

## Recensioner

*Bengt Ahlbeck: Musikutbildning och examination vid Kungl. Musikaliska Akademien under "Pehr Frigel-epoken" 1796–1842.* – Stockholm : Kungl. Musikhögskolan, 1994. – Licentiatuppsats, 40 poäng.

I september 1994 lade musikläraren och lektorn vid lärarhögskolan i Härnösand, Bengt Ahlbeck fram sin licentiatuppsats "Musikutbildning och examination vid Kungl. Musikaliska Akademien under 'Pehr Frigel-epoken' 1796–1842" vid Centrum för Musikpedagogisk forskning (MPC) vid Kungl. Musikhögskolan i Stockholm. Händelsen kan betecknas som en milstolpe i den svenska musikpedagogikens historia. MPC startade sin doktorandutbildning 1989 under ledning av professor Lennart Reimers. Ett stort antal musiklärare från hela landet har sökt sig till utbildningen och flera mindre uppsatser har producerats inom ramen för grundutbildningen, men Bengt Ahlbecks licentiatuppsats var den första som lades fram inom ramen för doktorandutbildningen.

Bengt Ahlbecks syfte var att undersöka musiklärarnas utbildning under Frigel-epoken, men fältet för hans undersökning har breddats: tyngdpunkten ligger vid frågan om musikutbildningens förutsättningar under perioden, examination samt utbildningens relation till skolan och samhället och – i ett vidare perspektiv – utbildningens effekter för

samhällsutvecklingen. Pehr Frigel intar, som initiativtagare till sångskolan 1797 och senare lärare och sekreterare i Musikaliska akademien, en central roll i uppsatsen och hans dödsår (1842) ger en hitre gräns för undersökningen. Källmaterialet utgöres i främsta rummet av Musikaliska akademiens protokoll och examensböcker samt bevarade akter av personal som haft betydelse för utbildningen, främst Pehr Frigel själv.

Inledningsvis har Bengt Ahlbeck konstruerat en analysmodell mot vilken resultaten diskuteras. I centrum står Kungl. Musikaliska Akademiens utbildning och examination 1796–1842. Utbildningen pekade åt två håll, menar Ahlbeck, å ena sidan mot kulturell pluralism och samhällsomvandling och å andra sidan mot en av kyrkan och ett patriarkaliskt samhälle begränsad kultur (s. 14). Kommentarer till analysmodellen utgör samtidigt en bakgrundsteckning till det empiriska material som använts. Därefter ges en översikt över de musikutbildningar som gav behörighet till tjänst i skola och kyrka efter 1814 års stadgar: organistexamen, kyrkosångarexamen och director musices, den

senare gav behörighet att undervisa i sång och instrumentalmusik vid gymnasier och högre läroverk. Fram till 1849 fanns det också en sånglärarexamen, "scholae cantus" (s. 24). I detta intressanta avsnitt tages tyvärr några gånger för givet att utbildningssituationen under 1800-talets första hälft var ungefär som för 30 år sedan. För organistexamen ges den felaktiga informationen att det under 1800-talet fanns en lägre och en högre kompetens. Om Ahlbeck hade bläddrat i översiktsprotokollet från 1850-talet hade han upptäckt att domkyrkoorganisterna i sina respektive stiftsstäder examinerade både organister och kyrkosångare som därmed fick samma kompetens som de som examinerades från KMA. Från 1850-talet och under nästan hundra år var detta en källa till eviga tvister i det av hård konkurrens drabbade kyrkomusikerskräet. Director musices och "scholae cantus" översattes utan vidare till "musiklärare", vilket också är problematiskt, eftersom sysslorna under den period som behandlas kunde vara mycket olika. Framför allt skilde sig director musices-sysslorna i flera avseenden från det vi i dagligt tal tänker på när vi talar om musiklärare. En mer ingående diskussion kring dessa begrepp och en mer kritisk läsning av källorna hade inte skadat.

Ahlbeck skildrar sedan Musikaliska akademins första försök att bedriva musikutbildning (1771 till ca 1797). Först efter det att prästsonen Pehr Frigel från Madesjö i Småland invaldes i Musikaliska akademien och började intressera sig för utbildandet av musiker, tog verksamheten fart och en "elementar-sångskola", en "Princip-Skola för sången", startade 1797. Skolan vände sig till unga gossar, flickor och ståndspersoner i staden som ville ha utökade kunskaper i sång och musik. Undervisningen skulle vara avgiftsfri med undantag för elever från den

förmögnare klassen, som skulle avlägga en liten avgift. Skolans första period varade drygt tio år. 1811 stängdes den pga. brist i kassan.

1814 öppnade skolan på nytt och nya stadgar skrevs. Man fick bl.a. rättighet att examinera organister och musiklärare som kunde söka tjänst vid universitet eller gymnasium. Beslutet hade fattats i samråd med 1812 års uppfostringskommitté. Pehr Frigel blev lärare i musikens teori, estetik och litteratur, samt i harmoni och komposition, Stierler blev lärare i elementarsång och körsång och Craelius i solosång. Peter Askergren fick ansvaret för klaverklassen. Lektionerna gavs varje onsdag och lördag, de kvinnliga eleverna dessutom på måndagarna. "Sammansjungningen" hade man varje vecka och till denna inbjöds Stockholms "musikälskare" (s. 47). 1821 lades skolan ner åter en gång, men under perioden 1814–1821 hade flera personer examinerats för att kunna vara musiklärare.

1822 började undervisningen på nytt men nu vände man sig enbart till manliga elever och man beslutade sig för att främst utbilda kyrkomusiker. Ahlbeck beskriver undervisningen, kraven för organistexamen och kyrkosångarexamen och kantorsexamen vid Kungl Musikaliska Akademiens och sist ett kapitel om musiklärarexamen. Totalt under perioden 1814–1842 examinerades 80 personer som musiklärare. Deras ämnen var harmonilära, violin, violoncell, fortepiano, sångkunskap, orgel samt instrumentkännedom (s. 71). Intressant är också den bredd av yrkesgrupper som representerades på skolan. Director musices-examen eller musiklärarexamen, som Ahlbeck kallar den, togs inte bara av musiker utan även av präster, filosofie kandidater, skollärare och bruksinspektorer. Det fanns alltså en stor bredd bland dem som avlade denna examen.

Under den tid som beskrives hade Pehr Frigel varit först initiativtagare, sedan lärare, därefter sekreterare vid Musikaliska Akademien och han var därmed en viktig faktor bakom hela utbildningen. Ahlbeck sammanfattar Frigels insats med orden: "KMA har under Frigel-epoken, framför allt under perioden 1822–1842, genom utbildning och examination väsentligt bidragit till en professionalisering och en vidgad offentlighet av musiklivet." (s. 76)

I sista delen av uppsatsen har Ahlbeck haft ambitionen att sätta in de examinerade musklärarnas verksamhet i ett större perspektiv. Denna del är relativt fristående och är främst kompilat av äldre texter. Jag tycker att det mest intressant avsnittet är kapitlet "Läroböcker", där de läroböcker man använt sig av, allt från Mecklins första böcker, sånglärarnas Stielers, Nordbloms och inte minst Abraham Mankells sångböcker presenteras.

Ahlbecks skildring av KMA:s utbildning under epoken fyller sin uppgift. Ingen har tidigare gått igenom protokollen under *hela* Frigels epok i sin helhet med avseende på utbildningen av musklärare. Syftet är därför gott. Men det finns några metodiska problem i uppsatsen som jag skall belysa.

Ett första problem är källhänvisningarna. Ahlbeck har utgått från Musikaliska akademiens protokollböcker och han granskar dessa kritiskt (s. 11). I vetenskapliga sammanhang är en noggrann hänvisning till källställen viktig. Tyvärr ges endast allmänna hänvisningar till protokollen, vilket innebär att det är omöjligt att som läsare kontrollera riktigheten i uppgifterna. Det saknas bland annat hänvisningar till protokollens datum och år.

Ett annat problem är den svaga länken till den äldre forskningen på området. Det framgår av innehållsförteckningen att Ahlbeck har läst flera viktiga arbeten om svensk

undervisningsväsen före och under den period som skildras. Ett forskningsläge hade alltså kunnat presenteras, vilket brukar vara ett krav i vetenskapliga sammanhang. Avsaknaden av diskussion av tidigare forskning drabbar bland annat avgränsningen av period. Ahlbeck behandlar "Frigel-epoken" och avslutar sin undersökning vid för Frigels död, medan en etablerad forskare som Stig Walin (STM 1933) avgränsar i fyra perioder: före 1814, 1814–1856, 1856–1880 och tiden efter 1880. Periodiseringarna är definierade efter omorganisationer av utbildningen. Att avgränsa efter en person som Frigel förefaller tveksamt, inte minst för att han vid sin bortgång, alltså verksamt på KMA, var mycket gammal. När han dog var han 92 år gammal.

Walin ger mycket intressanta uppgifter om Frigel: att han var gammalmodig, influerad av Bach-eleven Albrechtsberger och företrädare för det feodala musiksamhället, Frigel gillade inte heller nymodigheter som liksvävande temperatur utan föredrog den oliksvävande gamla (Walin 1933 s. 90). Av Walins forskning får man intrycket att Frigel var en gammalmodig perukstock. I Ahlbecks forskning skildras Frigel som en nyskapande, entusiastisk och skicklig pedagog. Båda bilderna är relevanta och hade med fördel kunnat bilda utgångspunkten för en värdering av Frigels insatser under de olika perioderna. Av min egen forskning om Frigels sångskola 1797–1821 (Borgerliga kvinnors musicerande i 1800-talets Sverige, diss 1987 s. 37–46 eller Sociala könsstrukturer i den högre musikutbildningen, STM 1993:2 s. 55–82) belyses en annan sida av verksamheten, nämligen det faktum att flickorna utgjorde största antalet av eleverna och också hade de bästa studieresultaten! Det väcker tanken att Frigel var en sann 1700-talsindivid som vurdade för amatörmusicerande och en sånga-

kademi i Zelters anda. Ahlbeck tycks förutsätta att Frigel avsåg en yrkesutbildning, men mer sannolikt är att tanken på en yrkesutbildning var främmande för honom! Sångskolans funktion i musiklivet är alltså en intressant fråga som ytterligare borde belysas.

Att skriva institutionshistoria som Ahlbeck nu har gjort är både intressant och en

viktig uppgift. Kunskaper om musikpedagogikens historia ger bättre förutsättningar för att förstå dagens situation i musiklivet. Jag ser därför fram emot att ta del av kommande forskningsresultat om Musikaliska akademins utbildning och musiklärarnas situation.

*Eva Öhrström*

*Gunnar Forshufvud: Con lieve fiato. Lärarhandledning till Nicola Vaccajs Metodo Pratico. – Göteborg : Musikvetenskapliga inst., 1994. – Diss. – ISBN 91-85974-30-7.*

I januari 1995 disputerade Gunnar Forshufvud, sångpedagogen vid Musikhögskolan i Göteborg på doktorsavhandlingen "Con lieve fiato. Lärarhandledning till N Vaccajs Metodo Pratico". Avhandlingen lades fram inom ramen för den s.k. konstnärliga-kreativa forskarutbildningen och disputationen genomfördes därför i två delar: den första utgjordes av en sånglektion vid vilken respondenten med hjälp av tre elever från Musikhögskolan demonstrerade moment från Vaccajs sångskola, den andra avdelningen utgjordes av den sedvanliga vetenskapliga granskningen av avhandlingstexten.

Vaccajs sångskola publicerades första gången 1834 och utkom sedan i ca. 40 upplagor. Den hade därmed en betydelsefull roll i strömmen av sångskolor som kom ut under 1800-talets första hälft och som på olika sätt syftade till att öva upp rösten för Bellinis, Donizettis och Rossinis operor som då gick sina segertåg över de europeiska scenerna. Starkt generaliserat var den italienska vokalmusiken tongivande i såväl operahus som salonger fram till dess Wagners och Verdis operor "tog över" under 1800-talets senare hälft. En ny sångteknik växte fram i spåren av de nya stora operorna och bel canto-tekniken sjönk i glömska fram till våra dagar, då några sångerskor, bl.a. Maria Callas och Joan Sutherland åter började sjunga alla de fioriturer och pärlande koloratur som var typiska för de italienska operorna från 1800-talets första hälft. Vaccajs sångskola kan alltså ses mot bakgrund av en mycket speciell operahistorisk epok, och den är en ypperlig utgångspunkt för studier om den italienska bel canto-sången under dess storhetstid. Men detta har inte varit Gunnar Forshufvuds syfte. Han har istället tagit sin utgångs-

punkt i ett praktisk-pedagogiskt perspektiv och utformat avhandlingen som en lärarhandledning för sina kolleger. Avsaknaden av historiskt perspektiv har medfört problem som jag återkommer till.

Avhandlingstexten består av två delar: del 1 innehåller 21 frågor som besvarats (s. 9–57) och del 2 (s. 58–158) är en praktisk-pedagogisk lärarhandledning med kommentarer till de 22 övningarna i sångskolan. Tyngdpunkten i Forshufvuds avhandling ligger i den pedagogiska delen, del 2, medan den "vetenskapliga" delen, del 1, med sina 48 sidor är i kortaste laget för att vara en avhandlingstext. Denna tudelning av avhandlingen är dessutom ett problem som man skulle önskat blivit belyst i en inledning. Handledningen, del 2, präglas – som all praktisk-pedagogisk verksamhet, nedskrivnen eller muntlig – av en normativ diskurs som inte låter sig hanteras med de vetenskapliga verktygen. Forshufvuds råd till sina sånglärarkolleger eller elever är informativa och vittnar om en stor sångpedagogisk erfarenhet, men dessa påståenden kan inte verifieras eller falsifieras enligt en vetenskaplig praxis. Varje sånglärare är sin egen "mästare" och kan ge sina pedagogiska "tips" men vetenskaplig är inte texten förrän dess sanninghalt diskuteras och relateras till andra pedagogiska "tips". Nu saknas en diskussion i inledningen om relationen mellan avhandlingens andra del, som bottnar i en erfarenhetsmässigt grundad pedagogisk praktik och avhandlingens första, vetenskapliga del.

De frågor Forshufvud ställt till sitt material vittnar om en erfaren sångpedagog. Han har bland annat skärskådats sångskolans titel (till detta skall jag återkomma senare) och skrivit en kort biografi över Vaccaj. Avsnittet

om upplagehistorien och editionstekniska frågor är mycket intressant. Forshufvud har samlat in 31 utgåvor som utkommit under tiden 1841–1990. Till sitt förfogande har han också haft två manuskript, bevarade i stadsbiblioteket i Tolentino, Vaccajs födelseort. Dessa har han sedan jämfört med den första utgåvan och med den nuvarande Schirmer-utgåvan och gjort en kritisk ”rättning” av den moderna utgåvan. Till del 1 hör också en kort presentation av Metastasio (1698–1782), den poet vars texter Vaccaj använt för sina sångövningar. Att Metastasio var en gigant som operalibrettist under sin tid framgår av texten, däremot påstår sig Forshufvud ”bidra personligen med några mindre pusselbitar till Metastasioforskningen” (s. 38). Detta skulle vara att Metastasio var musikalisk, men det bör framhållas att denna iakttagelse är inte ”ny”. Det kanske bästa avsnittet i avhandlingen, åtminstone för en musikforskare, var utan tvekan den handledning som ges i ”konsten att sjunga på italienska”. Kortfattat och distinkt förklaras svensk metrik och dess tillämpning på italiensk vers. Presentationen är mycket klagörande och framställningen av detta viktiga ämne är säker och insiktsfull. Resten av texten i del 1 består av mer specifika pedagogiska råd. Författaren förklarar varför Vaccaj rekommenderar att öva mellanläget (s. 48), varför han tränar intervallet i de första sju sångerna (s. 49) och slutligen presenteras uppläggnings av lektionerna i del 2. Stora delar av texten i första delen utgöres således av praktiska pedagogiska förklaringar. Här finns visserligen jämförelser med andra sångskolor, men själva den vetenskapliga problemställningen är svag och texten är så kort att det inte finns mycket för en forskare att bita i. Jag skall dock ta upp två principiella problem som berör avsaknaden av historiskt perspektiv.

Det övergripande syftet är, menar Forshufvud, att förankra Vaccajs övningar ”i sin samtid” (s. 9). Han vill däremot inte gå in på tidens tonideal ”eftersom det skulle kunna leda till den felaktiga slutsatsen” att han skulle vilja återuppliva bel canto-sången. Denna logiska kullerbytta ställer till med diverse problem för författaren. Vaccajs sångskola tillkom i nära anslutning till bel canto-sången, en teknik som idag är praktiskt taget bortglömd. Detta har i sin tur inneburit att mästerverk som t.ex. Lucia di Lammermoor, La Sonnambula och Norma idag sällan ges, bland annat för att framföranden av operorna ställer krav på att solisterna behärskar avancerad koloratur, helst improviserade kadenser, svälltoner, drillar, förslag, efterslag, snabba löpningar m.fl. vokala finesser som fram till 1800-talets slut var kriterierna för vad en god sångerska/sångare som behärskade den italienska stilen skulle kunna. De intressanta frågorna: hur sjöng man under Vaccajs tid, hur kan tonkvaliteten ha varit, vad innebar skarvarna i klangavseende, vad har t.ex. den tidens högandningsteknik inneburit för framförandet m.m. har Forshufvud inte berört med hänvisning till att han vill ge sånglärarna ”frihet” att undervisa med sin egna (1990-tals-) teknik. Tonvikten ligger istället vid den mer harmlösa frågan om hur man avläser och övar Vaccajs olika studier, och hur man framför utsmyckningarna. Frågan om hur sångarna *kan* ha sjungit under Vaccajs tid när det gäller tonideal eller sångteknik har tyvärr inte berörts.

Forshufvud har bland annat skärskådat rubriken: ”Praktisk metod i italiensk kammarsång, indelad i 15 lektioner” och därmed ställt frågan: ”Vad menas med kammar-sång?” ”Icke alltför komplicerade sånger”, svaras det. Vaccaj behövde enligt författaren en sångskola för amatörer, eftersom han

hade elever från den italienska, franska och engelska societeten. I denna förklaring finns två historiska falluckor. Det första är tolkningen av "Per Camera", som saknar en diskussion om innebörden av per camera-begreppet år 1834. Under Vaccajs tid användes termerna "stilo da camera", "stilo da chiesa" och "stilo da teatro" alltså i sin ursprungliga betydelse. I avhandlingen finns en referens till Garcias sångskola från 1847, där de olika begreppen tas upp. Enligt tidens terminologi syftade "da camera" på en mycket avancerad sångstil, väl utbroderad för att passa *connaissance*erna i salongerna. En diskussion om begreppets möjliga betydelse på 1830-talet hade onekligen varit på sin plats. Att Vaccaj undervisade "amatör-sångare" ur societeten har förlätt Forshufvud till en annan feltolkning, nämligen att sångerna därför var enkla och lämpade för nybörjare. Intressant nog citeras ur Charles Burneys rese-skildringar från 1770-talets kontinentala salongsvärld. Av Burneys rese-skildringar framgår tydligt att sångarna (och även pianisterna) i den dåtida societeten ofta kunde vara skickligare än yrkesmusikerna. Flera av de bästa sångarna och pianisterna framträdde inte offentligt då de tillhörde aristokrati eller befann sig för högt på samhällsskalan för att kunna tas för yrkesmusiker. Musicerande i salongerna, "da camera" enligt italiensk beteckning, kunde således vara väl så avancerat som det musicerande som gavs offentligt!

Denna möjligen felaktiga inplacering av sångskolan i ett musiksocialt rum får konsekvenser för tolkningen av sångernas svårighetsgrad. Som exempel kan nämnas att Vaccajs sista övning med textbörjan "Alla stagion de' fiori", som är en sammanfattning av alla övningarna, är ett mycket avancerat stycke. De studenter från Musikhögskolans sångklasser som demonstrerade Vaccajs

övningar sjöng enbart ur den första och mest elementära delen. Utan att ha hört sista stycket framföras kan man av notbilden dra slutsatsen att det, trots sin relativa korthet, är ett mästerstycke i bel cantosång för såväl dagens sångsolister som för dåtidens *connaissance*er. Det är alltså inte ett stycke för mindre avancerade elever, som Forshufvud menar i sin avhandling, utan snarare tvärtom för mycket avancerade.

Det är lätt att här rada upp ett antal brister som inte borde ha funnits: till de mer allvarliga hör att en presentation av forskningen på området saknas. Det är alltså oklart om författaren satt sig in i den moderna forskning som finns om sångskolor eller inte. Man saknar också en diskussion om vad som en gång avsågs med dåtida italiensk, fransk och tysk sångteknik. Viktiga frågor och problem har författaren förbigått, vilket jag anser vara allvarligt i en doktorsavhandling. Lägg därtill att rubrikerna inte stämmer med innehållsförteckningen, en fotnotshandling av ett slag man aldrig sett förr och ofullständiga uppgifter i litteraturförteckningen.

Trots kritiken har boken förtjänster. Under senare år har frågan om uppförandepraktik även berört 1800-talets musik och i förlängningen därav följer frågan om det tidiga 1800-talets sångteknik. Ämnesvalet är mycket intressant och man får en känsla av att författaren vet mer om 1800-talets sångtekniker än vad texten avslöjar. Till förtjänsterna hör också del 2 med de pedagogiska kommentarerna till sångerna, även om de tillhör en pedagogisk och erfarenhetsmässigt grundad praktik och inte en vetenskaplig. De tekniska råden och interpretationsidéerna som ges till sångarna är instruktiva och mot bakgrund av den magra litteratur som finns tillgänglig bör lärarhandledningen intressera alla sångpedagoger.

Mycket tyder på att den nya konstnärligt-kreativa doktorandutbildningen är en attraktiv form för musikernas vidareutbildning. Frågan är bara om den traditionella forskarutbildningen med sina minimum fyra år, där doktoranden förutsätts ha varit inne i den akademiska världen redan i flera år, är en bra konstruktion för musikerna? Kanske krävs en grundutbildning med musikhistoria och vetenskapsteori, där musikerna får tillfälle att få en grundlig introduktion till såväl historiska som vetenskapliga problemställningar och metoder? Den konstnärliga verksamheten bygger på andra typer av kunskap än den vetenskapliga. Att skifta mellan dessa två "praktiker" är inte oproblematiskt.

Bara ett fåtal avhandlingar inom den konstnärliga-kreativa forskarutbildningen har lagts fram och någon "norm" för deras vetenskapliga nivå har ännu inte etablerats. Samtidigt märks ett ökat intresse för forskning hos många musiker och flera avhandlingar med konstnärlig inriktning kommer sannolikt att produceras i framtiden. Det är utan tvekan en spännande utveckling, inte minst om så intressanta områden som det Forshufvud har behandlat tas upp. Men det finns vetenskapsteoretiska problem och denna avhandling befinner sig trots allt en bit ifrån det vetenskapligt kritiska synsätt som bör utgöra grunden för humanistisk forskning.

*Eva Öhrström*