

Era nasjonalt kultursymbol til hjemmehygge og rekreasjon:

Maria Hester Park og hennes *Glees* i den engelske abonnementskulturen på 1700-tallet

Den engelske vokalsjangeren glee blir ofte beskrevet som en uakkompagnert flerstemt sang for tre eller fire mannsstemmer. Tekstene inneholdt ofte obskøniteter og seksuelle hentydninger, så ikke overraskende var sjangeren knyttet til de tradisjonelle *gentlemen's clubs*. Parks publikasjon fikk imidlertid en svært positiv offentlig anmeldelse og hadde flere kvinnelige abonnenter enn mannlige. Hvorfor var kvinner interessert i å abonnere på en såkalt «maskulin» sjanger – en sjanger som ikke var passende for dem å fremføre? 1700-tallets kvinner opplevde nemlig strenge restriksjoner når det gjaldt hvilke instrumenter og sjangrer som var passende for dem, og hvilke som ikke var det. Man skulle tro at abonnementslistene ville reflektere dette, men i flere tilfeller viser det seg at de ikke gjør det. Abonnementslistene viser i stedet at kvinner både komponerte i de «upassende» sjangrene og selv abonnerte på verk som det var uvanlig at kvinner fremførte.

Innledning

I England var publisering av komposisjoner gjennom abonnement en vanlig måte å få utgitt sine verker på, spesielt på slutten av 1700-tallet. Publikasjonen inneholdt gjerne en liste over alle abonnentene satt opp alfabetisk, foran eller bak i publikasjonen. I denne artikkelen ser jeg nærmere på abonnementslistene som fenomen og eksemplifiserer dette med komponisten Maria Hester Park (1760–1813) og hennes *Glees*.

I dette tilfellet var det ikke bare komponisten kvinne, men også flesteparten av abonnentene, til tross for at glee var en maskulint kodet sjanger, som ofte var kjennetegnet av upassende tekster. Abonnementslistene kan derfor kaste nytt lys over forholdet mellom en sjanger og dens utøvere, berike vår forståelse av sjangerens oppføringspraksis samt vitne om skiftende kjønnsroller på slutten av 1700-tallet. Fenomenet abonnementslister kan også ha vært en viktig pådriver for og en ytre manifestasjon av endringene innen en sjanger – endring fra oppføring i menns private klubber til kvinners rekreasjon i hjemmet.

Metode og kategoriseringer

Studiet av abonnementslister er et relativt utforsket område

i musikkvitenskapen.¹ Men mange forskere har påpekt betydningen av forskning på disse listene, spesielt i tilfeller der man ikke har annet musikkvitenskapelig grunnlagsmateriale. Som et svar på behovet for forskning, har Simon Fleming og Martin Perkins identifisert og kategorisert alle verk med abonnementslister utgitt 1676–1820 i Storbritannia og digitalisert disse.² Digitaliserte lister har store fordeler, da man kan søke på og kryssjekke navn på komponister og abonnenter, abonnenters titler eller yrker, dedikasjoner, utgivelsessteder, kjønn, sjangre etc. Dette blir således en del av vår tids digitale humaniora, hvor man bruker digitalt materiale og digitale verktøy i forskningen. I denne artikkelen vil jeg ikke gå så mye inn på enkeltnavn på listene, men se mer på de generelle trendene, kjønns sammensetningen, årsakene til abonnement og hva man kan utlede av informasjonen fra disse listene.³

Jeg har tatt utgangspunkt i sjangeren glee i denne artikkelen. Ut fra de digitaliserte listene har jeg utarbeidet en oversikt over antall abonnenter på verk utgitt før 1800 samt gitt en kort historisk oversikt. Det har ikke vært like mye forskning på glee som på andre vokalsjangrer, som for eksempel den engelske *madrigalen*. Noen forskere har funnet at sjangeren også henvendte seg til kvinner,⁴ men det har ikke vært noen studier hvor man undersøker hvem som fremførte disse sangene ved å se på sjangeren i sammenheng med abonnementslister. Men selv om man kan finne en sammenheng,

må man påpeke at abonnementslister ikke gir det komplette bildet av, eller påviser utvetydig, hvilke verk som ble fremført av hvilket kjønn. Men listene kan bidra til å gi et mer utfyllende bilde av musikkaktivitetene på denne tiden og samtidig gi en ny forståelse av sjangerens oppføringspraksis.

Den engelske abonnementskulturen

Den første boken som ble publisert med abonnementslister, var John Minsheus *Ductor in Linguas*; denne ble utgitt i England i 1617.⁵ Senere i samme århundre startet den samme praksisen med musikkverk, hvor et av de mest kjente er Thomas Maces *Musick's Monument* fra 1676. Gjennom hele 1700-tallet ble dette en mer og mer vanlig måte å publisere sine verk på. Med andre ord økte praksisen i omfang etter hvert som århundret skred frem,⁶ spesielt i de tilfeller hvor komponistene selv, ikke utgivere, måtte betale for alle publiseringskostnadene – verket skulle ha forside med gravering, det skulle trykkes etc. Dette ble et særskilt engelsk fenomen hvor ikke bare bøker og musikkpublikasjoner, men også konsertserier, ble solgt med abonnement. Hver abonnent ble på denne måten et patronat i miniatyr. I stedet for kun å få støtte av en enkelt velgjører, fikk komponisten støtte fra flere. Man beskriver ofte abonnementskulturen i kunstsosiologisk litteratur som «kollektiv beskyttelse».⁷ Den utgjør overgangen fra den feudale praksisen hvor kunstneren var i et direkte avhengighetsforhold til sin herre, til å produsere for det anonyme markedet. Dette løser kunstnerens binding til et overhode, men bevarer allikevel noen trekk fra det samme forholdet.⁸

Ved å bruke abonnementsmetoden, promoterte abonnenter og konsumenter verket i stedet for oppdragsgiverne, og alle leddene i abonnementskjeden – utgivere, komponister, abonnenter og distributører – hadde stor fordel av abonnementsystemet. Utgiver og komponist kunne «teste markedet» på forhånd for å se om det var nok interesse for publikasjonen. For komponister som selv ikke hadde råd til å betale alle publiseringskostnadene, var abonnement en utmerket måte å på forhånd sikre at kostnadene ville bli dekket. Det var også en hjelp til å sikre seg mot uautoriserte publikasjoner, noe som naturligvis var viktig for en komponist.

Et annet aspekt var at verkene på denne måten ble spredt blant et stort publikum. Dette var selvsagt svært attraktivt for en komponist. Hvis listen dessuten var lang og inneholdt nok abonnenter av høy sosial rang eller profesjonell status, kunne den også tjene som en offentlig demonstrasjon av komponistens omdømme. Dermed ville den i praksis fungere som en god PR-strategi og utgjøre et effektivt markedsføringsverktøy.⁹

Så hvordan rekrutterte komponistene sine abonnenter? Dette kunne skje ved en personlig henvendelse fra komponisten så vel som gjennom avisannonser.¹⁰ Siden en note ofte kostet mindre når den ble bestilt på forhånd, er det grunn til å anta at abonnement som et middel til fomidling av musikk tjente flere formål innen musikkbransjen.¹¹

Publiseringsmetoden fungerte primært gjennom patronat av individuelle abonnenter. Disse står for 98,7 % av abonnentene i datasettet.¹² De individuelle abonnentene hadde mange grunner til å abonnere: en interesse for musikken eller sjangeren, en offentlig anerkjennelse av et personlig eller profesjonelt bekjentskap med komponisten, for å vise sin beskyttelse av komponisten eller for å vise at de hadde kultur og demed kringkastet sin estetiske smak. Mange av abonnentene kunne også ha et bekjentskap med et av komponistens familiemedlemmer eller kanskje bo i nærheten av komponisten.¹³

Gjennom å abonnere fikk man sitt navn knyttet til verket, gjerne på en liste foran eller bak i publikasjonen, eller eventuelt som vedlegg til verket. Det var ganske dyrt å abonnere, men det var viktig for middelklassen å vise seg frem og få navnet sitt ved siden av høyerestående embetsmenn og adelen i det britiske samfunnet, og man kunne på denne måten øke sin egen status.¹⁴

At man slik fikk navnet sitt synliggjort, var altså en viktig grunn til å abonnere, men en drivkraft bak ønsket om synlighet var også et ønske om å fremstå som respektabel.¹⁵ Andre grunner var håp om gjensidighet fra komponisten når man senere skulle bringe sine egne verk frem, håp om gjentjenester, håp om innflytelse, ønsket om å bli assosiert med visse andre abonnenter eller en generell motivasjon til å støtte veksten av den britiske musikkultur.¹⁶ Som musikk lærer kunne man dessuten abonnere på verk for å videregjelpe dem til sine elever for en høyere pris.¹⁷

I tillegg til individuelle abonnenter kunne det også være institusjonelle abonnenter, slike som kirker, skoler og universiteter (colleges), i tillegg til musikkutgivere og bokhandlere. Dette kunne være en måte å annonsere for sin virksomhet på, og komposisjonene kunne ha blitt kjøpt billigere for senere å bli solgt til full pris.¹⁸ Utgivere abonnerte ofte på verk som de kunne selge videre i butikkene sine, derfor abonnerte de ofte på flere kopier av samme verk.¹⁹

Hva kan vi utlede fra abonnementslister?

Hva, om noe, kan vi utlede fra disse abonnementslistene? Det aller første aspektet å vurdere er åpenbart antallet abbonen-



Det er gjerne slike scener man assosierer glee-sangene med.
Fra James Gillrays The Anacreontick's in Full Song (1801)
Med tillatelse fra Lewis Walpole Library, Yale University.

ter. Et stort antall var naturligvis svært viktig for en komponist for å få sine verker publisert og spredt i musikalske kretser, og derfor kan antallet abonnenter avsløre noe om respekten en komponist nøy i sin karriere. Et høyt antall kan også fortelle oss at verket var viktig for publikum.

Maria Hester Park publiserte tre av sine verk med abonnement, og flere av hennes engelske komponistkolleger på slutten av 1700-tallet gjorde det samme. I og med at mange av disse komponistene ikke er særlig kjent i sin ettertid, kan det å studere abonnementslistene gi et mer utfyllende bilde av deres virksomhet. Hver liste blir et lite øyeblikksbilde av en komponist, av hans/hennes publikum og av hvordan denne musikken ble mottatt på et spesifikt tidspunkt. Ved å studere abonnementslister kan man finne mer ut av en komponists relasjon til sine profesjonelle kolleger, musikkinstitusjoner, amatørmusikere, musikkelskere generelt, patronat og støttespillere, nettverk av likesinnede, sosialt strata og geografiske områder.²⁰

Ofte finner man ikke disse forbindelseslinjene – sammenheng og forbindelser mellom mennesker eller sammenfall mellom navn – i andre kilder enn i abonnementslistene. Det som noen ganger kan utgjøre et hinder når man vil utlede informasjon fra listene, er at identiteten til abonnenter kan være vanskelig å fastslå, da mange er satt opp kun med tittel og etternavn. At ikke hjemsted er inkludert, gjør det også vanskelig å skille mellom navnene. Man må derfor gjøre mange søk også i andre lister og kryssjekke informasjonen for å kunne fastslå identiteten til en abonnent med større sikkerhet.

Kjønn og abonnement

Abonnementkulturen var primært, og i høy grad, mannsdominert. Dette vises også igjen i abonnementslistene, hvor vi finner 74,3 % mannlige og 24,3 % kvinnelige abonnenter.²¹ Det faktum at menn utgjør det høyeste antallet er forventet, siden musikkproduksjonen generelt var mannsdominert. Det kan imidlertid også henvises til at den eldste mannen i familien, som ansvarlig for økonomien, kunne ha kjøpt abonnementspublikasjonen, selv om det var for et kvinnelig familiemedlem. Fordelingen mellom kjønnene endret seg imidlertid i løpet av århundret; mens kvinner utgjorde 15,9 % av abonnentene frem til år 1750, hadde andelen etter 1800 økt til 31,1 %. Dette viser at et økende antall kvinner hadde råd til selv å tegne abonnement.²²

Det samme kan sees i Parks verk, hvor prosentandelen kvinnelige abonnenter øker fra 46,9 % i 1785 (*Sonatas*), via 57,3 % i 1790 (*Glees*) og opp til 74,3 % i 1795 (*Concer-*

to). Patronering av musikkverk gjennom abonnement var et område hvor kvinner fikk større autonomi etter som århundret skred frem, og det ser ut til at patronat gjennom abonnement passet godt inn i datidens tanker om dannelse og akseptert kvinnelig oppførsel.

Det er interessant å undersøke forholdet mellom kvinner og abonnement, det vil si hvor mange kvinner som abonnerte på et musikkverk. De kan kanskje ha hatt større innflytelse på hvilke verk som ble publisert så vel som på hjemmets musikkultur enn tidligere antatt. Generelt sett var den britiske offentlige musikkulturen mannsdominert, og kvinners musisering fant i stor grad sted i hjemmet. Kvinner spilte primært klaver og andre tangentinstrumenter, og det er derfor naturlig å anta at kvinner primært abonnerte på denne type musikk. Dette bekreftes i abonnementslistene, hvor klaververk har 42,2 % kvinnelige abonnenter, som er mye høyere enn gjennomsnittet i abonnementslistene.

Men noen ganger abonnerte de også på sjangrer som var upassende for dem å utøve.²³ Det ble ikke sett på med blide øyne at kvinner opptrådte som organister; apostelen Paulus' uttalelse om at kvinner skulle tie i forsamlinger var et gyldig argument for å holde kvinnelige organister ute fra kirken. Frem til 1750 fantes det ingen kvinnelige organister i London, og helt frem til 1790 fantes det kun seks.²⁴ Men til tross for dette abonnerte kvinner på orgelkomposisjoner. Disse ble sannsynligvis brukt i hjemmet, siden verkene kunne fremføres på hvilket som helst klaverinstrument, ettersom datidens britiske orgler manglet pedaler.²⁵ I tillegg abonnerte kvinner på en del instrumentalmusikk for «ufeminine» instrumenter, slik som fløyte, fiolin eller cello.

Svært få kvinnelige komponister brukte denne måten å distribuere verkene sine på: Kun 25 verk, som er 3,3 % av verkene i databasen, er komponert av til sammen 15 kvinnelige komponister. Maria Hester Park blir derfor spesielt interessant å se nærmere på, da hun er en av de få kvinnelige komponistene som brukte denne publiseringsmåten. Parks lister kan tydeliggjøre hvordan en kvinnelig musiker og komponist kunne utvikle sin karriere gjennom nettverksarbeid og bekjentskaper. Når man studerer hennes nettverk nærmere, kan vi forstå mer av hvordan musikken hennes ble spredd. På sine tre verk hadde hun til sammen 627 abonnenter.²⁶ Listene dokumenterer et rikt nettverk som inneholder alt fra lokale kontakter til geistlige, kolleger, venner samt kjente musikere og komponister i og omkring London og Oxford; blant disse var Charles Burney og Philip Hayes.²⁷ Hennes lister viser at hun må ha vært mye mer kjent og anerkjent på sin tid enn man tidligere har antatt.

L I S T O F S U B S C R I B E R S .			
	M.		T.
Mrs. May		Miss Caroline Palmer	General Townfend
Mrs. Mills		Dr. Paget, L.L. D.	Miss Townfend
Miss Moflyn		Mr. Paget, Mag. Coll. Oxon.	Mrs. Thelluffon
Miss Charlotte Moflyn		Wm. Parsons, Esq. Master of the King's Band	Mrs. P. Thelluffon
Rev. Dr. Monkhouse, Queen's Coll. Oxon.		Mr. Pelloutier	Rev. Mr. Tatterfal, Wotton under Edge, Glouc.
Mr. Mathews, Music-feller, Oxon.			Mr. Thelluffon
Mr. W. Mathews, Mag. Coll. Oxon.		R.	Mr. P. Thelluffon
		Bishop of Rochester, <i>Two Sets</i>	Mr. G. Thelluffon
		Lord William Ruffel	
	N.	Lady Rulhout	
Bishop of Norwich		Mrs. George Rous, <i>Six Sets</i>	
— Northey, Esq.		Miss Richards	W.
Rev. Mr. Nares			Mrs. Wall, Oxford
Mr. Norris, Organist of Christ Church, Oxon.			Mrs. Warton
		S.	Miss Williams
	P.	Countess of Stamford	Miss Wake
Duchess of Portland		Mrs. George Sumner	Rev. Mr. Walls
Lady Beauchamp Proctor		Mrs. Skinner	Mr. Woodford
Hon. Mrs. Peirle		Miss Stone	
Mrs. Parker		Miss M. Sleigh	
Mrs. Pochin		— Stepney, Esq.	
Mr. Parsons, Oxford		Rev. Mr. Schomberg, Mag. Coll. Oxon.	Y.
Miss Parsons		Mr. Shields	Lady Yates, <i>Two Sets</i>
Miss Palmer			Miss Yates, <i>Six Sets</i>
			Joseph Yates, Esq.

Faksimile fra abonnementslisten for Parks Glees.

MAY MORNING 1

Larghetto *Allegretto*

Glee

Now the bright morning Star day's harbinger comes dancing from the East comes
 Now the bright morning Star day's harbinger comes dancing from the East comes
 Now the bright morning Star day's harbinger comes dancing from the East comes

dancing from the East, and leads with her and leads with her with her the flow'ry May, leads with
 dancing from the East, and leads with her with her the flow'ry May,
 dancing from the East, with her the flow'ry May,

Maria Hester Park. *Now the bright morning star*, takt 1–10. British Library Music Collection E.207.c.(5)

Park publiserte kun ett sett med vokalmusikk: seks gleees, med tekster som omhandlet kjærlighet og skiftende årstider, i tillegg til en sorgsalme. Verket er dedisert Mary Bertie (ca. 1730–1793), hertuginnen av Ancaster og Kesteven; hun var en betydelig sosial kjendis med interesse for kunst og mote. Parks gleees fikk svært positiv offentlig omtale og hadde flere kvinnelige abonnenter enn mannlige. Man kan spørre seg om dette står i et motsetningsforhold til sjangeren som sådan. For hvilke konnotasjoner hadde sjangeren?

Glee som sjanger

Glee blir gjerne kategorisert som en sang for tre, fire eller fem mannsstemmer uten akkompagnement. Den var hovedsake-

lig gjennomkomponert og hadde sin glanstid i England fra ca. 1740 til 1830. Ordet *glee* kommer fra gammelengelsk *gleo*, som betyr fryd eller underholdning.²⁸ Den engelske madrigalen (1590–1630) er hovedinspirasjonen bak glee, og sjangeren inneholder flere karakteristiske trekk fra den tidligere madrigalen: Teksten er delt inn i korte deler, og hver del får sin egen stemningsmessige kulør, uavhengig av diktets metriske struktur.²⁹ Imidlertid inneholdt glee også flere karakteristiske trekk ved datidens musikk, som kromatikk, dynamikk og temaer som gikk lenger enn kjærlighet, jakt og årstidene, for eksempel temaet inntektsskatt. Sjangeren er unik, i og med at den er laget av nasjonale komponister og har liten eller ingen innflytelse fra utenverdenen.³⁰ Komponisten som ga sjangeren sin form, er Samuel Webbe (1740–1816), som komponerte

mer enn 200 gleees.³¹

Glee kommer fra tradisjonen med flerstemmig sang sunget i uformelle omgivelser, for eksempel på tavernaer, kun for menn. Gradvis ble disse sammenkomstene mer formelt organisert i klubber, hvor de mest sentrale var *The Noblemen and Gentlemen's Catch Club*, *Madrigal Society* og *The Glee Club*. Medlemmene i disse klubbene var både aristokrater og kongelige (til og med den daværende prinsen av Wales var medlem), eller profesjonelle komponister og musikere som Thomas Arne og Samuel Webbe. *The Noblemen and Gentlemen's Catch Club*³² var den mest innflytelsesrike, spesielt da de i 1763 annonserte en årlig komposisjonspris. Svært mange gleees ble komponert i årene deretter, og frem til 1886 ble nesten 25000 gleees publisert.³³

Å synge gleees var en av favorittaktivitetene til menn fra overklassen og var assosiert med ekstravagant livsførsel med overdådige måltider med skåling og sang. En passende «straff» for å synge falskt på disse møtene kunne være å måtte drikke et glass vin. Drikking, sammen med jovialt mannlige selskap, var et viktig element i glee-klubbkulturen på 1700-tallet.

Den satiriske etsningen *Anacreontick's in Full Song* kan illustrere et slikt møte, hvor medlemmer av *Anacreontic Society* avslutter en lang kveld med festligheter klokken 03:40 med å synge deres offisielle sang. Den sammenkrøpne figuren til venstre leser faktisk fra noter merket «Anacreontic Song».

Drikking kunne også være tema i tekster brukt i gleees. Dette ser vi et eksempel på i en glee av Thomas Arne (1710–1778), hvor han spør en gruppe sangere hvilken dag som er den beste dagen å drikke på, hvorpå den andre gruppen av sangere konkluderer med hver dag!

“Which is the properest day to drink?

Saturday, Sunday, Monday?”

“Each is the properest day I think,
Why should I name but one day?”

“Tell me but yours, I'll mention my day,
Let us but fix on some day.”

“Tuesday, Wednesday, Thursday, Friday,
Saturday, Sunday, Monday.”

Den var originalt for tre stemmer (to tenorer og en bass), men ble på midten av 1800-tallet utvidet med en stemme for også å kunne passe for blandet selskap.

Etter hvert, på slutten av 1700-tallet, ble profesjonelle musikere og komponister tettere knyttet til klubbene for å unngå at kvaliteten ble for lav, og den engelske glee oppnådde sin høyeste status. De profesjonelle bidro med det musikalske

innholdet, og de privilegerte medlemmene bidro med penger og organisasjon.³⁴

Kvinnelig selskap var derimot ikke velkomment i glee-klubbene. Det var kun ett unntak i klubbreglene da kvinner kunne delta, nemlig under «Ladies Nights». Kvinnene selv var sjelden aktive deltakere på disse kveldene, da det var menn som fremførte sanger for sine koner, elskerinner og venninner.³⁵ Disse kveldene var ikke åpne for publikum, kun for spesielt inviterte, og sangene skulle ikke være støtende for kvinner, i motsetning til det vanlige repertoaret beregnet kun for menn. Der omhandlet sangtekstene brorskap, upassende skildringer av kvinner samt seksuelt impliserte vittigheter som ikke passet i blandet selskap.³⁶

Dette kan illustreres av en historie knyttet til *Anacreontic Society*. Klubben skulle ha et møte rundt 1786, og hertuginnen av Devonshire var invitert til den delen av møtet da de skulle synge. (Hertuginnen var for øvrig en nær venn av Maria Hester Park, som dediserte sonatene op. 1 til henne.) Sangerne den kvelden forsøkte å ta hensyn til at hertuginnen var til stede ved å synge sanger med tekster som var mer passende for kvinner og samtidig fremføre dem på en mer neddempet måte enn til vanlig. Men dette var øyensynlig svært opprørende for flere medlemmer, som i protest sa opp medlemskapet sitt på stedet. Det ene medlemmet etter det andre forlot klubben, det ble innkalt til generalforsamling, og klubben ble oppløst.³⁷

Glee for kvinner?

Til sammen inneholder datasettet (til høyre) 20 verk med gleees, publisert med abonnement før år 1800. Som oversikten viser, var det få kvinner som abonnerte i de første årene. Dessuten var sjangeren *catch* beryktet for sine kvinnedestende tekster, derfor er det også her forventet at få kvinner ville abonnere. Noen komponisters verk var spesielt rettet mot mannlige klubbaktiviteter, slik som Samuel Webbes verk og John Danbys *Posthumous Gleees*. Sistnevnte verk ble dedisert «Noblemen and Gentlemen of the Catch Club and the President and Members of the Glee Club».

Tilknyttet klubbaktiviteter var også William Dixons *A Collection of Gleees and Rounds*, som ble brukt i *Harmonic Society* i Cambridge. Andre verk ser derimot ut til å ha vært mer populære hos kvinner, slik som Benjamin Cookes *Nine Gleees and Two Duets*. I denne samlingen finner vi flere sanger som tekstmessig ser ut til å henvende seg til kvinner, blant andre «To you fair Ladies», samt duettene med akkompagnement, som også trolig falt i smak hos kvinner.

Tre av verkene hadde flere kvinnelige abonnenter enn mannlige. Disse har alle til felles at de har tekster som samsvarte med kvinners smak. Etter som århundret skred frem, abonnerte kvinner på sjangeren glees i økende omfang, noe som også hadde å gjøre med publikasjonstype, kontekst og komponist.

Besetningsmessig var den vanlige kombinasjonen for glees ATB (alt, tenor, bass), TTB og ATTB, men noen glees ble også skrevet for en kombinasjon av stemmer som inkluderte sopraner. Parks samling består av fem glees for tre stemmer og én for fire stemmer, hvor den firstemmige bruker SATB.

Abonnementslisten inneholder 131 navn, og sammenlignet med hennes andre to verk utgitt med abonnementslister, viser listen for hennes Glees at det var få profesjonelle musikere som abonnerte, likeså at det var få abonnenter fra utdanningsinstitusjoner. Dette kan tilsa at sjangeren primært ikke henvendte seg til profesjonelle musikere.

Listen inneholdt flere kvinner enn menn: 56 menn (42,7 %) og 75 kvinner (57,3 %). Som grafen nedenfor viser, hadde hele 36 % av abonnentene aristokratiske titler; 28 % hadde Mrs som tittel, og 36 % hadde Miss som tittel.

Når vi studerer Parks abonnementsliste, ser det ikke ut til å være noen klasseforskjell mellom abonnenter: Glees ble fremført av aristokratiet, overklassen og middelklassen, og av både gifte og ugifte kvinner – det ser ut til at kvinner fra alle samfunnslag var interessert i å fremføre glees. En av abonnentene var den engelske komponisten, pianisten og læreren Jane Mary Guest (ca.1762–1846), som kjøpte seks sett, noe som kan tyde på at hun ønsket å bruke verket til undervisning, kanskje for videresalg til sine elever, eller at hun ønsket å fremføre komposisjonene selv. Ved å kjøpe seks sett ga hun betydelig støtte til Park, og det er sannsynlig at de var bekjente.

Glee som sjanger var på høyden av sin popularitet fra slutten av 1780-tallet og på 1790-tallet i London. Samtidig ser vi en dreining i sjangerens oppføringspraksis: Man begynner å bli interessert i å henvende seg til kvinner. For å møte den økte etterspørselen etter glees begynte noen komponister å harmonisere solosanger for deretter å avertere dem som glees. Dette iriterte sikkert mange aristokrater i glee-klubbene, som kanskje følte at komponistene forrådde sjangeren av profitt hensyn. Noe av årsaken var nok også at komponering av glees gikk nedover, og det ble ikke laget så mange nye komposisjoner på slutten av 1700-tallet. Slike harmoniserte solosanger utgitt som glees var svært populære hos kvinner og ble brukt i private salongkonserter etter abonnement.

Ved slutten av 1700-tallet kunne også profesjonelle solister sette glees på konsertrepertoaret.⁴⁰ Allerede på 1770-tallet

begynte Thomas Arne å inkludere sjangeren i sine teateroppsetninger, og disse produksjonene kunne inkludere begge kjønn som fremførte glees med flere sangere på hver stemme. Fremføringsstedene kunne være lysthager eller teatre, og ofte som en del av en konsertserie. Utviklingen ble oppmuntret av kvinner som deltok som tilskuere på offentlige konserter. Ulik kvinner på kontinentet fikk kvinner i England lov til å gå på disse konsertstedene uten mannlige følge, og de kunne derfor utgjøre en stor del av publikummet.⁴¹

En annen stor endring i sjangeren var at sanger som tidligere hadde blitt sunget a cappella i herreklubber, nå fikk pianoakkompagnement slik at kvinner kunne akkompagnere seg selv.⁴² At glees hadde pianoakkompagnement (og oftest utskrevet akkompagnement, ikke generalbass), hjalp også amatørerne til å synge de riktige tonehøydene. Fordi man hadde pianoakkompagnement, var det også mulig å utelate noen av stemmene hvis sangere ikke var tilgjengelige.

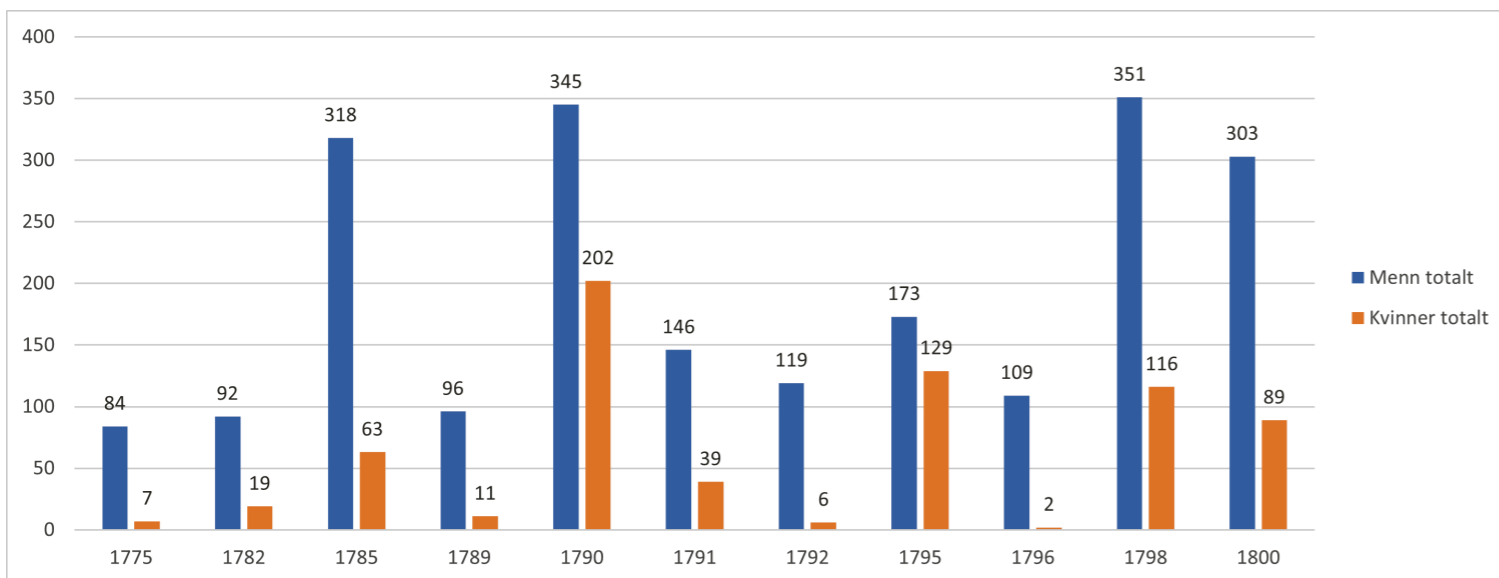
I tillegg til at det ble skrevet akkompagnement til glees, finner vi at det også ble komponert egne glees for kvinner, i kombinasjon med SSA, SAT, SSB eller SATB. Stemmene ble skrevet med diskantnøkler i stedet for alt- eller tenomøklere.⁴³ Dette betydde at både sopraner og tenorer kunne synge fra samme stemme (tenor en oktav lavere), og det var lettere for amatørerne å lese G-nøkkelen. Ved å beholde bassnøkkelen for den laveste stemmen signaliserte man at blandet kjønn var mulig, gjerne med den laveste stemmen sunget av mannen i husstanden eller en familievenn. Tekstmessig tok flere samlinger hensyn til kvinnelig følsomhet, for å unngå å fornærme kvinnene, slik som for eksempel samlingene *Musicae Vocalis Deliciae* og *Apollonian Harmony*, som begge ble publisert rundt 1790.

Glees fikk etter hvert også andre tema, som reflekterte et nytt syn på kvinnen, hvor tekstene fremsto som mer idealistiske enn løsaktige og satiriske. På en måte var utviklingen av den engelske glee lik den italienske madrigalen, som med sine liddelige tekster i begynnelsen var ment for et mannlige klientell, men som senere ble transformert til å inkludere kvinner som både utøvere og publikum. Dette skjedde samtidig som kjønnsrollene ble endret; det oppsto en ny kjønnsbevissthet og en ny kjønnsidentitet på 1780- og 1790-tallet, hvor de ulike kjønnene ble mer definerte og tydelige.⁴⁴

Historien til glees ser ut til å være sammenvevd med historien til engelske kjønnskonvensjoner,⁴⁵ og endringer i kjønnsroller manifesteres i sjangeren: fra maskulin til feminin, fra profesjonell til amatør, fra den offentlige scenen til hjemmekulturarenaen. Dermed hadde glee blitt privatisert og «hverdagsliggjort», og noen mente at sjangerens popularitet og

Vokalmusikksamlinger med glees utgitt før 1800	Årstall	Abonnenter totalt ³⁸	Menn	Kvinner
Samuel Webbe: <i>A Third Book of Catches, Canons and Glees</i>	1775	94	84	7
William Paxton: <i>A Collection of Glees</i>	1782	112	92	19
Francis Remy: <i>Six glees, for three voices</i>	1785	111	71	40
Peter Hellendaal: <i>Two Glees</i>	1785	170	155	14
John Danby: <i>Danby's First Book of Catches, Canons and Glees</i>	1785	101	92	9
John Danby: <i>Danby's Second Book of Catches</i>	1789	109	96	11
Maria Hester Park: <i>A Set of Glees with the Dirge in Cymbeline</i>	1790	131	56	75
John Stevenson: <i>Twelve Glees</i>	1790	106	78	25
Luffman Atterbury: <i>A Collection of Twelve Glees, op. 2</i>	1790	101	83	17
Benjamin Cooke: <i>Nine Glees and Two Duets</i>	1790	217	128	85
Joseph Corfe: <i>Twelve Glees</i>	1791	188	146	39
Samuel Webbe: <i>Ninth Book A Collection of Vocal Music</i>	1792	127	119	6
Thomas Ebdon: <i>Six Glees for Three Voices, op. 3</i>	1795	199	95	104
John Stevenson: <i>Twelve Glees</i>	1795	103	78	25
William Dixon: <i>A Collection of Glees and Rounds</i>	1796	113	109	2
James Brooks: <i>Second Set of 12 Glees</i>	1798	124	101	21
John Danby: <i>Danby's Posthumous Glees</i>	1798	253	213	36
John Clarke: <i>Eight Glees, op. 4</i>	1798	97	37	59
John Sale: <i>A Collection of New Glees</i>	1800	214	185	27
Thomas Linley: <i>The Posthumous Vocal Works</i>	1800	184	118	62

Oversikt over antall og kjønn på abonnenter av glees utgitt før 1800.³⁹



Oversikt over antall og kjønn på abonnenter av gleeer utgitt før 1800.

hverdagsgjøring til slutt hadde «feminisert» den.⁴⁶

Det kan se ut til at Park var ganske fremoverlent og publiserte sine gleeer i den nye tidsånden som krevde at nye gleeer både tekstmessig og stemmemessig passet for kvinner. Det må ha vært mange kvinner som ønsket å synge sanger innen glee-sjangeren, så publiseringen hennes kan ha bidratt til å utvikle sjangeren videre på en slik måte at kvinner kunne delta. Temaene for Parks gleeer passer således også inn i den nye glee for kvinner, med vekt på kjærlighet og det pastorale.

Da glee forflyttet seg fra offentligheten og klubbene til hjemmet, hvor kvinnene regjerte, har vi altså sett at dette også gjenspeilet seg i sangenes tematikk; man fikk nye tekster som reflekterte den nye utøverpraksisen. Sjangeren glee måtte gjennom denne endringsprosessen, fordi man ønsket å markedsføre sjangeren overfor kvinner. I stedet for å tolke det dithen at sjangeren forsvant eller ble utvannet, må man i stedet se det slik at sjangeren endret seg i takt med en endring i kulturelle kjønshierarkier; en forandring fra mannlig høykultur til kjønns-blandet middel- og lavkultur. Dette var et resultat av hvordan musikken spredde seg i London, ikke et resultat av at sjangeren fikk dårligere kvalitet. Rammen rundt glee endret seg fra å være et nasjonalt engelsk mannlig symbol til å primært representere kvinnelig underholdning og fritid. Dette

understøttes av en av de få rapportene om gleeer fremført av kvinner, hvor overklassekvinnen Mary Noel (1776–1802) skriver i et brev fra 1794 at «We have spent the week pleasantly – in good truth we are as merry as so many Beggars in a Barn. Diana rides with me, we eat, drink & sing Cathes & Gleees.»⁴⁷

Catch-klubben har imidlertid alltid hevdet at glee er en mannlig sjanger. Selv nå, i klubbens siste historiske oversikt, definerer et nåværende medlem, James Wilkinson, glee som «an unaccompanied part song, usually for three or more male voices, which flourished in England from about 1750 until the First World War».⁴⁸ Han siterer musikkleksikonet New Grove, men har unnlatt å inkludere én setning fra leksikonartikkelen: «En type uakkompagnert flerstemt sang, for tre eller fire mannsstemmer, men som ofte inkluderte kvinnestemmer [min utheving], som blomstret i England fra ca. 1750 til første verdenskrig.»⁴⁹ Åpenbart ser Catch-klubben fortsatt på sjangeren som bare for menn, og deres møter og aktiviteter har alltid vært kun for menn (med unntak av Ladies Night).

Men for å få et riktig historisk bilde av sjangeren må man se på sjangerens kontekst: Hvem sang, hvem komponerte, hvem abonnerte, hvem lyttet? Og hvis vi ser på abonnementslister, ser vi tydelig denne motsetningen: Glee, som

en mannlig sjanger, har etter hvert et stort antall kvinnelige abonnenter. Vi kan kanskje konkludere med at glee må sees på som en todelt sjanger: en offentlig for menn, som etter hvert beveget seg mot en privat for kvinner. Etter 1810 var glee i sin originale form som en maskulin musikk-sjanger nesten ikke synlig. Den hadde tatt en lang reise fra en eksklusiv klubb kun for menn, via den offentlige konsertarenaen til hjemmets musikkarena, ved hjelp av reklame- og promoteringsstrategier. Den hadde dermed gått fra å være et nasjonalt kulturemblem til hjemmets rekreasjon og underholdning: fra aristokratiets klassiske sang til en handelsvare.

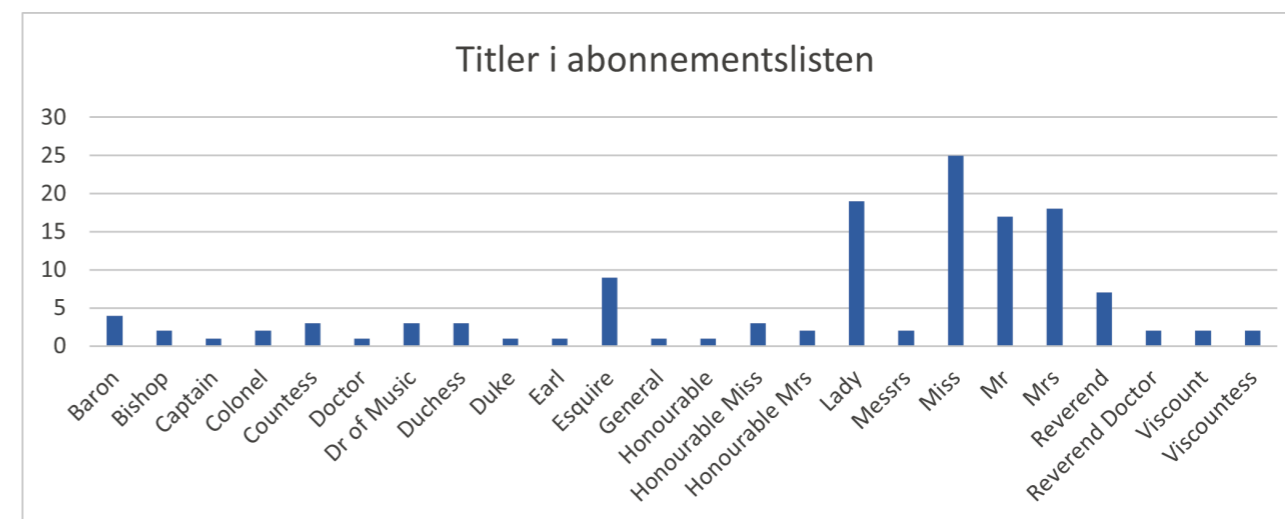
Coda

Flere aspekter utenfor selve musikken hadde stor innflytelse på hvordan sjangeren glee utviklet seg. Tar man utgangspunkt i den vanlige definisjonen av sjangeren, har man ikke tatt hensyn til utviklingshistorien: For å markedsføre sjangeren overfor kvinner, måtte man nemlig gjøre store endringer i tekster, komposisjonsmåter og oppføringspraksis. Park publiserte sine gleeer midt i perioden for sjangerens popularitet, som sammenfalt med perioden for menns offentlige musikkaktiviteter. Men som listen hennes viser, var det flest kvinner som abonnerte, og hennes publikasjon kan ha vært ett av flere vende-

punkt som fikk sjangeren til å utvikle seg til å bli passende for kvinner. På den måten kan abonnementslister for gleeer nærmere forklare forholdet mellom privat og offentlig fremføring: Selv om sjangerens konnotasjoner viste til en offentlig mannskultur, fantes det allikevel en «undergrunnsbevegelse» i hjemmet, hvor kvinner fremførte sjangre som var «uegnet» for dem. Abonnementslister gir derfor et mer utfyllende bilde av musikkulturen, og vi kan tolke det dithen at kvinnene var mer aktive deltagere i musikklivet enn tidligere antatt. Fremveksten av glee-sjangeren kan derfor sees på som en viktig faktor i utviklingen av hjemmekulturen.

Å forske på abonnementslister gir innsikt i hvilke verk som var populære på et gitt tidspunkt. Abonnementslister kan naturligvis ikke gi det fullstendige bildet av hva kvinner kjøpte, eller hvilken musikk og hvilke komponister og sjangre som ble fremført av dem. Men det bidrar til å kaste lys over mønstre i musikkulturen, for eksempel hvilken type musikk som ble fremført i hjemmet. Kvinner kan i så fall ha vært instrumentelle i å bestemme hjemmets musikksmak og hvilke komponister de ville støtte, og på den måten ga dette kvinner makt over musikkmarkedet.

LISE K. MELING



Titler på abonnentene på Maria Hester Parks Gleeer.

Litteratur

- Arne, Thomas. Ca. 1795. «Which is the Properest Day to Drink» Apollonian Harmony. Vol. II. London: S. A. & P. Thompson.
- Blake, Bethany. 2021. «Advertising the English Glee to Women.» *The Oxford Handbook of Music and Advertising*, redigert av James Deaville, Siu-Lan Tan og Ron Rodman. Oxford: Oxford University Press Inc. DOI: 10.1093/oxfordhb/9780190691240.013.39. Hentet 12. februar 2022. <https://www.oxfordhandbooks.com/view/10.1093/oxfordhb/9780190691240.001.0001/oxfordhb-9780190691240-e-39>
- Bland, John. 1800. *The Ladies Collection of Catches, Glees, Canons, Canzonets, Madrigals, & c.* London: Solgt i hans Music Warehouse No. 45 Holborn.
- Cencer, Bethany. 2017. «London Partsong Clubs and Masculinities, 1750–1830». PhD-avhandling. New York: Stony Brook University.
- Clark, Peter. 2020. *British Clubs and Societies 1580–1800: The Origins of an Associational World*. Oxford: Clarendon Press.
- Dawe, Donovan A. 1983. *Organists of the City of London 1666–1850: a Record of 1000 Organists With an Annot. Index*. Cornwall: Distribution by Quill Print. Services.
- Elwin, Malcolm. 1967. *The Noels And The Milbankes: Their Letters For Twenty-Five Years, 1767–1792*. London: MacDonalld.
- Fleming, Simon D. I. 2022. «The Lady's Choice: Women and the Purchase of Music Through Subscription.» *Women and Music in Georgian Britain*, redigert av Miriam Hart og Linda Zionkowski.
- Fleming, Simon D. I. 2020. «The Patterns of Music Subscription in English, Welsh and Irish Cathedrals during the Georgian era.» *Early Music*, 48(2): 205–23. DOI: 10.1093/em/caaa024
- Fleming, Simon D. I. 2019. «The Gender of Subscribers to Eighteenth-Century Music Publications.» *Royal Musical Association Research Chronicle*, 50(1): 94–152. doi:10.1080/14723808.2019.1570752
- Fleming, Simon D. I. 2018. «Avison and His Subscribers: Musical Networking in Eighteenth-Century Britain.» *Royal Musical Association Research Chronicle*, 49(1): 21–49. doi:10.1080/14723808.2017.1363210.
- Fleming, Simon og Martin Perkins. 2022. *Dataset of Subscribers to Eighteenth-Century Music Publications in Britain and Ireland*, www.musicsubscribers.co.uk.
- Fleming, Simon og Martin Perkins. 2021. *Music by Subscription: Composers and their Networks in the British Music-Publishing Trade, 1676–1820*. Oxon: Routledge.
- Gebesmair, Andreas. 2001. «Bürgerliche Öffentlichkeit und Distanzierung. Zur gesellschaftlichen Verortung pianistischer Darbietungen.» *Das Klavier in Geschichte(n) und Gegenwart*, redigert av Michael Huber, 92–104. Strasshof: Vier Viertel Verlag.
- Gladstone, Viscount, Guy Boas og Harald Christopherson. 1996. *Noblemen and Gentlemen's Catch Club*. London: Cypher Press.
- Hauser, Arnold. 1983. *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*. München: C. H. Beck.
- Hunter, David og Rose M. Mason. 1999. «Supporting Handel Through Subscription to Publications: The Lists of Rodolinda and Faramondo Compared.» *Notes* 56(1): 27–93. DOI:10.2307/900471
- Hurd, Michael. 1988. «Glees, Madrigals, and Partsongs.» *Music in Britain: The Romantic Age, 1800–1914*, redigert av Nicholas Temperley, 248–54. Oxford: Blackwell Pub.
- Johnson, David. 2017. «Glee.» *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/11269>. Hentet 28. januar 2017.
- Lenneberg, Hans. 2003. *On the Publishing and Dissemination of music 1500–1800*. Hillsdale, New York: Pendragon Press.
- Meling, Lise Karin. 2021. «Maria Hester Park and Her Subscribers.» *Music by Subscription: Composers and their Networks in the British Music-Publishing Trade, 1676–1820*, redigert av Simon D.I. Fleming og Martin Perkins, 57–73. Oxon: Routledge.
- Meling, Lise Karin. 2002. Maria Hester Park (1760-1813): the life and works of an unknown female composer, with an analysis of selected keyboard sonatas. DM diss, Indiana University.
- Mornington, Garrett Colley Wellesley Earl of. Ca. 1800. *Amusement for the Ladies, Being a Selection of the Favorite Catches, Canons, Glees, and Madrigals; as Performed at the Noblemen & Gentlemen's Catch Club Including the Most Popular Which Have Gained the Prize Medals*. 3 bind. London: Printed by Broderip & Wilkinson; Bodleian Library Harding Mus. E 646–48.
- Musicae vocalis deliciae*. London: printed for T. Skillern, ca. 1790.
- Park, Maria Hester. 1790 (?). *A Set of Glees Dedicated to her Grace the Duchess of Ancaster with the Dirge in Cymbeline*. Op. 3. London: Birchall & Andrews, for the Author, obl. fol.
- Parke, William. 1830. *Musical memoirs: Comprising an account of the general state of music in England from the first commemoration of Handel in 1784 to the year 1830*. Vol 2. London: Colburn & Bentley.
- Reid, Hugh. 2010. *The Nature and Uses of Eighteenth-Century Book Subscription Lists*. Lewiston: Edwin Mellen Press.
- Robins, Brian. 2016. «The Catch and Glee in Eighteenth-Century Provincial England.» *Concert Life in Eighteenth Century Britain*, redigert av Susan Wollenberg og Simon McVeigh, XX–XX. London og New York: Routledge.
- Robins, Brian. 2006. *Catch and Glee Culture in Eighteenth-Century England*. Woodbridge, UK: Boydell Press.
- Robins, Brian. 2000. «The Catch Club in 18th-Century England.» *Early Music*, 28(4): 517–29. <https://www.jstor.org/stable/3518993>
- Rubin, Emanuel. 2003. *The English Glee in the Reign of George III: Participatory Art Music for an Urban Society*. Detroit, MI: Harmonie Park Press.
- Seares, Margaret. 2011. «The Composer and the Subscriber: A Case Study from the 18th century.» *Early Music*, 39(1): 65–78. Hentet 16. november 2020. <http://www.jstor.org/stable/41262129>.
- Talbot, Michael. 2014. «What Lists of Subscribers Can Tell Us: The Cases of Jacob Basevi Cervetto's Opp. 1 and 2.» *De Musica Disserenda*, 10: 121–39. DOI:10.3986/dmd10.1.08
- Wahrman, Dror. 2004. *The Making of the Modern Self: Identity and Culture in Eighteenth-Century England*. New Haven: Yale University Press.
- Weber, William. 2008. *The Great Transformation of Musical Taste: Concert Programming from Haydn to Brahms*. New York: Cambridge University Press.
- Wilkinson, James. 2014. *To Drink, to Sing: The Noblemen and Gentlemen's Catch Club*. London, UK: *The Noblemen and Gentlemen's Catch Club*.
- Wiltshire, Christopher Robin. 1993. «The British Male Voice Choir: A History and Contemporary Assessment». PhD diss, Goldsmiths, University of London.

Noter

- 1 Tidligere forskning med abonnementslister som tema er Mason 1999, Seares 2011, Talbot 2014, Hunter og Kassler 2016, Fleming 2018, Fleming 2019, Fleming 2020 samt Fleming og Perkins 2021 (red.) i den første større boken om abonnementslister i England 1676–1820.
- 2 Fleming og Perkins, *Music by Subscription*. De har funnet frem til 750 verk.
- 3 For en mer detaljert oversikt over Parks abonnenter på alle hennes verk, se Meling «Maria Hester Park and Her Subscribers».
- 4 Se feks. Blake, *Advertising the English Glee*.
- 5 Talbot, «What Lists of Subscribers Can Tell Us», 121.
- 6 Reid, *The Nature and Uses*, 15.
- 7 Gebesmair, «Bürgerliche Öffentlichkeit», 102.
- 8 Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst*, 565.
- 9 Talbot, «What Lists of Subscribers Can Tell Us», 122.
- 10 Seares, «The composer and the subscriber», 67.
- 11 Lenneberg, *On the Publishing and Dissemination*, 70.

- 12 Fleming og Perkins, *Dataset*.
 13 Seares, «The composer and the subscriber», 76.
 14 Fleming, «The Gender of Subscribers», 102.
 15 Hunter og Mason, «Supporting Handel», 32.
 16 Seares, «The composer and the subscriber», 76.
 17 Hunter og Mason, «Supporting Handel», 32.
 18 Fleming, «The Gender of Subscribers», 117.
 19 *Ibid*, 98.
 20 Talbot, «What Lists of Subscribers Can Tell Us», 122.
 21 Fleming og Perkins, *Dataset*. De resterende 1,4 % var enten institusjonelle abonnenter eller personer hvor det ikke er mulig å etablere kjønn. Fleming, «The Lady's Choice», 3.
 22 Fleming og Perkins, *Music by Subscription*.
 23 Fleming, «The Gender of Subscribers», 94.
 24 Dawe, *Organists of the City of London*, 3–4.
 25 Fleming, «The Lady's Choice».
 26 Svært få av disse abonnerte på alle tre verkene: 21 abonnerte på både *Sonatas* og *Concerto*, 27 abonnerte på *Sonatas* og *Glees*, og 31 abonnerte på *Glees* og *Concerto*.
 27 Meling, «Maria Hester Park and Her Subscribers».
 28 Johnson, *The New Grove*, s.v. «Glee».
 29 *Ibid*.
 30 Robins, *Catch and glee culture*, 141.
 31 Hurd, «Glees, madrigals, and partsongs», 245.
 32 Catches var først og fremst kjent for sin humor, ofte av en ganske grov variant, og var populær fra slutten av det sekstende århundre, mens glees med dets mer raffinerte tema primært ble brukt fra midten av det attende århundre. Mens glees var gjennomkomponerte sanger, ble catches som oftest sunget som «rounds» (kanon). Robins, *Catch and glee culture in eighteenth-century*.
 33 *Ibid*, 242.
 34 Gladstone, *Noblemen and Gentlemen's Catch Club*, 57.
 35 Blake, *Advertising the English Glee*, 37.
 36 *Ibid*, 36.
 37 Parke, *Musical memoirs*, 83–84.
 38 Inkludert her er også institusjonelle abonnenter, eller abonnenter det ikke er mulig å fastsette kjønn på.
 39 Fleming og Perkins, *Dataset*.
 40 Robins, *Catch and Glee Culture*, 109–110.
 41 Weber, *The Great Transformation*, 24.
 42 Blake, *Advertising the English Glee*, 40.
 43 Rubin, *The English Glee*, 394.
 44 Wahman, *The Making of the Modern Self*.
 45 Blake, *Advertising the English Glee*, 34.
 46 Robins, «The Catch Club», 528.
 47 Elwin, *The Noels and The Milbankes*, 248.
 48 Wilkinson, *To Drink, To Sing*, 47.
 49 David Johnson, «Glee» i *Grove Music Online*, hentet 28.

januar 2017.

Musikknotasjonen: karolingernes gave til oss

Det er mange ting vi i vårt samfunn tar for gitt at er der og ikke har et bevisst forhold til hvordan har kommet til. Vi kjører biler, bruker smarttelefoner og benytter oss av både fysiske og digitale verktøy uten at vi nødvendigvis kjenner historiene bak dem. Det ville kanskje være for mye å forlange at vi alle skulle tenkt på dette, men denne artikkelen vil belyse særlig et verktøy som komponister og musikere overalt i hele verden bruker hver eneste dag, og som er et av de aller kjæreste tingene vi som musikkutøvere har, nemlig notasjonssystemet vårt. Røttene er dypt politiske og religiøse av karakter og som vi skal se frembrakt som resultat av praktiske problemer.

Historien vår begynner i det herrens år 753. Sent dette året foretok daværende pave Stefan II, sammen med et stort kollegium av kardinaler, noe ingen pave hadde gjort før: Han dro over alpene for å besøke Pepin III, eller Pepin den korte, Frankernes konge. Bakgrunnen for besøket var at Lombardene, en germansk stamme hvis territorier strakte seg fra det som i dag er Ungarn og inn i det nordlige Italia, hadde erobret Ravenna og truet med å invadere Roma. Pave Steffen spurte nå om hjelp til å forsvare seg mot Lombardene, på grunnlag av en gjensidig avtale inngått av forgjengeren, Pave Zacharias, og Pepin tre år tidligere. Pepin gjorde ære på avtalen, og Steffen tok så med seg Pepin til katedralbyen Saint-Denis og erklærte Pepin og hans etterkommere for æresborgere av Roma og de rette troneinnehaverne til det frankiske riket. Seremonien innviet det Karolingiske riket som de neste to århundrene skulle være den mektigste herskerfamilien i Europa. På et eller flere tidspunkt i løpet av dette besøket må Pepin ha hørt fremføring av romersk sang. Dette må ha gjort et stort inntrykk på ham, for Pepin beordret at romersk sang skulle bli sunget i det frankiske riket.

Karl den Store og tidligmiddelalderens intellektuelle bakgrunn

I 773 gjorde Lombardene et nytt forsøk på å nå fram til Roma, men nå var det Pepins etterfølger, *Carolus Magnus* eller Karl den Store, sin tur til å forsvare paven. Karl gjorde det enda bedre enn sin far, og inkorporerte lombardenes kongedømme i sitt eget. Karl hjalp også pave Leo III mot sine interne fiender i Roma og ble siden invitert til Roma, hvor han ble kronet av paven på selveste juleaften i år 800. Tiden etter 780 var preget av politisk stabilitet, noe som førte til en periode med

kulturell blomstring, særlig ved Karl den stores hoff i Aachen, og perioden blir omtalt som den karolingiske renessansen. Manuskriptilluminering og arkitektur ble tatt med nord for Alpene og alle former for administrative, legale og kanoniske prosedyrer ble standardisert.

En sentral skikkelse ved Karls hoff i Aachen var Alcuin fra York, en engelsk lærd som Karl hadde invitert til Aachen rundt 781 for å sette opp en katedralskole. Alcuin satte i gang en av de tidligste system for utdanning i Europa. Han satt sammen en utdanning bestående av de såkalte septem artes liberales, eller syv liberale kunster, som ble delt i to grader. Den første bestod av de tre språkkunstene grammatikk, logikk og retorikk som ga bachelor i kunst (*Bachelor of Arts*), kjent som *trivium*. Den andre graden bestod av de fire kunstene for måling, nemlig aritmetikk, geometri, astronomi og musikk, som ga master i kunst (*Master of Arts*), kjent som *quadrivium*. Musikk i denne utdanningen var en teoretisk forlenging av matematikken, som den hadde vært hos Platon, og tok for seg målinger av harmoniske forhold som stemming og intervall, og rytmiske kvantiteter. Derfor kunne studiet foregå uten musikalsk notasjon, selv om Alcuin var veldig påpasselig med at alt skulle skrives ned.

Noe som for oss i denne historien er veldig viktig er at Karl videreførte sin fars bestemmelse om at romersk sang (*chant*) og liturgi skulle være den gjeldende form for kristen tilbedelse. Det karolingiske riket var stort og inkluderte mange folk, forskjellige språk, lowerk og forskjellige liturgier. Importeringen av romersk sang og liturgi nord for Alpene må ses i lys av karolingernes sentralisering av autoritet, både verdslig og kristelig. Paven var deres patron og et liturgisk enhetlig rike ville symbolisere den evige orden som lå under den midlertidige autoriteten til enhver karolingisk konge. Å innføre romersk