

## Recensioner

*Red. Jan Eriksson*

*Anders Hammarlund: Yeni Sesler – Nya stämmor – En väg till Musiken i det turkiska Sverige. – Stockholm : Musikvetenskap, 1993. – 270 s., notex., diagr. : ill. – (Studier i musikvetenskap). – Diss. – ISBN 91-7153-093-2*

Anders Hammarlunds (AH) avhandling har som syften att dokumentera en turkisk invandrades, Fikret Cismelis (FC) musikverksamhet och dess sociala förutsättningar samt att analysera hans musik. AH vill också förena sina iakttagelser "av sociala bakgrundsförhållanden och musikalisk struktur i en diskussion kring resultatet av Fikrets strävanden" (s. 11). Dessutom sägs att den dokumentation som ges har "ett självständigt vetenskapligt värde".

I avhandlingens första del ges en kort bakgrund; att FC kom till Sverige som 14-åring, hur 1986 AH börjar spela i en turkisk-svensk ensemble som FC startat 1986, hur avhandlingsarbetet sedan början av 1989 kommit att centreras kring FC:s musik, hans saz-spel och gruppens musikaliska utveckling: spelningar och två kassetinspelningar.

Därefter tecknas en allmän bild av forskningsläget, vad gäller migration och migrationsforskning. Det framhålls att personer med s.k. invandrarbakgrund idag uppgår till över 1 milj. människor i Sverige. Beträffande den musikaliska migrationsforskningen kritiserar denna för att ofta behandla de "musikaliska repertoarerna som reifierade, fritt svävande entiteter, som existerar utanför människorna och vid sidan av den sociala interaktionen" (s. 24) samt att etniska och nationella kategorier tas för givet som något

preexisterande. En annan riktning, strukturalismen, kritiserar för att den förnekat "det internationella subjektets betydelse för de sociala och kulturella processerna" (s. 25). AH påpekar även att den samhällsvetenskapliga migransforskningen har förbisetat de symboliska och expressiva aktiviteternas betydelse. För migranterna, vilkas ambivalenta situation är att pendla mellan emigrations- och immigrationsland, har detta förbiseende varit olyckligt.

Utifrån Pierre Bourdieus sociologiska teori definieras den plats där själva "överlämnandet och tolkningen" av musiken sker som ett musikaliskt produktionsfält. I anslutning till detta sägs att repertoarens förändring påverkas av att FC "agerar i migransens predikament" (se vidare nedan ang. hantverk och metod).

Avhandlingens andra del består av en beskrivning av spelplatserna, som liknas vid ett hus med fyra rum som är sammanlänkade i en öppen planlösning. Rummen som beskrivs är i tur och ordning Turkiet, Byn, Sverige och Anatolien i Sverige. Denna drygt 40 sidor långa beskrivning ger den oinsatte läsaren en fascinerande översikt, bl.a. redogörs för musikens ställning i det tidigare osmanska riket, hur musik i den sekulariserade staten Turkiet blir ett pedagogiskt medel för ett politiskt mål, att en anständig person inte ville uppfattas som spelman i

den ur västerländsk synvinkel "musikfattiga" byn, att FC först lärde sig spela saz i Sverige och hur han kommer med i olika ensembler som spelar vid skilda sammankomster inom olika turkisk-svenska organisationer samt att FC blir en expressiv specialist.

Därpå följer en tredje del som består av a) en översikt av den turkiska folkmusikens musikaliska och litterära resurser, b) en beskrivning av långhalslutorna inom "saz-familjen", framförallt bağlamen, c) analyser av 18 melodier, dvs. melodier som FC spelade för AH 1986 och som AH transkriberade – samtliga transkriptioner finns i slutet av avhandlingen, samt d) en diskussion om hur några av musikens skilda parametrar förändrats i ensembleversionerna, dvs. de versioner som utförs på de två kassetinspelningar som gruppen givit ut. I det sistnämnda avsnittet visas bl.a. att själva melodiken är den parameter som förblivit mest konstant, hur nya samklanger blivit vanligare samt hur musiken medialiserats. Det sätt som kompositionerna förändrats på sammanfattas i begreppen "förenhetligande, profilering och ökad händelsetäthet" (s. 179).

I den avslutande fjärde delen prövar AH under devisen "sammanhållning mellan i övrigt oeniga kretensare" att diskutera sociala och "inre" musikaliska orsaker till de olika instrumentsammansättningarna och de skilda stilistiska-musikaliska blandningarna. Begreppet syntes – på turkiska sentez – diskuteras, dvs. försök med flerstämmighet, funktionsharmonik m.m. AH anser dock att begreppet synkretism bättre täcker den iakttagna processen. Att det blivit så kan sökas, säger AH, i migransens predikament – tillfällighetens permanens. Dels motverkas en syntes av de praktiska orsaker som följer med flerkulturella ensembler: tid att öva, ekonomiskt utbyte m.m., dels berodde det på att

Fikret medvetet vände sig till flera olika målgrupper, musiken skulle vara "polyvalent", dels på att Fikret inte hade någon detaljerad kunskap om preferenserna inom framför allt de svenska målgrupperna. Den process FC, AH och de övriga musikerna deltagit i liknas därför med att de är olika resande som har träffats på en gränstation i Balkan, men att de är på väg åt olika håll. Ensemblen Yeni Sesler är därför "ett typiskt bangårds- eller transithallsfenomen", som i väntan på "ovissa avgångstider, utbyter musik och sociala informationer" (s. 196). Avslutningsvis sägs att det "estetiska engagemanget är djupare, mer grundläggande än den sociala intentionen. Ibland tror jag Fikrets musicerande mer handlar om konstnärens universella utanförstående och ensamhet och om ögonblicken av outsäglig insikt än om migranternas kollektiva dilemma och kluvenhet" (s. 200).

Jag började min opposition med att framhålla vissa svagheter i avhandlingens hantverk. Det klagas idag ofta på att akademiker använder för många främmande ord och tillkrånglade satskonstruktioner, en kritik som kan riktas även mot denna avhandling. Det vimlar av låneord som in de flesta fall inte förlänar det sagda en större grad av exakthet. Prosan stänger därför ute åtminstone en möjlig läsekrets: personer med invandrarbakgrund, vilket i detta fall är anmärkningsvärt. Här följer tre korta exempel: "artificiell premiss", "emanciperad musik" och "tribalistiska stereotypier". Att AH kan skriva en annan prosa, visar sig nämligen i hans beskrivningar av olika spelningar; här är språket helt vardagligt. Men det finns även en tredje nivå, där språket lyfter sig ovanför gängse akademiska med bokstavsrim och liknelser. Det sägs exempelvis på s. 193, att vår tendens att förenkla när vi söker förstå, är något som har att göra med "vår lata längtan

efter de klara kategoriseringar som gör det sociala livets navigationskonst lite enklare och mindre energikrävande”.

Några gånger noterar man också en intressant tanke som fått en språkligt förtvinnat uttryck. AH ställer exempelvis orimliga krav på läsarens slutsatsförmåga då han berättar att när migranterna kom till Sverige, mötte de ett högt industrialiserat och starkt urbaniserat samhälle, till vilken information följande fotnot lagts till: ”Om de svenska kulturmönstren också var urbanistiska i kvalitativ mening är en annan fråga”. De som förstår denna mening till fullo är säkerligen inte många.

Mest förbryllad blir läsaren när hon läst arbetets centrala hypotes, som tyvärr är en god illustration av min kritik. AH skriver här att ”Utformningen av ensembleversionerna... påverkas av att han / FC / agerar i *migransens predikament*, en situation som kännetecknas av simultant engagemang i flera olika sociokulturella system och musikaliska produktionsfält. Denna återverkan av den sociala situationen gäller inte den kompositionella identiteten hos de olika musikstyckena. De enskilda kompositionerna är alltså inte återspeglings av den sociala strukturen eller emanationer av någon allt präglade djupstruktur... Migransens predikament gör sig gällande i *sammanställningen* av det nya *utanverket*. Denna relation kan givetvis inte påvisas för de specifika konfigurationer av musikaliska resurser som dokumenteras i de olika inspelade arrangemangen, utan tar sig uttryck i *arten* av dessa konfigurationer” (s. 34). Eftersom ett kursiverat begrepp som utanverket tidigare inte har klarlagts och då man har svårt att förstå vilken relation som avses, finner sig hos läsaren en känsla av ovisshet. Man blir lite rädlös då man inser att en central hypotes

måste vara viktig att förstå inför den fortsatta läsningen.

Till problemen med hantverket hör också att begrepp som ”agent” och ”professionell”, först efterhand definieras. Det talas om osmani, som ett ”synkretistiskt skriftspråk”, samt om musikstilen cagdas som ”en medvetet syntetiserande riktning”, utan att några referenser görs till det avslutande kapitlet, där syntes och synkretism ingående diskuteras. Vidare förstår jag inte varför AH sätter ut arbeten i litteraturlistan som inte kommit till användning i avhandlingen, t.ex. en kort artikel av Pamela Dorn (däremot saknas hennes avhandling *Change and Ideology: The Ethnomusicology of Turkish Jewry*, Diss. Indiana univ., 1991).

Läsaren får i avhandlingens inledning klart för sig att AH har transkriberat melodier framförda av FC, och att dessa melodier kom att ingå i ensemblens repertoar. Man läser att AH tillsammans med några musiker från gruppen Orientexpressen och andra musiker (invandrare), ingår som musiker och arrangör i gruppen. I avsnittet metodik, beskriver AH följdriktigt arbetets metod som ett musiketnologiskt fältarbete. AH diskuterar därför först kort den metod som kallas för deltagande observation och att ”modern interpretationistiskt inriktad antropologi lägger tonvikten vid *deltagandet*. Det faktum att AH ingått i ensemblen, framhålls det, har givit honom en mängd kunskap som annars inte varit möjlig att nå, en kunskap som inhämtats via ”anteckningsbok, notblock, kamera och bandspelare”. Dock nämns att deltagandet satt gränser för dokumentationen. AH säger också att det ”spännande och stimulerande med den musiketnologiska forskningen... ligger i dess kollagekaraktär”, samt att hans avhandling ”i stor utsträckning är baserad på traditionellt lärdomsarbete” (s. 36).

Ett problem för den oinvigde läsaren är att hon inte kan jämföra AH:s tillvägagångssätt med de arbeten som berörts tidigare. Avsnittet ang. tidigare forskning, "Migration och musik", ger visserligen viss information, men inte av detta slag (som nämnts saknas här en diskussion om Dorns värdefulla avhandling). För den invigda läsaren blir problemet därför det omvända, dvs. att det saknas en grundligare metodisk diskussion, t.ex. undrar man över skälen till att AH inte öppet deklarerat att han i högsta grad varit *agerande*, att inte de övriga musikernas roll och inställningar diskuterats (åtminstone två av de övriga musikerna var under den tid projektet löpte, liksom Anders doktorander med musiketnologisk inriktning) samt hur FC såg på sin roll som objekt i AH:s avhandling. Man får inte klart för sig om AH förde en fältdagbok, om han bett de övriga göra något liknande, om intervjuerna med FC har skrivits ut, om några andra också har tolkat intervjuerna, dvs. vilka vägar har prövats (eller vilka som förkastats) för att nå en bättre säkerställning av projektets resultat. Eftersom vem/vad som i denna process är subjekt och objekt i så ovanligt hög grad är flytande, hade en utförlig diskussion av det här skisserade slaget varit mycket värdefull, för att inte säga helt nödvändig.

Inte minst hade det då varit mycket enklare att bortse från retoriska formuleringar som när AH senare i avhandlingen skriver: "Vi kan till att börja med konstatera, att inget av styckena enligt Fikrets uppfattning har förändrats så mycket under arrangemangsprocessen, att dess identitet... har äventyrats", dvs. läsarens problem är här att AH inte stöder sig på något citat eller annat belegg. Man får helt enkelt tro på AH:s inledning ("Vi kan till att börja med konstatera..."), eller ej. Man saknar också en metodisk diskussion när han öppenhjärtigt

skriver: "Jag införde då också i experiment-syfte..." (s. 172), då man får klart för sig att ensemblemedlemmarna gav FC direkta uppmaningar "i stil med 'du kan inte spela på dom strängarna där, det funkar inte till ackorden'", eller då han medger att han var med i gruppen för att lära sig mer och inte för att "smälta ned dem /resurserna/ i en syntes" (s. 196).

I detta avsnitt "Några teoretiska begrepp" (det finns således andra), förs också en diskussion ang. våra språkliga verktyg som AH betecknar som "ganska oslipade, ja rent av felkalibrerade" (s. 30). AH kritiserar bl.a. användningen av begreppet delkultur, ett begrepp som han istället för att omdefiniera överger. Han fastnar för en begreppsapparat å la Bourdieu. I den fortsatta framställningen kallas de skilda musikgenrer/stilar som diskuteras för musikaliska produktionsfält. Här saknar jag en diskussion om den typ av musik som Yeni Sesler företräder och de skilda typer av agenter som finns utgör ett tillräckligt villkor för att kalla detta för ett särskilt produktionsfält. Man påminns om Bourdieus eget studium om fotograferandets fält, som när han började sin studie för ca 25 år sedan egentligen inte uppfyllde alla villkoren för ett fält. AH skulle således med fördel kunnat ställt en hypotes om att det särskilda produktionsfält som här förutsätts, faktiskt existerar i ett bourdieuskt förstånd, en hypotes som den följande framställningen kunde besvarat.

Det borde också klarare framgått att Bourdieus fält *är en teoretisk konstruktion*. Vad jag emellertid finner mest problematiskt är beskrivningen av begreppen autonomi och doxa. För Bourdieu var det viktigt att bryta mot marxisternas bruk, att de i sina förklaringsmodeller tillämpar taktiken med att förklara det oförklarade med en hänvisning till "konstens relativa autonomi" (dvs.

utlämna det – med Donald Broadys ord – ”som de disponibla verktygen lämnat oförklarade” (1990:290 /Donald Broady ”Sociologi och Epistemologi – Om Pierre Bourdieus författarskap och den historiska epistemologien, 1990, HLS förlag). När AH skriver att ”Ett fältets utveckling följer ett relativt autonomt historiskt förlopp, som givetvis påverkas av händelser i samhällets allmänna utveckling, men som har sin egen dynamik”, så är det viktigt att påpeka att det som primärt håller samman ett fält till något ”relativt autonomt” är att det finns en grundläggande trosföreställning som har både en erkänd och en misskänd dimension (Bourdieu termer är *reconnaissance* resp. *méconnaissance* – jag följer Broadys försvenskning, 1990:202). Denna trosföreställning, denna doxa, delas av alla inom fältet, och det är ultimativt det striden står om inom det särskilda fältet. Det är detta som särskiljer ett fält från andra och ger kampen en relativ autonomi. Denna läsning av Bourdieu går därför inte riktigt ihop med AH:s påstående, att ”Fältets dominerande agenter strävar att upprätthålla och befästa en ’doxisk’ föreställningssfär, medan de dominerade kämpar i ’motsatt’ riktning...”. (s. 31). Man kämpar således inte om doxan, den tror man på. Det kan tilläggas att begreppet produktionsfält främst kommer till användning i kapitlet om musiken i Turkiet.

Efter den informativa beskrivningen om musiken i de fyra olika rummen, följer ett avsnitt om instrumenten, särskilt baglamen samt analyser av de 18 melodierna. De till analyserna hörande transkriptionerna, som alla är mycket kompetent och korrekt gjorda, finns samlade i avhandlingen slut, vilket är en tolererbar olägenhet. I avsnittet ”analytiska aspekter” säger AH dels att han inte velat schematisera analystexterna, men dock systematisera dem och göra det konse-

kvent. Läsaren anar här en latent motsägelse, vilket förstärks när AH strax därefter skriver, ”Att de resultat som utvunnits genom denna granskningsmetod inte kan betraktas som någon ’högre sanning’ om musikstyckena” (s. 115). Dessutom skriver AH att han velat ”skärpa” sina analysredskap och ”försiktigt” tillämpat ”en kvantifierande granskningsmetod”. De redskap som beskrivs är: ... ”total duration... antalet förekomster (vid tonupprepning har en förekomst räknats...) ...förhållandet mellan total duration och antal förekomster, dvs. durationsmedeltalen... melodisk rörelse... räknat antalet förflyttningar mellan bruksskalans olika tonhöjder. Dessa data har sammanställts till ett diagram...”. Det man här efterlyser är en motivering till varför dessa ”skärpta” redskap skall användas. Man undrar särskilt varför tonupprepning inte bidrar till antalet förekomster; ur receptionssynpunkt måste det ju vara väsensskilt om en ton utförs en gång, eller upprepas fyra eller femton gånger. Sannolikt hade en gammaldags viktad materialskala varit mer än tillfyllest. Det klarläggs heller inte vad begreppet ”durationsmedeltal” egentligen innebär. Begrepp används dessutom mycket sparsamt.

Men låt oss nu se på några olika analyser hur AH går till väga. Efter en presentation av en sångtext på turkiska och i svensk översättning, finner läsaren en skala och därpå en grafisk gestaltning av melodins form.

AH har funnit en klar bild för att presentera resp form. Vad som är mindre bra är att han är mycket inkonsekvent: I den första melodin, Bir Kis , sägs således: ”Kompositionen är uppbyggd av tre melodiska moduler, a, b och c... /.../ Delarna A och A'...”. I nästa analys (Bizim pencereler) skrivs: ”Två korta melodifraser, A och B... /.../ De båda fraserna kan ytterligare uppdelas i ett försats och eftersatsmotiv (a och b, c och d)...”.

Beträffande den tredje sången står det: "I den recitativiska delen (A) används fem korta motiv, samt varianter av dessa (a,b,d,d,e och f)...". När vi kommer till nästa melodi, Kis lada bahar, finner vi: "Tre melodiska fraser (a,b,c)...", samt att de stora bokstäverna står för formdelar, där dessutom "A och C har karaktär av 'försats'... som följs av 'eftersatsen' B",...". I den femte melodin, slutligen, finner man att inga stora bokstäver överhuvudtaget finns utsatta ovanför grafen, utan att stora bokstäver är inlagda i rutorna. Man läser: "Den åtta takter långa, bågformade frasen A måste, trots de korta pauserna mellan textraderna, betraktas som en sammanhållen musikalisk gestalt, bestående av en stigande 'försats' och en fallande 'eftersats'".

Jag kunde fortsatt med övriga 13 melodier, men poängen hade blivit densamma: läsaren blir inte klok på vad termer och små/stora bokstäver står för, eftersom detta hela tiden varierar. Ett motiv är ibland en takt långt, ett annat kan vara i åtta takter. Det som i en melodi kallas för fras får i en annan melodi beteckningen motiv eller modul. Även om det finns flera analyser där formanalyserna är vettiga och förståeliga, och därtill övriga synpunkter verkar rimliga, så blir man som läsare efterhand mildt sagt förvirrad av de växlande formbegreppen.

Det saknas därför en inledande diskussion ang. vad som avses med moduler, motiv, fraser, formdelar etc, samt även hur lämpliga begreppen kan anses vara för denna repertoar. Man önskar att AH prövat att gå schematiskt och konsekvent tillväga.

Det förtjänar dock att framhållas att man trots denna termmässiga förbistring får en fördjupad förståelse för musikens uppbyggnad och struktur, och att FC:s repertoar väl försvarar sin plats inom en folklig turkisk repertoar. I det sammanfattande musikav-

snittet hade jag dock gärna sett någon kommentar kring varför det finns en så oväntat stor andel melodier med asymmetrisk metrik i den redovisade repertoaren.

I det efterföljande avsnittet ang. vilka förändringar som skett med melodierna när de arrangerats och framförs för ensemble, diskuteras bl.a. harmoniska/ackordmässiga nyheter. Den kritik som jag främst vill rikta mot detta avsnitt gäller AH:s resonemang kring funktionsharmonik. Bottenonen *karar*, i många av melodierna tonen d, ackompanjeras således ofta med ett d-mollackord (ibland utan ters).

De vanligaste klanger som föregår detta ackord är c-moll och Ess-durklanger. AH menar att den tolkning som framförts av Peter Manuel – att dessa samklanger skulle ha en "valensrelation i *analogi* med funktionsharmonikens tonika – subdominant – dominant" – är felaktig. Istället framför AH att i en melodi som Karahisar kalesi, där följer av Dm – Gm – F – Cm – och Dm-ackord snarare ger en *homolog* analogi, dvs. att C-moll och D-mollackorden fungerar som resp. subdominant och dominant, vilket AH hör "ett dominantslut i g-moll". Även i detta fall hade en diskussion av vilka villkor som skall vara uppfyllda för att vi skall kunna tala om funktionsanalys, samt vilka faktorer det är som gör att vi s.a.s. hör harmoniken modalt varit av stort värde. Som det nu är finns inga egentliga belägg för det sagda, ja, läsaren vet egentligen inte *vem eller vilka* av oss det är som hör på detta sätt. Jag och många med mig hör således inte alls det avslutande d-mollackordet som en dominant, och sannolikt heller inte basisten i ensemblen, eftersom han i alla "slutkadenser" spelar tonerna a–d, dvs. gör ett tydligt avslutande kvintfall (jfr musikex. 13, s. 167).

Det avslutande kapitlet är tankeväckande. Här förs en intressant diskussion om begrep-

pen syntes och synkretism; man förstår vilken intrikat och spännande socio-musikalisk process FC, AH och ensemblen s.a.s. har spelat sig igenom. Att det samtidigt är uppenbart svårt för AH att distansera sig tillräckligt från processen är tydligt, och som tidigare påpekats, en inneboende metodisk svårighet. Utgångspunkten för kapitlet är melodin *Çagri*, en låt som enl. FC var avsedd som en syntes mellan turkisk och västerländsk musik. För läsaren hade det varit givande om AH här tagit upp handsken och prövat att systematiskt diskutera vilka olika musikaliska faktorer det är som avgör hur musikens kodas/recepteras. Vad betyder den speciella klangfärg och föredragningsätt som är så karaktäristisk i FC:s sång? Vad innebär det turkiska trumspelet som här ackompanjerar olika soli? Vad innebär de annorlunda turkiska nedåtgående, smått recitativiska melodierna etc? Istället kommer AH snabbt in på om Yeni Seslers musik motsvarar "ett vetenskapligt syntesbegrepp", dvs. att något smält samman till en holistisk helhet, "en ny och unik struktur, som *inte endast är en addition.*" (s. 185). Med hänvisning till de genomförda analyserna hävdar AH att så inte är fallet. Processen bör istället karaktäriseras som synkretism, vilket innebär att en "ny helhet, ny struktur" har uppstått. Det är egendomligt att AH inte berör för vem eller vilka syntes eller synkretism uppstått, att det till syvende og sist är ett receptionsproblem. Om och hur ny struktur uppstår är naturligtvis alltid en fråga om hur var och en lyssnare kodar/förstår strukturen. AH diskuterar således bl.a. hur sociala skäl, att FC med sin musik ville vända sig till både invandrare och svenskar, att ensemblemusikernas musikaliska mångsidighet (versatilitet) möjliggjorde att de olika "blandningsbara" musikaliska stilarna kunde förenas (det framgår endast undantagsvis vilka lyssnare

AH har i åtanke). En av de för mig viktigaste slutsatserna gömmer sig faktiskt i en fotnot, där AH kritiserar Watermans (1952) användning av ordet synkretism (s. 192). AH säger här att sammansmältningen av den afrikanska och europeiska musiktraditionen som Waterman behandlar "i själva verket möjliggjort en ovanligt fullgånge syntes!". Föreligger således socio-kulturella förutsättningar för kulturmöten och är därtill musikstilarna inte mer olika än att synkretistiska blandningar kan uppstå, kan efterhand musiken uppfattas (recepteras) som varande en syntes. Den här intressanta, men komplicerade diskussionen kommer säkerligen att föras vidare i kommande avhandlingar, och det är säkert också möjligt att arbeta vidare på en mer grundläggande faktor, som AH presenterar först i det allra sista ögonblicket, nämligen "det estetiska engagemanget". Även om AH här är något viktigt och ofta omvittnat på spåren, blir ansatsen endast en till en mycket löst modellerad torso. Det hade varit bättre om AH sammanfattat avhandlingens viktigaste resultat och inte minst tydligt besvarat den centrala hypotes som ställdes i inledningen.

Jag kallade vid disputationen skämtsamt det musikvetenskapliga område som genom denna avhandling Anders Hammarlund med stort engagemang fört in i vår svenska musikforskarvärld för "musiktröskeletnologi". Som framgått av min anmälan, har jag funnit en del att anmärka på beträffande avhandlingens hantverk, påvisat brister i definitioner, visat att den metodiska diskussionen var halvgången, att musikanalysen genomförts med skiftande noggrannhet och konsekvens, samt att AH vid flera tillfällen förutsätter en inlevelse och insyn i den beskrivna processen som läsarna omöjligtvis kan ha. Till avhandlingens stora förtjänster hör att, som AH formulerar det, den "ritar

några av de första kartskisserna över ett tidigare utforskat område” som ger framställningen ”ett självständigt vetenskapligt värde” (s. 11). Läsaren lär sig mycket om instrumentet baglama och den folkliga turkiska musiken, inte minst genom de gjorda analyserna och de utmärkta transkriptionerna. Man läser även avsnittet om musikens förändring och de sociala och musikaliska

villkor under vilka Yeni Sesler verkat med nyfikenhet och intresse. Anders Hammarlund visar oss, på gott och ont, hur komplext det är att beskriva och analysera den upplevda verkligheten. För att apostrofera avhandlingens sista ord är vår fascinerande musikvetenskapliga färd lång – ”och blir blott längre dag för dag”, men det är en resa och läsning som är väl värd besväret.

*Olle Edström*



Moore, Allan F.: Rock: The Primary Text. Developing a Musicology of Rock. – Buckingham & Philadelphia : Open University Press, 1993. – 227 s., notex. – ISBN 0-335-09786-3

Ett regelmässigt återkommande tema i akademiska studier kring populärmusik är klagomål över bristen på arbeten ägnade åt musikalisk analys av populära musikstilar. Även om sådana musikanalytiska arbeten i verkligheten inte är fullt så fåtaliga som denna litanian antyder är det dock sant att utförligare och djupgående analytiska studier på området fortfarande är sällsynta. Allan Moores bok är därför ett välkommet bidrag till populärmusiklitteraturen. Denna studie syftar till att utveckla musikaliska analysmetoder anpassade till rockmusikens specifika karakteristika. Utifrån ett lyssnarperspektiv fokuserar författaren också på frågor om musikalisk mening: hur rockmusik kan förmedla olika betydelser, och hur dessa betydelser är relaterade till musikaliska strukturer. Boken utgör dessutom i viss utsträckning en "analytisk historik" över brittisk rock fr.o.m. 60-talets beatmusik.

Snarare än att söka efter rockmusikens "essentiella" karakteristika söker författaren belysa den "degree of consistency which can be found within its musical rules and practices" (s. 1). Han avstår (klokt nog) från att formulera en normativ definition av "rock" och avgränsar i stället begreppet genom att referera till föregående eller angränsande men från rocken åtskilda stilar som "rock'n'roll", "soul", "funk" eller "disco". Å andra sidan ifrågasätter han den musikstilistiska relevansen av den ideologiskt baserade dikotomin mellan "rock" och "pop".

Moore kritiserar tidigare analytiska studier av rockmusik dels för att i alltför hög grad fokusera på den individuella låten isolerad från sin kontext, dels för att tillämpa den traditionella musikanalysens hierarkisering

av musikaliska parametrar, med melodik, harmonik och rytm som "primära" dimensioner. Även om denna kritik till stor del är berättigad är den också färgad av att diskussionen endast berör engelskspråkig litteratur. En översikt över den forskning kring analys av populärmusik som producerats under senare år i t.ex. Skandinavien eller Tyskland skulle delvis modifiera bilden. Denna språkliga slagsida är dock inte oväntad, och att jag påpekar den här skall förstås mindre som kritik av författaren än som en uppmaning till skandinaviska populärmusikforskarkolleger att acceptera det synbarligen oundvikliga etablerandet av engelskan som populärmusikforskningens *lingua franca* och intensifiera sin publiceringsaktivitet i internationella sammanhang.

I en teoretisk diskussion av strukturella skillnader mellan olika musikstilar, och därmed förbundna diskurser kring estetiska värden i musik, kritiserar Moore olika versioner av distinktionen mellan "pop" och "klassisk musik". Hans eget alternativa perspektiv modifierar denna enkla dikotomi genom att också beakta möjliga val av lyssnarstrategi, den stilmässiga begränsningen hos olika typer av musikalisk kompetens, och den mängd av potentiella funktioner musiken kan fylla. I praktiken ersätter han därmed musikestetiken med en musikfunktionernas etik. Detta är utan tvivel ett framsteg jämfört med de mer eller mindre ensidiga synsätt som kritiseras; dock förefaller vissa frågeställningar lämnas delvis olösta. Enligt min åsikt avfärdar författaren något lättvindigt den analytiska användbarheten av Andrew Chesters välkända "extensional/intensional"-dikotomi; även om dessa begrepp måste

betraktas som idealtyper, vilka inte finns realiserade i sin "rena" form i faktiska musikstycken, finns det skäl att hävda att de inkretsar strukturella olikheter som är signifikanta i många typiska lyssnarsituationer. Detta är desto mer relevant mot bakgrund av att sådana skillnader bildar den "objektiva" grunden för uppfattningar om att vissa lyssnarmodi skulle vara mer "korrekta" än andra för vissa musikstilar. Sådana uppfattningar (som naturligtvis också formas och förändras av sociala och ideologiska faktorer) tycks bilda en delvis implicit underström till Moores diskussion boken igenom och motsäger ibland den "extreme relativism" (s. 185) som han annars (fullt befogat) förespråkar.

Den analysapparat som formuleras i studien är baserad på postulatet att ingen musikalisk parameter a priori kan betraktas som "primär" i förhållande till någon annan. Författaren diskuterar sålunda typiska instrumentroller (i vart och ett av de närmast normativa fyra fakturskikten i rockmusik: slagverksrytm, baslinje, melodi och ackordisk utfyllnad), rytmiska strukturer, vokalteknik, harmoniska formler, formstrukturer och instrumentidiomatiska karakteristika i rocklåtar. Hans mest originella bidrag till den musikanalytiska metodologin är de som berör harmonik, där Moore konstruerar ett konsekvent modalt analysystem (vilket presenteras mer detaljerat i *Popular Music* nr. 11/1), och faktur, där analysen är anpassad för de bearbetningsmöjligheter som erbjuds av modern studioteknologi. Med få undantag (som t.ex. den något förvirrande diskussionen av harmonisk spänning på s. 52) förefaller de föreslagna begreppen relevanta och användbara för en analys relaterad till de specifika karakteristika hos den diskuterade musiken.

I huvuddelen av boken tillämpas denna analysapparat i analyser av olika brittiska

rockstilar fr.o.m. mitten av 60-talet: olika former av "progressiv" rock, "glam rock", punk, hårdrock/heavy metal, synthesizerrock och nyare gitarrock och "roots rock". Författaren granskar kritiskt vanligt förekommande föreställningar om rockens särdrag som direkt härledda från bluesen och dessa särdrags konnotationer av "autenticitet". Denna kritiska infallsvinkel tillämpas specifikt i en diskussion av receptionen av "art rock", som ofta har anklagats av rockkritiker, på basis av tämligen förhastade paralleller med "klassisk" musik, för att vara "svår", intellektuell och emotionellt distanserad. Även om argumentationen här är både uppslagsrik och övertygande (de syntaktiska olikheterna mellan en symfonisk dikt och en typisk låt av Genesis eller Gentle Giant är förvisso mer påfallande än likheterna) kvarstår likväl ett intryck av att kritikernas (och publikens) reaktioner inte förklarats fullt ut. Moore diskuterar visserligen relevanta distinktionskategorier, såsom populärlåtens "fictionality" och "self-containedness" (s. 85) och existensen av olika slags "temporality" i musik (s. 87). För en mer fullständig förklaring av syntaktiska olikheter och deras upplevelsepotentialer kunde dock ytterligare begrepp, som dikotomin "extensional/intensional" eller Richard Middletons "narrative/lyrical/epic"-modell för olika typer av musikalisk syntax (presenterad i *Studying Popular Music*, 1990), ha varit användbara. Resonemanget förefaller också till viss del vara beroende av postulerandet av "korrekta" lyssnarmodi för olika musikstilar (jfr. ovan).

På basis av argumentet att förändringarna inom rocken sedan mitten av 70-talet framför allt berört soundparametrarna klangfärg, produktionsteknik och faktur fokuserar författaren framställningen till dessa parametrar i kapitlet om "post-progressiva" stilar. I detta sammanhang framstår det föreslagna begrep-

pet "sound-box" som ett värdefullt redskap för en fenomenologiskt grundad beskrivning av dessa förändringar. Klangfärgsparametern berörs särskilt i avsnittet om synthesizerock; här förefaller dock författaren i sin diskussion av "alienerande" klanger inte beakta möjligheten av att "alienering" faktiskt skulle kunna vara en eftersträvd kvalitet för vissa lyssnargrupper i vissa specifika sociokulturella positioner.

Bokens slutkapitel diskuterar problematiken kring meningsinnehåll i rockmusik. Här granskar författaren ur ett kritiskt perspektiv ett flertal vanliga föreställningar, såsom uppfattningen att rockmusik medger direkt kommunikation från musiker till lyssnare och oförmedlat självuttryck för den individuella musikern, eller att homologiska samband mellan musikstilar och sociokulturella grupper är allmänt förekommande. Enligt Moore produceras musikalisk mening till stor del i "the friction between a song and the style that it is engaged in constituting" (s. 167). Denna tes konkretiseras genom analyser av olika slag av stilreferenser i David Bowies och Elvis Costellos musik. Han argumenterar också följdligt mot uppfattningen av det rådande tillståndet av postmodern pastischproduktion som en beklaglig situation: oaktat den i västerländsk kultur inbyggda evolutionistiska ideologins dogmer är "förändring" inte nödvändigtvis det samma som "framsteg" eller "förbättring", och de universellt giltiga estetiska kvalitets-kriterier som en evolutionistisk musiksyn förutsätter existerar över huvud taget inte.

Sammanfattningsvis menar jag, trots den kritik på enskilda punkter jag anfört ovan,

att *Rock: The Primary Text* utgör ett värdefullt och väsentligt bidrag till den analytiska populärmusiklitteraturen. Boken ger prov på en ovanligt genomgripande och djupgående musikanalytisk behandling av rocken, baserad på en både teoretisk och praktisk förståelse av den avhandlade musiken. Mitt intryck är att många av de aspekter jag här kritiserat har sin grund i en tendens hos författaren att trots sina uttalade ambitioner anta ett "musikerperspektiv" snarare än ett lyssnarperspektiv. Denna tendens kan möjligen också förklara den (enligt min mening) alltför utförliga diskussionen av "progressiv" rock, på bekostnad av andra intressanta stilar (som t.ex. nyare brittiska blandformer av rock och "dansmusik"). En sådan "musikerslagsida" framstår som problematisk mot bakgrund av att musikern och "den vanlige lyssnaren" knappast kan förväntas nå full enighet om vad som "faktiskt finns" i musiken; å andra sidan är den sannolikt också till viss del oundviklig, och ingen analytiker kan helt svära sig fri från den. Denna problematik visar på behovet av nya metoder för empirisk utforskning av meningsproduktion i musik, som t.ex. substitutionstest rörande effekterna av förändringar i enskilda musikaliska parametrar, utförda med hjälp av modern digital musikteknologi (sampling och sequencing). Allan Moores bok bidrar på ett förtjänstfullt sätt till de teoretiska och analytiska grunderna för sådan forskning; även om läsaren stundtals kan känna sig oenig med hans argument och slutsatser innebär studiens detaljrikedom och teoretiska överblick genomgående en inspiration och en utmaning för forskare inom populärmusikområdet.

Alf Björnberg

*Myers, Margaret: Blowing Her Own Trumpet. European Ladies' Orchestras & Other Women Musicians (1870–1950) in Sweden.* – Göteborg : Musikvetenskapliga inst., 1993. – Diss. – ISBN 91-85974-22-6

The purpose of this dissertation is to investigate the functions of ladies' orchestras, staffed by itinerant professional musicians, in Sweden between 1870 and 1950. This project joins a small but growing body of research focused on the history of music and musical performance in the West studied from a perspective that moves at once in accord with and beyond that described by canonic art music. Dr. Myers' concerns are principally sociological, focused on the musicians themselves, thereafter on the music they performed. The sociology addresses a particularly neglected topic, namely, the role played by women in music history. The dissertation, as it were, takes musical women outside the confines of the domestic sphere and into the public realm, especially into the spectacle of the entertainment industry: music in restaurants. Thus the dissertation investigates two themes simultaneously, both heretofore receiving little attention: women musicians, instrumentalists especially, and entertainment music (Dalhhaus's "middle music") – music that might include canonic art music but performed in non-concert, non-contemplative settings, together with music more commonly now associated with pop genres.

This is a sociology worth doing. Dr. Myers's dissertation addresses a group of performers little understood to date; it likewise examines a set of functions within which canonic musics operated that we have not paid much heed: so-called classical music in distinctly non-classical settings (outside the concert hall and the other spaces traditionally assigned as settings proper for contemplative listening – as opposed to dis-

racted listening). In the author's words: "The specific aim of this particular project is to document, describe and analyze the phenomenon of independent, itinerant ladies' orchestras, their field of operation and their significance in the society in which they lived. Questions addressed include those of the origins of these orchestras, their distribution and numbers, the conditions governing their employment, the structure and size of the orchestras, and what music and instruments they played" (p. 5).

The feminist theory informing is principally limited to the insights of the "first-generation" feminist Simone de Beauvoir, her by-now classic text *The Second Sex* (1972) in which she formulated the notion of woman as Other, in a binary opposition to men who constitute the positive mark, and women the negative. Dr. Myers's method depends on the reconstitution of a history on the basis of written records and, less generally but no less important, an ethnographic element. Four sorts of primary sources are included: (1) interviews with seventeen musicians, the interviewees discovered through appeals in Swedish newspapers; (2) references to performances and orchestras in daily newspapers, trade magazines, women's papers, posters, programs, and one men's magazine, *Figaro*; (3) a body of contemporaneous literature, almost all of it from the late nineteenth century – discussing women and women's social roles. The subject here is something between philosophy and conduct literature, and the overwhelming tone of it is derogatory towards women, and much of it is blatantly misogynistic; and (4) the musical repertoire itself.

The dissertation is of course dependent as well upon a considerable body of secondary texts.

The dissertation is lengthy, running to more than 400 pages. It is divided by chronology into three large sections; Part 1, 1880–1900, requires half the dissertation; Part 2, 1900–1921, and Part 3, 1920–1950, each require a quarter of the total length.

Part 1, 1880–1900, is divided into five chapters. In Chapter 1, Dr. Myers establishes the historical and sociological basis for the place of women in Swedish society. In the main her focus is on the philosophical and concrete oppression of women in the late nineteenth century. This involves the study of writings by Schopenhauer, Nietzsche, and Strindberg in the main, all of which in fact echoes attitudes towards women propagated in the West for many centuries, principally to the effect that women were incapable of thought, were unreasonable, were best suited as bearers of children, and best needed to be kept out of men's way, whose affairs they regularly spoiled if given the chance.

Dr. Myers also looks at late-nineteenth century emancipatory thought regarding women and women's roles, as stated in the writings of early feminist novelists in particular. Thereafter she turns to lived experience, examining women's concrete social situation. Her principal concern is middle class women. What's especially important to realize is that very large numbers of women between 1870 and 1920 never married – between 57% and 63%. While it was socially acceptable for working class women to engage in a variety of work to support themselves, Myers claims that the same was not true for women of the middle class. The principal roles assigned them were those of

governess, teacher, or musician. The first institution of higher learning to open its doors to women students was the Conservatory of Music in Stockholm – voice students by 1854, organ, piano, and strings students by the 1860s. Women were also admitted, perhaps surprisingly, to composition classes.

Chapter 2 examines the changes and developments in public urban music[al] life which were helpful to women in their transition from private music-making to professional performance' (p. 39). Between 1880 and 1900 there was an explosion in the numbers of professional women instrumentalists in Sweden, a development traced to the expansion of the middle class. As regards men, many reached middle age without sufficient financial wherewithal to marry.

These "professional" bachelors spent considerable time in the cafes and restaurants, where they demanded entertainment, much of which was furnished by women musicians. At the same time, the large numbers of middle class women who likewise were without spouses had to earn their own living, and from respectable sources, of which music became one. Dr. Myers suggests that the numbers of unmarried women probably forced a change in attitude towards women working outside the domestic sphere.

Chapter 3 examines the position of women musicians at the Stockholm Conservatory, addressing the crucial role played by this institution in preparing female students for the roles they would play as public performers in the emergent entertainment industry. It is important, however, to keep in mind that we are dealing here with relatively small numbers of people – in any given year during this period between 84 and 105 girls applied for between 18 and 28 positions, hardly numbers that would greatly

effect the circumstances of a significant proportion of women from the middle class needing to find gainful (and respectable) employment.

Female instrumentalists at the Conservatory performed on piano, organ, and violin, as well as violoncello and harp. Roughly half concentrated on piano, the instrument in nineteenth-century bourgeois society traditionally associated with women. What is perhaps more interesting, and certainly more surprising, is the small but nonetheless significant numbers of females taking up the violin, an instrument which until the nineteenth century was widely considered improper for a woman to play. This change in attitude was of course crucial to the very possibility of ladies' orchestras. The absence of women performers on wind instruments continued a practice – virtually a taboo – that had existed for centuries (a taboo in part dependent upon the phallic associations ascribed to recorders and later flutes in particular). Dr. Myers points out that no woman at the Stockholm Conservatory is recorded to have studied a wind instrument until after the Second World War.

Dr. Myers provides a detailed account of the sorts of music played at the fortnightly student concerts at the Conservatory, based on records from the years 1882, 1891, and 1900. Fifty-eight per cent of the works come from the category of art music as regards piano repertoire, and 83% as regards the violin music. Much of the remaining literature for the piano was of the salon variety, no surprise given common domestic practice on this instrument.

Chapter 4 represents the musical lives of four Swedish woman musicians, two violinists and two pianists. This chapter also traces the beginnings of female ensembles, and the performances by such groups of compo-

sitions by female composers – works by fifteen contemporary women were given by women at concerts they themselves organized during this two-decade period. The first women's chamber ensembles, consisting entirely of women graduated from the Stockholm Conservatory, occurred already in the early 1870s. Women at this time were excluded from symphony, opera, and theater orchestras; chamber ensembles by contrast were available to them, no doubt because they could organize them themselves, not requiring the capitalization and supporting institutional structures necessary to large professional ensembles. Chamber trios became a possibility once women took up the violoncello (never in great numbers during this period). Dr. Myers traces the histories of two such ensembles; significantly, the members of both met during their student days at the Conservatory. They played ambitious programs of canonic works and, indeed, helped establish the place of chamber art music in Sweden's public musical life. They also established something of a model for women musicians who came later.

Chapter 5 focuses on women's vocal and instrumental ensembles. Both sorts made their first appearances in the 1860s and 1870s. However, whereas the vocal groups were Swedish, the instrumental ensembles were principally foreign, mostly German. Both sorts were professional; both toured internationally and year round; many stayed together for years. Their repertoires were of course very different. The Swedish vocal ensembles performed traditional, national-romantic quartet literature, and also music from operas, oratorios, and operettas. The instrumental ensembles principally played salon music. Dr. Myers establishes that there were large numbers of ladies' orchestras traveling about Europe between 1870 and

1900: thus the German trade weekly *Der Artist* for 1892 lists 78 such ensembles, and for 1987 190, very large numbers, indeed. In 1987, seven such groups were traveling in Sweden. Ensemble size varied from chamber groups of three or four musicians to orchestras of sixty members. Those ensembles that were family based also included men, though advertisements nonetheless named them as “ladies’ orchestras” – the presumed appeal being the females, not surprising given that restaurant venues were principally frequented by single men. The bands that played in Sweden prior to 1900 were virtually all foreign; indeed, foreignness was a characteristic stressed in advertisements.

Dr. Myers stresses that the repertory of ladies’ orchestras was both large and demanding. Thus the so-named European Ladies’ Orchestra (based on eight surviving printed programs from 1876) featured 92 works, of which 67 were different pieces by 43 named composers. While several pieces were played on successive programs, only four were played as many as three times. The most popular composers appearing in the variety of printed programs Dr. Myers analyzes for three different orchestras during this period were Johann Strauss, Franz Suppe, and Jacques Offenbach. Opera and operetta pot-pourri, waltzes, marches, etc. were especially favored; two of the three ensembles performed works by their female leaders as well.

Part 2 covers the years 1900 to 1921, divided into four chapters. Chapter 1 revisits women’s place in society as articulated in ideology and concrete experience. Here we find evidence of the slow movement towards the relative emancipation of women in Swedish society, especially as regards girls’ rights to education and changing work environment. Chapter 2 sketches the gradual opening of musical occupations to women (the

first women members of the Swedish Musicians’ Union came around 1912–1914). Chapter 3 examines the restaurant as a performance site and describes in detail the work environment of this venue. Dr. Myers develops a very useful diagram describing seven binary relations that operated in the restaurant-music performance site: class (bourgeois to working), gender (female and male), domain (private to public), music (art to light entertainment), etc. She makes the case for restaurants as a fluid space, a locus where relations constantly shifted. Chapter 4 traces the histories of six ladies’ orchestras touring in Sweden during at least a five year period between 1900 and 1920, most of which were foreign but with some including Swedish musicians.

Part Three covers the years 1920 to 1950 in a single lengthy chapter. It incorporates the results of the interviews with former orchestra musicians mentioned earlier. The older salon music traditions were especially challenged during this period by the growing popularity of jazz and other pop musics. Greater demand was placed on a female soloist, expected to be visually stunning as well as musically accomplished. Of the fifteen women interviewed, nine were born before World War One. All but two were born to Swedish parents; most came from the lower middle class. Many had solid theoretical training in music, which enabled them to arrange and compose for their ensembles. Few among them played in these ensembles past their thirties, and ensemble membership shifted constantly, musicians moving from band to band. Typical ensemble size was three to six players, most of whom doubled on a second instrument. Their repertory was enormous, one respondent reporting knowledge of 2,500 titles at

the height of her career – “from Beethoven to dance music.”

The decline of ladies’ orchestras was due to four causes: a postwar demand for new, more spectacular entertainment; difficulties with restaurants’ ability to afford bands; competition from radio and phonograph, which in effect put music back into the home from which it had migrated to the restaurants; and finally the abandonment in 1955 of alcohol rationing, allowing purchase of spirits for home consumption, which led to the economic decline of restaurants as places where alcohol could be consumed. The chapter ends with brief biographies of each of the interviewees.

I found the dissertation to be well written, invariably clear about its aim, and well documented. I felt that its subject received consistently good analysis and attention to detail. The dissertation’s layout is logical and clear; the text is filled with numerous helpful tables, lists, and illustrations.

My criticisms are several. To begin, despite passing reference to Simone de Beauvoir and feminist musicologist Susan McClary, the dissertation’s foundation in feminist theory is never clarified. In practice, it represents a first-phase feminism: historical recovery of women’s experiences. Closely related, its ideology critique is accomplished with a heavy hand. Dr. Myers concentrates on the well known misogynistic writings of Schopenhauer, Nietzsche, and Strindberg, privileging their lamentable views but not in my view clarifying that their voices, unquestionably extreme by any measure, cannot be taken as the last word. Indeed, misogynists were attacked by both women and men in the nineteenth century. (This is *not* to argue, against Myers, that the period was one of enlightened gender relations; it was not.) Despite the very real oppression women suf-

fered – and continue to suffer – I suggest that the issue is considerably more complex and dialectical than she takes it to be. Indeed, her dissertation is an eloquent statement about women’s success is rising about repression and claiming their own agency.

This sociological dissertation never shows its hand as regards its sociological theoretical grounding (or for that matter its grounding in ethnography). I would suggest that the work of T. W. Adorno in particular might be important (for example, *Introduction to the Sociology of Music*), to the extent that he traced the socio-cultural and socio-political dimensions of nineteenth- and twentieth-century musics to musicians’ own life experiences, to the incorporation of these dimensions into musical sound itself, and to music’s social reception the first and last of these issues are of considerable interest to Dr. Myers. (Susan McClary, whose work Dr. Myers appropriately admires, is herself an avid and highly adept reader of Adorno.)

The interviewees never quite come alive; they operate as statistical checks and balances to the textual sources Dr. Myers otherwise depends upon. Their own voices would have added an important dimension, not least to help “humanize” the mass of important data otherwise fully digested. I acknowledge, however, that incorporation of their voices would have added considerably to the length of an already large dissertation.

In all, Dr. Myers has produced an original and distinctly important piece of research, one that contributes significantly to the history and sociology of music, to the history of women, and to the history of women in music. It provides a rich and original account of music’s place in cultural life and, indeed, music’s centrality to social formation. That Dr. Myers’ work is specifically



focused on women in music is particularly welcome.

There is an apparent confusion created by the fact that Dr. Myers informants, the women performers she interviewed, were all Swedish, whereas the ladies' orchestras she discusses throughout the rest of the dissertation included few if any Swedes (most seem

to have been German). Is it appropriate to assume that no significant differences existed between these two national groups? Why was no attempt made to discover surviving German musicians who had performed in Sweden? Likewise, the first part of the dissertation discusses at length the situation of Swedish women at the Stockholm Conservatory, yet these are not the women thereafter discussed who traveled about Sweden between 1880 and 1900.

*Richard Leppert (University of Minnesota)*

*Wieck, Friedrich: Piano and Song (Didactic and Polemical) : the Collected Writings of Clara Schumann's Father and only teacher. (Translated, Ed. and Annotated by Henry Pleasants).– New York : Pendragon, 1988. – 184 s. – ISBN 0-918728-62-2*

Amerikanska förlaget Pendragon Press har i sin serie *Monographs in Musicology* publicerat en ny utgåva av Friedrich Wiecks uppsatser och artiklar om pianospelning och sång. Friedrich Wieck var en av de mest välrenommerade pianolärarna i Tyskland under 1800-talets första hälft. Mest känd som far och enda lärare till Clara Schumann och hennes halvsyster Marie Wieck. Men även andra unga pianobegävningar sökte sig till honom, som t.ex. Robert Schumann och Hans von Bülow. Friedrich Wieck är också känd genom Robert Schumanns *Davidsbündler*, där han är den gamle konservative musikern Mäster Raro.

För Sverige har Friedrich Wiecks pedagogiska metod visst intresse. Marie Wieck (1832–1916) kom till Stockholm på en konsertturné 1879 och stannade långa perioder i staden under 1880- och 1890-talen. Wiecks metod har genom Marie Wieck drabbat många svenska pianister och i andra, tredje och fjärde led lever sannolikt hans lärar kvar.

*Clavier und Gesang* är inte någon bok man läser från början till slut och hoppas på att därefter ha fattat något om Wiecks pedagogiska metod. Boken är en samling av hans artiklar och uppsatser publicerade under en längre period. De är dessutom skrivna i olika former, som essäer, som brev eller som små teaterpjäser, där de olika personerna i salongen har tilldelats olika roller i ett pedagogiskt spel. Friedrich Wieck framträder alltid som den kloke, erfarna pianopedagogen i sällskap med sin pianospelande yngsta dotter. Clara och Marie var Wiecks bevis på att hans pianometod var suverän. Ofta kommer också resonemangen in på Clara Schumann. Många ansåg att hon blev för hårt uppfostr-

rad av Friedrich Wieck. I åtskilliga artiklar försvarar och förklarar han sin uppfostran av Clara. Clara själv deklarerade många gånger offentligt att hennes uppväxt med pappans undervisning hade varit rolig och stimulerande. Trots alla konflikter som uppstod mellan Clara och hennes far, ifrågasatte hon inte pappans pedagogik.

Som pianist var Friedrich Wieck självlärd och han blev aldrig någon stor virtuos. 1817 bosatte han sig i Leipzig där han gav pianolektioner och samtidigt var agent för Andreas Steins och C. Grafs instrument. Han var ofta i Wien och blev bekant med Beethoven och Czerny och av hans artiklar framgår det att hans idoler var pianister som Clementi, Czerny, Field, Hummel och Moscheles. Han hatade pianister som slog och dunkade och därför var han reserverad mot t.ex. Liszt. Han hatade sångare som skrek och därför var han reserverad mot Wagner medan t.ex. Jenny Lind och de italienska tonsättarna Donizetti och Bellini var hans stora idoler. Friedrich Wieck var konservativ. Till hans försvar kan man tillägga att han var originell och en god pedagog.

Friedrich Wieck, *Das Alte Schulmeister*, som han själv kallar sig, och hans yngsta dotter är i dialogkapitlen oftast inbjudna till en familj med pianospelande dotter eller son. Familjens klaverlärare är alltid med och får representera den negativa pedagogiken. Herr Büffel är okänslig för interpretation, herr Schwach är för svag för sina elever och låter dem göra som de vill, herr Schäfer saknar metod och är för sträng. Den nervöse pianovirtuosen som behandlar pianot som ett slagfält heter herr Forte. Så utspinner sig samtalen mellan en (mindre skicklig) lärare

och Friedrich Wieck, hans dotter, någon för-  
ålder, och andra salongsdeltagare.

I första kapitlet samtalar Das alte Schul-  
meister (DAS) med en stackars klaverlärare.  
DAS undrar hur han lyckats med att göra  
klaverspelningen till en så avskryvd syssel-  
sättning för sin lilla elev. Så sätter han igång  
att undervisa eleven på sitt sätt, med enkla  
härminingar om tonernas placering, rytmer,  
högt och lågt, avslappningsövningar m.m.  
Tre gånger i veckan ska lilla Trinette få lek-  
tioner och han avslutar med att berätta för  
Trinettes klaverlärare att i undervisning ska  
läraren ödmjukt reflektera över inläring  
och elevernas andliga utveckling. Att varken  
undervisa för mycket eller för litet, det är  
hemligheten.

Nästa kapitel utspinner sig som en kon-  
versation vid Herr och Fru Zacks middags-  
bord. Närvarande är familjens pianolärare,  
herr Büffel. Samtalet handlar om Wiecks  
döttrar som är skickliga pianister, speciellt  
Clara, och familjen Zack anklagar Friedrich  
Wieck att ha tvingat sina döttrar sitta vid  
pianot alltför många timmar varje dag. Själv  
har de en son som ska bli en stor pianist och  
han övar varje dag 6 timmar, 2 timmar ska-  
lor och 4 timmar etyder.

Friedrich Wieck föreslår nu att pojken  
istället får kombinera etydena med instude-  
ringar av kompositioner, så att känslan för  
interpretation och uppförande studeras  
parallellt med teknik, men Herr Büffel  
menar att skalorna och etydena är viktigare  
än instudering av stycken.

I nästa kapitel är Friedrich Wieck inbju-  
den till en annan familj där dotterns pianolä-  
rare heter herr Schwach. Dottern Fatima ska  
spela för Friedrich Wieck och hon stapplar  
sig fram i noterna alltmedan mamman och  
mostern sitter och diskuterar hennes spel.  
Snart kommer det fram att Fatima spelar  
varken skalor eller etyder utan endast

stycken av Liszt, Thalberg, Dreyschock m.fl.  
Visst har pianolärare Schwach lagt fram  
Czernys pianoetyder för Fatima, men hon är  
så otålig och vill bara spela de stora verken.  
Hon använder pedal för att få en kraftig ton,  
berättar herr Schwach.

I dessa två kapitel har alltså Friedrich  
Wieck, genom att besöka två familjer med  
pianospelande barn gisslat två fenomen  
inom pianopedagogiken: Det ena handlar  
om de lärare som låter eleverna spela skalor  
och etyder och inte tränar gestaltning och  
interpretation. Det andra handlar om elever  
som slarvar sig igenom ett stort antal stycken  
utan att öva teknik. De använder högerpeda-  
len för att dölja det dåliga anslaget och den  
dåliga tekniken.

"A Paper on the Study of the Piano", är  
skrivet i brevform, tillägnat hans krets av  
pianospelande damer. Här tar Friedrich  
Wieck upp frågan varför så många unga  
damer, trots talang och förmåga, är miss-  
nöjda med sitt spel? Varför blir inte deras  
teknik bra? Först måste de börja spela tidigt,  
helst vid sex eller sju års ålder. Man ska lära  
barnen att utnyttja tiden. Medan de väntar  
på maten kan de spela några skalor eller fing-  
erövningar, eller en improvisation över sub-  
dominanten och dominanten, då smakar  
maten mycket bättre! När du väntar på att  
mamma ska bli klar inför promenaden,  
spring då till pianot och öva de 10 minuter  
du står och väntar! Friedrich Wiecks pedago-  
giska grundtanke är att barnen ska öva korta  
stunder, ca 10 minuter flera gånger om  
dagen när de är pigga och utvilade är bättre  
än en timmes övning efter tröttande språk-  
studier eller filosofistudier. De ska öva lång-  
samt, ofta, utan pedal, både etyder och  
stycken och däremellan gå ut i friska luften  
och ta långa promenader. Flickorna bör inte  
syssla för mycket med handarbete, stickning  
och broderier, det förstör fingrarnas smidig-

het och gör dem nervösa. Tekniken bör vara färdig vid 15 års ålder och flickorna måste ha ett bra, välstämt instrument och en bra pianolärare.

Wieck ger också mer konkreta råd. Anslaget är hans utgångspunkt: eleven måste "öva rätt" för att få ett bra anslag, spela med lös handled och ej hjälpa till med över- eller underarm, dock med undantag för spelning av snabba oktaver, som kan spelas med stel handled. Utgångspunkten är också att fingrarna måste vila på tangenterna. Eleven måste lära att få den vackraste tonen och den ska vara som en andra natur. Hon/han måste givetvis öva skalor, men endast en kvart om dagen och då i staccato, legato, snabbt, långsamt, i forte och piano, med ena handen, sedan med båda händerna. Eleven ska alltid ha ett tekniskt stycke som hon/han blir väl förtrogen med. Det stycket är tryggheten, vännen, stödet. Lämpliga är Hünters *Etydes Melodique*, Czerny opus 740 för avancerade elever samt *Toccata opus 92*, alla stycken som hans döttrar ständigt har i sitt bagage. Dessa övningsstycken får eleven hålla på med 2–4 månader, sedan introducerar han andra kompositioner.

Wieck skriver också om pedalisering. I avsnittet om högerpedalen har han just varit på konsert och hört två bravurstycken bullrats sönder intill oigenkännlighet med för mycket pedal. Det är väldigt tåkt på musiken att använda så mycket pedal, skriver han. Klaveren förändrades i snabb takt under Wiecks tid och han påpekar att de äldre klaveren krävde en annan pedalisering än de nya. Hummel använde aldrig pedal, skriver han. Han tillhörde den gamla skolan och spelade graciöst, rent och elegant. De gamla klaveren hade en tunn, skarp ton. På dessa instrument hjälptes klangen i de högre registren upp av pedalen. Här var alltså användningen av pedal effektiv, skriver Wieck. På dagens

(dvs. 1850-talets) instrument med sin tonstarka bas krävs stor känslighet av pianisten och Wiecks generella råd är: Spela utan pedal och studera Chopin. Chopins komplicerade harmonier i kombination med djärva synkoper kräver en skicklig och precis användning av pedalen. Om vänsterpedalen menar Wieck att den skall användas sparsamt och han anser att det bör finnas en paus när pianisten övergår från att ha använt vänsterpedal till spel på alla tre strängarna.

Med utgångspunkt från ett variationsverk beskriver Wieck sin undervisningmetod. Pianisten skall för det första spela med vacker ton och pedalisera mjukt och rent. Temat skall spelas långsamt i legato i första variationen. Han skriver aldrig ut fullständig fingersättning, eftersom eleven själv måste tränas i att sätta fingersättning. De svåra passagera ska spelas långsamt, sedan snabbt, därefter långsamt igen, sedan i staccato, i legato, därefter mjukt, sedan starkt. Öva inte i timmar, utan spela flera gånger om dagen. Pianisten skall också öva kadenser över subdominanten och dominanten, spräng i basen, diminuendo och crescendo. Vid nästa lektion övas drillar, skalor och sprängbas, var hand för sig och tillsammans. Vid fjärde lektionen övas sträckningar av fingrarna och pedalisering. I nästa stycke, Chopins *Essdur-nocturne*, studeras interpretation och sist ger han eleven ett stycke av Moscheles som syftar till att öva fjärde och femte fingret.

Wieck var kritisk till sin tids pianomani. Visserligen ägnade han sig själv och även hans dotter Clara åt att utveckla den nya briljanta spelstilen, men alla de "pianokarikatyryer" som försökte vinna uppmärksamhet med dundrande oktaver, drillar och löpningar vände sig Friedrich Wieck emot. Han tyckte de var charlataner. "Sanning och skönhet" måste vara förhärskande i piano-

spelningen och som exempel nämner han Felix Mendelssohn, vars teknik var grundad på ett vackert anslag, enligt Wieck det viktigaste för en pianist.

Sist i boken finns ett avsnitt som heter "Tips för kringresande virtuoser". Av detta framgår bl.a. att turnerande pianister, bland dem Clara Schumann, fortfarande på 1840-talet ofta reste med sina egna instrument. Uppsatsen kan betecknas som "lathund" för unga pianister. I Paris och London måste kritikerna mutas och det är ingen god ekonomisk affär att spela i dessa städer, skriver Wieck. Amerika ger inte den stora förmögenhet som många tror, och för övrigt blir en bra artist alltid bra betald oavsett om han/hon spelar i Amerika eller Europa. Man ska inte resa om man är rädd om sin tid, sina pengar och sin hälsa. En turnerande musiker bör inte ge för många välgörenhetskonserter och inte heller dela ut för många fribiljetter. Wieck tar också upp problemet med s.k. "biträdande" musiker vid konserterna. Ville t.ex. en pianist framföra ett kammarmusikverk, engagerades ofta en musiker på orten som biträdde. Detta kunde vara svårt. Problemet märktes tydligt när t.ex. Agathe Backer-Gröndahl ville framföra en trio i Göteborg på 1880-talet och skrev till Elfrida Andree och bad henne ordna en violinist till konserten. Sådana företag varnar Wieck för. Det är svårt att hitta goda musiker att samarbeta med, de backar ut i sista sekunden, de ställer till med diverse besvär, och Wieck råder pianisten att ha ett litet tryckt blad färdigt att dela ut till publiken, som förklarar varför inga musiker biträder vid konserten. Res aldrig länge utan assisterande musiker, råder han. Wieck ger också en inblick i 1800-talsmusikerns praktiska arbete. När pianisten kommer till orten, bör han först söka upp biljettförsäljaren, sedan bästa pia-

nostämmare och bestämma instrument inför konserten, såvida han/hon inte har eget instrument med sig. Sök sedan upp kritikern och gör därefter upp programmet.

Friedrich Wieck var även intresserad av sång och nästan halva boken utgöres av sångartiklar. Hans käpphäst var att de gamla italienarna visste minsann hur man skrev för sångare, men de unga tyska tonsättarna, t.ex. Wagner, behandlar rösten som ett instrument vilket som helst. Det blir svårt och otacksamt att sjunga deras operor och sångarna skriker sig hesa. Wiecks ideal var Donizettis Regementets dotter och La Sonnambula och han ansåg också att Rossinis musik gav en känsla av välbehag för sångarna medan tyskarnas musik gav sångaren en känsla av obehag. Wiecks referens inom sångpedagogiken var J.A. Miksch, som han hade studerat för i Dresden på 1840-talet. Men han hade också varit stamgäst vid operan i Wien och där utvecklat sina synpunkter på sång. Om sångerskornas karriär hade han också synpunkter. I "Till en ung sopran" skriver han att hon visst har en vacker vokal talang med flickaktigt charmerande klang och en lovande interpretativ förmåga. Risken är att hon råkar ut för en sånglärare som metodiskt och snabbt förstör denna nobla och enkla sångkonst. Det finns många fallgropar för sångerskor, menar Wieck. De kan råka ut för en pedagog som förstör deras röst, men även deras karriär är svårhanterlig. Han delar upp sångerskans karriär i fyra stadier. Under det första stadiet sitter beundrarna på första parkett och flirtar med henne, under det andra stadiet får hon sidenklänningar och kärleksbrev, under det tredje rör hon sin publik till tårar och får juveler av extatiska beundrare. Fjärde stadiet: giftermål, karriären inriktas efter mannens önskemål och var kommer då konsten?

Vilken relevans har Wiecks bok idag? Hans pedagogiska metod är idag till stora delar allmångods och bitvis förlegad, som t.ex. att inte använda armen. Wiecks råd om nybörjarundervisningen är dock fortfarande aktuella och vill man studera tidig 1800-tals-teknik är Wiecks artiklar både roliga och bra att utgå ifrån. Som musikhistorikare kan man läsa boken som ett historiskt dokument. Wieck skriver humoristiskt och medryckande och hans skildringar ger ett pedagogiskt

djup åt såväl salongens värld som konsertsalens. Han gisslar virtuoser som spelade så svetten stänkte över publiken och sedan smalt bort i ett känsligt pianissimo och han gisslar sångpedagoger som saknade pedagogisk metod och lät sina elever pressa upp bröströsten i ett alltför högt register – bara för att sedan tappa rösten!

Wieck hade tre gyllene regler, som aldrig blir inaktuella: god smak, djup känsla och sensibelt lyssnande!

*Eva Öhrström*