han noterat skissartat som en direkt nedteckning av hans uppförande praxis. I undersökningen ingår också handskriftstudie av Romans originalnoter för att söka få förståelse i hans arbetssätt och att göra en källkritisk undersökning av den studerade musiken.

Avgränsningen redovisat i punkt 1.4 omfattar Romans musik i handskrift varifrån jag valt ut främst hans skissartade nedskrivningar som har karaktären av solistisk improvisation eller ornamentatik, som Bengtsson omnämner spelstilen,⁴¹ vilket också är en ofta använd term inom den klassiska musiken. Detta har sin förklaring i att klassiska musiker i konsertliknande sammanhang som regel endast ornamenterar en melodislinga, och detta endast i musikstilar som tillåter improvisation⁴², främst barockmusik i nutida praxis. I fortsättningen kommer jag i huvudsak använda termen improvisation för musikaliska variationer utförda av musikanter i mitt resonemang då begreppet är mera använt av gemene man idag.

3:2 Handskriftstudie på Carolina

Den viktigaste kopplingen för att förstå Romans musikaliska gärning anser jag vara hans egenproducerade handskrift, därför söker jag upp dokument att studera dessa. Av praktiska skäl så väljer jag Uppsala Carolina Rediviva biblioteket som ligger närmast den musikvetenskapliga institutionen mitt i centrala Uppsala. Där finner jag ansevärda mängder av hans egenhändigt nedtecknade handskrift.

⁴¹ Bengtsson, s. 81 ”Romans utsirnings- och ornamentik-studier (i *MAB:Ro nr 97*)” Romans solistiska handskriftsnoter som undersöks i denna uppsats är huvudkällan till min undersökning, MAB = Kungliga Musikaliska akademins bibliotek i Stockholm, (numera kallat Statens musikbibliotek).
< <http://www.muslib.se/> > besökt 100110.

⁴² Improvisation är enligt min mening den korrekta, mest förstådda termen för egen påhittad musik uppförd i realtid.

En ingående sammanställning av var Romans övriga arkiverade handskrifter är spridda, främst i Skandinavien finns i Ingmar Bengtssons avhandling.⁴³

De dokument jag studerar på Carolina är ej de utvalda skissartade notbilder som återfinns i bil. 1-2 i denna uppsats, utan är verk som han nedtecknat som konsertmusik och har ej samma konstnärliga ymnighet, vilket indikerar intuitivt skapande med improvisatoriska inslag. Men som arbetsprov på hans kapacitet som kompositör och med vilken precision han nedtecknat musik och texter tjänar de gott mitt syfte, (beskrivet under avsnitt 1.5), att söka förstå hur 1700-talets främsta musikanter arbetade. Min egen skissartade nedteckning av handskrift från Carolina redovisas nedan transkriberat till dataskrift, då biblioteket ej tillåter mig att medföra egen dator vid min studie på plats.

De digra dokumenten från Carolinas handskriftavdelning som jag besökt i min källundersökning ger en inblick och föreställning för mig med vilken skärpa arbetet har företagits. Fotokopior av Romans handskrifter, ger inte samma intryck som ett besök ”på platsen” ger, som jag gör i det här fallet, Romans snart 300 – åriga arbete kan här beskådas i verkligheten i form av digra dokument av handskrivna noter och text.

Huruvida det är en kopist eller komponist i arbete kan jag av Romans dokument ej bedöma,⁴⁴ vilket de blyertsanteckningar som noterats i Romans handskriftsdokument också indikerar med frågetecken i kanten. Resultatet är musik, snart 300 år gammal och en dokumentation från en tidsålder och dess representanter oavsett vems namn som skall tillerkännas upphovsmannarätten. Här följer mina anteckningar på platsen, (fet stil), i handskriftbiblioteket, (Carolina) med källkritiska kommentarer.

Avskrift från partitur:

“Te Deum in score, composed for his Grace the Duke of Chandos (in the year of 1719)

by G F Handel” detta är ett tryck med generalbas⁴⁵.

⁴³ Bengtsson, s. XII-XIII.

⁴⁴ Bengtsson s. 249-396 har gjort en omfattande äkthetsundersökning i sin avhandling för den intresserade samt en separat bok om handstilar hos Roman och kopister som nedtecknat hans musik. Se litteraturlistan: Handstilar och notpikturer i Kungl. Musikaliska akademiens Roman-samling.

⁴⁵ ”Generalbas är dels ett notationssystem, dels en form av improviserat ackompanjemang. Den sistnämnda rollen kan jämföras med pianisten i en jazzgrupp eller syntspelaren i ett dansband som spelar efter ackordbeteckningar. Det handlar om att utifrån dessa improvisera ett ackompanjemang inom de gällande stilistiska normerna vare sig det nu gäller barockmusik, jazz eller dansband”.

<<https://pingpong.uu.se/courseId/5782/content.do?id=8367771>> besökt 100105.

På sid 55, (av totalt 88 sid) noteras i trycket generalbasbesiffring⁴⁶ enligt följande:

” 4 3 9 8 6 4 3 9 8 ” o.s.v....

Nästa partitur:

“Te Deum in score composed for his grace Duke of Chandos (in the year of 1720)”

Nästa partitur.

“Te Deum in score composed for her late Majesty Queen Caroline in the year of 1737”

Detta är alltså flera tryck med generalbas-beteckningar jag studerat, jag går därefter över till den digra luntan handskrifter av Roman:

Det som slår mig i studien av de olika stämmorna och skrivstilen är tydligheten i både text och notskrift. Det är som en ”jättepenna” använts eller kanske ett annat tränat konstnärligt intellekt styr ”pensel”-dragen av svart text, någon uppenbar felskrivning ser jag ännu inte.⁴⁷ Ändå är stilen rundhändert och konstnärligt flödande. Orden är formade på ett sätt som jag aldrig beskådat tidigare:

”Himlen fröjde sig och jorden vare glad glad och jorden vare glad”⁴⁸

1. Skrivstilen skiftar markant mellan ”manuskripten”, stilarten är stor notskaftens symmetriska utformning är lik Bachs inventioner i handskrift.⁴⁹
2. Ingen generalbas är noterad, separata stämlad.
3. Precision likt Bachs fast ej symmetriskt uppställda notrader, (jämnt avstånd mellan taktstrecken).
4. Det sista violin manuskriptet verkar vara skrivet av annan hand. (Original förkommet?)

⁴⁶ Lars Edlund, *Modus Vetus*, s. 179, (Stockholm 1967), ”Generalbasbesiffringen visar intervalluppbyggnaden i varje ackord med utgångspunkt från bastonen.”, siffrorna under basstämman är en del av ackordsangivelsen som tillsammans med basstämman ger toninnehållet i harmoniken motsvarande avancerade gitarranalyser.

⁴⁷ Dagens ordbehandlingsprogram ställer inte samma krav på exakthet vid första försöket med alla möjligheter till rättelser vi idag har som ej fanns på Romans tid. Liedman s. 155

⁴⁸ Källa handskrift av Roman, Uppsala bibliotek

⁴⁹ < <http://www.jsbach.net/images/invention.html> > besökt 100110 (Bachs invention).

< <http://www.jsbach.net/images/ornaments.html> > besökt 100110 (Bachs ornamenterings anvisningar).

Omfånget av de handskrifter som jag fått att tillgå på Carolina efter min förbeställning är tillräckligt att fylla ca två A4 pärmar med manuskript. Ingenstans ser jag generalbas-beteckningar som det var i trycket på Händels noter.

Kan det vara en kopists arbete? Har Roman kopierat befintliga verk som han också med egenhändig hand i partituren tillskrivit Händel?

Så tycks mig vara fallet, med en skicklighet som liknar ikonmålarens och med samma syfte. Möjligen kan Romans avsikt vara att tillskriva Händel verket även om det är hans eget komponerande, att han önskar det bliva ihågkommet och framfört för eftervärlden med ett känt namns bärare och att musikens liv för Roman är viktigare än hans egen vinning som berömdhet. Frågan lämnar jag öppen, liksom de blyertsantecknade frågetecknen som noterats i manuskripten. Musiken finns dock där, oavsett upphovsman.

Romans musik består i huvudsak av korta stycken. Möjligen kan han ha arbetat med collage-teknik och satt samman färdigkomponerad musik av ex. Händel till en egen bearbetning och därtill satt svensk text. En jämförelse kan göras med dagens samplingsteknik eller en redaktör som sätter ihop tidigare författares arbeten till en helhet, likaså uppsats skrivande med vetenskaplig text består ju i mycket av sammansatta citat och källor till en sammansatt helhet.

Handskrift av Te Deum (Gud vi lofve Dig) från internet.⁵⁰



⁵⁰ < <http://www.muslib.se/ebibliotek/roman/browsevol.php?lang=sw&by=volymid&volymid=Ro+65> > besökt 101012. Denna handskrift är en annan Te Deum komposition än de jag studerat på Carolina, denna Te Deum finns som bilaga 4. i denna uppsats; en bearbetning av Valdemar Söderholm som analyserats av mig.

3.3 Undersökning av solistiska handskrifter

Mitt intresse för Romans kunnande som virtuos⁵¹ och improvisatör väcktes i samband med att jag studerade dessa handskrifter för första gången. Jag har sedan en tid studerat hur de stora mästarna, Bach, Beethoven Mozart m.fl. improviserade. Till min glädje fann jag ”den Swenske Virtuosen” Romans handskrift i boken *Musiken i Sverige del II* på vårt bibliotek, och dessutom generalbasnoter av Corelli som sammankopplats med Romans nedtecknade improvisation,⁵² som jag insåg var ett problem som Bengtsson önskade klarhet i.⁵³

Med ett par korta citat belyser jag kort vikten av improvisation för de skapande konstarna och även vid musikalisk komposition som oftast anses vara den största bevarade kanon inom musikens område.

“(Beethoven) begged Mozart to give him a theme for improvisation”⁵⁴

”En vän till Carl Cerny beskriver Beethoven så här: He improvised on a theme I have given him as I never have heard Mozart himself improvise”⁵⁵

3.3.1 Begreppen improvisation och komposition i min undersökning.

Musik består dels av rytmik och dels tonalitet. Tidsuppfattning och tonhöjder vilket är svängningar per tidsenhet, ljud per tidsenhet. Rytmisk improvisation är att *välja* att generera en impuls per tidsenhet. Genom komplexa sammansättningar av rytmer så kan ett språk framtydas, som vid morse- telegrafi.

Melodisk improvisation är att välja tonhöjd för de rytmiska impulserna. Improvisation innebär att musikanten (exekutören) väljer i realtid rytm och tonhöjd.⁵⁶

Genom en kombination av rytm och tonhöjd så kan man improvisera en melodi. Komposition innebär att dokumentera improviserad musik.

”Att komponera” skrev Schönberg, ”är en långsam improvisation; ofta kan man inte skriva fort nog att hålla jämna steg med ide´flödet”.⁵⁷

⁵¹ *Nationalencyklopedin* (Malmö 2008), s. 633, ”virtuo´s, person som visar enastående skicklighet som musiker el. konstnär”.

⁵² Kopplingen mellan Romans musik och Corelli har troligtvis gjorts tidigare av författaren Anna Ivarsdotter-Johnson, därav sammanställningen på samma sida i boken, *Musiken i Sverige del II*, s. 24, förutsätter jag.

⁵³ Bengtsson s. 257, ”ofullständigheter som ej utskrivna general-basackord, ornament[...] är i själva verket ett nyckelproblem, som hittills i alltför ringa utsträckning uppmärksamats.”

⁵⁴ Soneck, *Beethoven Impressions by his contemporaries* (Dover 1967), s.11.

⁵⁵ Ibid s.23.

⁵⁶ Vid ackordspel väljs flera tonhöjder samtidigt.

”På sätt och vis är all konst improvisation. Somliga improvisationer presenteras som sådana, i sin helhet, här och nu; andra är ”påbättrade improvisationer” som har blivit reviderade och rekonstruerade under en tid, innan publiken beredes möjlighet att avnjuta konstverket.”⁵⁸

En komposition kan återuppföras om manuskript finns.

En improvisation kan också återuppföras om manuskript finns.

Improvisation kan då omvandlas till komposition.

Det är vad som händer när musik komponeras.

En kompositör som skriver på papper är ännu till en början improviserande (om än bara mentalt) och underkastar sedan improvisationens resultat ännu en förfining med hjälp av teknik och teori.⁵⁹

Komposition är mer genomtänkta musikaliska val medan improvisation har inslag av slump och intuitiva infall. Improvisation behöver fantasi, och förmåga att snabbt ta beslut om vilka toner och/eller rytmer som skall frambringas, komposition behöver förutom detta ett dokumentations-språk. Fri improvisation behöver inget språk. Nästan all musik innehåller någon form av musikaliskt språk därför är improvisation beroende av musikstruktur för att den skall bli förståelig. Romans handskrift som jag i nästa avsnitt undersöker är i min tes ett dokument över 1700-talets improvisation, d.v.s. han har valt tonhöjder och rytmik till melodiska fraseringar i realtid som han i sin handskrift här har nedtecknat. Det kan finnas en annan upphovsman till musiken av denna musik, liksom till Händels *Te Deum*,⁶⁰ som kan vara komponerad av Roman eller Händel. Det jag frågar efter i denna uppsats är inte upphovsmannen till musiken utan hur den skapande processen till denna har gått till, därför har jag improvisation som utgångspunkt i min undersökning.

Keith Jarretts improviserade piano solon finns transkriberade och nedtecknade till noter,⁶¹ men de är ändå inte kompositioner för att upphovsmannen inte har dokumenterat dem själv, och praxisen kallar det improvisation. Huruvida praxisen var på 1700-talet med ordvalen improvisation, komposition eller ornamentation vet jag inte men om dagens musiker har

⁵⁷ Stephen Nachmanovitch, *Spela fritt*, (Budapest 2004), s 14.

⁵⁸ Ibid.

⁵⁹ Ibid.

⁶⁰ *Te Deum* är beskrivet i avsnitt 3.2 och kan ha Händel eller Roman som upphovsman.

⁶¹ < <http://www.keithjarrett.org/transcriptions/> > besökt 100110.

samma notskrift kunnande som Roman hade så bör noterad improvisation kunna se ut på ett liknande sätt som hans handskrift.

Om Roman klarade att spela sina egen notskrift kan vi inte veta, inte heller om det är hans egen improvisation eller om han nedtecknad en annan virtuos musikers idéer.

Om musiken improviserats i realtid och sedan nedtecknats ur minnet vet vi inte heller,⁶² troligare är att noterna nedtecknats med eller utan instrument vid sidan av notbladet, steg för steg så som en komposition framställs.

Att jag ändå väjer att kalla musiken Romans improvisation är att den överensstämmer mycket väl med dagens improvisationer över en given ackordföljd. Det ser ut som en improvisation, och vi kan lära oss att själva improvisera i Romans stil genom att betrakta hans verk som en improvisation, precis som vi kan studera Keith Jarretts solo i notskrift för att få en förståelse i hans musikaliska kunnande. När det gäller Roman och klassisk musik så har vi inte inspelningar som exakt dokumentation av musiken. Notation av improviserad musik har brister som kommer att påvisas i kapitel 5 (ex. triolfeeling i jazz). Detta gäller också komponerad musik i jazz-genren om förståelse för jazzens rytmik inte finns. Idag har vi dock inspelningar dokumenterade över denna musikepok till skillnad från 1700-talets live-musik. Vi har endast papper som dokument från denna, därför är handskrifter nedtecknade i samtiden, helst av kompositören själv de främsta källorna till förståelsen av deras musik. Jag har av detta skäl valt dessa de mest inspirerande handskrifter jag hittills sett för att i dem söka ledtrådar till hur klassisk musik improviserades på 1700-talet.

⁶² I så fall är improvisationen inte exakt nedtecknad p.g.a. minnesförluster från uppförande till dokumentation då notbilden är för komplex att minnas exakt enligt min bedömning.

3.3.2. Källkritisk studie

Originalen av handskriften som används i huvudkällan jag valt finns på Statens musikbibliotek och kan ses på bilaga 1 i dess helhet.⁶³

Notrad 1 notex. 1



Jag väljer att kommentera och analysera främst Romans löpningar. (snabba improvisatoriska passager markerade med fyrkanter). Översta systemet i noterna innehåller först ett arpeggio, (g-moll) och sedan två uppåtgående skalor i den tonart som här gäller. Två b-förtecken saknas dock som tonartsangivelse redan i första takt, men tonaliteten i förlagan till denna Romans improvisatoriska variation över Corellis noter, (se avsnitt 3.4 notex.12), ger att två b-förtecken skall gälla hela denna adagio-sats.⁶⁴ Likaså saknas en G-glav.

Skalorna består av en g-moll skala och är det modala toninnehållet som Roman har att välja på för hela första systemet med undantag av f# som spelas efter det inledande arpeggiot då Corelli angivit ett D-dur, (toninnehållet) i sin komposition som alltså Roman här improviserar över. Ornament finns noterat ovan noterna i slutet av takt 1 och 2 och i början av takt 3. Förmodligen är det en mordent och drillar,⁶⁵ men p.g.a. av oskärpan i Romans handskrift väljer jag att inte fastställa dessa. Mordenter och drillar skall enligt traditionen spelas på vissa sätt och bör därför kallas ornament och inte improvisation enligt min mening.

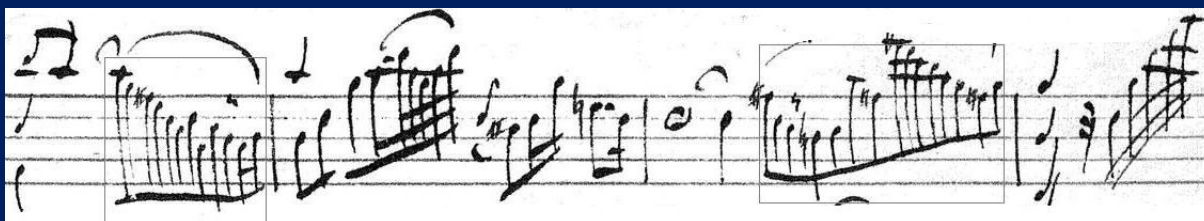
Det går utmärkt att improvisera drillar och mordenter i klassisk musik om det används med omdöme utan att förvanska musiken även om det inte är utskrivet i noterna. Att däremot blanda in bebop eller blues-fraser i sakral barockmusik är mindre lyckat enligt min mening.

⁶³ < <http://www.muslib.se/ebibliotek/roman/browselarge.php?lang=sw&volymid=Ro+97%3A57&bildnr=00154> > besökt 100110.

⁶⁴ Några återställningstecken finns senare i satsen.

⁶⁵ Mordenten spelas här troligtvis g, f, g och drillen sex toner i följd, tonerna e, f, g, a, b, c då ett förtecken saknas enligt samtida tradition, J. S. Bach, *Notebook for Anna Magdalena Bach*, s. VII, Henle Verlag, (München 1983). Källan till detta kan ses i Bachs handskrift på: < <http://www.jsbach.net/images/ornaments.jpg> > besökt 100106.

Notrad 2. Notex.2.



Modal improvisation kräver ett ackordsunderlag att improvisera över. Utan utskriven notering av ackorden blir notbilden för improvisatören för musikanten förvirrande om man inte kan ackorden utantill. Under barocken noterades dessa ackord med generalbasbeteckningar.

Mycket musik spelas idag utantill, men för ex. studio- eller konsert-musikern är det inte realistiskt att spela symfonisk musik utan noter. Jazzmusikern får därför ofta ackordsanalyser att följa vare sig det gäller solo eller ackompanjemang som skall utföras. På Händels och Romans tid var det generalbasbeteckningar noterade i musiken som kunde följas och smyckas ut med ornament eller improvisation som här i Romans variation över Corellis musik. ”Löpningarna” inom fyrkanter visar här Romans val av toner som även kan gå lite utanför den rena dur eller mollskalan. I fallet ovanför är det en harmonisk g-mollskala.⁶⁶

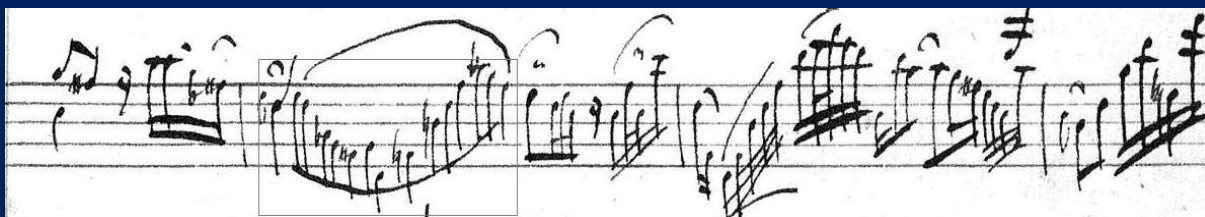
Ornamenteringar kan också framtydas i bägge löpningarna⁶⁷ och dessutom en variation då moll altereras till dur⁶⁸ (h i den andra fyrkanten). Avancerade grepp för violinen finns i kompositionen,⁶⁹ men av utrymmesskäl har en ton (g) i sista takten hamnat på det utklipp av noterna jag gjort i nästa skissartade notskrift.

⁶⁶ 7:e tonen i skalan är då höjd en halv ton.

⁶⁷ Löpningar brukar det kallas på piano, jag använder benämningen även för dessa snabba violinpassager.

⁶⁸ På liknande sätt altererar Mozart dur och moll i Elvira Madigan.

⁶⁹ *Musiken i Sverige del II* s.25.



Även här har Roman valt att smycka musiken med arpeggion, ornament och snabba virtuosa inslag. Den inringade fyrkanten innehåller ett figurerat G7-9 ackord.⁷⁰

Man kan naturligtvis kritisera källan med samma frågeställning som jag själv ställde inför i mina handskriftstudier på Carolina-biblioteket. Är det här Romans verk eller har han bara skrivit ner någon annans improvisation eller komposition.⁷¹ Samma fråga ställde jag om det var Händel eller Roman som skrivit *Te Deum* (se avsnitt 3.2). Här är enligt min mening dock saken en annan:

- Vem skulle i så fall skrivit eller spelat dessa slingor över Corellis musik? – Knappast Händel, Paganini var inte född, och även om så vore fallet att någon annan skulle vara upphovsman så står vi inför faktumet att detta är 1700-talets nedskrivna musik och ett dokument över den kapacitet Roman hade som violinist.⁷²

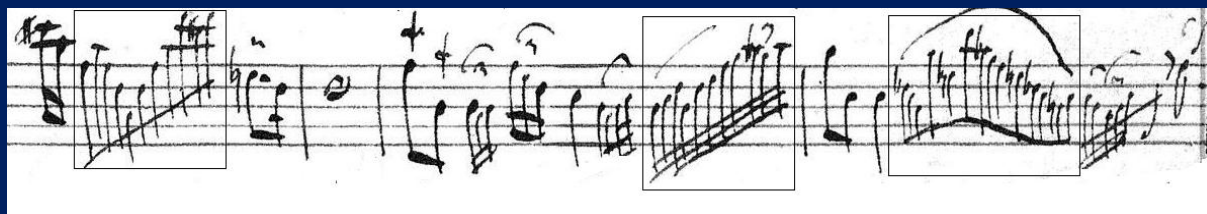
Roman hade troligtvis liksom den vane jazz eller popmusiker sina favoritstycken i huvudet både vad gäller melodi och tillhörande ackord. För den som är van att läsa ackordsanalyser så framkommer sambandet mellan skalor och tonalitet dock lättare om ackorden sätts ut och improvisationer kan då utföras. Jag sätter därför ut ackordsbeteckningar, ”gitarranalyser” vilket är en slags översättning av generalbasbeteckningarna (se avsnitt 3.5) till modern praxis för ackordsanalys.

⁷⁰ Liknande gör ex. Keith Jarrett och Bach då ackordfrämmande toner och altereringar såsom lågaltererade -9 toner spelas.

⁷¹ Bengtsson, s. 223 och 224 ”*Romans autograf*. Det förefaller rimligt att betrakta förekomsten av Romans egen not-piktur som ett mycket starkt idicium för äkthet”[---]”oftast just i skiss-form, som Romans autograf kan ge omedelbara garantier för äkthet”.

⁷² *Musiken i Sverige del II* s. 25, ”dessa utsirningar vittnar om att Roman var väl insatt i den italienska instrument-stilen, men det ger också en viss uppfattning om hans kapacitet som violinist.”

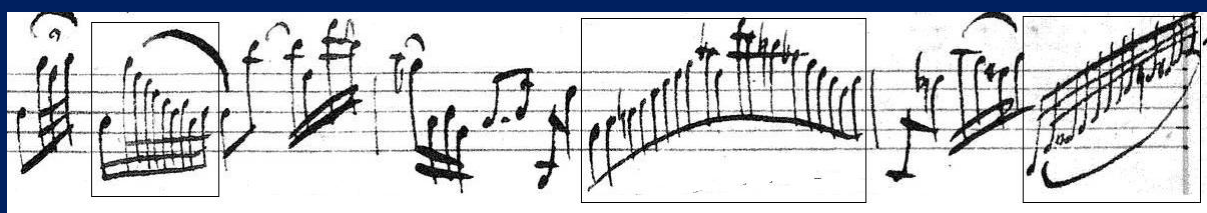
Notrad 4. Notex.4.



A4-3 Dm Bb Bb/D Eb Bb Cm C F Bb

Ackorden är från Corellis komposition Sonata 5 som alltså utgör harmoniken i denna notation av Roman. De ovan redovisade notraderna 1-4 utgör 2 variationer som Roman utför på de första 5 takterna som går i repris enligt trycket (som finns återgivet i avsnitt 3.4) och även är avbildat i Musiken i Sverige del II sid. 24, och på bilaga 5 i sin helhet. (Första takten i notrad 5 ingår också i de första 5 takterna).

Notrad 5. Notex.5.

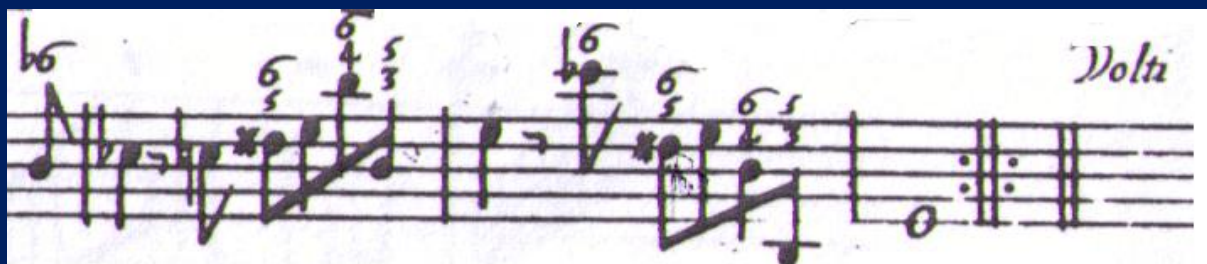
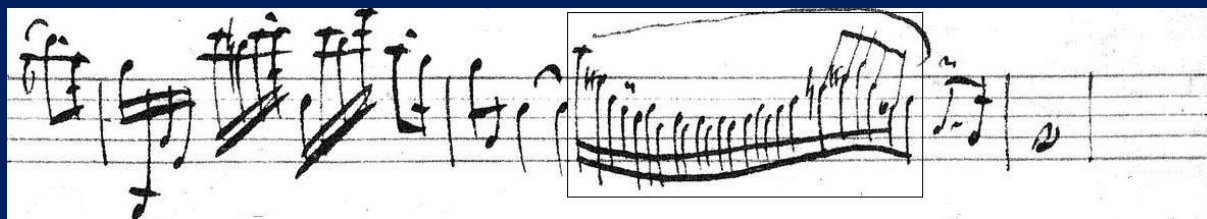


Cm/Eb F Gm Bb/D Cm7/Eb F4 Bb G/D C A/C# D

Improviserat⁷³ spel i G-moll tonalitet med snabba skalliknande passager, (inringade fyrkanter) med melodiösa hållpunkterna kring den ursprungliga melodin. Detta påminner mycket om ett improviserat jazz-solo med ett tema över en ackordsföljd som smyckas ut med ornamenteringar i sin musikaliska struktur. Dock är barockens harmonik oftast rörligare än ex. pop-harmonik, därför blir det mycket bokstäver att uttyda i ackordsbeteckningarna, vilket kan göra det svårt att hinna läsa ackorden för improvisatörer. Under Romans tid noterades ackorden med generalbasbeteckningar.

⁷³ Enligt begreppsförklaringarna avsnitt 1.1.2 väljer jag ordet improviserat. Här är Romans fraserings nedskriven vilket kan kallas en nedskriven improvisation.

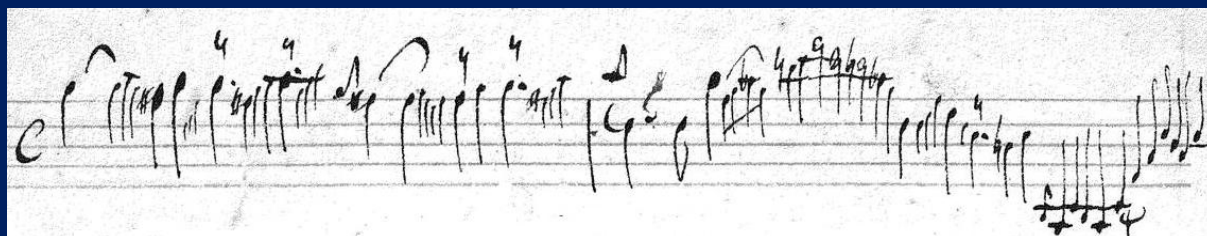
Notrad 6. Notex.6. Romans ornamentation⁷⁴ och Corellis tillhörande komposition.



Generalbasens noteringsätt kräver dock en kombination av utskriven basstämma i ett nedre notsystem som besiffrats såsom åskådliggörs ovanför,⁷⁵ och innehåller information om vilka ackordtoner som ackompanjerar melodi eller improvisation. Dagens musikundervisning i ackordspel och improvisation använder sig inte av generalbas i grundläggande studier. Genom att kombinera siffror för bastonerna med konventionella ackordanalyser kan man utifrån min egen erfarenhet få en bättre och snabbare bild över harmoniken som underlättar improvisationsspel och avista-läsning.

I nedanstående skissartade notation av Roman över samma musik som på notrad 1 som detta avsnitt inledde med, har jag noterat ackordsbeteckningarna på ett för mig mer lättarbetat sätt.

Notrad 1. Notex.7. Skissartad variation över Corelli från Romansamlingen på Statens musikbibliotek, (denna kan ses i dess helhet på bilaga 2).⁷⁶



Gm D

Bbmaj7 G
3

Cm9

F7
3

⁷⁴ En jazzmusiker skulle nog kalla det improvisation.

⁷⁵ Generalbas systemet skall ha en f-klav och kan ses på avsnitt 3.4 i ett större sammanhang.

⁷⁶ <[http://www.muslib.se/ebibliotek/roman/browsevol.php?lang=sw&volymid=Ro+97&bildnr=00163//](http://www.muslib.se/ebibliotek/roman/browsevol.php?lang=sw&volymid=Ro+97&bildnr=00163//>)> besökt 091204.

Detta är alltså samma inledande två takter som det första notexemplet (se Notex.1.) med en noterad notlinje över en ackordföljd som Corelli komponerat. Här har jag valt en annan notering av bastoner än vad som är brukligt i gitarranalyser. Istället för bokstavs-beteckning så noterar jag bastonen med en siffra, 3 vilket betyder att tersen, (ackordets tredje ton, h i G-dur-ackordet som här är noterat med G) skall spelas i basen. Anledningen till detta förklaras utförligare senare i uppsatsen (avsnitt 3.3). På samma sätt noterar jag det sista ackordet i notraden med en trea under, som i vanlig praxis för denna typ av notation borde markerats med F7/A. Denna notation är ännu mer skissartad än de tidigare notexemplen, och kräver därför ackordsanalyser för att man skall kunna koppla noterna med Corellis harmonik. Jag har därför noterat ackorden och väljer en egen variant som i mitt tycke bättre åskådliggör harmoniken i musiken. För redovisning av min använda metod se avsnitt 3.5. Här är inte rytmiken noterad lika väl som den första variationen (notex. 1), vilket indikerar att detta är en snabb notering av improviserad musik.

3.3.3 Rytmisk studie

Takt 1. Notrad 1. Notex.8.

slag 1

2

3

4

Takt 2.

/ 1

2

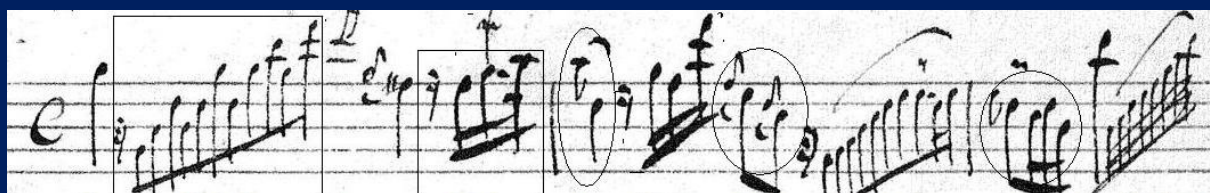
3

4

Takt 3.

/ 1

2



$\frac{1}{4}$	12st = $\frac{1}{4}$	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{4}$	/	$\frac{1}{4}$	4st= $\frac{1}{4}$	4st= $\frac{1}{4}$	$\frac{1}{4}$	/	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{4}$
Gm	Gm	D7 5	D	/	Bbmaj	G 3	Cm9	F7 3		Bb9	Bb 3

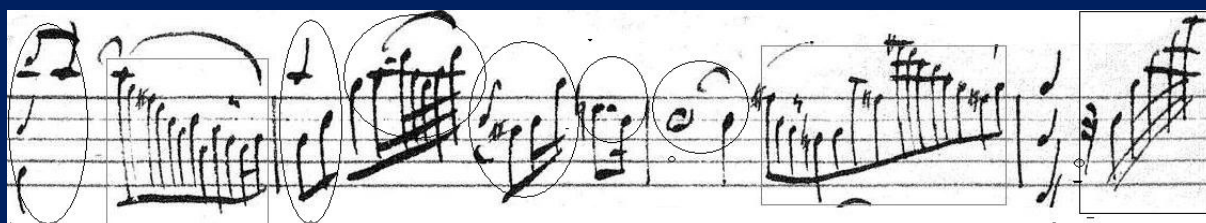
Här syns Romans precision i rytmisk notering. Varje taktslag har en rytmisk och melodisk fraserings som stämmer med det rytmiska och melodiska utrymme som finns för att passa in de musikaliska byggstenar han använder. C i början på noterna betyder samma sak som 4/4 dels takt. Summan av alla notvärden i en takt skall vid korrekt notation bli = 1. Först börjar Roman med g med notvärdet $\frac{1}{4}$.⁷⁷ Fyrkanten som följer innehåller en 32-delspaus som följs av ett arpeggio om 11 toner som endast noterats med ett streck i balkningen.

⁷⁷ $\frac{1}{4}$ betyder i uppsatsen en fjärdedelsnot, (fyra fjärdedelsnoter = en helnot vilket fyller en takt i denna komposition). Genom att utgå från ackorden, (d.v.s generalbasnoteringen) i Corellis noter (se avsnitt 3.4) har jag beräknat den rytmiska indelningen.

Korrekt notering borde varit tre streck i balkningen vilket givit en grupp om 12/32 delar.⁷⁸ Detta mönster av skissnotering ger indikationer på att detta mer är improviserad notering än färdig komposition. För att få klarhet i hur Roman framfört denna musik noterar jag harmoniken under noterna och då framgår det att fraserna stämmer harmoniskt med förlagan från Corellis sonata 5 medan den rytmiska noteringen görs ganska fritt.

Notrad 2. Notex.9.

Takt 3.		4.		5.		// Takt 1.
slag 3	4	/ 1	2	3	4 / 1 2 3 4.....	// 1 2



1/4	1/4	/	1/4	1/4	1/4	1/4	/	5/4	15st = 1/4	/	1/4	1/4
F4-3	D		Gm9	Gm	A	Dm	A4-3	Dm	Roman variation		Gm	Gm

Här syns tydligt kopplingen mellan harmoniken och fraseringen, medan exakt notering av rytmiska indelningar blir som att försöka matematiskt efterlikna en levande framförande-praxis, ungefär som att låta en dator beräkna musik för att sedan framföras av dator eller mänsklig interpretation.⁷⁹ Av detta skäl noteras ofta jazzlåtar med en förenklad notering, (vilket dessa Roman-noter också är) och jazz traditionen underförstår att ex. bebop låtar som noteras med åttondelar ofta skall spelas med "triol-feeling".⁸⁰ Dessa Roman noter indikerar enligt min mening att barockens virtuoser hade denna högre rytmiska medvetenhet och kunskap att nyansera utöver notvärdena, som ger en större spänning i musiken om det görs på ett mästerligt sätt.

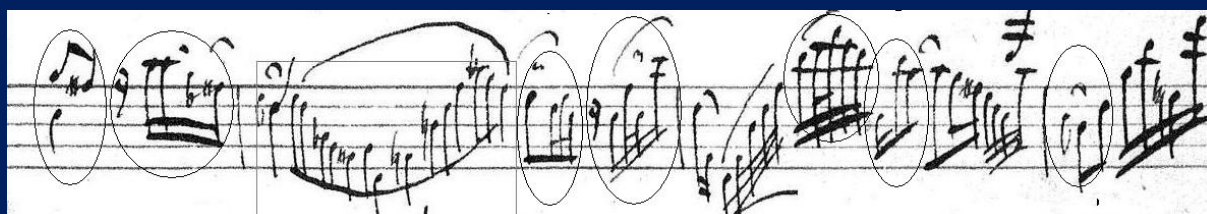
⁷⁸ Se kapitel 3.4.1, nutida notering av Corellis musik notex.13.

⁷⁹ Här kan den klassiska musikens problem med stelhet och frånvaro av naturligt sväng komma in vid försök att efterlikna musikidéer genom återuppförande via noter och interpretation.

⁸⁰ Ofta ligger denna triolfeeling mellan åttondelar och trioler, man hänger på vissa fraser.

Notrad 3. Notex.10.

Takt 1. 2. 3. 4.
 slag 3 4 / 1 2 3 4 / 1 2 3 4 / 1 2

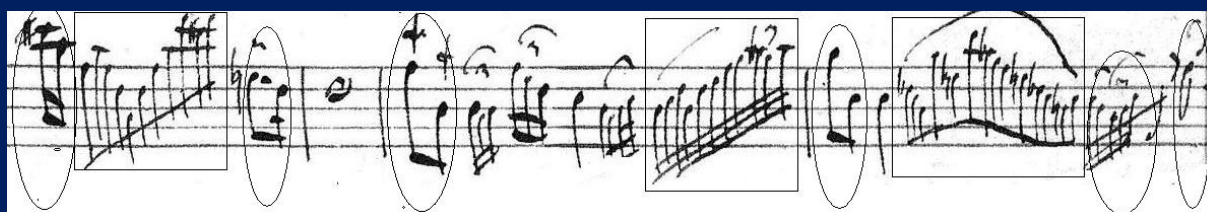


D7 D Bbmaj G-9 Cm9 F7 Bb9 Bb F4-3 D Gm9 Gm

Musiken kan framföras rubato, utan grundpuls, men om tempot är långsamt så kan en skicklig improvisatör även spela till den tydliga harmoniken rytmiskt korrekt med Romans fraseringar om musiken tolkas improvisatoriskt. De många noterade ornamenten i form av mordenter, pralldrillar eller drillar är något otydliga i sin notering men bör kunna improviseras i Romans stil.⁸¹ I exemplet ovan finns noterade ornament i takt 1. Slag 4. Och i takt 2. Slag 3 och 4.

Notrad 4. Notex.11.

Takt 4. 5. /// B-del Corellis musik
 Slag3 4 / 1234 / 1 2 3 4 / 1 2 3 4 / 1
 2



A4-3 Dm A4 Dm o.s.v.enligt ackord se sid 16.

Tonerna har med dagens praxis ett fast värde. Det finns inga mellanrum mellan raderna, antingen ligger en nots notering på en linje eller mellan två linjer, sedan har vi benämnt dem

⁸¹ Analyser av olika ornamenteringstekniker vilket diskuteras under kapitel 5 i uppsatsen har även gjorts av forskare såsom Hans Joachim Marx och John Holloway.

namn från alfabetet vilket modifierats med ändelser såsom – iss och - ess för att beteckna höjningar och sänkningar för att definiera den kromatiska skalans alla 12 toner.⁸²

Den rytmiska noteringen är emellertid mer komplicerad vilket ovanstående notskrift vittnar om. Här finns också mycket av hemligheten i musikens ”sväng” och ”osväng”,⁸³ som en konsekvens av dålig rytmisk uppfattning hos musikanter som inte har förstått dessa begrepp, även om finare ord kan väljas för dessa begrepp. Osväng kan liknas vid att ”sjunga falskt” vilket vi alla förstår innebörden av. Osväng kan dock betyda att spela exakt rätt efter noterna – fast fel, då sväng betyder att spela mellan notvärdena i många fall. Liksom mycket i musik så är det här lättare att förstå dessa begrepp intuitivt då vi har en inneboende förmåga till musikalisk uppfattning som påverkar vår kropp (och musikalitet) på ett positivt sätt. I Bengtsson avhandling formuleras det så här: ”Arten och utformningen av de rytmiska förloppen är grundläggande för all musik i dess egenskap av i toner formad tid.”⁸⁴ Vidare kommer en utläggning att ”den *rytmiska* aspekten betraktas som utslagsgivande”⁸⁵. Man kan lära sig mekaniskt att spela efter noter, men att spela rytmiskt mästerligt kräver ytterligare egenskaper som härrör i psykologisk stabilitet och högutvecklad fysisk medvetenhet. Rytmik som också kan förstås med begreppet puls eller timing inom musik eller fysik, där vi lätt kan förstå att välrepeterat musikstycke kräver rätt puls lika som ett välregisserat 400 meters lopp kräver rätt puls hos den atletiske sprintern för att erhålla publikens gunst och jubel efter ett segerrikt lopp.

Analys för att få inblick i Romans rytmiska känsla:



⁸² Bengtsson, s. 260, Notbilden diskuteras här, (jag har valt en egen formulering).

⁸³ Bengtsson, s. 260, mina formuleringar kan verka enkla, men används i dagens praxis, i Bengtssons avhandling används formuleringar som ”melodisk rörelsekaraktär och tyngdpunktsfördelning [...]”energi”mängder” o.s.v, jag har med avsikt försökt använda ett mindre komplicerat språkbruk.

⁸⁴ Bengtsson, s. 259

⁸⁵ Ibid s. 260.

3.4 Romans improvisations underlag - Corellis musik

Jag går nu in på musikanalys av Corellis musik

Notex. 12. Takt 1-5.

Takt 1.

2.

3.

4.

5.



Gm Gm D7,⁸⁶ D Bbmaj G Cm9 F7 Bb9 Bb F4-3 D Gm9-8 ADmA4-3 Dm
5 3 3 3 3

Noterna ovan är ett 1700-tals tryck av Corellis Sonata 5,⁸⁷ som Roman använder att improvisera över. Musiken lanserades 1 januari år 1700 och väckte stor succé i Europa.⁸⁸ En virtuos violinstämman spelade till detta ackords och melodimaterial mycket snabba löpningar och ornamenteringar. För dagens improvisationsmusiker kan dock generalbasnotationen te sig förvirrande och därför har jag även här skrivit in ackordsbeteckningar under detta första notsystem enligt ovan. Jag har valt att modifiera en standard-notation av ackordsanalys till ett system som jag anser bättre passar klassisk musik.⁸⁹ Bas-stämman har noterats med en siffra istället för en bokstav. Den vanliga praxisen för ackordsanalys av generalbasens toninnehåll,⁹⁰ skulle se ut enligt följande:

Gm Gm D7/A D, Bbmaj G/H Cm9 F7/A, Bb9 Bb/D Fsus F, D/F#, Gm9 A Dm Asus A, Dm

Ett melodi-instrument som har ackompanjemang i basen av ett annat instrument kan klara sig med enbart ackordsnoteringar som underlag för improvisation, men solospel på ex. klaviaturinstrument kräver att basstämman spelas samtidigt för att harmoniken skall bli

⁸⁶ Detta ackord skall markeras med en överstrykning då grundtonen saknas enligt min metod redovisas vidare i avsnitt 3.3, mitt använda markeringsätt av detta ackord är baserat utifrån läran om funktionsanalys som jag studerat bl.a. för en predikant för ca 30 år sedan.

Valdemar Söderholm, *Arbetsbok i elementär harmonilära*, (Stockholm 1951) s. 11

⁸⁷ Anna Ivarsdotter-Johnson, *Musiken i Sverige del II*, (1993) s. 24.

⁸⁸ Neal Zaslaw, Ornaments for Corelli's Violin Sonatas, op.5, *Early Music* (nov 1996) s. 95 "the letter of dedication of Arcangelo Corelli's *Sonata a violino e violone o cimbalo*, op.5. is dated Rome. 1 January 1700".

⁸⁹ Metoden för detta beskrivs i avsnitt 3.5

90 Ibid.

komplett. Då är en tydlig och förståelig notbild av största vikt, vilket denna uppsats söker att peka på, och dessutom föreslår en alternativ notering av basstämman i ackordsbeteckningarna som påvisats i redovisade notexempel.

3.4.1 Nutida notering av Corellis musik

Notex.13.

Takt 1.

Takt 2.

slag 1 2 3 4 / 1 2 3 4



Den här notbilden är mer lik dagens praxis för klassisk musik. Noterna är från 1952 och fortfarande finns generalbasen noterad med små siffror under notsystemen samt basstämman som ingår i systemet att beteckna ackord enligt denna metod. Om man jämför med den tidigare utgåvan av Corellis musik (notex.12.) så har här improvisationens frihet bytts ut mot noterad musik.⁹¹ Här har fyra notrader noterats och uppifrån består de i:

1. ”Transkriberat solo” från Corelli.
2. Corellis original-melodistämma, (j.m.f notex.12 notrad 1).
3. Noterat ackompanjemang för cembalo utifrån generalbasnotering (”kompositör” okänd).
4. Generalbas med tillagda oktaver (första och sista tonen) samt två toner från ackorden; (d).

Notrad 4. kan jämföras med notrad 2. i notex. 12 och här överensstämmer musiken väl. De utskrivna ornamenten (snabba improvisatoriska tonföljder) 4st kan också ses i originalet.⁹²

⁹¹ Samma förfarande sker idag även inom jazzen vid transkribering av solon.

⁹² Originalet är ett tryck från 1700-talet och dess ursprung har jag betraktat som säkert från källan som är tryckt i Musiken i Sverige del II s. 24, (min handledare och lärare Sten Dahlstedt har instämt i detta).

3.4.2 Jämförelse mellan Corelli och Roman

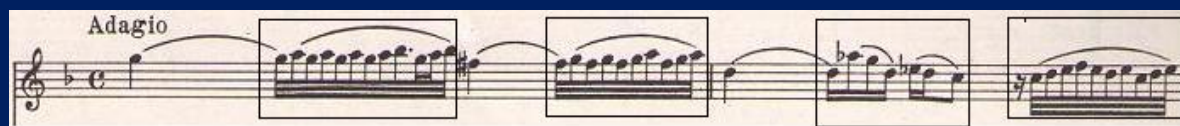
Jag går nu in på en jämförelse mellan Corellis noterade ornament och Romans handskrift av samma musikstycke. Av utrymmesskäl noteras endast de två första takterna i Sonata 5.

Notex. 14

Takt 1.

2.

slag. 1 2 3 4 1 2 3 4



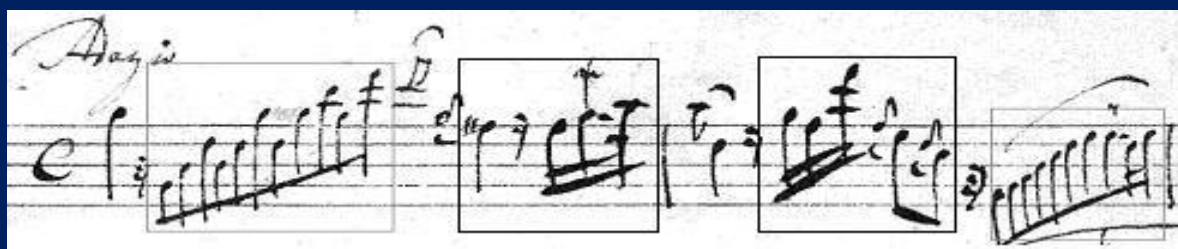
Corellis ornament

1

2

3

4



Romans:ornament 1

2

3

4

Här syns alltså två versioner av samma takter nedskrivna för violin. Variationsmöjligheterna är stora och Roman har valt att notera ornament⁹³. I frasering 2 och 4 finns det två ej utskrivna ornament.⁹⁴ Här är det lättare att notera taktslagen exakt i utgåvan från 1900-talet då summan av alla notvärden skall bli = 1. Utifrån denna metod bör Romans handskrift gå att transkribera mer exakt till en notbild avpassad för den virtuose notläsaren.

Av desto större intresse är enligt min mening att försöka improvisera på det sätt som musiken ursprungligen framfördes. Idag har metoder med ackordanalys utvecklats ifrån generalbasens tidsålder. Med denna grundkunskap som bas så finns det anledning att vidareutveckla en kombination av modern ackordsanalys och generalbasens komplexitet. Ett försök till förbättring har genom en kombination av dessa bägge tekniker gjorts av undertecknad vilket har det syfte som beskrivits i avsnitt 1.5; att inspirera till improvisation över klassiska tonaliteter. Jag beskriver i nästa kapitel därför metoden på ett mer grundläggande sätt än som hittills redovisats i denna uppsats. För att särskilja begreppen kallar jag metoden Improvisationsanalys med en förkortning, Imp.analys.

⁹³ I mitt ordval improvisation som är nedtecknad, ornament behöver ej vara nedtecknad improvisation.

⁹⁴ De små markeringarna i fyrkant 2 och 4 som har ornament ovanför tonerna g och ess. (Ett förtecken saknas).

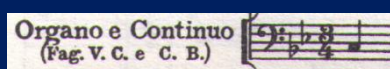
3.5 Metod för ackordsanalys

Jag väljer för redovisning av min använda metod för ackordsanalys ett annat musikstycke från 1700-talet, med avsikt att förtydliga metodens mångsidighet för klassisk musik som har samma system som Corelli noterna jag tidigare analyserat i undersökningen (avsnitt 3.4).

Exemplet som jag valt att analysera är ur J.S.Bachs rikliga material av noter med generalbasbeteckningar, men kunde lika gärna varit ex. ur Mozarts pianokonsert nr 3 i F-dur, satsen ”Elvira-Madigan”⁹⁵ som också finns noterat med generalbasbeteckningar. Likväl kan man tillämpa metoden på övrig klassisk musik i dur-moll tonalitet eller ex. kyrkans koralbok.

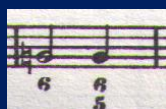
Från Bach väljer jag ur Johannespassionen, några takter från den 190 sidor digra källan,⁹⁶ för att redovisa analysmetoden. Jag väljer sidan 177 som betecknas no. 67 Coro, och fokuserar på takt för takt för att förklara metoden.

Detta är generalbasnoter som har en F-klav i notsystemet, två fasta förtecken och $\frac{3}{4}$ dels takt. Notex. 15 takt 1



Takt 1, innehåller ett c i continuo⁹⁷ stämman utan generalbasbesiffring, vilket säger oss att ackordet skall vara ett C-moll eftersom det är två b-förtecken, vilket ger oss ledning att det är en molltonart som stycket går i. Då ingen generalbas-siffra noteras så förutsätter Bachs noter att det är ett vanligt dur eller moll ackord som skall spelas, här alltså c-moll, därför noterar jag Cm under continuo-stämman.

Notex.16 takt 2



Takt 2. Första tonen har ett h i basen och en sexa under enligt Bachs notering, detta betyder att sjätte tonen från bastonen skall vara med i ackordet. Räknar man sex tonsteg i skalan som förtecknen gett oss så hamnar vi på tonen g som alltså skall spelas enligt Bachs anvisningar. Även den tredje tonen från bastonen skall spelas; d, men här har en förenkling av generalbasbeteckningen gjorts för att inte notbilden skall bli för grötig.⁹⁸

⁹⁵ Elvira Madigan är den svenska benämning på denna sats vilken nämndes i avsnitt 1.1.

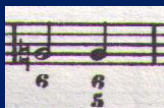
⁹⁶ Se källförteckning för ref.

⁹⁷ Continuo är liktydigt med generalbasens baslinje.

⁹⁸ Detta är samma logik som vi i ”jazzanalys” enbart skriver G7 då vi menar G,3,5,7 i ackordet som tonmaterial alltså tonerna g, h, d, f, (grundton, ters, kvint och septima).

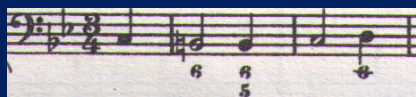
Imp-analys betecknar jag med G/3, vilket betyder ett G-dur ackord med tredje tonsteget, (tersen) i basen. "Pop-analys" skulle skrivas G/H vilket kan vara enkelt att fatta men enligt min erfarenhet rör till begreppen då man skall improvisera över klassisk musik som är mer komplex än pop.

Notex.17 takt 2



Takt 2 ton 2 har ett h i basen med 6 och 5 under, vilket enligt Bachs sätt betyder tonerna h + tonsteg nr 5 och 6 räknat från h, d.v.s. f och g. Ton nr 3, d är underförstått att den skall vara med (se fotnot 98). Popanalys säger G7/H och Imp.analys skrivs ned i exemplet med G7/3.

Notex.18 takt 2 3



Takt 3 not 1 är samma som i takt 1:

Generalbaston utan notering; en treklang, jag skriver: Cm, (moll då de fasta förtecknen definierar ackordstonerna).

Notex.19 takt 3



Takt 3 not 2: har ett d med en sexa under som är överstruken.

Detta betyder att tonsteg nr 6 skall höjas ett halvt tonsteg från b till h eftersom generalbas-systemet är tonartsbundet och styrs av två fasta b-förtecken. Tonsteg 3, är åter underförstått (se fotnot nr 98) och tonmaterialet alltså d, f och h.

Popanalysen skulle behöva kalla samma ackord Dm add 6 utan kvint men någon sådan beteckning finns inte då det blir för långt att skriva för att vara lättläst, jazz-popanalys går helt enkelt ut på att korrekt analysera detta mycket enkla ackord. Imp.analys skrivs med genomstruket G7/5 Att G är genomstruket betyder att denna ton ej skall spelas,⁹⁹ vilket ger tonmaterialet d, f och h, alltså identiskt med Bachs ursprungliga val av toner.

Fördelen med Imp.analys mot generalbasbeteckning är att vi här, dessutom får information om ackordens funktion, och improvisationsunderlaget.¹⁰⁰

⁹⁹ Valdemar Söderholm, *Harmonilära*, (Stockholm 1959). Detta har jag hämtat från kunskapen om funktionsanalys, jämför ofullständig dominant, passim.

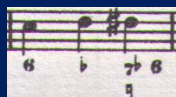
¹⁰⁰ Den skala som passar att improvisera till ackordet.

Notex.20 takt 1 2 3 4



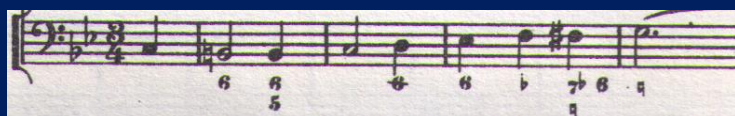
Takt 4 ton 1; - ett ess i basen, med en sexa under, - vilket betyder ackordstonerna; sjätte tonen från ess, c plus tredje tonen g som är självskriven, alltså C-moll med tersen i basen som noteras med; Cm/3 i Imp.analys.

Notex.21 takt 4



Takt 4 ton 2 är ett f med ett b-förtecken under,¹⁰¹ vilket betyder F-moll i Imp.analys, som dessutom ger improvisatören ledning om att en f-moll skala kan passa att spela till ackordet. Takt nr 4 ton 3 är ett fissa med 7b, 6 och ett återställningstecken under i generalbasens sätt. Här börjar det bli mycket information att hantera i realtid för ackordspel till basso-continuo-spelarna.¹⁰² Imp.analys noteras med D7/3 vilket betyder D7 ackord med tersen i basen. Generalbas-systemet ger samma toner, men måste ha två förtecknen + en ton i ett notsystem för att bli förståeligt. Imp.analys klarar sig med D7/3 utan notsystem och motsvarar alltså gitarr-analyser i lättlästhets utan beroende av notrader, klaver, förtecken m.m.

Notex. 22 takt 1 2 3 4 5



Takt 5 har ett g i notsystemet med återställnings tecken under enligt Bach vilket ger: G-dur i Imp.analys.¹⁰³

Notex. 23 takt 6 .¹⁰⁴



Takt 6 har ett g med 7 under och ännu ett förtecken enligt Bach-noterna. Imp.analys noteras G7.

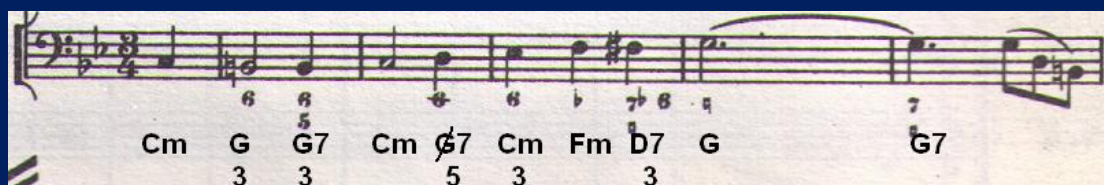
Takt nr 6, de sista tre tonerna saknar generalbasbeteckning och är enbart till för bas-stämman utan ackord. Hela raden takt 1-6 ser då ut så som följer med generalbas och Imp.analys under:

¹⁰¹ Basklaven och förtecknen gäller förstås.

¹⁰² Framför notraden är noterat att Fagott, cello och kontrabas är lämpliga instrument (se not ex.16 takt 1).

¹⁰³ utan behov av notsystem, Imp.analysen talar för sig själv om toninnehållet.

¹⁰⁴ Bågen är ett 1800-tals-fenomen och alltså inte Bachs original noter enligt Claes af Geijerstam, 080112 (musikbibliotekarie musikvetenskapliga institutionen Uppsala universitet).



Alltså ganska likartat som Corelli noternas analys jag gjort i avsnitt 3.4 notexempel 12.

På detta sätt har jag genom att räkna tonsteg med justering för höjda och sänkta toner fått fram ton-materialet som jag noterat på samma sätt i undersökningen av Romans improvisationsunderlag (avsnitt 3.4). Vid vana att läsa noter på detta sätt så tränas snabbheten upp liksom en jazzmusiker läser ackordsanalys och improviserar efter dessa i nuet så kunde troligtvis Bach, Roman och Mozart denna konst. För att lära sig improvisera som de ”gamla mästarna” föreslår jag användande av denna metod vilket jag själv praktiserat vid arbete som kantor sedan tre års tid. Vid detta arbete från orgelpallen vid begravingar m.m. så gäller det främst att inte ”spela fel”, mer än att spela mycket och virtuost och då är Imp.analysis mycket användbar modern tolkningsmetod av generalbas baserad musik.

Gunno Klingfors formulerar detta i sin doktorsavhandling (som finns på nätet), att man måste förenkla generalbasens toninnehåll i praktiken för att musiken ej skall bli för tät, genom att citera Quantz enligt följande sätt;

”121. Se även Quantz [(1752¹)1789³:223ff]: *Die allgemeine Regel vom Generalbaß ist, daß man allezeit vierstimmig spiele: wenn man aber recht gut accompagniren will, thut es oft bessere Wirkung, wenn man sich nicht so genau hieran bindet; wenn man vielmehr einige Stimmen wegläßt, oder wohl gar den Baß mit der rechten Hand, durch eine Octave höher verdoppelt.* Man måste rätta sig efter situationen vad gäller antalet stämmor: fullstämmig musik med många instrument fordrar ett fullstämmigt och starkt ackompanjemang, medan en med få instrument besatt konsert fordrar viss återhållsamhet (*schon einige Mäßigung [fordern]*), i synnerhet i soloavsnitt. Även Ph E Bach [1762:244ff] påpekar att det av dynamiska skäl är viktigt att stämantalet varieras.”¹⁰⁵

¹⁰⁵ < http://www.klingfors.com/bach_avh/_1/a.htm > besökt 100110.

4. Diskussion

Sedan bandspelarens genombrott som dokumenteringsmetod har inte musikerna varit tvungna att utöva notskrivningskonsten som metod att bevara sin musik.

”I barockens musik liknade konsten att spela klaverinstrument efter generalbas (en harmonisk grundskiss, som musikanten fyller efter ögonblickets ingivelse) den moderne jazzmusikerns konst, med dess improvisation över temata, motiv eller harmoniska förlopp.”

”Mozart var den kanske främste improvisatören med penna och papper. Han skrev ofta ut färdiga partitur och stämmor direkt, komponerade musiken lika fort som pennan kunde gå och suddade knappast någonsin ett enda streck”.

Klassicismens kadenser i konserter för fiol, piano eller andra instrument var avsedda att vara improviserade – ett tillfälle för musikern att i konstverkets helhet infoga uttryck för sin egen kreativitet. När Beethoven just hade kommit till Wien blev han känd som den häpnadsväckande improvisatören på piano och först senare som kompositör.

På sätt och vis är all konst improvisation. Somliga improvisationer presenteras som sådana, i sin helhet, här och nu; andra är ”påbättrade improvisationer” som har blivit reviderade och rekonstruerade under en tid, innan verken framförs för publiken.

En kompositör som skriver på papper är ännu till en början improviserande (om än bara mentalt) och underkastar sedan improvisationens resultat ännu en förfining med hjälp av teori och praktik. På 1800-talet inskränkte sig de flesta musiker till att not för not återge partitur, man började kopiera tidigare musikers improviserade alster. Komposition och framförande skildes allt mer från varandra, *det gamla och det nya miste kontakten med varandra*.¹⁰⁶

Denna uppsats vill genom studien av Romans 1700-tals handskrift som med ovanstående formuleringar kan sägas var improviserad, återupprätta kontakten mellan dagens improvisations-kunnande och barockmästarnas teknik att improvisera. För den intresserade så finns en artikel om Romans ornamenteringsteknik som jämförs med samtida virtuoser i Oxfords universitets e-tidskrift Early Music som kan ses via inloggning.¹⁰⁷

¹⁰⁶ Nachmanovitch, s. 14-16. (Referensen gäller hela inledande diskussionen).

¹⁰⁷ Zaslaw, (feb.1996).

En edition av Corellis noter med utskriven ornamentik, eller improvisation som jag föredrar att kalla det, finns som bilaga 3 till denna uppsats. Där har man skrivit originalets generalbas besiffring samt melodi och basstämma vilket var Romans underlag för handskrifterna i bilaga 1 och 2 till denna uppsats. Denna notutgåva visar då på ett sätt för den som ej har egen improvisationsförmåga att försöka efterlikna 1700-talets musik-uppfattning om hur Sonata 5 skall framföras. Som det framgår av tidigare forskning (se avsnitt 1.2) så fanns det under den klassiska improvisations-idealets storhetstid såsom under barocken ett antal olika versioner av kompositörernas alster, liksom vi idag har jazz som spelas på olika sätt över standardverk som folk känner igen. Genom detta igenkännandets identifieringsprocess så uppskattas musiken av publiken och musikerna får utrymme för sina egna tolkningar och sin egen virtuositet. Denna förmåga till eget skapande kan enligt min mening ofta få ge avkall för att bli en fullfjädrad kopist vilket klassisk musikutbildning kanske har tendens att värdesätta som den största formen av virtuositet.

Roman och de klassiska mästarna har genom studier av tidigare kompositörers verk och genom en gedigen grundutbildning gått ett steg längre. Med god kunskap om musikens språk i paritet med hur de flesta av oss behärskar att skriva, läsa och tala obehindrat på ett livfullt sätt, så har musikens mästare lärt sig att musicera fritt, i en passande genre för de tillfällen som publiken önskade. Här finns mycket att lära i de klassiska konsertsalarna och i kyrkorna enligt min mening. Kanske de (mer än) halvtomma kyrkorna och konserthusen som förvisso upprätthåller en klassisk tradition som har större kulturellt värde än dagens skvalmusik behöver ställa krav på musikerna att improvisation av hög kvalitet bör ingå som ett element som lockar besökarnas nyfikenhet för det oförutsedda. Därmed inte sagt att ”kattens promenad på pianot” (se avsnitt 1.1.2) är improvisation, vilket en del av dagens s.k. ”free-jazz” kan uttrycka. Detta har en kvalitet av *pseudo-musik* i paritet med *pseudo-science* som Sven-Ove Hansson beskrivit i en artikel på Stanford-universitet.¹⁰⁸ Likaså finns det yttringar av pseudo-komposition med hjälp av datateknik som enligt min mening inte har välgörande effekt på vår psykiska hälsa och inneboende musikalitet. Viss körmusik och vissa yttringar inom ungdomskulturer (som dock har ett sökande efter identitet), kan enligt min mening också ha dessa musikaliska bieffekter. Detta går dock utanför denna uppsats avgränsning.

¹⁰⁸ Sven-Ove Hansson, ”Science and Pseudo-Science”, *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, passim.
< <http://plato.stanford.edu/entries/pseudo-science/> > besökt 091221.

Barockens mästare var duktiga på musikens grammatik. Liksom det behövs en grammatisk kunskap för att skriva vårdat och lättfattligt för att utveckla teorier och delge ståndpunkter, så hade Roman förutom sina språkliga kunskaper, kunskapen om det musikaliska språket vilket han delvis lärde från Italien, varifrån Corelli kommer ifrån.

Romans skissartade handskrifter redovisade i denna uppsats är en direkt kommunikation med hur en 1700-tals mästare nedtecknade sin musik. Genom renskrivning av dessa med datorprogram kan spelbara utgåvor göras för studier i improvisation och interpretation.

”Klassiska” utgåvor av Corellis musik (se bil.3) innehåller dock mycket information som ej fanns i kompositörens ursprung. En jämförelse kan göras inom konsten om en tavla inte bara kopieras utan dessutom en massa detaljer tillförs i konstverket. Inom musik motsvaras detta av ex. bindebågar, utskrivna ornamenteringar, fingersättning, styrke-beteckningar och tempoförändringar. Allt detta sammantaget ger att musikanten som skall spela efter noterna får så mycket information att försöka efterlikna att själva känslan i det ursprungliga verket kan gå förlorat. Klassisk musik kan därför ibland uppfattas som ett mekaniskt uppförande av en tekniskt duktig exekutör, mer kanske likt idrottsmannens prestation av högt tempo eller uthållighet, i en konsert med ett solouppförande efter noter.¹⁰⁹

Studier av andra kompositörers skisser och kompositioner,¹¹⁰ till musik som analyseras i dess ursprung och återges i dess enklaste form är ett önskvärt forskningsområde anser jag. Om lika intressanta noter som de bifogade i denna uppsats används, kanske vi kan lära oss mer om den frågeställning jag inledde denna uppsats,

”Hur improviserade de gamla mästarna?”

Genom att studera inte bara improvisationens skapande process utan även hur flera linjer (stämmor) av improviserade melodier kan sättas samman till kompositioner, kan mitt syftes förlängning,¹¹¹ uppnås d.v.s. inte bara kunskapen om improvisation kan ökas utan även kompositions-tekniken inom den klassiska traditionen kan vidareutvecklas.

¹⁰⁹ Om stycket uppförs utantill påverkar inte uppförandets mödosamma arbete, snarare ställs ännu större krav på idrottsmässig prestation, i detta fall av minnesträning.

¹¹⁰ Kompositörer såsom Mozart studerade andra kompositörers arbete i sin utbildning och, ”Källorna till Mozarts inspiration och receptiviteten i hans musikaliska natur förutsattes också av en kraftfull musikvetenskaplig tradition” Maynard Solomon, *Mozart*, (Falun 1995) s. 145.

¹¹¹ Flera linjer improviseras till kompositioner, detta arbets-sätt hade både Roman enligt Bengtsson, s. 213 och Beethoven enligt OG Soneck: ” This suggests how the score was set up; first Beethoven drew barlines, then he filled out the cue-staff at the bottom, perhaps for only a few pages at a time perhaps for much more; then using the cue staff as a guide, he then distributed his materials into the upper orchestral staves”.

Dagens generella utbud består mycket av samplingsteknik (främst pop) och kopiering av tidigare musikers idéer. Genom inspelnings- data- och midi-teknik,¹¹² finns idag möjligheter att låta datorer transkribera improviserad musik. Romans notskrift kan vara ett exempel på hans samtids transkriberingsförmågor, d.v.s. att man kunde nedteckna en annan musikers soloimprovisation, musikerna hjälptes åt att nedteckna varandras fraseringar,¹¹³ vilket idag vi kan låta ett notskrivningsprogram göra genom att improvisera i realtid på en midiklaviatur som registrerar improvisationen exaktare än t.o.m. Romans notkunskap. Idag kan vi spela in improviserad musik på cd-skivor såsom Sven Eric Tandberg har gjort för att illustrera sin avhandling om improvisation.¹¹⁴ Idag kan vi dessutom genom internet lagra våra musikaliska improvisationer och lägga upp dem så att de är tillgängliga för avlyssning i hela den uppkopplade internetvärlden som musikaliska illustrationer till våra försök att endast skriva om hur musik kan låta. Exempel på författarens egen improvisation över det första ackordets tonalitet i Corellis Sonata 5 finns på internetadressen;

<http://www.nationalparkstudio.com/biografi/sandmark/Musik/Imp%20G-moll%20G%20cath.mp3>¹¹⁵

Denna musik är ett exempel på den enklaste formen av modal improvisation,¹¹⁶ i samma tonalitet som det första ackordet i Corellis Sonata 5; (G-moll), till detta passar en d-moll skala att improvisera på vilket är detsamma som en g-dorisk-skala¹¹⁷ enligt kyrkomusiktraditionen.¹¹⁸ För att improvisationer skall stämma tonalt och rytmiskt med ex. Corellis Sonata 5 och generalbasnoterad musik, krävs stora kunskaper om fraseringsteknik samt stilkänsla vilket Roman är ett gott exempel på. För att lära sig sådana kunskaper som att hinna med att växla tonaliteter utan att göra tempoavvikelser så föreslår jag att man använder rubatotempo¹¹⁹ till att börja med vilket troligtvis Roman använder som en indigriens i tolkningen av Corellis Sonata 5, adagio satsen. Min egen inspelning av improvisation i endast G-moll tonalitet börjar helt rubato och använder endast en tonalitet, (g-mollskalan med vissa altereringar) medan

OG Soneck, *Beethoven Impressions By his contemporaries*, (Dover 1967) s 11.

¹¹² Gunno Klingfors, *Retro.nu*, (Kristianstad 2003) s.105-106.

¹¹³ Ingmar Bengtsson och Ruben Danielsson, *Handstilar och notpikturer i Kungl. musikaliska akademins Roman-samling*, (Uppsala 1955), passim.

¹¹⁴ Sven Eric Tandberg har bifogat cd-skivor i sin doktorsavhandling med sina egna orgelimprovisationer som illustration till tidstypisk improvisation inom kyrkomusiktraditionen.

¹¹⁵ I den elektroniska versionen av denna uppsats kan man lyssna på improvisationen medan man läser texten, <<http://www.nationalparkstudio.com/biografi/sandmark/indexbiografi.htm>> besökt 100109.

¹¹⁶ Endast en tonalitet.

¹¹⁷ En enkel uppställning om och ackord och passande skalor finns på Musikakutens hemsida, <<http://musikakuten.se/grupp/skalor-som-passar/index.html>> besökt 100109.

¹¹⁸ Valdermar Söderholm, *Arbetsbok i kontrapunkt Vokalpolyfoni II*, (Stockholm 1980) s 3.

¹¹⁹ Rubato betyder långsamt utan tempo.

Sonata 5 innehåller ackordsväxlingar ungefär som en vanlig pop eller standardjazzlåt med flera ackord per takt. Efter att utforskat klanger i den valda tonaliteten kan man införa ett tempo, gärna långsamt eller *adagio* som Roman noterat. Detta gör också jag i mitt musikaliska exempel. Själv tycker jag om att lyssna på musik när jag läser på datorn,¹²⁰ eller surfar på internet. Improvisation endast i en tonalitet,¹²¹ kan kännas statisk, medan den klassiska musikens komplexitet och snabba ackordsväxlingar inbjuder till mer vetenskapligt musiktänkande, som kräver kunskaper i musikteori och snabbhet i kopplingen mellan känsla och teoretisk kunskap. Ska improvisation ske över klassiska ackordsväxlingar krävs också ett musikspråk som ger snabba och tydliga impulser till förståndet som skall tolka information och respondera på denna genom att utföra motoriska rörelser på de musikinstrument (eller på stämbanden) som vi trakterar.

Generalbas-systemet som användes av de gamla mästarna i flera hundra år framstår för mig som det musikspråk som varit det mest användbara för både komposition och improvisation hos dessa mästare. För att musikens utveckling skall fortskrida behövs inte bara en förankring i den historiska traditionen utan även nya idéer, därför har flera system efter detta sammanställts av olika musikteoretiker. Det mest använda i dagens praxis är gitarranalyser eller ackordsanalyser som de flesta av oss musikstuderande tidigt får del av i musikundervisning och självstudier. Med de klassiska kunskaperna om generalbas och funktionsanalys¹²², har jag sammankopplat dem med dagens mest använda praxis inom jazz och pop. Jag började utforma detta system för ca fyra år sedan i en av Beethovens pianosonater.¹²³ Där fann jag att min variant av beteckningsystem underlättade (för mig) att snabbt få en överblick över de harmonier som kan användas på ”vanliga noter”, utan ackordanalyser. Det är ingen stor förändring av de tidigare som används i praxis, men då musik skall utövas i realtid och ibland spelas *a vista*¹²⁴ gäller det att förenkla så långt det är möjligt för att låta den delen av musikaliteten som,

”hittar på”, fantiserar, eller improviserar,

¹²⁰ Detta görs enkelt genom att förminska media rutan vid uppspelning av en ljudfil så att läsning kan göras ex. av denna uppsats medan den uppspelade musiken används som bakgrundsmusik.

¹²¹ Indisk raga musik är ofta modal improvisation i en tonalitet, uppbyggd ungefär som författarens musikexempel med rubato introduktion varefter ett tempo varsamt förs in som sedan bygger en suggestiv grundpuls med harmoniska utvikningar.

¹²² Söderholm, *Harmonilära*. passim.

¹²³ Detta under semester i Bulgarien då jag inte hade tillgång till instrument och skulle göra ansökningsprov till musikhögskolan i Stockholm med kort varsel, där ingick också att själv producera den hemsida det klingande musikexemplet i denna uppsats finns att tillgå.

¹²⁴ *a vista* betyder att noterna spelas utan föregående genomspelning.

- får utrymme i det musikaliska förloppet. Generalbas systemet då både basstämman i noter och besiffringen under (som kan vara komplicerad i ex. Bachs musik) ska ses i noter, samtidigt som egna improviserade toner frambringas på det instrument man brukar är ovant för dagens musikanter.¹²⁵ Pop eller jazz-analysen har begränsningar då ackorden mest ger ledning för improvisationen vilka skalor som passar att spela till men inte ger klar information om varifrån ackorden härstammar som funktion, som exempelvis funktionsanalys ger. Jazzanalysen noterar ”främmande bastoner”¹²⁶ med ytterligare en bokstav ex. Gm/D. Detta blir en aning otydligt enligt egen erfarenhet med för mycket bokstäver även om detta är ett enkelt exempel. Min variant av det hela blir att notera samma ackord med Gm/5. Detta ger förutom problemet att hålla reda på vilken som skall vara uppe eller nere (jämför nämnare och täljare i division) även en ledning om var ackordet ”kommer ifrån” eller hör hemma, vilket är så signifikant inom klassisk musik, där funktionsanalyser med dissonans/upplösning osv. följer vissa förlopp som känns naturligt.¹²⁷

Gm/5 betyder alltså G-moll ackord med kvinten 5 i basen, på generalbas vis skulle ett g noteras i basstämman's notsystem och siffrorna 4 och 6 ställas under noten.¹²⁸ I de presenterade analyserna i denna uppsats framgår en mängd av alla de varianter av ackord som förekommer i musik, likaså i det klingande musikexemplet jag producerat. Jag har de senaste åren med de beskrivna metoderna (se källkritisk undersökning, avsnitt 3.3.2 och avsnitt 3.5) gjort egna översättningar av ett större antal stycken och satser av klassisk musik och använt detta material vid mitt arbete som kantor i Svenska kyrkan parallellt med mina studier på musikinstitutionen på Uppsala universitet.

Jag tackar mina lärare,¹²⁹ och studiekamrater för de kunskaper de givit mig som grund för mina slutsatser och att de ger mig tillfälle att diskutera mina idéer i akademiska sammanhang.

¹²⁵ Man börjar inte musikundervisningen med generalbas däremot lär sig många ackordanalyser på gitarr eller klaviaturinstrument.

¹²⁶ Annan baston än ackordets grundton.

¹²⁷ Om detta beror på ett musikaliskt eller vår inneboende musikalitet lämnar jag som en fundering.

¹²⁸ I generalbasbeteckningen skulle även ett b förtecknas med om tonarten är dur. ”Mitt system” är inte tonartsberoende på samma sätt.

¹²⁹ Lärarlista: Ola (musikteori), Parkman, Sund, Yondt, Iwa, Kia, Sten, Radovan, Per-Henning, Juliane, Fagius och Linus. Improvisations och gästlärare Klingfors, Adåker, Valkare, Bent, Tuomo, Selander, Pia, Kristina, Karpe samt Adolfsson.

5. Sammanfattning

Den här uppsatsen försöker fylla den kunskapslucka som idag finns mellan klassisk improvisation och dagens praxis för improvisation inom musik. Genom studie av Romans virtuosa handskrifter som jag tolkar som en direkt nedteckning av hans egna improvisationer, visas hur han fraserar solistiskt över en given ackordföljd på ett sätt som väl överensstämmer med virtuos improvisation inom jazz och pop över ackordsanalyser.

Jag redovisar i uppsatsen hur man lätt kan översätta generalbasbeteckningar (1700-talets ackordsbeteckningar) till ett nytt betecknings-system jag kallar Imp.analys. Detta består i en kombination av ackord och en basstämma noterad i siffror under dessa om ej grundtonen används. Generalbas-systemet använder noter för att notera bas-stämman medan gitarranalyser (dagens praxis) använder en bokstav om grundtonen ej används.

Romans högutvecklade notskrivningskonst ger oss insikt i den högstående förmåga till improvisation som fanns redan på 1700-talet. Denna förmåga till musikskapande kombinerad med exakthet i notskrivning och kunskap om musikteori har ledit till klassiska kompositioner som levt kvar i århundraden.

Att notera improvisation exakt rätt så att det kan återges exakt som komponerade stycken oftast avser, kräver dock utöver musikalitet och teknisk noteringsteknik, förmåga att skriva och läsa noter som begränsas av både notskrivare och notläsare varför improviserad musik har egenskaper som ej noterad musik till fullo kan återge.

I syftesformuleringen (avsnitt 1.5) framställdes att jag önskade stimulera till ökat utövande av improvisation inom klassisk musik och öka kunskapen om detta. Numera har generalbas-systemet ersatts av gitarranalyser och ackordsbeteckningar som en mer lättläst variant av musikaliskt språk för att snabbt förstå hur det harmoniska underlaget ser ut inom nutida och klassisk musik. Detta har dock begränsningar som redovisats i avsnitt kapitel 4 (diskussion) därför framlägger jag här ett alternativt sätt (Imp.analys) att nedteckna ackord och harmonisk analys som jag i dess enklaste form redovisar i ett klingande musikexempel. Ett större antal stycken har omtolkats och analyserats och framförts i arbete som kantor med hjälp av arbetsmetoden.

6. Slutledningar

Så långt som jag hittills har experimenterat med mitt försök att förenkla informationen om improvisationsunderlaget har jag funnit att;

Man kan behärska att spela generalbasbeteckningarna korrekt, samtidigt som information om det skalunderlag ackorden ger, möjliggör melodisk improvisation i solostämman på mer modernt sätt, som de flesta som prövat improvisation på jazz, pop eller klassiska melodier känner till. Vad jag kommit fram till är också; att min variant av bas-besiffrad ackordsanalys fungerar som förklaringsmodell av musik, och för mig, ger en intressant möjlighet att spela med mindre komplicerad information i huvudet vilket alltså ger större möjlighet till fantasi och kreativitet i interpretationen eller improvisationen över ex. Corellis musik. Den förenkling som ofta görs i ackordanalyser av klassisk musik tycks mig tappa mycket av karaktärer och mindre nyanser i musiken som naturligtvis kommer fram i interpretationens framförande, då man ”spelar såsom mästarna skrev”.

Bach, Mozart, och Beethoven improviserade i sina respektive stilarter. Då denna uppsats är fokuserad på Romans improvisationer och den musik han utförde dessa på, så försöker jag göra mig en föreställning om hans sätt att improvisera, och förmedla detta i text. Genom egna experiment, studie av litteratur och noter av Roman och Corelli som källor, så framträder de klassiska mästarnas sätt att forma musik allt tydligare, inte minst genom egen övning på deras kompositioner.

För att musikens utveckling skall fortskrida behövs inte bara en förankring i den historiska traditionen utan även nya idéer, vilket denna uppsats försöker visa på.

Syftet med uppsatsen har varit att visa att klassisk musik kan improviseras liksom på 1700-talet, men att dagens ackordsbeteckningar behöver förbättras för att detta skall vara möjligt för den breda massan av musikanter som idag improviserar för att dels generalbasens harmonik skall kunna återges exakt och ett mer intuitivt arbetsätt används än dagens praxis.

Min uppfattning är att klassisk musik har en möjlighet att vidareutvecklas om det egna skapandet får mer utrymme även om en förenkling av noteringen kan vara nödvändig för att harmoniken och rytmiken inte skall förfelas.

Litteraturförteckning

Bengtsson, Ingmar: *J.H. Roman och hans instrumentalmusik. Käll- och stilkritiska studier* (Uppsala 1955)

Bengtsson, Ingmar och Ruben Danielsson: *Handstilar och notpikturer i Kungl. Musikaliska Akademiens Romansamling* (Uppsala 1955)

Bonniers musiklexikon: Folke Törnblom (red.) (Stockholm 1983)

Edlund, Lars: *Modus Vetus* (Stockholm 1976)

Helenius-Öberg, Eva: *Johan Helmich Roman Liv och verk genom samtida ögon* (Uppsala 1994)

Hellsten Hans: *Instrumentens Drottning: Orgelns historia och teknik*, (Stockholm 2002)

Jonsson, Leif och Ivarsdotter-Johnsson, Anna, (red.): *Musiken i Sverige II* (Värnamo 1993)

Klingfors, Gunno: *Retro.nu* (Kristianstad 2003)

Liedman, Sven Eric: *Mellan det triviala och det utsägliga*: (Göteborg 1998)

Moberg, Carl-Allan: *Johan Helmich Roman – Den svenska musikens fader. STM 26* (1944)

Nachmanovitch, Stephen: *Spela Fritt* (Budapest 2004)

Nationalencyklopedin, Tredje bandet: Arne Ekman (red) (Malmö 2008)

Sahlstedt, Abraham Magnusson: *Äreminne öfwer hofintendenten, Kongl. Capellmästaren, och Kongl. Wetenskapsacademiens ledamot, Herr Johan Helmich Roman, I Stora Riddarhussalen framställt d. 30 maj 1767* (Stockholm 1767)

Solomon Maynard, *Mozart*, (Falun 1995)

Soneck, OG: *Beethoven Impressions By his contemporaries* (Dover 1967)

Söderholm, Valdemar: *Arbetsbok i elementär harmonilära* (Stockholm 1950)

Söderholm, Valdemar: *Arbetsbok i kontrapunkt Vokalpolyfoni II* (Stockholm 1980)

Söderholm, Valdemar: *Harmonilära* (Amsterdam 1959)

Tandberg, Sven Eric: *Imagination, Form, Movement and Sound* (Göteborg 2008)

Unnerbäck, R. Axel: *Leufsta bruks kyrka* (Uppsala 2000)

Vretblad, Patrik: *Svenska musikens fader* (Stockholm 1914)

Zaslaw, Neal: *Ornaments for Correlli's Violin Sonatas, op.5, Early Music* (nov 1996), internet

Källor

Handskrift:

Kungliga Musikaliska akademiens bibliotek (MAB), (numera kallat Statens musikbibliotek).
Stockholm Romansamlingen nr 97.

Bilaga 1

<http://www.muslib.se/ebibliotek/roman/browselarge.php?lang=sw&volymid=Ro+97%3A57&bildnr=00154> besökt 091127.

Bilaga 2

<http://www.muslib.se/ebibliotek/roman/browsevol.php?lang=sw&volymid=Ro+97&bildnr=00163> besökt 091204.

Romans Te deum

<http://www.muslib.se/ebibliotek/roman/browsevol.php?lang=sw&by=volymid&volymid=Ro+65> besökt 101012.

Uppsala universitetsbibliotek Carolina handskriftsavdelningen, Vokalmusik i handskrift:

Handskrift och tryck på Romans och Händels Te Deum m.m.

Noter:

Bilaga 3 Arceangelo Corelli *Sonata 5, op 5 nr 5* (London 1953)

Bilaga 4 J. H. Roman *Te Deum*, bearbetning Valdemar Söderholm (Västerås).

Bilaga 5 A. Corelli *Sonata V opus 5* (Tryck c.a 1700)

J.S. Bach *Notebook for Anna Magdalena Bach*, (Munchen 1983)

J.S. Bach *Magnificat, Johannespassionen* no 67 Coro, (Halle 1924)

Internet:

< <http://www.muslib.se/> > besökt 100110

<<https://pingpong.uu.se/courseId/5782/content.do?id=8367771>> besökt 100105

< <http://www.jsbach.net/images/invention.html> > besökt 100110

< <http://www.jsbach.net/images/ornaments.html> > besökt 100110

< <http://www.keithjarrett.org/transcriptions/> > besökt 100110

< http://www.klingfors.com/bach_avh/_1/a.htm > besökt 100110

< <http://www.klingfors.com/cahman/index.html> > besökt 100110

< <http://musikakuten.se/grupp/skalor-som-passar/index.html> > besökt 100109

< <http://musikakuten.se/grupp/ackordsanalys/index.html> > besökt 100109

< <http://plato.stanford.edu/entries/pseudo-science/> > besökt 091221

< <http://www.nationalparkstudio.com/biografi/sandmark/Musik/Imp%20G-moll%20G%20cath.mp3> > besökt 100110

Corelli's Op.5: Text, Act . . . and Reaction Author(s): John Holloway Source: Early Music,

< http://em.oxfordjournals.org/cgi/pdf_extract/XXIV/4/635 > besökt 100120

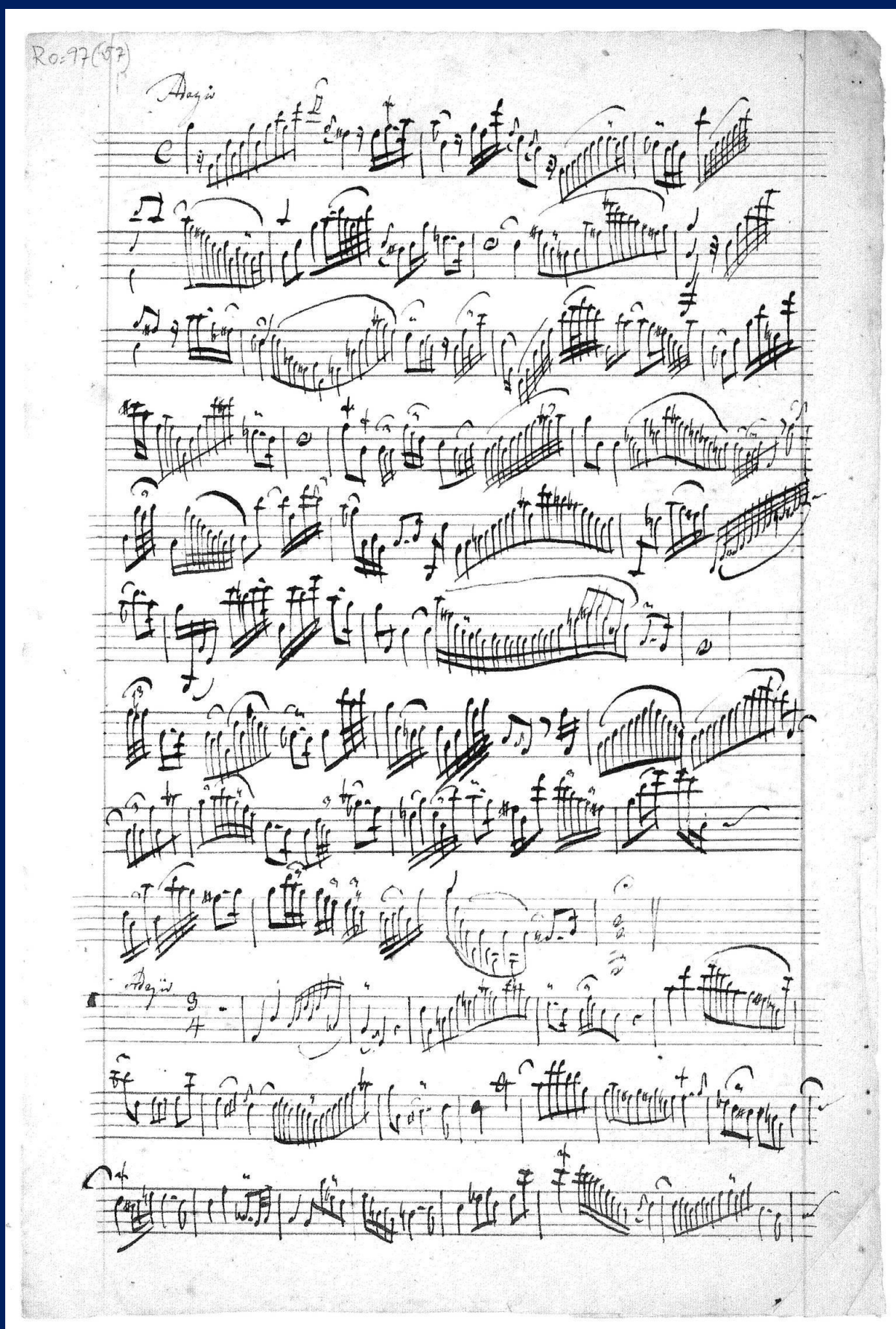
Some Unknown Embellishments of Corelli's Violin Sonatas Author(s): Hans Joachim Marx and Laurence Dana Dreyfus

< http://mq.oxfordjournals.org/cgi/pdf_extract/LXI/1/65 > besökt 100120

Ornaments for Corelli's Violin Sonatas, op.5 Author(s): Neal Zaslaw Source: Early Music,

<http://em.oxfordjournals.org.ezproxy.its.uu.se/cgi/reprint/XXIV/1/95?maxtoshow=&HITS=10&hits=10&RESULTFORMAT=&fulltext=Neal+Zaslaw&searchid=1&FIRSTINDEX=0&resourcetype=HWCIT> besökt 100120

Bilaga 1. Romans nedskrivna variation över Corellis Sonata 5 Adagio sats 1.(notrad 1-9).



Bilaga 2. Romans nedskrivna variation över Corellis Sonata 5.



Melodi, (rad 2 och utskrivet ackompanjeman^g(3,4) utifrån generalbas (notrad 4 med siffror).

47

Bilaga 3. Sonata 5 av Corelli s. 2.

4. fel g-bas i edition ska vara (3) 7. fel. belysning 90. = 47

5. " " not together, ska vara (3)

6. " " " (3)

Vivace

B-S-S 38315

Te Deum av Roman s. 2.

5. Dig, e-vi-ge Fa-der, Vör-dar he - la värl-den, Dig,
 5. Dig, e-vi-ge Fa-der, Vör-dar he - la värl-den, he-la, he-la
 e-vi-ge Fa-der, Vör-dar he - la värl-den, he-la, he-la
 Dig, e-vi-ge Fa-der, Vör-dar he - la
 värl-den, Dig vör-dar he-la värl-den. Dig pri-sa
 och al-la kraf-ter
 al-la äng-lar, Him-lar
 och al-lakraf-ter, och al-la

Te Deum av Roman s. 4.

lig, Her-re Gud, Her-re Gud
lig, Her-re Gud, Her-re Gud
Se
G D E A Em D E7 Hm H3 E7
Se-ba-ot! Ful-la ä-ro him
- ba-ot! Ful-la, ful-la ä-ro him
Se-ba-ot! Ful-la ä-ro him-lar-na och jor - den
jor - den, him-lar-na och jor - den av ditt ma-je-stät
lar - - na och jor - den av ditt ma-je-stät
him-lar-na och jor - den ä-ro ful-la av ditt ma-je-stät
och din här-lig-het, av ditt ma-je-stät och här - - lig-het.
och din här-lig-het, av ditt ma-je-stät och din här-lig-het.
och din här-lig-het, av ditt ma-je-stät och här-lig-het.
Em Hm Em7 D A D 3 3 5 E m D A D

Bilaga 5. Corelli Sonata 5 tryck från början av 1700-talet.

