

Recensioner

Red.: Laila Barkefors

Erik Stahl: Den russiske musiks historie – Fra de ældste tider til Glinka og hans samtid. Valby: Borgens forlag, 1995. – 516 s. ISBN 87-418-6858-7

Det danska Borgens förlag har med denna bok inlett en stor satsning, som vi som är intresserade av rysk musikhistoria, skall vara förlaget mycket tacksamma. Författaren, Erik Stahl, cand.mag. med matematik som huvudämne, har med sin bok avslutat den första delen i en trilogi om rysk musikhistoria. När alla de tre banden är publicerade kommer detta att vara det mest omfattande verk om den ryska musikhistorien som finns på något västerländskt språk.

Författaren är inte musikhistoriker till facket och det lyser ibland igenom. Jag kommer att ta upp några sådana punkter. Men det får under inga omständigheter förta det positiva huvudintrycket.

De många musikexemplen är naturligtvis bra, men till nästa del måste korrekturläsningen av dem fungera bättre.

Författaren har i sin litteraturförteckning till varje litteraturpost infört en del märkliga förkortningar, som han själv inte alltid klarar av att hålla reda på. Låt mig exemplifiera. I litteraturförteckningen finns posten G.Za., det står för Glinkas memoarer, som utgavs i Leningrad 1952. På sidan 346 finns en fotnot där G.Za., förklaras stå för M.I. Glinka: *Zjizn' za tsarja*, Moskva 1896, d.v.s. partituret till operan *Livet för tsaren*. När man sedan kommer till musikexemplen ur operan, så hänvisas växelvis till G.Za., och G.Z. I ett av dessa musikexempel hänvisas dock

till Z.R., utan att man får veta vad det är.

Detta sätt att förteckna litteraturen har också nackdelen att man måste gå till litteraturlistan för att se vem som är författare och vilket är ett visst verk utkommit. Speciellt året är viktigt för läsaren, för att kunna värdera källan, det gäller främst skildringar som berör religiös musik av olika slag. Böcker utkomna under Sovjetepoken, främst Stalin-tiden är så pass censurerade, att de måste brukas med omsorg. T.ex. var det strategiskt bättre för en forskares karriär att härleda en musikalisk företeelses ursprung i folkmusiken i stället för den liturgiska musiken. Det var också lämpligare att visa att den företeelse man skrev om, hade uppstått i Ryssland och inte var produkten av någon påverkan från Väst-Europa. (Detta var nu inget speciellt för musiken; Stalin-tidens böcker förkunnade t.ex. att radion och flygplanet hade uppfunnits av ryssar. Marconi och bröderna Wright nämndes helt enkelt inte.)

Detta förklarar varför Stahl har använt ett partitur utgivet 1896. Operan *Livet för tsaren*, utsattes för "ideologiska förvrängningar" (som det stod i ryska tidningar år 1990, när man åter satte upp Glinkas opera med originalhandling) under Sovjet-tiden för att passa in i det rådande ideologiska klimatet.

Det är därför något betänkligt att Stahl bortsett från sådan västerländsk litteratur som är aktuell i sammanhanget. Jag saknar

främst Johann von Gardners, *Historia över den ryskortodoxa kyrkans liturgiska sång, I-II*, (1978 & 1982), (Bogosluzjebnoe penie Ruskoj Pravoslavnoj Cerkvi: istorija, finns också i både tysk och engelsk översättning), ett verk där von Gardner summerade ett långt livs forskande i den ryska kyrkomusiken. Eftersom forskningen om den ryska kyrkomusiken kunnat pågå i väst utan ideologiska och politiska hinder (men naturligtvis utan tillgång till många viktiga urkunder), är detta verk av en av de största kännarna av den ryska kyrkomusiken, ett centralt verk att ställa mot de ryska framställningarna.

I förordet förklarar Stahl att han velat vända sig till dem som inte kan ryska och som inte har den nödvändiga kulturella bakgrundskunskapen att förstå översatt litteratur på rätt sätt. Detta är också förklaringen att han i första rummet använt sig av rysk litteratur. Men detta tillsammans med hans märkliga förkortningssystem gör det svårt för den som vill gå vidare i litteraturen, vare sig man behärskar ryska eller ej. Boken har alltså brister för den forskare som vill använda Stahls verk som handbok.

I personregistret finns namnet L'vov upptaget. Det visar sig stå för tre olika personer: folkmusikforskaren Nikolaj L'vov, hans brorson Fjodor L'vov samt dennes son Aleksej L'vov, som efterträdde sin far som ledare för tsarens hovkapell. Överhuvudtaget verkar personregistret vara hopsatt lite på måfå. T.ex. står två av de kvinnliga kejsarinorna uppsatta på sina patronym, det gäller kejsarinorna Anna och Elisabeth. De står som Petrovna, Elisabeth samt Ivanovna, Anna. Ingen som söker efter t.ex. Gustav Vasa i ett register, skulle få för sig att leta på Eriksson.

Stahl har också missat en intressant koppling. På sidan 21 avbildas den kanske mest berömda av alla ryska ikoner – dock av

bysantinskt ursprung – *Gudsmodern från Vladimir* (den har under 1996 återskänts av Tretiakovgalleriet till Uspenskijkatedralen i Kreml, där den en gång placerats av tsarfamiljen, katedralen fick under kommunismen nöja sig med en kopia). Enligt legenden räddade den Moskva i juni 1395 från Timur Lenks krigståg (ikonen omges av en stor legendflora). Den unge tsar Ivan den förskräcklige skrev en hymn, en s.k. stichira, över denna undergörande ikon (upphovsmannskapet är dock inte helt säkerställt). Stahl analyserar den utan att hänvisa till bilden. Han har heller inte insett att hymnen passar in i ett mönster av utpekande av Moskva som det tredje Rom och tsaren som alla rättroendes beskyddare. Hymnen ingår alltså i ett ceremoniel som utpekar Moskva som det tredje Rom och därmed som alla rättrogna kristnas huvudstad. Med modern vokabulär är det frågan om politisk musik. (År 1987 komponerade Rodion Sjtjedrin i sin tur ett orkesterstycke över Ivans hymn, *Stichira till tusenårsjubileet av Rysslands kristnande*.)

Boken inleds med ett relativt omfattande avsnitt om den grekiska hymnen och ryssarnas möte med den bysantinska liturgiska musiken. Så startar den skrivna ryska musikhistorien. Detta första band följer sedan historien fram till Glinka och bröderna Rubinstein, som startade den professionella musikutbildningen i landet.

Speciellt tacksam är jag för att den okända tiden före Glinka behandlas så utförligt på ett västerländskt språk. Här får man för första gången en uttömmande redogörelse illustrerad med generösa musikexempel om tonsättare som Aleksandr Al'abjev (1787–1851). Al'abjev var den förste som med konstnärlig ambition skrev stråkkvartetter i Ryssland. Han är också känd för sina mer än 150 romanser. Den mest kända av dem, som

handlar om näktergalen, presenteras med notexempel. Al'abjev, som arresterades 1825 för mord, var helt oskyldig skulle den efterföljande undersökningen visa. Men det hjälpte inte och efter en treårig fängelsevistelse, dömdes han till förvisning till Sibirien och förlust av sitt adelsskap. Efter skiftande öden fick han så småningom tillstånd att bosätta sig i Moskva, men med förbud att visa sig offentligt.

Boken innehåller alltså mycken lärdom om den ryska musikhistorien och det är en bok som, trots de brister jag tidigare tagit upp, ändå fyller upp en vit fläck på den musikhistoriska kartan. Det är helt enkelt fråga om en pionjärinsats på ett skandinaviskt språk. Och det är en vacker bok med rikliga illustrationer.

Christer Bouij

Elizabeth Wilson: Shostakovich – A life remembered, London: Faber & Faber, 1994. – 550 s. ISBN 0-571-17486-8

Under 60-talet studerade Elizabeth Wilson cello i Moskva för Mstislav Rostropovitj. Genom honom fick hon tillfälle att möta Sjostakovitj. Det var under den här tiden som Wilson fick sitt stora intresse för Sjostakovitj och hans musik, vilket givit upphov till den här boken. Det är en bok som ingen som tänker sig skriva om Sjostakovitj kommer att kunna förbigå.

Under två år, 1988 till 1990, samlade Wilson material i Sovjetunionen. Det var under den s.k. perestrojka-epoken och människor kunde nu säga saker som det tidigare inte gått att berätta för andra än de allra närmaste. Några nära personer ville dock inte medverka i hennes bok: kompositören Galina Ustvoljskaja, dirigenten Kurt Sanderling och Sjostakovitjs systerson Dmitrij Frederiks. Änkan Irina och sonen Maxim finns inte heller representerade. Maxim sägs planera sina egna memoarer.

Wilson har åstadkommit en "dokumentär-biografi" utifrån egenhändigt genomförda intervjuer kompletterade med avsnitt ur redan existerande böcker och brev. Dessa dokument har Wilson försett med sammanbindande text. Men därigenom uppkommer problem. Dokumenten härstammar från olika tider, de äldre dokumenten bör därför läsas med kunskap om den tidens sätt att uttrycka sig. T.ex. skriver en av Sjostakovitjs studiekamrater från Leningradkonservatoriet Valerian Bogdanov-Berezovskij, följande om den unge tonsättaren: "Another outstanding feature of the young Shostakovich was his early independence of thought and behaviour." Denna text publicerades ursprungligen i en rysk antologi 1976 (vilket är en uppgift som man tyvärr får söka i litteraturförteckningen i slutet av boken). Bogdanov-

Berezovskijs uttalande skall helt enkelt läsas som att Sjostakovitj inte var någon kommunist.

Wilson's arbetssätt innebär att Sjostakovitjs ungdom i stort sett skildras genom äldre – d.v.s. censurerade – dokument. Men redan från uppväxten finns en intervju med Sjostakovitjs yngre syster Zoja som Wilson hann göra före Zojas bortgång 1990.

Ett annat problem är att dokumentens vittnesbörd oftast lämnas okommenterade. Skulle Wilson emellertid ha kommenterat och vägt uppgifter, som i flera fall är lämnade årtionden efteråt, skulle bokens karaktär av dokumentär-biografi förändrats. Men det innebär att resultatet ställer sina krav på läsaren. Ibland motsäger t.o.m. texterna varandra.

I en text för första gången publicerad 1967 säger dirigenten Jevgenij Mravinskij: "I do not like to search for subjective, literary and concrete images in music which is not by nature programmatic, whereas Shostakovich very often explained his intentions with very specific images and associations." Här ger Mravinskij intryck av att som interpret tolka Sjostakovitjs musik som absolut, men det har förmodligen en musikpolitisk bakgrund. I en intervju med Wilson berättar violinisten Jakov Milkis, att Mravinskij kunde använda mycket klara bilder av hur han uppfattade Sjostakovitjs musik, men bara när Sjostakovitj inte var närvarande. Vid ett tillfälle när man repeterade finalen till Sjostakovitjs nionde symfoni sade Mravinskij: "You have the wrong sound. I need the sound of the trampling of steel-shod boots", och syftade på KGB.

Boken bjuder bilder från Sjostakovitjs privatliv. T.ex. berättas om när han på 40-talet

åkte skidor med sina barn, det framgår att han inte var någon framstående skidåkare. Samtidigt framgår det tydligt hur det stalinistiska samhället grep in i och präglade den ryska intelligentsians vardagsliv.

Att Sjostakovitj inte var kommunist framgår också av följande replik som Sjostakovitj fällde under 50-talet, när man talade om Picasso som, "Picasso, that bastard". Han jämförde sin situation med Picassos: "I too am a bastard, coward and so on, but I'm living in a prison, and I am frightened for my children and myself. But he is living in freedom, he doesn't have to tell lies." Den som berättar detta för Wilson, är Flora Litvinova, svärdotter till den gamle utrikesministern Maxim Litvinov och mor till den kände dissidenten Pavel Litvinov.

I boken får vi veta vad som låg bakom Sjostakovitjs brytning med Mravinskij, som uruppförde praktiskt taget alla Sjostakovitjs större verk från 1937 till och med 1960. När Sjostakovitj år 1961 visar honom sin trettonde symfoni Babij Jar, blir Mravinskij, under stark påverkan av sin hustru, rädd att komma i svårigheter med kommunistpartiet, på grund av symfonins antistalinistiska texter. Förhållandet mellan dem kom så småningom att förbättras, men det återgick aldrig till vad det en gång varit.

Av boken framgår att Sjostakovitjs tillvaro under Stalin-tiden var om möjligt ännu mer fruktansvärd än vad den framstår i Vittnesmål, de av Solomon Volkov redigerade memoarerna. När den ökända recensionen i Pravda kom i januari 1936, med den famösa raden: "Denna lek med obegripliga ting kan komma att sluta mycket illa", så följdes det av händelser som hittills varit helt okända utanför en liten krets av människor. I boken framkommer också att Sjostakovitjs första äktenskap var något okonventionellt, men det framställs ändå som förhållandevis lyck-

ligt. Tydligen levde hans fru tidvis med en annan man (vem framgår inte). Själv hade Sjostakovitjs en älskarinna en kort period i början av sitt äktenskap. Vid tiden för arbetet med den femte symfonin, arresterades Sjostakovitjs svåger (och sköts, men det visste man inte då), varvid Sjostakovitjs syster Maria förvisades till Kirgizistan. Även hans svärmor arresterades, liksom hans ingifte morbror, som var kommunist (han försvann i 1937/38 års utrotning av äldre partimedlemmar). Till detta fängslades hans tidigare älskarinna, hans nära vän, musikforskaren och kompositören Nikolaj Zjiljajev samt några författare och librettister han samarbetat med.

Men det förmodligen värsta var att hans vän och beskyddare marskalk Tjuchatjevskij arresterades och sköts anklagad att ha planerat en statskupp mot Stalin. Detta gjorde att Sjostakovitj våren 1937 kallades upp till säkerhetspolisens högkvarter i Leningrad. Här fick han nu redogöra för vad han pratat med Tjuchatjevskij om. När han vidhöll att de inte pratat politik, säger hans förhållsledare: "Now, I think you should try and shake your memory. It cannot be that you were at his home and that you did not talk about politics. For instance, the plot to assassinate Comrade Stalin? What did you hear about that?" Förhöret avslutades och förhållsledaren gav Sjostakovitj två dagar att gå hem och tänka igenom detta och komma tillbaka och bekänna varenda detalj han kände till om mordplanerna på Stalin.

Han gick hem och brände alla handlingar som kunde anses som farliga och ordnade för sin arrestering så gott man nu kunde göra något sådant. Hans första barn var nyfött. Han berättade hela historien för sin fru. När tiden var inne, gick han till säkerhetspolisens högkvarter och anmälde sig, men han var inte väntad. Han fick frågan vem han sökte.

Då visade det sig att hans förhållare just hade arresterats och ingen hade intresse av att förhöra Sjostakovitj i hans ställe.

Detta passar väl ihop med uppgifter från andra källor. Under förhören med regissören Vsevolod Meyerhold, som arresterades 1939 framkom att man inom säkerhetspolisen hållit på att konstruera en spionliga med medlemmar som filmaren Sergej Eisenstein, författarna Ilja Ehrenburg och den blivande nobelpristagaren Boris Pasternak, tonsättarna Vissarion Sjebalin och Dmitrij Sjostakovitj. Ingen av dessa berömdheter kom att arresteras, man kan anta att det var Stalin som bakom kulisserna avgjorde vilka som till slut skulle arresteras.

I boken får vi en uppfattning av hur subtil Sjostakovitjs musikaliska allusions- och citat-teknik är. Under de första repetitionerna av den första cellokonserten, kom Sjostakovitj fram till Rostropovitj och nynnade en passage ur Stalins favoritmelodi Suliko och skrattade: "Slava, har du upptäckt?" Det hade inte Rostropovitj. Han säger också att han inte skulle ha upptäckt detta om inte

kompositören själv pekat ut det. (Detta gäller finalen, bl.a. åtta takter efter siffra 63 och fyra takter före siffra 84.)

Elizabeth Wilson har skrivit en viktig bok för alla som sysslar med sovjetisk musikhistoria. Det skildrar rakt på sak vilka utomordentligt svåra förhållanden, som landets konstnärer hade att arbeta under. Många gånger avtvingades de en lojalitet med staten och kommunistpartiet, en lojalitet som förväntades gå ut över familj och vänner.

Under Sovjet-epoken hade man i väst mycket svårt att föreställa sig under vilka vidriga villkor som landets konstnärer verkade. När man tar del av äldre västerländska skildringar av sovjetisk musik, möter man ofta en beklämmande naiv syn. Ännu flera år efter Sovjet-imperiets fall, kan man läsa häpnadsväckande okunniga uttalanden främst rörande de sovjetiska tonsättarnas arbetsvillkor och sätt att tala om sin musik, även av människor som borde veta bättre. Det är min förhoppning att detta skall bli omöjligt efter Elizabeth Wilsons bok.

Christer Bouij

Joakim Tillman: Ingvar Lidholm och tolvtonstekniken. Analytiska och historiska perspektiv på Ingvar Lidholms musik från 1950-talet. Stockholm: Univ., 1995. - (Studier i musikvetenskap; 5). - 406s. - Diss. - ISBN 91-7153-406-7.

Tolvtonsanalys och dess kontexter

Joakim Tillmans undersökning om Ingvar Lidholms tolvtonsteknik är ett glädjande bevis på att det nuförtiden dyker upp unga forskare som inte låter sig avskräckas av nutidsmusiken. Författaren har omsorgsfullt gått igenom alla de verk av Lidholm vilka är relevanta för avhandlingens syfte. Den tolvtonstekniska analysen har varit ett jättearbete, och det är klart att ingen människa orkar fullständigt kolla, om resultaten stämmer på pricken. Men de stickprov som jag gjort visar på ett övertygande sätt, att analysen har utförts både kritiskt och noggrant. En analytisk diskurs brukar alltid vara ganska tungt att läsa, men Tillmans stora fördel är att han inte är sparsam med musikexempel. Musikexemplen med sina inskrivna analytiska tecken är verkligen en stor rikedom i den här boken. Även om de idé- och receptionshistoriska avsnitten inte ger direkt stöd till de musikanalyser och tolkningar, som är avhandlingens kärna, är de ett värde i och för sig. Också här visar författaren sig vara en noggrann källforskare.

Men som fakultetsopponent vid Tillmans disputation – och som en utlänning som inte är särskilt bra informerad om svenskt musikaliv – kände jag mitt uppdrag vara att inte uppräknas respondentens förtjänster eller kolla varje detalj utan att lägga fram kritiska synpunkter och diskutera teori, metodik och disposition på en allmänare nivå. Detta är utgångspunkten också i det följande (som således knappast blir en sedvanlig recension). Först dock en kort översikt över avhandlingens innehåll.

Historiskt och analytiskt perspektiv

Tillman vill öppna två slags "perspektiv" på 50-talets svenska musikhistoria, historiska och analytiska. Det första betyder i praktiken en idé- och receptionshistorisk synvinkel på svensk modernism i allmänhet och det andra en analytisk undersökning om Lidholms produktion 1949–60, men därtill gör författaren också anmärkningar om hur Lidholms verk mottogs och hurdana estetiska tankar han har uttalat i sina skrifter. Avhandlingens byggnad kan således karakteriseras som ett slags liedform: den idé- och receptionshistoriska synvinkeln, som behärskar det första avsnittet, återkommer efter det analytiska avsnittet.

I inledningen presenteras avhandlingens syfte och frågor, verkuvalet som innehåller aderton verk av Lidholm, samt de viktigaste svenska publikationer om tolvtonsteknik i allmänhet och Lidholm i synnerhet. Också analysmetodiken berörs kort. I kapitel 1 granskas tolvtonsteknikens position i Sveriges skapande tonkonst i allmänhet. Det berättas också vilka verk av den andra wienskolans och Darmstadt-skolans företrädare som spelades i Sverige och hur de mottogs i recensionerna. Tyngdpunkten läggs på den estetisk-ideologiska debatten kring tolvtonsmusiken. Författarens resultat är, att eftersom tillämpningar av tolvtonstekniken var så olikartade och eftersom det hela tiden fanns också en "traditionslinje" vid "innovationslinjen", kan det svenska femtiotalet inte stämplas som tolvtonsteknikens decennium.

I kapitel 2 börjar sen det analytiska avsnittet. Med hjälp av sju verkanalyser beskrivs Lidholms väg till tolvtonstekniken. Det visar sig, att även om musiken, som är kompone-

rad 1949-53, i många fall redan är atonal, är det inte ännu fråga om tolvtonsteknik, och förebilderna är närmast Bartók eller Stravinsky, inte Schönberg. Kapitel 3 ägnas åt Lidholms tolvtonsmusik 1954-60, och här är analyserna inte mera disponerade efter verken som helheter utan efter olika problemkretsar. För det första granskas, hur Lidholm har byggt och använt sina tolvtonsserier. För det andra görs anmärkningar om stildrag beträffande melodik, instrumentation, faktur och textbehandling. Och för det tredje undersöks formen i de elva tolvtonsverken.

I kapitel 4 bokförs vad man skrev i recensionerna om de aderton verken. Kapitel 5 är en presentation av Lidholms estetiska principer. Men samtidigt är författarens syn på tonsättarens tankar om organisation och frihet, tradition och nyskapande utgångspunkt för avhandlingens sista fråga: varför tog Lidholm upp tolvtonstekniken? Svaret är, att för det första tolvtonstekniken var något som låg i tiden, för det andra att Lidholm stötte på den under sina studier i London och märkte att den bjöd på möjligheten att åstadkomma en balans mellan expressivitet och formell logik, för det tredje att tekniken möjliggjorde den s k ständiga variationen.

Om man försöker granska musikanalytiska, idé- och receptionshistoriska samt estetiska problem i en och samma avhandling, hamnar man lätt i någonting som Carl Dahlhaus kallat "metodologisk eklekticism" eller "metodologisk pluralism", någonting som knappast kan undvikas då man skriver historiska översikter. Men på ett lärdomsprov ville jag ställa bl.a. följande krav. För det första bör avhandlingens olika delar inte bara höra till samma problemkrets utan utgöra ett sammanhang, där alla delar är funktionellt nödvändiga. Detta innebär, att frågeställningen måste vara koncentrerad och gärna hierarkiskt strukturerad, d v s ett

par huvudfrågor som operationaliseras till underfrågor. För det andra borde alla metoder och synvinklar som använts, ha en medveten teoretisk och metodologisk förankring som förklaras för läsaren.

Kontexter

Det första kravet kan också formuleras: hur kontextualiserar forskaren sitt studieobjekt, sin text? De tänkbara kontexterna kan *in abstracto* granskas på tre olika nivåer. 1) Kontexten utgörs av textens *interna* relationer (t ex kontexten för ett ackord är det harmoniska sammanhanget där ackordet förekommer). 2) Kontexten utgörs av relationerna *mellan* texterna (kontexten är då t ex en grupp av verk jämförbara med varandra: produktion, genre, tradition o s v). 3) Kontexten utgörs av *textexterna* relationer (t ex musikens förhållande till sociala faktorer, estetiska idéer, institutioner o s v). De två första aspekterna brukar ju inte i praktiken bereda större svårigheter, eftersom de flesta verk- och stilanalytiska metoder är kontextuella redan *per definitionem*. (I Tillmans Lidholm-avhandling plockas fram belysande jämförelsepunkter från Dallapiccolas, Nonos och Boulez' verk.) Men den tredje kontexttypen är ofta problematisk. Allt beror visserligen på allt, men till allt kan forskaren inte ta hänsyn. En riktig begränsning och frågeställning fungerar som en lampskärm, som fokuserar det kanske i och för sig svaga och diffusa ljuset på det som man är ute efter *och* lämnar det som är överflödigt i mörkret. Således vill jag definiera, att *kontexten är det meningssammanhang, som frågeställningen gör nödvändig för tolkningen*.

Tillmans avhandling heter "Ingvar Lidholm och tolvtonstekniken", men kanske en mera adekvat titel skulle vara "Ingvar Lidholm och tolvtonsmusiken". På samma sätt som författaren gör en distinktion mellan

seriell teknik och seriell stil, kan man göra distinktionen mellan tolvtonsteknik och tolvtonsmusik, och det är den senare vilket den största delen av avhandlingen är tillägnad. Första kapitlet "Tolvtonstekniken i 50-talets svenska musik och musikliv" granskar uttryckligen tolvtonsmusik – eller ännu allmänare: modernism – från stil-, verk-, idé- och receptionshistorisk synvinkel. Till och med av tredje kapitlet, avhandlingens "biff", är bara hälften tillägnad själva tolvtonstekniken.

Om man definierar kontexten så snävt som ovan, kan man fråga, vilken roll det första kapitlet i Tillmans avhandling spelar. Leder det verkligen till den analytiska undersökningen som följer eller är den bara bakgrundsinformation som i och för sig är trevlig att veta – eller är den till och med en självständig uppsats? Tanken att det första kapitlet bara ger "perspektiv" till bokens kärna, tredje kapitlet, verkar litet lös. Men den förklarar, varför författaren nöjer sig med att citera och referera utan att utveckla något strängare och mera analytiskt idé- och receptionshistoriskt grepp (d v s starkare tematisering och abstrahering, anknytningar till allmänare och äldre estetiska och historiefilosofiska idéer).

Man kan också fråga, hur det tredje kapitlet relateras till det fjärde (Receptionen av Lidholms 50-talsverk) och femte ("Andens fria forskning" - tolvtonstekniken och Lidholms estetik). Fjärde kapitlet är en överblick, som i och för sig är intressant men inte egentligen mycket mera än ett slags klippbok – referat och citat utan analys och slutsatser. Femte kapitlet visar att många av Lidholms tankar var så allmänna, att vilken tonsättare som helst kunde underskriva dem. Problemet är, att man inte kan inse vilken ideologisk position de hade i den svenska diskussionen på den tiden han uttryckte sig.

Det kunde kanske ha varit mer ändamålsenligt att granska dessa aspekter å ena sidan med den diskussionen som börjar boken, å andra sidan med verkolkningar.

Eftersom de idé- och receptionshistoriska kapitlen innehåller massor av värdefulla och väldokumenterade uppgifter, kan man med goda skäl hävda, att de ovanställda frågorna är rent akademiska och formella. Jag ställer dem ändå för den skull, att enligt förordet har bl.a. "den organiska samverkan mellan parametrarna" lämnats bort på grund av brist på utrymme i boken. Just den här aspekten – alltså hur tolvtonstekniken skall kontextualiseras i relation till musikens andra dimensioner – skulle ha varit livsviktig för avhandlingens huvudsyfte.

Teoretisk-metodologisk bakgrund och analysens metanivå

I sin inledning bjuder Tillman på ett kapitel, som heter "Metoder, terminologi och definitioner". Vad beträffar den idé- och receptionshistoriska sidan av arbetet, kommer metoderna inte alls på tal, här beskrivs bara materialet. I inledningens kapitel "Litteratur- och forskningsläge" nämns inte heller allmänna teoretiska eller metodologiska källor. Också annars tangerar den teoretiska diskussionen bara musikanalys, som förvisso är avhandlingens märke men som dock inte granskas utifrån en högre metanivå.

I inledningen beskrivs tolvtonsanalysen kort och stilanalysen ännu kortare. Alternativa metoder överläggs inte. Författaren hänvisar inte heller till de hundratals uppsatser om tolvtonstekniken som publicerats i tidskrifter som *Perspectives for New Music* eller *Journal of Music Theory*. Ett namn som Milton Babbitt dyker inte alls upp, och hela den setteoretiska analystraditionen inte ens nämns – med undantag av Alan Fortes tonmängd-numreringssystem som används

konsekvent – även om det finns vissa antydningar åt detta håll (begrepp som "tonmängd", "intervallklass").

Som "historisk referensram" för stilanalys bjuder författaren på "motsättning mellan tradition och modernism", som låter ganska allmänt – i någon mån ligger den ju alltid till hands. Ett annat problem är, att modernisterna brukar betona att de fortsätter traditionen på ett konsekvent sätt som själv är en beståndsdel av traditionen. Skulle man alltså inte prata här om traditionalism i stället för tradition? Hur som helst, motsättningsmodellen är med sina stildraglistor ganska schematisk: den presenterar först och främst två gränsvärden (i praktiken har traditionella och modernistiska drag glatt blandats ihop).

En bra fråga som varje analytiker borde ställa sig låter: vad beträffar min analys, skall jag avgöra hur stycket är konstruerat eller hur det fungerar som konstverk? För Jean-Jacques Nattiez (*Music and Discourse* 1990) är detta en fråga om analysens "semiologiska relevans". Tillmans avhandling tycks koncentrera sig ganska mycket på det som Nattiez kallar *poiesis*, alltså tonsättarens hantverk, ända till hans skisser och sådana konstruktioner som är svåra att finna i själva musiken. Dit hör också de frågor som beträffar den s k ständiga variationen, medan de frågor, som beträffar formgestaltning, hamnar på *aisthesis*-sidan.

I inledningens kapitel "Stilanalys" konstateras, att analysen enligt Ingmar Bengtsson måste vara selektiv. Enligt honom måste den därtill svara på vissa frågor och vara systematisk. De Lidholmska verk, som är komponerade 1949–53 och utgör ett slags förberedelse till tolvtonsteknik, beskrivs som helheter. Däremot tolvtonsverken 1954–60 granskas ur olika synvinklar, som motsvarar allmännare analytiska frågor – någonting som jag anser som mycket ändamålsenligt

och överhuvud kanske som det ända sättet att bygga en väl fungerande disposition. Det är ju inte ovanligt att en analytisk bok, som försöker beskriva lika många verk av en tonsättare som Tillmans Lidholm-avhandling, blir en cykel av sammankopplade essäer (där författaren – just för den skull att han inte svarar på bestämda frågor – inte ens riktig vet när han är färdig med sina kommentarer).

Musikanalytiska problem

Tillman har studerat alla Lidholms verk från 1949–60, så verkurvalet är nog heltäckande. Bara en sak undrar jag: Varför tar författaren överhuvudtaget hänsyn till de tillbakadragna verken (*Cantata* och *violinkonsert*)? Han hamnar nämligen i en egendomlig situation, där han å ena sidan får lov att dra sina slutsatser om de inalles 17 sidor som tonsättaren ville visa, å andra sidan måste "konsultera recensionerna av och litteratur om verket". Jag har inte funnit här någon uppgift om när verken har tillbakadragits. Bruce Brolsma har ändå i sin ganska förtjänstfulla Lidholm-studie (1979) studerat *Cantata*.

Tillman vill överväga, i vilken mån Lidholms tolvtonsteknik kan hänföras till "den ortodoxa serietekniken" som i avhandlingen definieras med hjälp av tolvtonstekniska läroböckers regler. Jag tror inte, att detta begrepp är ett särskilt lyckat analytiskt verktyg. För det första är "den ortodoxa serietekniken" – som författaren nog vet – en idealtypisk konstruktion som knappast har förekommit i själva musiken. För det andra är den ett rent ideologiskt begrepp, som i praktiken betyder nästan det samma som ordet "dogmatiskt", alltså en slogan hos tolvtonsteknikens motståndare (jämför citat på s 5). Och det kan verkligen stämma – som Tillman konstaterar (s 34) – att allt tal om dodekafonins "fria och personliga tillämp-

ningar” var ett sätt att försvara sig mot dogmatismkritiken. ”Fri” är också ett ideologiskt begrepp!

Som redan nämnts har författaren i sina analyser och tolkningar lämnat ut ”den organiska samverkan mellan parametrarna”. Men om forskningsobjekten verkligen är tolvtonstekniken, kan man fråga sig, vad har strängt taget rytm-, faktur-, instrumentation- eller formaspekter här att göra. De har det, om man kan visa att de på något sätt beror på tolvtonstekniken eller att tolvtonstekniken beror på dem. Man kunde fråga t ex, på vilket sätt *artikulerar* vissa rytmiska strukturer (fraser o d) eller instrumentationslösningar vissa tonhöjdsstrukturer och hur skulle analytikern ta hänsyn till dem då han *segmenterar* musiken i meningsfulla enheter? Tillmans analytiska observationer verkar genomgående belysande och pålitliga – men på de ovan nämnda frågorna svarar han inte (ett skäl för detta ligger säkert i parameteranalysens atomistiska grundkaraktär).

En av avhandlingens utgångsidéer är Bo Wallners tanke, att tolvtonstekniken ”får konsekvenser för hela tonspråket” (s 6). Men det som sägs om dessa ”konsekvenser” i svensk tolvtonsmusik, är mycket litet (s 38–39). Därtill låter det högtidligt att prata om ”konsekvenser”, liksom det skulle gälla någon slags logisk kausalitet. Tolvtonstekniken själv förorsakar inga sådana konsekvenser, frågan är helt enkelt om fritt valda estetiska principer som tonsättaren får på köpet – om han vill. (T ex hos många finska tonsättare kom de största stilsförändringarna först då de redan hade lämnat tolvtonstekniken bakom sig.)

”Den ständiga variationen” tycks ha varit någonting mystiskt, ett slags mantra, vid vilket många tonsättare har svurit. Tillman försöker inte problematisera den. Om Schönberg har skrivit om den i sin *Models for*

Beginners, varför har författaren inte plockat fram denna bok (som saknas i litteraturförteckningen) till närmare granskning? Och om ”den ständiga variationen” helt enkelt betyder, att man använder genomgående en och samma tolvtonsserie men undviker tematiska enheter, så måste man genast fråga, av vilka andra faktorer gestaltas formen – eller finns det överhuvudtaget något slags form. ”Den ständiga variationen” är egentligen ingen formprincip, och just därför är det möjligt för författaren att beskriva formen utan att alls ta hänsyn till tolvtonstekniken. Det visar sig, att t ex i *Ritornell* det är först och främst karaktäristiken, gestiken, instrumentationen och fakturen, på vilka hela formdramaturgin bygger. (Själva termen ”ritornell” utvecklas här dock inte till ett analytiskt begrepp i den mån man kunde ha väntat sig.)

Den som orkar – med partitur i handen – gå igenom de seriematriser och serieöversikter som är samlade i Appendix 2 och 3, märker nog, hur ordentligt och skickligt Tillman har grävt fram alla möjliga serieförekomster. Men om man inte vill anse analysen redan i sig som musikvetenskap utan bara som ett redskap för musikvetenskap, måste man ställa allmänna frågor till sina analysresultat – även sådana frågor på vilka man bara kan svara negativt.

Sådana frågor beträffar bl.a. Lidholms sätt att välja sina serieformer och koppla dem med varandra. En princip hos honom är verkligen, att han gärna låter sluttonen i en serieform bli den första tonen i nästa serieform – för övrigt någonting som Schönberg medvetet ville undvika. I kopplingen utnyttjar Lidholm också invarianser som finns mellan vissa serieformer. Men kan man verkligen inte säga någonting annat? Hurudana relationer har transpositionerna till varandra, gynnar Lidholm vissa transpositioner? Han

tycks upprepa åtminstone några serieformer och -transpositioner under styckets lopp. Vilken betydelse har detta för styckets form eller tonalitet? Om tonalitet (s 174–175) tycks inte vara så mycket att säga. Det förblir

oklart bl a, vad som är författarens åsikt om Wallner-citaten (s 6), där denne skriver, att i *Ritornell* det finns "atonalitet (inte genomgående men i vissa episoder)".

Mikko Heiniö

Laila Barkefors: Gallret och stjärnan. Allan Petterssons väg genom Barfotasånger till Symfoni. Göteborg, Musikvetenskapliga inst. 1995. – 439 s. – Diss. – ISBN 91 859 74 34-X.

Det är inte många doktorsavhandlingar i musikvetenskap som utnämns till ”en av årets viktigaste böcker”! Carl-Gunnar Ahléns entusiasm (Svenska Dagbladet 7/11 1995) är begriplig: Laila Barkefors avhandling om Allan Pettersson är en efterlängtd och välbehövlig text om en tonsättare som det varit relativt tyst om efter hans bortgång för 15 år sedan – tyst i Sverige, bör tilläggas. Men boken är unik också i ett annat avseende. Tonsättarmonografierna är mycket sällsynta i raden av svenska doktorsavhandlingar. Det är bara att beklaga att så många svenska tonsättares *œuvres* ännu väntar på en grundlig vetenskaplig belysning och att ämnet musikvetenskap så länge avstått från att delta i metodutvecklingen inom den renässans för biografiskrivandet som faktiskt kan noteras under 90-talet. Det finns mycket att säga om de nordiska tonsättarbiografier som kommit på senare tid – Bo Wallners om Stenhammar, Finn Benestad & Dag Schjelderup-Ebbes om Grieg, Bendt Viinholt Nielsens om Rued Langgard och Jörgen I Jensens om Nielsen, inte minst om sättet att behandla relationerna mellan liv och verk. Men det är ju först inom den vetenskapliga diskursen i formell mening som metoderna på allvar kan utvärderas och jämföras med andra ämnen, och då kanske främst litteraturvetenskapen.

Till sammanfattning kan man säga att Laila Barkefors avhandling är en välskrivna, väldokumenterad och associationsrik text, som det är ett sant nöje att läsa. Språket är tydligt, ofta elegant, och särskilt i de långa verkbeskrivningarna både exakt och stundtals poetiskt. Hennes breda referensram och kulturhistoriska orientering är värdefulla tillgångar, och hon bjuder lika generöst och

utan att docera både på bakgrundsteckningar och tolkningsförslag. Vad som följer här är några randanmärkningar och alternativa läsarter, som på intet sätt förtar ett mycket positivt helhetsintryck.

Avhandlingen begränsas till Petterssons tidiga verk från åren 1943–53, ”det decennium då Pettersson söker sin egen utbildningsväg”, dvs. fram till den period då han lämnar anställningen som orkestermusiker och övergår till att verka som fri tonsättare. Det handlar om fem mer betydande verk: Barfotasångerna, Violinkonsert nr 1, Konsert nr 1 för stråkorkester, 7 sonater för två violiner samt symfoni nr 2 (och den ofullbordade 1:a). Ett antal mindre kammarmusikverk och sånger, delvis studieverk, diskuteras mycket kortfattat och ingår egentligen inte i undersökningen.

Det är uppenbart att författaren av de inledande kapitlens breda penselföring att döma lagt upp hela undersökningen alltför detaljerat från början och i analysdelen därför måst stanna vid de tidiga verken. Det faktum att Pettersson själv slutar sin levnadsteckning år 1950 med hänvisning till att ”mina förehavanden då blev så pass offentliga och material härom torde finnas i arkiven” (s 427) antyds som författarens alibi för att göra halt i början av 50-talet. Det skälet är knappast relevant, tvärtom blir det ju verkligt spännande att relatera Petterssons musik mot den biografiska bakgrunden ju mer tunnsådda hans egna anteckningar blir, och ju rikhaltigare material det finns om hans relationer till offentligheten. Hans position som symfoniker vilar ju på verk tillkomna *efter* 1953, det är då han blir uppburan och omskriven, hans ledgångsreu-

matism bryter ut med tilltagande fysisk isolering och mediernas bild av den vresige "proletärtonsättaren" formas.

Apropå mediebilden har Laila Barkefors i inledningen lagt in ett intressant avsnitt om Petterssons musik som "emotionell kod", dvs. hur hans musik använts som bakgrundsmusik till TV-program och vad den då kommit att stå för. Det är t o m rimligt att anta att de *bilder* vi sett i TV till hans musik kommit att befästa vissa tolkningar av musikens innehåll. Barkefors nämner många exempel och frågeställningen är viktig, inte bara i Allan Petterssons fall. Som komplement kan nämnas att TV-producenten Tone Bengtsson berättat hur hon länge sökte musik till sin filmserie om Gunnar Ekelöf. Det blev till slut Petterssons violinkonsert över Barfotasången "Herren går på ången", ett stycke som Ekelöf aldrig hörde. Kongenialt som slutprodukt, men veterligen fanns ingen som helst valfrändskap mellan Pettersson och Ekelöf.

I teckningen av Allan Petterssons uppväxt, utbildningsgång och musikerbana har Laila Barkefors varit mycket omsorgsfull. Hon har intervjuat ett 30-tal personer kring olika faser i tonsättarens liv. Ofta har utågorna en anekdotisk karaktär och förstärker gängse omdömen i svang men ger sällan någon ny belysning. Man saknar också en diskussion om källornas tillförlitlighet och personernas faktiska relationer och närhet till Pettersson, dvs. vilket värde de många intervjuцитaten egentligen har. Möjligen kan man dra slutsatsen att de säger mera om den småborgerliga syn som präglade musikonservatoriet och orkesterkollektiven på 30- och 40-talen, miljöer som uppenbarligen var lika kritiska mot aristokratisk extravaganza som proletärt bohemi, i den mån sådana avvikare alls sökte sig till musikeryrket. Mot den bakgrunden blir Petterssons sociala

komplex och lättretlighet förståelig, hans "dubbla utanförskap" (s 66). Barkefors avsnitt om "klassresan" är en viktig pusselbit i karaktärs-teckningen.

Dock kan jag inte komma ifrån känslan av ett slags vattentätt skott mellan kollegernas distanserade minnen och Petterssons egna, starkt självcenterade utsagor, det är som om det handlade om två olika personer. En viktig fråga i sammanhanget är hur mycket av den bitterhet och ilska som Allan Pettersson visade mot etablissemang och institutionerna som hade rimlig, faktisk grund. Var det kanske nödvändigt för honom att uppfinna eller uppförstora konflikter för att *tonsättaren* Pettersson skulle få motstånd eller energi nog för att komponera, att han "måste hata för att överleva" (Leif Aare s 41)? Vi har ju i stort sett hittills bara haft Leif Aares starkt partiska biografi från 1978 att tillgå, och man hade önskat att Laila Barkefors med sin distanserade hållning vågat sig på ett utförligare och nyanserat personporträtt. Nu är hon relativt försiktig och hänsynsfull, och det hon skriver är i och för sig fullt tillräckligt som bakgrund till de följande resonemangen.

Likväl finns det kring Allan Pettersson ytterligare mediespridda myter att diskutera. En av dem är etiketten "proletärtonsättare", som han själv myntade. Många lyssnare har ju, just utifrån den etiketten, tagit till sig Petterssons musik och fått starka upplevelser i ett slags trygghet eller förförståelse som har att göra med hans klassursprung, även om han själv senare tog avstånd från epitetet. Man kan inte låta bli att fundera över vad den etiketten innebar och hur den i sin tur format mediebild. Vad betyder "proletär" egentligen – av proletär *härkomst* eller tonsättare med "proletärt" budskap, för arbetarklassen? Var det en programförklaring eller ett yttrande i ett slags martyrskap? Och vil-

ken roll spelade just Leif Aares bok, med en tendentiös redigering: på försättsbladet citeras Petterssons uttalande "... kommer jag född kuli av kulis, att dö som en svensk jävla kuli", och bokens första mening är "Jag förbjuder..." [Filharmonikerna att spela mina verk!]

Det kan tyckas envetet att dröja vid frågan om vad som är myt och verklighet i Petterssons relationer till omvärlden, men den är av central betydelse för musikanalyserna i det följande. Här spelar Barfotasångerna från 1943–45 till Petterssons egna texter en avgörande roll, både textligt och musikaliskt, genom att de enligt Laila Barkefors bildar ett slags privat "referensbibliotek" till vilket tonsättaren ofta återvänder. Det bör tilläggas att Barkefors haft tillgång till ett unikt källmaterial, tonsättarens omfattande övnings- och skissböcker dels från Stockholm på 40-talet, dels från studierna i Paris 1951–52, som hon utnyttjat fördömligt.

Laila Barkefors bärande tes genom avhandlingens huvuddel, verkbeskrivningarna, är att Allan Pettersson arbetar med "vokabler", i betydelsen klichéer eller citat från andra musikvärldar, och "narrativa ögonblick", i betydelsen avbrott i flödet, avvikande klanger, egenartade motiv. I praktiken spelar han med en mängd referenser, stildrag och citat som hämtats från andra genrer, men i synnerhet från de egna sångerna. Barkefors hävdar att sådana "narrativa fönster" är viktiga nycklar för förståelsen av Petterssons musikaliska universum. Hon gör därför en omsorgsfull genomgång av Barfotasångerna, varav flera återkommer i andra verk. Delar av detta var känt sedan tidigare, men Barkefors kan övertygande blottlägga sångmelodier ur skissmaterialet även i Violinkonsert nr 1 och programmatiska motiv ur skissböckerna i Symfoni nr 2.

I sitt syfte att utforska Allan Petterssons berättarteknik anför Barkefors ofta att hans musik bär på hemligheter, "hemliga nyckelhål", mysterier, gåtor, labyrinter och liknande. Det är naturligtvis en musikforskarens uppgift att pröva alla tänkbara frågor, att lösa så många gåtor som möjligt. Men någonstans i processen drabbas man ändå av en tanke: hur relevant är kännedomen om Petterssons berättar-, kompositions- och hantverksteknik i detalj för förståelsen och upplevelsen av hans verk, och hur mycket av "hemligheterna" är i realiteten betydelsebärande och riktade utåt?

Jag har blivit övertygad, via Laila Barkefors, om att Allan Pettersson med sitt gedigna hantverkskunnande inte lät en musikalisk association slinka igenom av bara farten, utan att alla anspelningar var avsiktliga. Men man kan också se många av hans "narrativa fönster" eller vokabler som ingredienser i hans högst personliga idiom, hans sätt att "tala", med de begränsningar och undermeningar det har hos varje individ, med bottnar som knappast går att blottlägga hos någon, konstnär eller inte. Behöver det vara så att varje teknisk detalj som avviker, varje reminiscens är avsedd att *betyda* något, och är det konkret relaterat till biografi, känslor, arketyper, symboler?

Det finns en risk att Barkefors angreppssätt betonar känslor och minnen alltför mycket och att andra dimensioner kommer i skuggan. Jag tänker på musikens egen, inre logik, som tar över på olika stadier i kompositionsprocessen: energi, dynamik, formers spel, motivutveckling, abstrakta strukturer, rymd, volym osv. – som ju *också* finns i Allan Petterssons musik. En slutsats kan vara att receptionen av ett Pettersson-verk rör sig på en sådan överbegreppslig nivå att "hemligheter" och "budskap" översätts till musikaliska processer och det är naturligtvis de som ger

upplevelsen, inte bakgrundshistorien. Laila Barkefors talar själv om "risken för missförstånd: att den s a s. reella bakgrunden för verket blandas samman med den 'skapade' verkligheten, symfonin. Det ena kan inte tolkas via det andra. De förutsätter varandra med avbildar inte varandra." (s 339) – i det här fallet av 2. symfonin. Som relief till denna diskussion bör ställas Allan Petterssons egna uttalanden, dels att "hans liv utgjorde materialet för hans skapande, dels att hans musik inte handlade om något" (s 287). Hur handskas man med så motsägelsefulla utsagor?

Redan i definitionen av sin målsättning har Laila Barkefors fokuserat synfältet: i syftet att utforska Petterssons berättarteknik förutsätts ju redan att hans musik skulle *berätta* något, vilket leder tankarna till litteratur, epik, narration. I slutdiskussionen jämför hon i ett tyvärr något kort avsnitt Petterssons arbetssätt med romanförfattarna Eyvind Johnson och Lars Ahlin, båda med likartad bakgrund i fattig proletärmiljö. Petterssons referenser till sina Barfotasånger i symfonierna jämförs med de båda författarnas bruk av insprängda "lyriska koder", sagor och stildrag från populärlitteraturens genrer. Deras avancerade och nyskapande berättarteknik har enligt Barkefors en motsvarighet i Petterssons andra symfoni.

Barkefors val att studera musiken utifrån en narrativ metod verkar högst relevant i Petterssons fall. Både hans liv och verk lämnar rikhaltigt underlag till en konstruktiv diskussion om "berättandet". Sannolikt är metoden den optimala just för Allan Pettersson. Däremot är jag tveksam om angreppssättet är allmängiltigt och om det utan vidare går att applicera på andra tonsättare. Barkefors läsning är också mycket personlig, och hon lämnar inte några färdigslipade verktyg efter sig. Det förringar inte hennes presenta-

tion, men det återstår att diskutera den narrativa metodens användbarhet på flera plan. Ett sådant är det praktiska. T.ex. är genomgångarna av enskilda verk mycket utrymmeskrävande och tangerar gränsen för vad som är hanterligt, både från praktisk och pedagogisk synpunkt. Om det behövs nära 60 sidor för att beskriva symfoni nr 2, hur många sidor krävs det då för de följande (längre) symfonierna, och vilket läs- och bruksvärde har de i så fall? Här behöver analysmetoden raffinerats åtskilligt.

När det gäller ett av Barkefors arbetssätt, de musikaliska associationerna eller referenserna, kunde man utförligt diskutera hennes hypoteser både i princip och i detalj. Sannolikt har varje läsare/lyssnare olika typer av invändningar, beroende på referensramar och receptionsförmåga. Barkefors använder ofta olika synonymer för likhet: "påminner om", "ligger nära", "kan ha haft i tankarna" [Pettersson], "kommer att tänka på" [Barkefors], osv. Ofta rör det sig om anknytningar till psalmer, väckelsesånger, romanser och folkvisor som typer eller påstådda citat ur t.ex. Dies irae eller namnchiffer. Ibland kan Barkefors associationer leda lite väl långt, där referenserna till arketypiska motiv i litteraturen kan innebära en läsning i stället för en öppning. Jag tänker t ex på "gallret" (i Barfotasången som fått låna titeln till avhandlingen), som kanske lika väl kan uppfattas som en symbol för konstnären som outsider i samhället och inte primärt en bild för den sennesjuka, fängslade eller efterblivne.

Ibland rör sig Barkefors tolkningsförslag på ett plan där det är mycket svårt att argumentera för eller emot, särskilt när det handlar om (musikalisk) ironi och parodi. I den riktningen beskrivs Sonat nr 5 för två violiner, som anspelar på "Blott en dag". Psalmtemat kan ju behandlas "mordiskt skoningslöst och vara avsett som ett groteskt skämt"

(enligt Barkefors, s 311), alltså ha en laddad och aktiv position i sonaten. Men det går också att se brottstyckena ur psalmen som fragmentariska, sönderfallande reminiscenser från barndomen. För att förenkla frågeställningen: är det alltså fråga om aggressiv ironi eller förströdd nostalgi? Återigen: hur mycket måste man veta *om* Allan Pettersson för att våga välja den ena eller andra tolkningen?

Exemplet är valt för att förtydliga en viss vilshenhet man som läsare ibland känner inför användningen av associations- och referensmetoden. Det är lätt hänt att texten omärkligt glider mellan nivåerna teknisk be-

skrivning, karakterisering, analys, tolkning och förklaring å ena sidan, och å den andra mellan steg i den fördjupningsprocess som går från partiturläsning och lyssnande till personlig upplevelse. En liknelse: metoden i Laila Barkefors utformning innebär att man rör sig upp och ner på två parallella trappstegar utan att riktigt veta var man för tillfället befinner sig.

Men allt detta är som sagt randanmärkingar och läsarens egna associationer... Det är nu bara att hoppas att Laila Barkefors också tar hand om Allan Petterssons musik efter 1953.

Henrik Karlsson

Bjørn Kruse: Den tenkende kunstner. Oslo : Universitetsforlaget, 1995. 126s. - ISBN 82-00-22405-8

"Den tenkende kunstner" är rubriken på en ny bok av den norske kompositören och kompositions läraren Bjørn Kruse. Bokens centrala utgångspunkt och frågeställningar berör de olika konstarternas uttrycksmedel. Vilka moment är gemensamma för teaterkonsten, bildkonsten och musiken? Vilka begrepp och föreställningar finns inom de olika disciplinerna? Vilka problemställningar är gemensamma i den kreativa processen och i arbetet med komposition och dramaturgi? Kruse vill med denna bok sammanföra de olika konstarternas gemensamma problem och frågeställningar samt väcka debatt angående den rådande utbildningspolitiken på dessa områden. Han kritiserar särskilt den s.k. "klostermentaliteten" som är rådande inom de institutioner som bedriver konstnärlig utbildning. Bokens målgrupp är således primärt studerande inom konstnärliga discipliner men också allmänt konstnärligt intresserade och de som intresserar sig för frågor kring kreativa processer och metoder kan ha stort utbyte av denna bok.

Bokens innehåll och struktur

Boken är utgiven av "Universitetsforlaget" i Oslo och har ett omfång på 126 sidor (+ ord-förklaringar, register och litteratur-hänvisningar). Den är vidare indelad i 10 kapitel + inledning. Kapitelrubrikerna ger en första bild av boken och Kruses sätt att bearbeta problemställningarna:

Inledning

I Til saken

II Improvisasjon

III Mer eller mindre av det ene og det andre

IV Variasjonsteknikker

V Et komplett litet drama

VI Ornament og hovedstruktur

VII Tilstand og prosess

VIII Utviklingsmodeller

IX Interessecokusering

X Strukturell og emosjonell dramaturgi

Innehållet

I sin inledning tar Kruse greppet om frågeställningar som rör relationen mellan detalj och helhet. Han slår fast att det gemensamma är viktigare än det specifika och efterlyser "en tverfaglig tenkemåte". Huvudtesen är att ett fenomen inte kan förstås enbart med hjälp av studier av fenomenet i fråga utan också genom att sätta detta specifika fenomen i relation till liknande och besläktade fenomen. I annat fall blir förståelsen lika ofullständig som ett försök att förstå den mänskliga organismen genom att analysera stortån! Kruses huvudkritik mot nuvarande utbildningssituation är att detaljer fokuseras utan att sammanhang och perspektiv belyses. I stället hänvisar han till ett humanistiskt ideal, såsom det formuleras av filosofen Arne Næss:

"... Selvfølelsen ligger ikke bare i det området som du kan – den ligger også i at du har litt peiling på hva andre holder på med..."

Den utbildningssituation som Kruse beskriver känns till vissa delar igen, men likväl är hans beskrivning inte helt tillämplig på svenska förhållanden. Kruse skriver på sidan 11:

"Resultatet er at en orientering om så nære fagområder som musikkdramatikk og dans, for ikke å nevne filmmusikk, er totalt fraværende på fagplanen ved vår eneste musikkhøgskole."

Denna kritik mot den nuvarande utbildningssituationen utvidgas till en mer generell samtidskritik, där Kruse bl.a. tar Milan Kundera till hjälp:

"Vitenskapernes opsving drev mennesket ind i de specialiserede discipliners tunneler. Jo længere det nåede frem i viden, des mere mistede det både verdens helhed og sig selv af syne og sank ned i det Husserls elev, Heidegger, med et smukt og næsten magisk udtryk kaldte 'værensglemsel'"

(Milan Kundera: Romankunsten)

Kruse efterlyser ett humanistiskt helhetsgrepp. Specialisering och förment objektivitet får inte tränga undan perspektivtänkande och interaktion mellan olika discipliner och kunskapsområden.

Utifrån denna programförklaring tar sig Kruse an ett gigantiskt problemkomplex under rubriker som "Kan konst förstås?" och "Formidlingsprocessen". Inledningens slutord pekar fram emot ett universitetsideal där den kreativa tanken frigörs och lever i symbios med mät- och vägbara specialkunskaper inom skilda discipliner:

"Det er nærliggende å konkludere denne innledningen med å si at det vi trenger på de kunstfaglige institusjonene, er mer idéhistorie, estetikk og filosofi. Det er imidlertid ikke nødvendigvis det jeg ønsker å oppmuntre til gjennom denne boken. Det er mulig at det ville være et godt initiativ i riktig retning innledningsvis. Men det er også mulig at disse fagene melder seg som et naturlig behov på den andre siden av en dypere holdningsendring som er vekket gjennom en klok tilrettelegging av undervisningen innen allerede eksisterende fag. I eldre tider var alle vitenskaplige disipliner under samme tak, et 'universitet', fordi fellesgrunnlaget var åpenbart: den frie kreative

tanke. Kunnskapsspesialisering var underordnet. Det ble ansett som mer høyverdig å kunne tenke."

Därefter diskuterar Kruse kommunikativa frågeställningar, frågor om perspektiv, reception och om den kreativa processen. Han vill låta de tvärvetenskapliga begreppen belysa de musikaliska spörsmålen och genom en "tverrfaglig" vokabulär förvandla det specifika till något mer generellt. Självfallet tvingas han då ta sig igenom diverse knepiga definitionsresonemang, som är nödvändiga för att han ska kunna diskutera dessa frågor. Bland annat definieras begreppen "struktur", "tekstur" och "kontur". Utifrån detta beskriver Kruse ett antal arketypiska modeller för geometriska, typografiska och musikaliska kompositioner. Ganska snart förs resonemanget in på improvisationens område. Via begrepp som "komposition" och "dramaturgi" för han in problemen kring det musikaliska skapandet i ett tidsperspektiv, där improvisatörens medvetenhet om skeendet ("fortid, nåtid och fremtid") är förutsättningen för den musikaliska dramaturgin. Poängen med improvisationen blir då, att skapandet inte sker "outside time" utan i reell tid.

Precis som i fallet med begreppen "komposition" och "dramaturgi" skapar Kruse här en spänning mellan begreppen "intuition" och "reflexion". Begreppet "intuitiv reflexion" förs fram som ett musikaliskt/dramaturgiskt ideal, där den intuitiva reflexionen definieras som "en reflektering omkring den intuitiva handlingen". I denna handling och denna skapelseprocess blir den relativa tiden den kreativa tankens mest centrala egenskap.

Om konstnären alltså bekänner sig till ett ideal där intuition och reflexion står i en fruktbar samverkan, blir improvisationen ett redskap för att kunna göra just dessa kopp-

lingar och sammanföra dessa begrepp till en "intuitiv reflexion".

"Gjennom improvisasjon ligger muligheten der til å bli kjent med seg selv og sitt eget intuitive vesen"
(Kruse; s 44)

I bokens tredje kapitel beskriver Kruse hur ett konstverk kan definieras utifrån olika parametrar. Via dessa definitionsmodeller kommer han in på något som han kallar "polyanalytisk tilnærming" mot en förståelse av ett konstverk. Här visar han på samma fenomen som i inledningen, nämligen hur ett ting observeras och förstås inte enbart genom betraktandet av just detta ting utan även genom ett betraktande av tinget satt i perspektiv till något annat. Förståelsen av ett konstverk kan inte bli fullödig utan ett dylikt "perspektiviskt" betraktelsesätt, anser han.

Via en beskrivning av variationstekniker (kap 4) för Kruse in resonemanget på det musikaliska dramat (kap 5). Han låter det komprimeras och ta gestalt inte bara i det stora händelseförloppet utan i varje liten musikalisk beståndsdel. Diskussionen kring del och helhet tar han också upp i kapitlet "Ornament og hovedstruktur" (kap 6). Han visar hur det som i ett sammanhang uppfattas som huvudstruktur i ett annat sammanhang kan förvandlas till att bli ornament och vice versa. Även här kommer alltså ett "perspektiviskt" betraktelsesätt till sin rätt. I den perspektiviska relationen mellan två ting uppstår ett tredje ting. Har man "något" och "något annat" har man nämligen automatiskt också "relationen" mellan "något" och "något annat". Häri ligger utgångspunkten för Kruses resonemang kring "tilstand og process" (kap 7). Kruse skriver:

"Poenget i denne sammenheng er at en til-

stand står i forhold til en prosess ut fra en relativ målestokk." (Kruse; s 82)

Vidare går Kruse igenom olika utvecklingsmodeller, där bl.a. Eschers "Metamorphose" (s 86–87) utgör en belysande illustration. Vidare beskrivs eko-teknik och masstrukturella tendenser. I kapitel nio beskrivs olika intressefokuseringar och olika former av selektiv perception. Via resonemang kring förgrund och bakgrund kommer Kruse fram till dramatikers kärnpunkt:

"Den interaksjonen som oppstår i konstrelasjoner med noe og noe annet, er kjernepunktet innen den dynamikken som utgjør drama."
(Kruse; s 116)

Denna interaktion sker i mottagarens sinne:

"...i spennet mellom det som assosiasjonen skaper av forventning, og den grad av oppfyllelse av forventningen som finner sted...jo mer opplevelsen bryter med det forventede, desto mer dramatisk verker den – men bare opp til det punkt der det vipper over i det absurde."
(Kruse; s 116)

För att kunna kommunicera måste sändaren ha en egen relation till dramat, vilken konst-
art han än befattar sig med:

"Skaperen av verket må nødvendigvis ha et forhold til opplevelse og derved til de referansene som opplevelse spiller på, om de så er konvensjonelle eller individuelle."
(Kruse; s 119)

I det avslutande kapitlet ("Strukturell og emosjonell dramaturgi") behandlas frågor omkring konstnärliga egenvärden och begreppet estetik. Hur tillvaratas ett verks

strukturella egenskaper i relation till verkets dramaturgi? Är form i sig själv god dramaturgi? Begreppet "estetik" problematiseras och Kruse kommer till slutsatsen att:

"Estetik er per definisjon ikke et absolutt begrep; det er relativt"
(Kruse; s 121)

Kruse skriver också:

"Mitt lille poeng her er ikke å postulere at en kunstner nødvendigvis, på en bevisst måte, må legge dramaturgiske vurderinger inn i sin kreative prosess, men ved å gjøre det kan han få verdifulle impulser til arbeidet med verket; impulser som ellers ikke ville ha oppstått."
(Kruse; s 122)

Dramaturgisk insikt är inte någon garanti för att resultatet av den kreativa processen ska bli god konst, men evalueringen av vad som är nyskapande kan, enligt detta synsätt, läggas på verkets "dramaturgiska nivå" likaväl som på den "strukturella nivån".

Konklusion

Boken är ett värdefullt bidrag till den konstmusikaliska debatten, både vad beträffar ut-

bildningsfrågor och musik/konstlivet som helhet. Här ligger också problemet med den. Kruse vill spänna över ett oerhört stort fält av komplicerade frågeställningar på enbart 126 sidor! Resultatet blir ibland något förvirrande. För att kunna ta ett "tverfagligt" grepp blir Kruse tvungen att hoppa friskt mellan beskrivningar av den skapande processen och frågeställningar som rör receptionen. Samtidigt är just denna interaktion mellan sändare och mottagare en förutsättning för de resonemang Kruse för kring den dramaturgiska skapelseprocessen. Kruse gör sig också skyldig till en del förenklingar i definitionsfrågor men huvudintrycket av boken är att den genom sitt helhetsgrepp ger verktyg till och möjligheter för en fortsatt diskussion i angelägna ämnen som berör den kreativt-konstnärliga processen. Kruses humanistiska perspektiv och – med ovan nämnda undantag – pedagogiskt klara framställning gör sammantaget denna bok till ett angeläget inlägg i en viktig debatt. För den som vill få tips för vidare läsning i ämnet finns en litteraturlista längst bak i boken. Denna hade gärna fått vara mer utförlig men kanske kan den, tillsammans med denna bok, ge ett bra avstamp för en fortsatt debatt.

Johannes Landgren

Josef Holecek: För Musikens skull. Studier i interpretativ gitarrspeltsteknik från tidsperioden ca. 1800 – ca. 1930, med utgångspunkt från gitarrskolor och etyder. Skrifter från Musikvetenskapliga avdelningen, nr 38, Göteborg 1996. - 396s. - Diss. - ISBN 91-85974-29-3.

Josef Holecek, lektor i gitarrspel vid Musikhögskolan i Göteborg, presenterar härmed sin avhandling i musikvetenskap, den s.k. kreativa grenen. Avhandlingen, som kretsar kring förra seklets gitarretyder och fokuseras på speltekniken vill "öka gitarristens kunskap och insikt, och även tjäna som referens- och inspirationskälla" (enl baksidestexten).

Avhandlingens målsättning är för det första "att utröna vilken spelteknik som användes på 1800-talet, ta reda på om och i så fall hur den skilde sig från nutida spelteknik och vari orsaken ligger till de eventuella olikheterna". För det andra skall avhandlingen enligt uttalad målsättning dra slutsatser om hur 1800-talets gitarrmusik "skall eller bör spelas och tolkas på nutida konsertgitar". Läser man detta noggrant och begrunder varje led finner man att den samlade målsättningen är omfattande. Den spänner över frågeställningar allt ifrån sociologiska frågor rörande 1800-talets konsertväsende till "biomusikologiska" detaljer rörande fingernaglarna.

Den franska termen "etyd" kommer från det latinska ordet "studium", som i sin tur bl a betecknar "vetenskaplig strävan". I denna mening kan alltså föreliggande avhandling kring etyder sägas vara just en etyd.

Författaren har valt att studera gitarrskolor och etyder från epoken och har för ändamålet sammanställt ett större urval som skall betjäna våra samtida gitarrstudier. Syftet är således både deskriptivt och normativt. Här till är ambitionen tydligt pedagogisk.

Inledningsvis diskuteras vissa centrala termer i sammanhanget: etyd, spelteknik, interpretation m fl. Termen "etyd" föds med förra seklet och det finns blott ett begränsat antal utgåvor med termen etyd som rubrik. Vilka skillnader döljer sig mellan termer som *övning, etyd, preludium, invention* m fl? Frågan om vad som avses med *spelteknik* ägnas naturligtvis ett rejält utrymme. Till detta skall jag återkomma.

Avhandlingen beskriver 1800-talets musiksamhälle ur de för gitarrspelet relevanta aspekterna. Vem spelade? Var spelade man? Konsert kontra privatspelningar. Penningfrågan. Förläggare. Virtuositet. Holecek skiljer mellan *dilettanter* och *professionella* musiker, diskuterar *kvinnornas* betydelse för repertoaren, *förläggarväsendet* och sist men inte minst själva gitarren som fysiskt objekt – *material, mensur, greppbräda, strängar* m m. Inte minst viktig är diskussionen om gitarrens storlek och troliga dynamik. Diverse försök gjordes för att vidga gitarrens volym och diverse hybrider kom till. Vidare diskuteras *handens* sträckningsförmåga och de anatomiska förutsättningarna för gitarrspel. Även *strängens material* – tarm, silverspunnet silke och senare nylon – penetreras. Skillnader och likheter redovisas. I sina avslutningar av varje aspekt ger författaren vissa normativa för att inte säga preskriptiva utsagor om hur vi idag bör hantera frågorna.

Med avdelning nr III i avhandlingen och kapitel 11 inleder Holecek, och här måste man säga författaren och gitarristen Holecek, diskussion kring en rad aspekter på själva

speltekniken. Med exempel ur skolor, etyder, handböcker m m betar författaren av detalj för detalj i gitarrspelet. Han börjar med själva *hållningen* av instrumentet för att därefter i kapitlen nr 12 t o m nr 24 diskutera dels händernas och därmed fingrarnas och naglarnas funktioner i respektive hand, dels vissa interpretativa spörsmål, flera av kontroversiell art, såsom *ornamentering*, *tonkvalitet* (vibrato etc), *arpeggio*, *legato* m m.

Det skall framhållas att författaren i sin forskning visar på variationer, förändringar och kontroverser. Han aktar sig för grov generaliseringar. Det finns knappast någon punkt om vilken man kan säga att svaret på hur man gjorde under seklet är entydigt och klart. Avhandlingen uppmärksammar också genomgående skillnader som framsprungit ur olika europeiska ideal. En tydlig gräns i flera avseenden går mellan de tyska och iberiska områdena. Den spanska gitarrtraditionen, som fått ett starkt fäste i vårt sekel, framstår som delvis specifik.

Holecek beskriver i detalj hur hans urval och bearbetning gått till och hur detta ursprungligen pedagogiska projekt så småningom givits en vetenskaplig "inbäddning". Antologin innehåller 144 gitarretyder komponerade av 31 tonsättare verksamma under 1800-talet. Läsaren får en sorgfällig redogörelse för editionsprinciperna: de skall presenteras enhetligt och lättläst, i ungefärlig progressiv följd, utifrån dagens behov, och redovisning av ändring gentemot källa skall ges. Författaren har anpassat fingersättningen till nutida praxis, justerat notationen vad gäller inkonsekvenser, ändrat tryckfel och onödiga pauser m m.

Jag saknar argument för tidsavgränsningen. Endast implicit kan man gissa sig till skälen (t ex introduktionen av den sexsträngade gitarren). Men undersökningen bygger på gitarrskolor från 1760–1930-"talet" (dvs.

fram till 1940?) (s.11). Den sexsträngade gitarren kom redan på 1770-talet (s.110). Slutåret 1930 har jag inte heller riktigt begripit.

Två olika urvalskriterier har tillämpats och det är inte utan problem att få dem att gå ihop: Enl. s.11 är det sådant som var "tidstypiskt" för 1800-talets gitarrteknik som skall anföras och enl. s. 328, vad gäller antologiturvalet, är det helt andra kriterier: nämligen de idag mest "nyttiga" etyderna, bl a utifrån vad eleverna tyckt.

Avhandlingen innehåller många generaliserande påståenden som saknar belägg och/eller är tveksamma. Det är satser som uttrycker tvivelaktiga eller alltför vaga påståenden. Jag skall ge några exempel:

"Begreppet musikalisk interpretation uppfattas oftast som en synonym till verkanalys" (s.1) Jag har knappast träffat någon som anser dessa termer vara synonyma.

"Antalet amatörmusiker i Wien kring 1818 uppskattas till 2000" (s.9) Hur då "uppskattas"? Hur kan man ta reda på något sådant?

"Vid seklets mitt var gitarren i de flesta länder som uttraderad" (s.10) Sverige, Spanien, Danmark, Norge....Frälsningsarmén, nykterhetsrörelsen, skillingtryck ...?

"Gitarmusiken komponerades uteslutande av gitarrister" (s.10) Det krävs endast en icke-gitarrist för att spräcka påståendet. Har författaren gått igenom *all* gitarmusik under seklet och kollat vad upphovsmannen spelat för instrument?

"Bara kring trettio häften som i titeln innehöll [=innehåller ?] ordet 'étyd/Studien' gavs ut under hela 1800-talet" (s.37) Jämför påstående (s.12): "För det första så existerar inte, och har aldrig existerat, någon förteckning över etyder utgivna under 1800-talet".

"Fram till 1700-talets slut var en yrkesmusiker i regel både instrumentalist, tonsät-

tare, dirigent och lärare” (s.43). Det stämmer inte. Han kunde vara det men det gällde inte ”i regel”.

”Den offentliga konserten etableras mellan 1813–30” (s.65) Hur får man fram dessa år så exakt? Enligt uppslagverk som Sohlmans och Groves finns inga belägg för dessa avgränsningar.

”Fram till 1830-talet var det nämligen fullständigt otänkbart att anordna en offentlig konsert utan medverkan av en orkester.” (s.68) Hur var det med Concerts Spirituels i Paris fr o m 1725? I Groves lexikon kan man under uppslagsordet Recitals läsa om flera solistiska konserter före 1830.

Jag är lite undrande över varför gitarristen Holecek inte mer noggrant undersökt själva instrumenten (exempelvis de bevarade på Musikmuseet, jfr s.111), som bl a ligger till grund för hypotesen om franskt/italienskt ursprung vad gäller sex strängar. H. har tydligen endast provat en kopia och en ändrad originalgitar (enligt s.11) Artikeln Guitar i Groves Dictionary of Musical Instruments, som är skriven av flera författare, är inte anförd i avhandlingen. Man borde nog ha beaktat dess bibliografi, exempelvis Gilmore: Guitar Index (utg. 1976–86), som förtecknar tryckt gitarmusik. Detsamma gäller bibliografier över musikalien, ex. Handbuch der musikalischen Literatur (Leipzig 1817–) som förtecknar tryckt gitarmusik under 1800-talet.

Vad är spelteknik? Någons sätt att spela? Det gemensamma och specifika hos flera spelare vid en viss tid/kontext el.dyl? Ett regelsystem uppställt som ideal? Dessa betydelse blandas samman i texten eller glider i varandra. Det heter att X:s spelteknik... ...Det heter att praxis vid denna tid var... Och det heter att regler som formuleras i lärostycken... I avhandlingens syftesformulering står ”1800-talets spelteknik” som om

det fanns en sådan i singularis. Varför inte använda distinktionen mellan *spelpraxis* avseende empiriskt iakttagbara spelsätt och *spelteknik* för de regler eller normer som kan härledas ur just praxis? Varför undvika termen *uppförandep Praxis* (obs återigen termen ”praxis”) som är en lämplig och adekvat beteckning för det generella och typiska – vilken avgränsning man än gör i tid och rum? *Interpretation* behövs som beteckning för det enskilda och individuella.

Avhandlingen innehåller få stilanalytiska iakttagelser; När man spelar dessa etyder känner man dock igen vissa återkommande funktionsharmoniska manér. Tydliga rundgångar som motiverar rörelsekaraktären, gitarridiomatisk harmonik, såsom viss mediantik; och treklansrörelser i oändlighet; fakturen är gärna bordunbaserad. Schabloner som Alberti-basen, sidorörelser, m m. Kort sagt, hur får man någorlunda musikaliskt flyt i rena övningar? Hur har man gått tillväga? Det måste ju finnas något litet estetiskt moment för att eleven s a s. skall härda ut. Exempelvis är det spännande att Giuliani i opus 1 (antologin nr 4) gör närmast en pastisch på en Bach-invention, d v s helt utan ”romantiska” melodiambitioner.

Tyvär har en del formuleringar som tangerar plattityder trillat in i avhandlingen:

”Klangen kan man inte se den kan man bara höra” (s.25)

”Omständigheten att det första etydhäftet gavs ut först 1793 betyder att det på Bachs och Mozarts tid inte fanns några etyder i vår mening” (s.45).

”Vi är benägna att betrakta gängna tiders skeendet utifrån dagens perspektiv” (s.354)

”Vänstra handens förehavanden på greppbrådan är onekligen rätt ofta en mycket in-

vecklad affär. För den musikaliska gestaltningen dessutom en synnerligen betydelsefull sådan." (s.167)

Trots att jag här anfört en del kritiska anmärkningar är mitt helhetsomdöme positivt. Hälsan tiger still, som det heter. Holecek har tagit upp ett försummat och viktigt ämnesområde, interpretation och spelteknik, och formulerat ett fruktbart problem. Han har gjort en imponerande materialsamling och vridit och vänt på varje källa för att besvara frågorna. I sin iver att "täcka allt" och göra den definitiva gitarrstudien har han kanske, som framgår av min anmärkningar, ibland halkat på mindre logiska bananskal. Som sagt, det skämmer inte så mycket.

Slutligen vill jag citera en formulering ur boken Musikvetenskap, där Ingmar Bengtsson apropå uppförandep Praxis och interpretation bl a framhåller att "*det förhåller sig ingalunda så att de tillgängliga informationerna är*

magra eller bristfälliga, tvärtom är de så omfattande och detaljrika att bara specialister med stort tålamod och goda språkkunskaper kan tänkas hålla reda på alla subtila förändringar och olikheter per årtionde och nation. Hur dessa specialister – som ofta själva är goda musiker och bör vara det – skall kunna överföra sina kunskaper till andra musiker är ett annat problem, som här måste lämnas därhän".

Knappast anade väl Bengtsson att det drygt tjugo år senare skulle dyka upp en sådan skicklig musiker som just lyckas överföra sina kunskaper till andra. Josef Holecek har författat en mycket "nyttig", för att använda hans eget ord, musikvetenskaplig etyd. Jag har verkligen pluggat den och insett dess värde.

Holger Larsen

Peter Woetmann Christoffersen: French music in the early sixteenth century; Studies in the music collection of a copyist of Lyons. The Manuscript Ny kgl. samling 1848 in the Royal Library, Copenhagen, 3 vol., (Köpenhamn: Museum Tusulanum press, University of Copenhagen, 1994). - Diss. - ISBN 87 - 7289 - 243 - 0.

Vid en av londonfirman Sothebys auktioner 1921 ropade Kungliga biblioteket i Köpenhamn för en billig penning in ett antal gamla manuskript och tryck från 1500-talet. Samlingen, som omfattade 32 volymer, hade franskt ursprung. En av volymerna var en illa medfaren musikhandskrift om 450 sidor med ett innehåll som i utropskatalogen beskrevs som "Latin hymns etc [c. 1520]". Den var påvert utförd och saknade de praktfulla illustrationer som många bevarade manuskript från denna tid har. Det gjorde att den utan vidare notis stuvades undan i bibliotekets gömmor. Inte ens den ambitiöse musikforskaren Knud Jeppesen som just vid denna tid höll till i bibliotekets forskarsal och samlade material för sin epokgörande forskning kring 1500-talets vokalmusik blev underrättad om förvärvet.

Det skulle dröja drygt 50 år innan en annan dansk musikforskare, Peter Woetmann Christoffersen, gav sig tid att undersöka vad manuskriptet egentligen innehöll. Den 9 september 1994, efter 20 års idogt forskande, redovisade han sina resultat i en doktorsavhandling av imponerande omfång avfattad enligt den äldre ordning som i Danmark ger titeln dr. phil. Så uppskrivade är kraven för denna grad att få orkat spränga målsnöret. Woetmann är nr 23 bland de danska musikforskare som nått dit sedan den förste disputerade för drygt hundra år sedan.

Det Woetmann åstadkommit är en avhandling som kan komma att bli ett mönsterbildande standardverk för historiker av alla slag som sysslar med att undersöka gamla handskrifter. Det är samtidigt en

mycket välskriven avhandling, avfattad på ett lättfattligt språk där engagemang och skrivarglädje hjälper läsaren igenom också de mest torra tekniska utläggningar om vattenmärken och handstilar. Stundtals är texten spännande som en detektivroman som när Woetmann spårar den väg som manuskriptet vandrat från ursprungsorten Lyon där den sammanställdes på 1520-talet och fram till att den bjöds ut på auktionen i London 400 år senare.

Handskriften – Cop 1848 som den kallas efter det signum Kungliga biblioteket i Köpenhamn gett den – innehåller drygt 250 musikstycken. Två tredjedelar av dessa är profana sånger med fransk text, d v s chansons, för två – fem stämmor. Resten utgör sakrala kompositioner i form av bl a mässor, motetter och Maria-lovsånger. Woetmanns noggranna undersökning av handskriftens ursprung, tillkomsttid och funktion leder honom till slutsatsen att källan representerar en bruksrepertoar som samlades ihop av en professionell notkopist i Lyon under åren 1520–1525. Innehållet i handskriften utgjorde kopistens lager av musik som han förvärvat genom att kopiera ur noter som han fått låna eller haft tillgång till på annat sätt.

Ur den bruksrepertoar som kopisten på detta sätt samlade ihop förfärdigade han nya och sannolikt vackrare handskrifter på beställning eller för försäljning vid de stora marknader som ägde rum fyra gånger om året i Lyon. Urvalet som finns representerat i samlingen visar på vilken musik som var kommersiellt gångbar i Lyon vid denna tid

och ger oss en unik helhetsbild av musiklivet på en bestämd ort.

Lyon upplevde vid denna tid en exceptionellt stark tillväxt. Invånarantalet ökade åren 1470 – 1520 från 20 000 till ca 70 000 och staden blev därmed den näst största i Frankrike. Med god tillgång till timmer och vattenkraft blev staden centrum för tillverkning av glas- och metallprodukter. Boktryckning och sidentillverkning var andra viktiga näringar liksom handel med kryddor och silver. Utländska köpmän och bankirer drogs till staden. Det franska kungahuset skaffade sig stöd genom att adla de mer inflytelserika familjerna och dessa tycks snabbt ha anammat de kulturformer som praktiserades vid hovet. Musik och litteratur hade en viktig disciplinerande roll i denna process. Genom att skriva, tonsätta och framföra dikter i de fasta former, *formes fixes*, som tillämpades i hovkretsar lärde man sig tygla sina känslor och handla mer rationellt. Sannolikt kan den stora andelen av chansons i hövisk stil i Cop 1848 förklaras med att stadens mer burgna skikt sökte tillägna sig en livsstil som skapade betingelser för ännu mer makt och inflytande.

Vår namnlöse notkopist i Lyon måste emellertid haft kunder också från andra samhällsskikt i staden. Cop 1848 innehåller en stor grupp av populära slagdängor som speglar ett friare förhållningssätt till musik än den höviska repertoaren. Där finns också musik som visar hur en enklare och mer populär stil influerade musik avpassad för de burgna kretsarna. En liknande spännvidd mellan komplexitet och en enklare folklig stil kan Woetmann påvisa för den sakrala repertoar som Cop 1848 innehåller.

Woetmann hade kunnat sätta stopp för sin forskning här. Han nöjer sig emellertid inte utan borrar sig ner ytterligare några varv mot en djupare förståelse. I inträngande

musikaliska analyser av enskilda verk och grupper av verk redovisar han resultat som för lång tid framöver kommer att föda musikhistorieforskningen med stoff för gen-sagor men också ge uppslag till ny forskning. Många av hans iakttagelser ifrågasätter etablerad kunskap om 1500-talets musik

En sådan iakttagelse gäller förhållandet mellan text och musik i det sena 1400-talets och tidiga 1500-talets vokalpolyfoni, dvs i den musikstil som brukar få beteckningen den nederländska stilen. Woetmann anser sig ha skäl att driva tesen att det i denna stil finns ett mycket påtagligare samband mellan text och musik än vad forskare hitintills hävdar. För den som tränger in i stilens konventioner blir den musikaliska dräkt som används för att återge svartsjukans avgrunder, stolthetens obändighet eller förälskelsens upprymdhet fullt igenkännbar, menar han.

Ett annat område där Woetmanns forskning tillför nytt stoff är kunskapen om hur det praktiska komponerandet gick till i början av 1500-talet. Woetmann kan med hjälp av material i Cop 1848 övertygande påvisa att kompositören satte musik till en textrad i sänder och att varje sådant litet avsnitt först utarbetades i någon form av partiturruppställning på griffeltavla eller liknande. Först när han var nöjd med sin tolkning av texten och kontrollerat att alla samklanger var godtagbara fördes musiken över till papper. Där ställdes den upp i en form som passade sångarna, d v s varje stämma fick sitt eget utrymme på uppslagen. Woetmanns resultat på detta område ger därmed en rimlig förklaring till varför musik i partiturruppställning inte finns bevarad från denna tid.

Förhoppningsvis kommer också Woetmanns diskussion kring problemkomplexet elitkultur kontra masskultur att ge upphov till ny forskning. Cop 1848 innehåller mate-

rial som visar hur en vital folklig och populär musiktradition tas upp i konstmusiktraditionen och hur nya stilideal utvecklas i detta möte.

Dessa exempel visar också Woetmanns förmåga att utnyttja det empiriska material han vaskar fram ur Cop 1848 till vidare och

mer perspektivgivande resonemang. Hans djupbörande analys av en enda källa kommer sannolikt att bli utgångspunkt för betydelsefulla omtolkningar av fransk musik och musikliv under 1500-talets första hälft.

Boel Lindberg

Börje Stålhammar: Samspel. Grunnskola – Musikskola i samverkan. En studie av den pedagogiska och musikaliska interaktionen i en klassrumssituation. Göteborg: Skrifter från musikvetenskapliga avdelningen, nr 41, 1995. – 287 s. – Diss. – ISBN 91-85974-36-6.

Det tematiske utgangspunkt for Stålhammars avhandling er ønsket om å finne fram til en musikkundervisning som kan trekke veksler på den sterke musikkinteressen og allsidige musikkaktivitetet som finnes blant ungdommen. Hvordan kan vi gi musikkfaget et innhold – eller hos Stålhammar – en form, som gjør at den unge engasjerer seg i læringsaktivitetet og ikke resignerer og vender faget og læreren ryggen? Hvordan kan vi forme en musikkundervisning hvor det finner sted et samarbeid mellom grunnskolens musikkundervisning og aktiviteten i den kommunale musikk-skole, slik at elevenes kompetanse og erfaringer med musikk kommer til sin rett? Stålhammar har sett med hvilken kreativ kraft mange unge vier seg til musikken utenfor skolen og spør seg hvordan man kan kanalisere denne energien inn i klasserommet. Eller han spør seg hva som ofte går galt i klasserommet, hvorfor musikk-læreren ikke lykkes i å engasjere elevene. Med andre ord, hvordan kontrollfunksjoner som kan være nedlagt i planer og pensum i grunnskolen, eller i musikk-skolens anbefalinger, er med på å hindre en gunstig utvikling av musikkfaget?

For å undersøke mulige alternative arbeidsformer har Stålhammar utformet et empirisk forskningsprosjekt – GRUMUS-prosjektet – hvor han kopler sammen to musikk-lærere, en fra grunnskolen og en fra musikk-skolen. Slik søker han å utnytte felles musikkpedagogiske ressurser i lokalmiljøet, samtidig som han vil nå fram til elever som har forskjellig musikk-kompetanse. Dette siste, ikke minst ut i fra en klasseroms-situasjon preget av heterogenitet med hensyn til

musikk-kompetansekriterier, samt en økende polarisering av elevenes musikk-kompetansekriterier med økende skolealder.

Gjennom sitt innovasjonsprosjekt vil Stålhammar særlig belyse interaksjonsprosesser i samarbeidet mellom grunnskole og musikk-skole med basis i en lærings-situasjon som tar utgangspunkt i elevenes ressurser, kunnskap og interesser. Det teoretiske utgangspunktet er, som med nødvendighet i musikkpedagogikken, tverrfaglig: fra pedagogisk og sosiologiske teori, til musikkvitenskapelige og musikkpedagogiske problemstillinger. Metodisk har Stålhammar knyttet seg til Chicagoskolen og symbolsk interaksjonisme, med vekt på bruk av "grounded theory". Med andre ord et kvalitativt studium, hvor de teoretiske kategoriene utledes fra observasjoner i feltet eller andre datakilder som f.eks. intervjuer med elever og lærere, lærernes dagbøker og "oppsatser" skrevet av elevene om deres opplevelse av undervisningen.

Avhandlingen er delt inn i syv kapitler. Første kapittel gjør rede for problemstillinger, teoretisk og metodisk bakgrunn. Andre kapittel inneholder en historisk gjennomgang av musikkfagets utvikling innen svensk skole, med vekt på å trekke ut noen større linjer som bakgrunn for dagens situasjon. Ved å observere musikkundervisningen ved en skole, og ved å trekke på resultater fra Nationell utvärdering, forsøker Stålhammar i kapittel tre å tegne et bilde av dagens musikkundervisning med særlig vekt på interaksjonen mellom grunnskolen og musikk-skolen. Kapittel fire gjør rede for de ytre og indre betingelser for GRUMUS-prosjektet, mens neste kapittel gir en nærmere

beskrivelse av selve læringsprosessen med utgangspunkt i observasjoner av interaksjonsprosesser i klasserommet. På bakgrunn av en teoretisk diskusjon forsøker Stålhammar her å tegne et bilde av de endringer som fant sted i selve undervisningsprosessen i løpet av prosjektet. I kapittel seks belyses nærmere møtet mellom lærere og elever, mens siste kapittel gir en oppsummering av resultatene.

Problemstilling, forforståelse, metode og teoretisk bakgrunn.

Målet med Stålhammars avhandling er formulert som følgende: "*Att vid samverkan mellan grundskola och musikskola i en klassrums-situation tydliggjöra den pedagogiska och musikaliska interaktionen.*" Det er vanlig innenfor den hermeneutiske synsmåten som ligger til grunn for den kvalitative metoden Stålhammar har benyttet seg av å gjøre rede for sin forforståelse. Stålhammar tar opp dette i sin gjennomgang av hva han kaller "forsknings-läget". Det kommer her fram at Stålhammar knytter seg til en rekke seneste kulturkritiske og reformpedagogiske bestrebelse. Reformpedagogisk da i betydningen å ville ønske seg reformer i musikkfaget. Han tegner et bilde av musikkfagets utvikling innen svensk skole, slik det er nedfelt i ulike læreplaner – Lgr 62, Lgr 69, Lgr 80 og Lpo 94 – som løper fra et sang og teorisentrert musikkfag, til et fagsyn hvor begreper som "skapande", "samspel", "gemenskap", "ungdomskultur" og "musiken i samhället" har fått en stadig mer sentral plass. Med andre ord en gradvis overgang fra et såkalt estetisk til et mer antropologisk kultursyn. Stålhammar tar videre hensyn til forskning og refleksjoner omkring musikkundervisning som peker på hvordan den "dolde" læreplanen, og ulike skolekoder virker negativt inn på musikk lærernes muligheter til å arbeide med kreative prosesser hos elever-

ne, hvordan musikkfaget ofte er isolert fra den almene bruk av musikken i samfunnet (Christopher Small), hvordan skolens struktur kan hindre læreren i å skape en form for musikkundervisning som bygger på elevenes erfaringer og ferdigheter. Stålhammar ønsker videre å ta hensyn til elevenes musikalske erfaringer og bygger på et utvidet erfaringsbegrep, noe han utvikler senere i avhandlingen. Alt i alt et syn på eleven som (med Swanwick) "oppfinnare", "improvisatörer" og "kompositörer".

En annen sentral verdi for Stålhammar er musikkens gemenskapsträvande funktion. Og av annen sentral litteratur som ligger til grunn for utviklingen av avhandlingen finner vi Fornäs, Lindberg og Sernehedes studier av svenske ungdommer i rockband. Her dukker Thomas Ziehe opp med sitt begrep om "det ovanliga lärandet", som også har vært en viktig inspirasjon for Stålhammars utgangspunkt.

Det synes å være en sentral tendens innen didaktik og "curriculum"-teori å problematisere forestillingen om et enhetlig pensum, om hva som er den riktige kunnskapen å bringe videre fra en generasjon til den neste. Hva vi kaller "pensum" er i høyeste grad et verdiladet, politisk dokument som handler om å gi prioritet til en bestemt type makt, en bestemt tradisjon. Med erkjennelsen av at det finnes mange stemmer i kulturen, "other voices", handler pedagogikk og undervisning i stadig større grad om å finne korrespondanser mellom de ulike stemmene i klasserommet og lærerens og skolens fortolkninger av planer og tradisjoner. Stålhammars prosjekt faller inn under denne postmoderne tendens i didaktikken, hvor han med utgangspunkt i "grounded theory" vil forsøke å bygge en teori om musikkundervisning hvor elevenes erfaringer kommer fram. Det er det lokale, som ikke alltid fanges opp

av "grand theory", det er elevenes perspektiv og position i forhold til kunnskapsformidlingen, som skal utgjøre en viktig del av den "substansielle" teorien som blir Stålhammars sluttresultat. Her søker avhandlingen fotfeste i Chicago-skolens symbolske interaksjonisme, i Glaser og Strauss grounded theory og i Blumers teori om hvordan objekter i omverdenen får sin mening gjennom måten vi interagerer med dem. Musikken blir et objekt vi handler mot for å uttrykke våre egne verdier. Læreren må ha en forståelse for hvordan musikken som et symbol muliggjør forskjellige avlesninger, hvordan hver enkelt elev kan bringe alternative tolkningsskjemaer til lyttingen på bakgrunn av egen livshistorie og livsverden.

For å fange opp denne meningsproduksjonen må praksis studeres over tid i forskjellige kontekster. Samtidig må forskeren være seg bevisst sin egen forståelse, og stadig reflektere over hvordan denne forståelsen er med på å produsere en bestemt type kunnskap. Alt i alt viser Stålhammar i dette kapitlet at han er inneforstått med sentrale teoretiske og metodiske forutsetninger innenfor kvalitativ forskningsmetode.

Fra skolesang og skolemusikk til musikk i skolen.

I et lengre kapittel om svensk musikkundervisnings historie, skisserer Stålhammar noen sentrale utviklingstrekk ved musikkfaget. Jeg skal ikke her gå i detaljer i forhold til denne utviklingen, bare gjenta noen av de utviklingstendenser som Stålhammar skisserer. For det første ser vi med utviklingen fra et sangfag til et musikkfag en overgang fra å betrakte musikken som noe utvendig, en type teknisk-faglig kunnskap som må tilegnes og avkodes gjennom spesielle teorier og øvelser, til å oppfattes som en del av barnets almene utrustning og kreative potensiale, noe som

skal uttrykkes snarere enn trykkes inn i barnet. Denne overgang fra et estetisk til et mer antropologisk synsett har ført til en betoning av musisering med tilhørende sosiale verdier som skapes gjennom musikalske samhandling. Musikkfaget handler slik sett ikke om å erobre en kultur, men å tilegne seg ferdigheter for å uttrykke noe iboende, noe som er assimilert gjennom barnets møte med kulturen, noe som skal frigjøres og utvikles. Samtidig nedbetones det nasjonale i møte med den internasjonale mediemusikken. Stam-sangrepertoaret må vike til fordel for et mer internasjonalt repertoar. Utviklingen har gått fra sangfag, til skolemusikk til musikk i skolen – eller vi kunne kanskje si, musisering i skolen. Denne utviklingen, som nå har foregått over de siste hundre år, og som i den senere tid er styrket gjennom inndragning av elevenes musisering, og hvor forbilder nå synes å være rockbandet eller ulike gehørsmusikkformer, synes å peke videre i retning av et musikkfag som har til hensikt å fremme elevenes subjektivitet, et fag hvor musikken som kunstform blir en del av et prosjekt, hvor vi med Foucault kunne si at målet er å skape mennesket selv som et kunstverk.

Et annet moment som kjennetegner utviklingen fram mot Lgr 80 og Lpo 94 synes å være den didaktiske frihet som er gitt lærerne. Det kan i den sammenheng være interessant å sammenlikne med den seneste norske skoleplan L95, hvor man nå satser på begrepet målstyring. Med andre ord, etter en periode med lokal læreplan og frihet for lærerne sammen med elevene å utforme mål og innhold innenfor en rammeplan, satses det i Norge på felles lærestoff.

En liknende utvikling med hensyn til å bygge ned avstanden mellom skolens og samfunnets musikkliv synes å ha foregått innen den kommunale musikkskolen. Fra å være en spesialisert institusjon som ivaretar

behovet for opplæring i musikk for det lokale musikklivets institusjoner som orkester og korvirksomhet, til dels lukket overfor det generelle musikklivet i samfunnet, ser vi en utvikling mot å inndra stadig flere sjangrer og musiseringsformer. Med den seneste utvikling fra musikkskoler til kulturskoler, legges det vekt på musikkskolen som en institusjon som ivaretar samfunnets almenne behov for et bredt og aktivt kulturliv hvor musikken finner sin plass innenfor andre kunst- og aktivitetsformer.

Musikkskolen og klasseromsmusikken

For å skaffe seg et mer presist bilde av hvordan musikkundervisningen på høgstadiet faktisk ser ut, har Stålhammar gjennomført en serie observasjoner. Først med praksisstudenter i 30 leksjoner. Deretter har han fulgt en musikk lærer i arbeid med forskjellige klasser gjennom en uke. Supplert med data fra Nationell utvärdering kan Stålhammar tegne et bilde av svensk musikkundervisning på høgstadiet hvor aktiviteter som sang og spill dominerer, og hvor timene ellers består av musikkteori, musikk og samhandle, musikklyssnande, samt rytme og rörelse.

Gjennom nærstudiet av musikken på Katedralskolen bekreftes dette bildet – selv om undervisningen nå er kategorisert under en praktisk del og en reflekterende del. Samtidig får vi en nærmere beskrivelse av hverdagen i musikkrommet, sett både fra lærers og elevs side. Ut fra denne beskrivelsen tegnes et bilde hvor elever med høy kompetanse i musikk, ervervet på fritiden i band eller i den kommunale musikkskolen, *ikke* får videreutviklet denne kompetansen i klasserommet. Selv om elevene innrømmer å ha nytte av sin kompetanse, er det vanskelig å skape en meningsfull undervisningsform som tar hensyn til den heterogene situasjonen.

Stålhammar møter i sine observasjoner to former for "oreda", den destruktive og den konstruktive – denne siste altså som en følge av at elevene nødvendigvis må lage lyd eller snakke sammen når de arbeider med å løse oppgaver. Om vi ønsker å bygge en musikkundervisning rundt såkalte manuelle eller laborative koder, og ikke havne i en ren intellektuell formidlingspedagogikk, er en slik oreda ikke til å unngå. I forbindelse med den destruktive oredan berører Stålhammar musikkfagets spesielle situasjon med hensyn til å engasjere elevene. Elevene møter ofte musikkfaget med forventninger og ut fra et aktivt engasjement med musikken på fritiden. Musikkvalget er gjerne knyttet til egen identitet, og det skal stort retorisk talent til fra lærerens side å samle alle elevene i ett felt, kanskje også om en musikkform som er vanskelig å forene med eget identitetsutkast. Eller de møter sin egen musikk i en skolemusikkform som de ikke kan identifisere seg med.

Gjennom samtalen med elevene kommer det fram at elevene differensierer mellom sin egen musikksmak og skolens musikk. Når de svarer at de er fornøyde med musikkundervisningen, noe som generelt synes å gå igjen innen Nationell utvärdering, har de skolens musikk i tankene. Når Stålhammar går nærmere inn på dette i intervjuene, blir elevene både mer kritiske og konstruktive. De ønsker seg større frirom for egne musiseringsprosjekter og egen læring, muligheter for å lære av hverandre, og ser gjerne læreren i en rolle som "handledare" snarere enn formidler. Elevene betoner også de sosiale aspekter ved musisering sterkere enn læreren. Samtidig uttaler elevene at de sjelden direkte får bruke de instrumenter og den kunnskap de har tilegnet seg i musikkskolen i musikktimene på skolen. Syv av sytten elever anga imidlertid at de hadde

hatt indirekte nytte av sine kunnskaper ervervet utenfor klasserommet.

Men også læreren føler at han kommer til kort, ikke klarer å utnytte ressurser hos elevene. De betingelser læreren arbeider under, planer og skolekoder, knapphet på tid og ressurser, synes å legge en demper på lærerens kreativitet og frihet til å eksperimentere. Læreren savner også mulighet for større samarbeid på tvers av fag, samtidig som han etterlyser bedre samarbeid med musikkskolen. Det blir også Stålhammars konklusjon etter denne observasjonsrunden, at det ligger ubrukte muligheter i en mer laborativ arbeidsmåte i musikktime, hvor lærerens rolle endres mer i retning av handle-dare.

Samspeillet i klasserommet

I dette kapitlet egner Stålhammar seg innholdet i musikktime. Utgangspunktet her er hvordan tradisjoner og skolekoder ofte medfører en bestemt måte å utlegge musikken på, noe som kan medføre at enhver musikk, også ungdommens egen, blir behandlet som "skolemusikk". Dette kan ha sammenheng med at instrumentene i skolen ikke inneholder de samme klangkvaliteter som den "virkelige" musikken, eller at læreren styrer undervisning ut ifra en bestemt "metodisk" progresjon, retter og griper inn, avgjør tidsmomenter osv. Med andre ord overtar ansvaret for læringen. Om vi sammenholder slike undervisningsformer med hva som skjer f. eks. i et rockeband som er preget av demokratiske og kollektive arbeidsformer og flate beslutningsstrukturer, kan avstanden oppleves dramatisk.

Også grunnskolelæreren i musikk falt inn i dette mønsteret og serverte "förpackad" kunnskap. Likevel lykkes det etterhvert å løse opp på formen, kanskje ikke minst på grunn av fellesøvelser med sikte på opptak,

slik at elevene engasjerte seg i den musikalske læreprosessen. Noe av det samme mønsteret var også til stede i instrumentgruppen, selv om elevene her tidligere engasjerte seg i og tok ansvar for læreprosessen og slik påvirket lærerrollen.

Stålhammar spør seg hva som kan være årsaken til at elevene oppfattet denne undervisningen positivt og hva som ga drivkraft til læreprosessen. Svaret mener han å finne – ut fra observasjoner, elevutsagn, lærernes dagbøker og litteraturstudier – i selve undervisningsformen, som styrket den enkeltes selvfølelse og ekspressivitet, samt ga muligheter for fellesskapsopplevelser, en "vifølelse". Men særlig vekt legger Stålhammar på at dette var en undervisning med et innhold som hadde tilknytning til "det virkelige" livet, den symbolverden som elevene var fortrolige med fra sin egen bruk av musikk i fritiden. For å støtte opp om sitt resonnement, trekker Stålhammar også inn relevant forskning omkring erfaringsbegrepet og betydningen av å trekke inn deltakerens erfaringer i læreprosessen. Han vil anvende et vidt erfaringsbegrep, som også trekker inn elevenes erfaringer med musikk på fritiden, og ser dette som en forutsetning for å lykkes med undervisningen. I dette bilde hører også med hvordan elevene hadde et komplekst musikksyn, skriver Stålhammar, dvs. musikken var alltid noe de tok stilling til, aldri noen nøytral foreteelse.

Konklusjon

Dette er en avhandling som i første rekke er skrevet ut fra den praktiske musikkpedagogikkens behov for å løse problemer knyttet til den daglige undervisning. Den kritikk som ofte rettes mot forskning fra praktikernes side, om at forskning ofte blir teoretisk fjern og lite interessant for det daglige arbeidet, imøtekommes gjennom denne avhandlingen. Nå

har vi behov for begge typer av forskning, både mer teoretisk grunnlagsforskning og mer anvendt forskning. Når Stålhammar f.eks. kommer inn på temaer som elevenes musikkbakgrunn befinner han seg på kultur-sosiologisk mark som i den siste tiden er pløyd opp gjennom cultural studiesteoretikere, populærmusikkforskere og musikkantropologer. Stålhammars avhandling er imidlertid ikke noen tung teoretisk avhandling, hvor de siste "haut-couture"-strømninger innen kulturteoretisk og postmoderne antropologisk teori er søkt oppdatert. Stålhammar har tilegnet seg forskningmetode og teori og anvendt et bredt spekter av metoder

og resonnementer for å produsere ny kunnskap om hvordan vi kan undervise i musikk.

Han har dokumentert innenfor rammen av en kvalitativ tilnærming og ved fortolkende metoder hvordan vi ved å vektlegge nye undervisningsformer kan være med på å forflytte posisjonene i det didaktiske feltet. Han har gjennom sin forskning utformet en posisjon i det musikkpedagogiske feltet karakterisert ved et etnodidaktisk arbeidsform, en sterk elevsentert posisjon hvor laborative arbeidsformer står i sentrum.

Even Ruud