

Recensioner

Madeleine Hsu. Olivier Messiaen, the musical mediator. A study of the influence of Liszt, Debussy, and Bartók. London: Associated University Presses 1996. – 183 s. – ISBN 0-8386-3595-4.

Kort om författaren: Madeleine Hsu har en dubbel identitet som forskare och musiker. Av baksidestexten framgår att hon har ett konstnärsexamen från konservatoriet i Warszawa, lägre akademiska titlar från Juilliard School i New York och en filosofie doktors-examen från New York University.

Titeln på Hsus bok, *Olivier Messiaen, the musical mediator. A study of the influence of Liszt, Debussy, and Bartók*, är lovande. Det problem man väntar sig skall avhandlas kunde tänkas preciseras på följande vis: Förekommer det signifikanta likheter och skillnader mellan Messiaens och de tre tidigare tonsättarnas musik och i vilken mån kan dessa i så fall betraktas som resultat av influenser? Att tala om Messiaen i termer av influenser eller inspirationskällor har visserligen kommit att bli rutin. Men likheterna med och influenserna från konfigurationen Liszt, Debussy och Bartók har, mig veterligen, inte varit föremål för ett koncentrerat studium. Hsu sitter med trumf på hand.

Titelns pregnans gör bokens läsning desto mer desillusionerande.

Hsu tillåter sig till att börja med att på en gång inskränka och utvidga det syfte titeln ger vid handen. Detta i åtminstone tre avseenden:

1) Om titeln tycks avse Messiaens musik i allmänhet visar det sig att det enda som analytiskt studeras är ett urval av hans pianoverk som inte antas representativt annat än för sig

självt – till yttermera visso ett haltande urval. Av Messiaens fyra stora cykliska verk för piano: *Préludes* (1929), *Vingt régards sur l'Enfant-Jésus* (1944), *Quatre études de rythme* (1949-50) och *Catalogue d'oiseaux* (1956-58) analyseras det första i sin helhet (åtta preludier), det andra representeras (?) av *Regard de l'Esprit de joie*. Övriga nitton betraktelser lämnas därhän, liksom övriga pianoverk.

2) Om titeln talar om Liszt, Debussy och Bartók kommer Hsu i texten på s. 13 att uttryckligen inskränka det komparativa studiet till den sistnämnde, mer precis till att finna "significant similarities and differences ... between piano works of Bartók and Messiaen". Vilket inte hindrar Liszt och Debussy från att senare smita in genom bakdörren jämte Ravel, Stravinsky, Webern ...

3) Hsu ägnar ett helt kapitel åt att spåra samtliga medeltida och moderna "musikaliska erfarenheter" ("musical experiences") som må ha påverkat Messiaens kompositioner (här alltså ej endast pianomusiken). Detta är förvisso en mycket mer omfattande undersökning än den titeln utlovar..

Allt detta kunde varit en fråga om ett olyckligt val av titel. Det är dock mer: ett indicium på en bok utan vare sig stadga eller riktning. Analyserna av Messiaens pianoverk – i själva verket enkla om än systematiskt utförda deskriptioner som på den ena extremen tenderar att förlora sig i lösryckta detaljer, på den andra utgör identifikationer

i termer av konventionella formschemata – används i ytterst ringa grad för att utvärdera frågan om influenser från Bartók (eller ens frågan om influenser i allmänhet). I analyserna av *Préludes* i kapitel 2 figurerar Bartóks namn en enda gång (s. 41). Om han är något mer förekommande i analysen av *Regard de l'Esprit*, utan att för den skull utgöra framställningens självklara referens, gör detta bara urvalet av analyserade verk i relation till bokens titel och syfte ännu mer dubiöst.

Istället för i samband med analyserna avhandlas bokens huvudtes, relationen mellan Bartók och Messiaen, i ett eget kapitel, i vilket frågan om tonsättarnas verk i allmänhet, snarare än pianomusiken, står i fokus. (Åter en inkonsekvens, jfr. citatet ur syftesformuleringen under 2) ovan!). I detta kapitel erbjuds en kökkenmödding av stort och smått i på en gång svepande och triviala jämförelser: Bartók och Messiaen var bägge intresserade av Wagner, talmystiker, systembyggare, de älskade bägge pianot mm. Allt detta är gott och väl men *influerade* Bartóks wagnerintresse, eventuella matematiska resonemang, hans system och förkärlek för pianot mm. verkligen Messiaens? Hsu gör endast ytterst vaga antydningar att så nog kunde vara fallet i några avseenden men lämnar för övrigt denna undersökningens centralfråga obehandlad. Kuriöst.

Som för att ytterligare markera bristen på konsekvens har Hsu dubblerat sitt analytiska kapitel med *A Guide to Interpretation and Performance*, vars relation till bokens

påstadda huvudlinje *qua* guide är obefintlig. Denna utgörs till en del av ytterligare analys med vissa komparativa inslag, till en del av antingen triviala eller dogmatiska interpretatoriska råd. Exempel på trivialitet finner vi på s. 117: "*Un reflet* should not begin to quickly, considering the difficulty of its sixteenth- and thirty-second notes", exempel på dogmatik på s. 116: "The performer should breathe before playing the anacrusis-group in order to give impetus to the phrase. ... The work should evoke the character of something unexpected, or unforeseen, veined with delicate nuances." Som pedagogik betraktat tillhör sådana råd mer en mästarelärling-tradition än en konstnärlig utbildning som har ambitionen att höra hemma på universitetet.

Det finns ytterligare problematiska drag i Hsus bok – inte minst att hon åberopar *Guidelines for Style Analysis* av Jan LaRue som ett hjälpmedel i sin analys. Men istället för att dissekera dessa, låt oss avrunda: Det råder knappast någon tvekan om att den som bör hängas ut är förlaget, snarare än Hsu. Att ge ut denna text i befintligt skick har gjort dess upphovskvinna en grov otjänst. Den saknar, plumpt uttryckt, alla kvaliteter, så även stilistiska: framställningen är på en gång kortad, okoncentrerad och extremt repetitiv. Lägg till detta en oklar syftesformulering, vacklande avgränsningar, en trivial och poänglös musikbeskrivning som går under namnet analys och en illa argumenterad huvudtes. Kort sagt: varför?

Jacob Derkert

Dan Malmström: "Härligt, härligt men farligt, farligt – Populärmusik i Sverige under 1900-talet. – Stockholm: Natur och kultur, 1996. – 357 s. ill. notexempel. – ISBN 91 2705733 X

Dan Malmström (DM) vänder sig i sin framställning om populärmusik i Sverige under 1900-talet till en bred allmänhet. Han skriver inte detta, men man antar det. När jag försöker ställa in synskärpan på denna nivå, blir min läsning på ett sätt. När jag läser med den kritiske forskarens ögon, ser jag annat.

Låt mig börja med Malmströms inledning. Den börjar: "Under hela 1900-talet har populärmusiken varit stadd i förändring. Framförallt har den påverkats av den tekniska utvecklingen men också av samhällets förvandling i stort". Nästa stycke börjar: "För att förstå den moderna underhållningsindustrin är det emellertid nödvändigt att gå tillbaka till tiden före de tekniska mediernas tillkomst och se hur förutsättningarna såg ut för den utveckling som skulle komma." Därefter skriver DM att hans bok är "en översikt över det här århundradets 'underhållningsmusik'", och att den som förväntar sig en klar och tydlig definition av själva begreppet populärmusik väntar förgäves. Det sägs att många människor betraktar populärmusik som "skräpmusik", men skriver DM, "man måste hålla i minnet att den oftast har tillkommit för att fungera för en viss typ av publik under vissa bestämda förhållande." En av grundtankarna i boken är därför att betrakta "varje musiksort utifrån sina egna förutsättningar". Så nämns också att den musik som behandlas i boken med ett "engelskt-amerikanskt uttryck brukar kallas middle of the road (MOR)".

Å ena sidan kan den mindre initierade läsaren således lära sig att populärmusiken varit stadd i utveckling under hela 1900-talet osv, å andra sidan blir man som forskare snart förvirrad över hur självklarheter blandas

med egendomligheter. Å ena sidan: jovisst allting har förändrats (som alltid). Jovisst: det är alltid bra att ge en bakgrund till den tid man skall studera (fastän människorna från detta perspektiv inte hade något facit för det kommande). Jovisst: det är svårt att definiera termer tydligt, men något kunde kanske ha sagts, någon avgränsning gjorts, särskilt som ord som underhållningsmusik och skräpmusik strax slinker med.

Å andra sidan: det är inte majoriteten, utan en minoritet som sett ned på omtyckt populärmusik under 1900-talet. All musik är funktionell i sin inplacerade sociala kontext. Våldigt mycket av den musik som DM tar upp (detta framgår redan av innehållsförteckningen) låg inte på vägens mittlinje när den lanserades (blues, ragtime, jazz, bebop, rock'n'roll, punk etc.)

Denna dikotomiska läsning går att genomföra på det mesta som sägs. DM börjar således sin i huvudsak kronologiska framställning på 1800-talet. Han skriver inledningsvis om industrialiseringen och urbaniseringen under 1800-talet, men blandar ihop orsak och verkan när han drar slutsatsen att "Musiken förändrades för att tillgodose människornas behov i och med den nya sociala situationen"(s. 13). Att DM velat få med det mesta är emellertid vällovligt: Läsaren möter korta avsnitt om väckelserörelsen i Nordamerika och i Sverige, om tidig blues, Tin Pan Alley, operetter i Europa, Pianot som heminstrument etc. Det blir ett rikt panorama, men läsaren förstår inte varför hon skall läsa avsnittet väckelserörelsen i Nordamerika. DM hamnar ibland vid sidan av målen och återberättar saker som föga bidrar till historien om populär-

musiken i Sverige. För att citera några av de 14 rader som ägnas åt kulmen på den andra väckelsevägen i USA på 1830-talet: "År 1833 kunde man iakttä ett regn av meteoriter eller 'fallande stjärnor'. Halleys komet uppenbarade sig 1835, och 1843 visade sig den Stora Kometen. När undergången uteblev 1843 omdaterades den till den 22 oktober 1844..." (s. 15).

Det framgår vidare att många av dessa väckelsesånger tog sig över Atlanten och användes inom den svenska frikyrkorörelsen. I detta korta avsnitt uppenbarar sig också förtjänstfullt det första notexemplet ("Tryggare kan ingen vara", notexempel läggs in här och där i framställningen). DM faller även några kommentarer kring hur sångerna ackompanjerades.

Den ambivalenta synen på fiolen nämns också. Här finns ett av alltför många exempel på egendomliga kommentarer. DM skriver – som det verkar helt oförhappandes – att det förekom att spelmän som omvänt brände sina instrument, och så lägger han till en problematisk bisats som blir helt onödig: "men att gå så långt som att påstå att väckelserörelsen tog död på spelmanstraditionen är en överdrift" (jo, verkligen). DM konstaterar således att fiolen användes i väckelserörelsen, och att det inte var instrumentet i sig själv utan att fiolen användes till dansmusik som var problemet. Gott och väl, men så gör DM en hänvisning till Hans Bernskiöld (1986:93) som framhållit, skriver DM, "att fiolen på vissa håll var accepterad och på andra håll inte, beroende på huruvida medlemmarna i respektive församling var i minoritet på orten eller ej". Vad nu detta betyder är omöjligt att lista ut om man inte har Bernskiöld tillhands, och det borde inte vara nödvändigt.

Tyvärr är det sagda symptomatiskt för åtskilliga avsnitt; den nyfikne nybörjaren

läser och lär, den kritiske forskaren funderar förvånad på varför DM, t.ex. i avsnittet "Tidig blues" inte arbetat in centrala arbeten som van der Merwe (1989) eller Lomax (1993) eller tagit del av Lilliestam (1995). Resultatet borde då blivit annorlunda och framförallt bättre.

Men som sagt, DM är duktig på att få med mycket och lyckas i nästa kapitel, som avhandlar tiden 1900–1920, också ge en bred översikt. Den offentliga dansen avhandlas, folkparkerna omnämns, kabarén, den begynnande grammofonindustrin diskuteras, bildandet av svenska musikerförbundet o.s.v. Denna lovvärda ambition, går som sagt ut över själva framställningen, som blir splittrad. DM hinner ofta inte ge tillräcklig information för att hans påståenden och resonemang skall blir tydliga. Som en förklaring till att restaurangmusiker vanligtvis inte repeterade nya arrangemang utan spelade "a vista", anges att man höll sig "med en mycken stor repertoar för att slippa spela samma nummer kväll efter kväll." Men i verkligheten var det så mycket som bidrog till detta, bl.a. att arrangemangen var skickligt och idiomatiskt skrivna, att musikerna hade hög kompetens, att man kunde "repetera" när det var få eller inga gäster i restaurangen och det gällde att sälja sig, d.v.s. att följa med och erbjuda nyheter (nya operetter, schlager, karaktärsstycken etc).

En fördjupning, med framställningens uttalade mål i sikte, hade i många fall varit bättre, än den allmänna svenska musikhistoria som ibland blir fallet. Visst tycker jag det var roligt att se några sidor om svenska musikerförbundets första tid, men har svårt se att det är helt relevant i sammanhanget.

I det tredje kapitlet "Tiden 1920–1930" betonar DM helt riktigt de tekniska mediernas stora betydelse för populärmusikens utbredning och vikt. Han diskuterar jazzens

introduktion, dock inte på ett klagörande sätt: "Bluesen var viktig för jazzens utveckling, liksom ragtime och mycket annat", skriver DM, och tillägger att jazz huvudsakligen först spelades av svarta musiker för svarta lyssnare, men att vita musiker och den vita publiken accepterade jazzens specifika stildrag efterhand. Strax därefter anges att onestep började ersättas av "twostep, som foxtrot och turkeytrot. Det förklarar varför ordet jazz i Sverige först betecknade de danser som hörde ihop med den nya synkoperade musiken" (s.71). Därtill sägs att det är tveksamt om den musik som Rolfs jazzorkester spelade på Fenix 1919 "verkligen förtjänade benämningen jazzmusik." I själva verket täcker termen jazz i början ett vitt semantiskt fält. Det viktiga är dock att se att jazz under 1910-talet var ett paraplybegrepp som kunde användas på svängiga ragtime (oftast instrumentala stycken), twostep, onestep (kommer senare än twostep) och senare foxtrot (onestep och foxtrot var som regel sänger, d.v.s. hade text). För majoriteten på Fenix spelade därför säkerligen Rolfs jazzband jazz när man jazzade till den, även om dagens jazzmusiker ur stilistisk synpunkt inte skulle tycka det.

Efter denna inledande förvirring blir emellertid DM:s text strax bättre och läsaren får en rimlig inblick i jazzens 20-tal. Därefter följer att bra avsnitt om Ernst Rolf, och ett spretigt avsnitt om all den populärmusik som spelades under 20-talet. Kanske hade begreppet mellanmusik underlättat för läsaren att förstå hur operan *Tosca* av Puccini, Gershwins "Fascinating rhythm" och valser av Jularbo samsades under ett tak. Avsnittet är med andra ord fullpackat med information, men kunde analyserats och strukturerats bättre.

Läsaren är nu väl insatt i DM:s framställningssätt. De följande sex kapitlen är på lik-

nande sätt indelade i tioårsavsnitt. Kapitlen är fullpackade, men inte fullödiga. Om jag tillåter mig att hoppa till tiden 1960–70 finner vi exempelvis 19 underrubriker för att nämna några: Radions betydelse, twist och bossa, Stälträdspop, Den svarta kulturen i USA, Manlig dominans, Filmmusikens ställning o.s.v. Kapitlet inleds, som många tidigare, med en rundmålning av socioekonomiska och politiska förhållanden i Västerlandet, varpå DM berättar om nya tekniska framsteg inom musikindustrin: transistorer, elförstärkta instrument, bandspelare m.m. Man läser med intresse om den detaljerade redogörelsen för Radio Nord som SR gjorde allt för att sänka.

Som tidigare tror jag den s.k. intresserade allmänheten läser DM:s bok med intresse, medan musikkforskare och andra initerade inte sällan hoppar till. En svårighet – och den är genomgående för hela framställningen – är att DM är mycket sparsam med sina referenser. När jag läser att Radio Nord sändningar "innehöll blandad populärmusik utan att man gynnade någon speciell genre" (s.189), blev jag mycket förvånad. Så minns jag det inte alls och skulle gärna velat följa upp påståendet, som jag tror är felaktigt. Menar DM snarare "popmusik" än "populärmusik"? På samma sida följer nämligen sedan en diskussion om benämningen "popmusic". Som tidigare undrar man över varför vissa saker får ett så begränsat utrymme. "Bossanovan", står det, "kom från Latinamerika och det är den specifikt rytmiska grundstrukturen som ger den dess karaktär.. en hybrid mellan samba och brasiliansk baião" (s.194). Så nämns kort något om Stan Getz och kända brasilianska artister, men inget om Lill Lindfors, som ju otvivelaktigt hade stor betydelse för genrens etablering och fortsatta ställning i Sverige. Sammanlagt ägnas 15 rader åt bossanova, medan t.ex.

stältrådspopen får en och en halv sida. Jag hoppade också till när det i ett avsnitt om hippierörelsen m.m. angående popmusik och narkotika står: "Sverige skulle inte varit friare från narkotika utan popen, snarare motsatsen", ett påstående som är ett exempel på hur ett mycket komplext samhälleligt problem reduceras till ett musikaliskt.

Det hör till spelets regler att samtidskildringar alltid upplevs som mest subjektiva. Det vore därför lätt att diskutera val av gener, omfattningen av utrymme åt vissa artister/musiker o.s.v., men det får anstå. Några kommentarer kring bokens slutord och sammanfattning är dock på sin plats. DM övervärderar dominansen från USA. Fram till åtminstone 1960-talet var de populärmusikaliska influenserna från det centrala Europa viktiga. Detta kommer fram i alldeles för liten utsträckning. Jag tänker bl.a. på österrikiska ländler, tyska kupletter, tyska filmschlager, franska valser och italienska schlager osv (något av detta tar han dock

upp i boken). Jag menar också att han övervärderar betydelsen av framhävandet av andra och fjärde slaget i takten (DM borde benämnt detta backbeat och inte offbeat). Inom jazz blev detta viktigt, men jazzens publik minskar med tiden i takt med att den får en allt tydligare "konstmusikalisk" funktion.

Att jag i min anmälan lagt tyngdpunkten på tiden före 1950-talet har naturligtvis att göra med min kompetens som forskare. Och jag ger gärna DM en stor eloge för att hans framställning av tidsperioden fram till 1950-talet är så fyllig (140 s. av bokens 326 sidor). Som helhet betraktad, kan nog många "vanliga" läsare tycka det är "härligt, härligt" att läsa DM:s bok. Men sanningen är tyvärr, att DM:s framställning torts sitt encyklopediska grepp har alltför många luckor och ofta ger en snedvriden bild av populärmusik i Sverige. Mitt slutintryck blir därför snarare "farligt, farligt".

Olle Edström

Lundberg, Dan & Ternhag, Gunnar. Folkmusik i Sverige. – Hedemora: Gidlunds Förlag, 1996. – 192 s. ill. – ISBN 91 78442 48 6

Musikvetnologerna Dan Lundberg och Gunnar Ternhag har tillsammans skrivit en översiktlig framställning om folkmusiken i Sverige. Deras mål är att göra detta på "ett rimligt antal sidor [177 textsidor] och på ett begripligt språk" (s.7). De uttalar också en folkbildarambition och hoppas att den entusiasm de har för musiken skall smitta av sig på läsaren.

Boken inleds med en bakgrundsteckning och en kort diskussion om termen folkmusik. Här framhålls som det viktigaste att "definitionen av folkmusik gått från en social kategori till en stilfråga". De hoppas också att de befriat sig från "den mest utretrade [överdrivna!] synen på folkmusik som en motsats till konstmusik". Därefter följer – inte oväntat – ett kapitel om fäbodarnas musik. Fäbodväsendet beskrivs måleriskt som en snett placerad midja, ett kulturskilje, som går över mellersta Svealand. Kapitlet är välskrivet och växlar mellan tillbakablickande sammanfattningar och nutida frågor om denna musiks funktion idag. Det enda jag saknade var en transkription över ett lockrop eller en hornlåt.

Därnäst kommer ett kapitel om "Sång". Man gör inledningsvis den viktiga reflektionen att begreppet folkmusik nära nog blivit synonymt med spelmansmusik, men påpekar att sången alltid dominerat över spelet. Läsaren får också genom författarnas framställning helt klart för sig vilken grundläggande betydelse sången hade (har). Som i framställningen generellt växlar författarna då och då perspektiv mellan den folkliga traditionens begreppsapparat och den vetenskapliga. I detta kapitel förs t.ex. termerna etisk och emisk in i samband med diskussio-

nen av begreppet visa. Att de här slutar med konstaterandet att "den vardagliga betydelsen av ordet visa är en blandning av vetenskapens innebörd och den folkliga uppfattningen", blir dock inte så klargörande.

Det följande kapitlet "Spelmansmusik" är bokens mest omfattande. Som de tidigare kapitlen är även detta välmatat med olika avsnitt: nutida ögonblicksbilder, beskrivningar av synsätt på allspel, en skildring av den medeltida lekarens roll m.m. Lyckat är också att man vävt in beskrivningar av olika dansformer och deras historia. Författarna skiljer mellan folkdans, gammaldans och folklig dans. De kunde förstås berättat om varför man inte mer än nämner de nyare folkliga dans- och musikformer, polkor, valser, schottisar, hambo m.fl., som blev allt viktigare för folkmajoriteten från 1800-talets slut. Och de borde också – och det finner jag vara framställningens största brist – någonsans i framställningen kommit in på den vanligaste folkliga musiken i Sverige under 1900-talet, schlager och dansbandsmusik.

Kapitlet "Musik i mångkulturens Sverige" inleds med några hårddata, att de utrikes födda på 1860-talet var ca 25 promille av befolkningen och att siffran snabbt stigit efter det andra världskriget och idag är ca 9%. Läsaren blir därför förvånad över att strax läsa att det likväl finns skäl "att förhålla sig skeptisk till bilden av 'det gamla' Sverige som ett homogent land" (s. 131). Jämförelsen strax därefter, att dalkarlarna som fram till mitten av 1800-talet gjorde s.k. herrarbete i Stockholm "var ett lika exotiskt inslag i stadslivet som 1990-talets greker eller turkar" förefaller mig också egendomlig.

Avstånd och exotism är inte, som det här framställs, givet en fråga om geografiskt avstånd och kommunikationer, utan fastmer en fråga om det socio-kulturella avståndet mellan kulturerna. Dessa mina kommentarer förtar dock på intet sätt intrycket av ett rikt och balanserat kapitel. Detsamma kan även sägas om det sista kapitlet som tar upp "Dagens folkmusik": världsmusik, folkmusik och pop, bordunrock, diskuterar instrumentet låtbosoki (!) och kommer in på de sista decenniernas festivalisering. Det är roligt att kunna ge det omdömet eftersom det alltid är särskilt svårt att skriva översiktligt om det senaste.

Instoppat mellan dessa delar finns ett kapitel om "Samisk musik", ett område som tidigare saknats i svenska översiktsverk. Fastän det i det stora hela är en bra översikt, har det här smugit sig in ett antal fel eller problematiska uttalanden. Påståendet att jolkens funktion (singularis) "har sitt ursprung i samernas förkristna syn på gränsen mellan liv eller död" (s.144) är ett sådant. Andra exempel är att flera iakttagare jämfört skarpa tonansatser med hundskall (det är i stället starkt accentuerade och uppåtgående glidtoner som kan leda tankarna till denna lik-

nelse), eller att en successiv höjning av tonhöjden "markerar att jolkaren kommer längre och längre in i jolkens ämne" (tonhöjdsförskjutning, när detta förekommer, är en effekt av jolkarens emotionella inlevelse). Men detta är mindre anmärkningar. Att jag nämner dem beror förstås på min detaljkunskap i ämnet. Min avhandling (1977) handlade om samisk jolk. Jag har producerat en skiva med äldre jolk för Ajtte och publicerat många artiklar om jolk (bl.a. i *Sumlen* 1990–91) och modern samisk musik (bl.a. om Mari Boines sånger, se i *Folk och Musik* 1995), information som läsarna skulle haft intresse av.

När ris och ros är utdelat återstår slutintrycket: Boken *Folkmusik i Sverige* uppnår med råge sitt mål och kommer att fungera utmärkt för många avnämare med olika behov. Den förenar ett vardagligt och vetenskapligt perspektiv. Den är trevligt skriven, pedagogiskt upplagd och man tvivlar aldrig på att författarna står nära sin musik. Sägas skall också att boken är fint illustrerad med teckningar på instrument, har många notexempel och ett bra register.

Olle Edström



Catharina Dyrssen: Musikens rum. Metaforer, ritualer, institutioner. En kultur-analytisk studie av arkitektur i och omkring musik. – Arkitektur-Byggnadsplanering, Chalmers tekniska högskola i samarbete med Musikvetenskapliga avdelningen, Göteborgs universitet. – Göteborg: Bo Ejeby förlag, 1995. - ISBN 91 88316 1310. – 287 s., diss.

I förordet till sin avhandling "Musikens rum" citerar Catharina Dyrssen Gunnar Olsson, som säger: "Att förflytta sig från en kategori-värld till en annan är att delta i en revolution." Det revolutionära bör kanske inte fattas alltför bokstavligt här, eftersom de båda kategori-världarna utgår från traditionell musikvetenskap och arkitektur. Nu är banden dem emellan både oupplösliga och uråldriga – musik framförs ju alltid i ett *rum*, antingen offentligt eller privat, verkligt eller virtuellt. "Korsläsningar" av det slag som Catharina Dyrssen gjort tänds ofta gnistor på oanade ställen och även om det kan resultera i kreativ förvirring bör möten över ämnesgränser generellt ses som något positivt.

Avhandlingen är som framgår framlagd för teknisk doktorexamen vid Chalmers och innehåller partier om arkitektur som jag inte är kompetent att bedöma. Jag begränsar mig här till några iakttagelser utifrån en musikso-cnologisk aspekt, som i sig är en väsentlig del av "Musikens rum". Dispositionen är över-skådlig, framställningen lättflytande och visar stor omsorg om läsarens förståelse utan att ge avkall på den vetenskapliga diskursen. De konkreta exemplen är många, hämtade från situationer och musikhändelser som läsarna själva kan ha upplevt. Många av exemplen är från Göteborg och texten har därför i långa stycken blivit en intressant lokalhistoria som med behållning kan adderas till Anders Carlssons och Olle Edströms exposéer från fjolåret. Om man även räknar in de äldre studierna inom samlingsprojektet "Musiklivet i en stad" med början från 1970-talet finns det nu imponerande fakta-

samlingar och analyser om musik och musikliv i Göteborg.

Ett principiellt problem uppstår när två discipliner skall mötas utifrån var sin egen välutvecklade terminologi. Catharina Dyrssen har gjort en pionjärsats och glap-pet mellan ämnena är marginella. Möjligen har hon haft en alltför stor ambition att också språkligt låta ämnena ta färg av varandra och inslagen av metaforer kan vara ris-kabla här och var. Vardaglig fackjargong innehåller ju mycket av det slaget, men när arkitekter talar t ex om "rytm" och musiker om "rymd" är det termer som inte utan vidare kan flyttas fram och tillbaka.

Det är uppenbart att det ämnesområde som här avhandlas, liksom en rad andra, ännu trevar efter den "växelstation" eller transformator där begrepp och metoder från en disciplin kan översättas eller omtydas och användas i en annan. Musikvetenskapen bör kanske vara särskilt uppmärksam på sådana gräzoner, eftersom allt fler utbrytningar sker i gränsområdena mot andra ämnen.

Ett exempel är analogierna. Kan en *musi-kalisk* bågform (t ex en melodi) utan vidare jämföras med en *arkitektonisk* bågform (t ex ett takfall)? Och även om det är möjligt, som en arbetshypotes, håller jämförelsen/analogin också mot bakgrund av att musiken all-tid är ett skeende i tiden men arkitekturen i rummet? Annorlunda uttryckt: en musika-lisk bågform passeras och upplevs på några sekunder, en byggnad kan betraktas i tim-mar; den ena är "virtuell", den andra fysiskt påtaglig. Relationerna mellan begreppen tid

och rum har ju för övrigt både fysiska och filosofiska dimensioner...

Problematiken konkretiseras när Catharina Dyrssen utgår från Mozarts Haeffnersymfoni (nr 35) – utan att närmare motivera valet – och tolkar verket med ett påfallande plastiskt bildspråk: iöronenfallande port, kraftfullt uppåtgående, rullas ridån upp, o.s.v. I i en djärv analogi jämför hon symfonins struktur med byggnadens konstruktion: huvudtemat liknas vid en konsertbesökare (subjektet) som vandrar genom byggnaden, från gatuplan och entré via garderoben, promenoaren och in i konsertsalen (sid 73). Kapphallens garderober jämförs med symfonins sidotema med sina retoriska konfrontationer, "en tektonisk sidokraft". Symfonins öppning (oktavsprånget) associeras till Konserthusets huvudfasad. En genomförd associativ "metod" som denna reser många invändningar och olösta frågor och har ibland något av prokrustesbädd över sig. Borde inte oktavsprånget (hos Catharina Dyrssen = fasaden) hellre förknippas med *entrén*, intåget? (eller menar författaren att byggnader "klingar" entrémässigt redan genom den visuella anblicken av fasaden?) Hon går raskt förbi det faktum att Konserthuset i själva verket har märkligt diskreta och nästan "bortglömda" entréportar, mer undanskymda än de flesta biografer i stan. I nästföljande avsnitt beskrivs det omvända, musiken som arkitektur, och valet har – likaledes utan närmare förklaring – fallit på Chopins Fantasie-Improptu op 66. Fysiska (eller psykiska) rumsupplevelser i samband med musik är ju något mycket individuellt, och det ligger nära till hands att hämta stöd från satsläran eller t o m den grafiska notbilden och tala om "rum" som öppnas och sluts etc. "Oktaven är en absolut gräns, den bildar ett mycket klart definierat

rum" (s. 80). Catharina Dyrssen drar slutsatsen att Chopins "rum" i detta impromptu sprängs (s. 83) men nämner inte att tempot ju är mycket snabbt och att det individuella lyssnandet förvisso kan påverka eller helt omöjliggöra upplevelsen av just rum. Författarens förslag kan helt säkert accepteras som subjektiva tolkningar, men knappast som byggstenar i en teori, lika lite som Göteborgs konserthus kan sägas vara en visualisering i sten av en klassisk symfonisk form. På något sätt känns de här båda analys-exemplen som en onödig överkurs – texten står sig gott utan, och de kan uppfattas som krystade.

Om de rituella rummen och konsertformerna har Catharina Dyrssen många intressanta iakttagelser och stöder dem i välvalda exempel. En notering som på inte sätt är någon kritik: man får förmoda att majoriteten av de publikgrupper som hon beskriver utförligt, de som går på symfonikonserterna i Konserthuset och popkonserterna på Scandinavium, inte skulle känna igen sig alls i hennes beskrivningar. Men det hör ju till saken att de rituella inslagen är relevanta så länge de fyller ett behov och upplevs som naturliga, integrerade i en livsstil, d.v.s. utförs som oreflekterade handlingar; "så är det ju bara". Insiktsfullt beskrivs de skiftande rum som olika musikgenrer använder, från Ruggultras graffittiprydda baracker till Cité de la Musique i Paris. Kanske saknar man i bland en fördjupad diskussion om de kultursociologiska konsekvenserna av rum, riter, konsertformer och institutionella roller. Miljöer och rum spelar nämligen en allt större roll, inte bara i kommunernas musikfestivaler som ploppar upp likt svampar efter regnet (och till innehållet liknar varandra som honungsskivlingar, utom just beträffande de lokala miljöerna). Scandinavium och Globen nämns som exempel på rockkonserternas rum. De har redan hunnit bli "klassiska"

scener. Man kan också notera en helt avvikande trend, vad som skulle kunna kallas rockens "icke-rum". Allt fler konserter arrangeras under öppen himmel, i nedlagda fabriker och i helt anakronistiska rum som Borgholms slottsruin, Stadion i Stockholm, Eriksbergsvärdet i Göteborg och så Hultheds- och Roskilde-festivalerna förstås. Det hade varit intressant att se också sådana rum behandlas i Catharina Dyrssens analys, särskilt i de fall då rocken gör intrång i ett stadens "finrum" som Götaplatsen i Göteborg,

mitt framför "helgedomen"! Vad säger detta om vår nutid? Det innovativa i "Musikens rum" ligger kanske främst på det plan där fruktbara idéer, formuleringar och problemställningar uppstår och där trevande möten mellan konstarter och discipliner kan börja. Jag tror att musikvetenskapen i Sverige skulle må bra av fler avhandlingar med –Catharina Dyrssens kreativa fantasi – och en och annan metodisk "ätstramare" emellanåt!

Henrik Karlsson

Lennart Hedwall: Svensk musikhistoria. En handbok. – Stockholm: Edition Reimers, 1996. 183 s. – ISBN 9173701203.

Att välja litteratur för de korta kurserna i det egna landets musikhistoria vid universitet och musikhögskolor har länge varit ett problem. Man har använt artiklar, kopior, kompendier. Läget är dock annorlunda nu än när Lings & Kjellbergs tematiskt disponerade *Klingande Sverige* utkom, med samma syfte, inspirerad och underhållande, men ojämn. Aulin & Connors böcker var knappast ämnade som kurslitteratur. *Musiken i Sverige* i fyra digra band (nedan: *MiS*) ger nu mycket av de senaste rönen, trots att vissa slagsidor och utforskade "vita fält" kvarstår. Med *Musica Sveciae*-serien och urval ur *MiS* kommer man ändå långt, men i sin helhet är *MiS*-banden för omfattande för detta syfte annat än som – nödvändig – komplettering.

Lennart Hedwall vill i detta läge med *Svensk musikhistoria* ge en "handboksartad sammanfattning", tänkt för allmänt musikintresserade och för musikstuderande vid gymnasier och musikhögskolor – snarast, antar jag, för den högre nivån, som påbyggnad av en kurs i allmän musikhistoria. Knappast har väl en gymnasist i våra dagar "en viss kännedom om den allmänna musikhistorien och dessutom om det historiska skeendet överhuvud" (s. 5) – och hur många av dem känner igen sig på tal om t.ex. "Lidners bekanta dikt" *Spastaras död!* Förhandskännedomen brukar vara ojämn även inom studentgrupperna.

Boken är fylligt faktsäckad, namnregistret digert. Den är kronologiskt disponerad på traditionellt sätt inom tidsramar som "Medeltiden", "Gustaviansk tid", "1800-talets senare hälft" etc. Inledande karaktiseringar av varje epok är antydningmässigt korta. Ungefär 2/5 ägnas 1900-talet (indelad i decennierna). I slutkapitlet, om visor och

operetter m.m., när Hedwall fram till musikaliken *Kristina från Duvemåla*. Särskilt avsnitten om 1700-talet och senare visar författarens djupa förtrogenhet med materialet, medan en del svagheter finns i de tidigaste avsnitten.

En association under läsningen gick till gamla Musikmuseet på Slottsbacken, med sitt myller av spännande föremål – en arsenal för den nyfikne sökaren jämfört med nyare, mer pedagogiskt tillrättalagda utställningar. Hedwalls bok har absolut inte det "färdigtuggades" prägel. *Zeittafeln* o.d. är det förvisso nyttigt för studenten att framställa själv.

På kursens lärare ankommer det att förse med musik- och notexempel. Kanske är bokens totala frånvaro av notexempel inte bara en nackdel: en kunnig lärare har friheten att ge ur sin speciella fatabur. Man kan bygga på – eller helt frångå – en musikhistorisk standardrepertoar.

"Svensk musikhistoria" förutsätter väl strängt taget inte något nationellt, och diskussionen "vad är svenskt?" kan verka långsökt, när vägar snarare än gränser utgör en grund för musik och musikliv. LH anger en avgränsning till musik i "riksstaten" Sverige, likaså att "tyngdpunkten har lagts vid den inhemska konstmusikaliska produktionen" – "ingenting om jazz eller populärmusik" (varför då en litteraturförteckning "utanför de konstmusikaliska ramarna"?). Ett par kapitel ägnas också musiklivet och dess organisationer.

Under läsningens gång förstår man att LH i "konstmusik" inbegriper vad som i äldre musikhistorieskrivning brukat kallas så: inte bara konsertant musik, utan även bruks- och ceremonimusik för kyrka och hov: kyr-

kosång, skolsång, dansmusik för kungliga baletter, populära kompositioner (se t.ex. kapitlet om 1800-talet) och tillfällighetsmusik (operor, galaspektakel, kantater – ”efemära ting”). Detta kan vara problematiskt.

Man kan diskutera termen ”konstmusik” och dess relevans för tiden innan den kom i bruk, och nog vore det klokt att undvika den som avgränsning mot ”genuin folkmusik” m.m. En avgränsning mellan konstmusik och vad Martin Tegen kallat ”populär musik” är vanskelig även senare, och numera föreligger väl i högsta grad consensus om jazz som konstyttring.

Definitionen röjer en bildningssyn av traditionellt slag, så även innehåll och disposition. Siktet är inställt på repertoarbred kunskap snarare än idéhistoriska tolkningar och förklaringar. Intressanta fakta trängs på de tättskrivna raderna, koncist redovisade i oftast objektiva ordalag (men oundvikliga är tydligen omdömen som ”intressantast”, ”viktigast”, ”märkligast”; det talas också om en ”attraktiv” jordbävningsscenen och om drottning ”Kristinas slöseri” – och hur låter en ”aktningsvärd” symfoni?). Språket är vårdat och flytande, tryckfelen rätt få. På 16 sidor ges ett urval bilder. Betydelsen av ovanliga eller nyskapade uttryck som ”gastera”, ”additionalarier”, ”mosaikform”, ”cornu piccolo” och ”koloraturpolskor” framgår möjligen av sammanhanget, men kunde ha förklarats (inte bara för gymnasister) och de latinska verktitlarna översatts.

Man kan fråga sig hur en bok som denna fungerar i undervisningen och hur ”nybörjare” reagerar på texten. Ser studenterna skogen för bara träd? Framgår det vad författaren vill upplysa om med sin faktakatalog?

För den intresserade är det glädjande att finna information om musik som en tid varit mer eller mindre ”bortglömd”, ett nästan

nygammalt grepp i vår tid! Här introduceras tonsättare och verk som vi kan få gå till gamla 1:a upplagan *Sohlmans lexikon* för att hitta. Plats finns för Jacopo Foroni, J.F. Berwald, Hermann Berens m.fl. (Misstag som att sistnämnde kallas ”Hjalmar” i 2 fall av 3 har procentuellt ringa omfattning i faktafloden.) Enstaka resonemang, t.ex. om instrumentation (s. 83, 90) förekommer, och 1800-talets svenska musikklimat med motsättningen mellan ”melodins primat” och ”absolut musik” (d.v.s. instrumentalmusik, s. 82 f.) redovisas. (Oklart är dock resonemanget s. 89 att barockkonstnärer m fl inte visste inom vilka stilsfärer de historiskt sett rörde sig. Begrepp som *stile antico* och *stile moderno* var dock samtida.)

Men liksom i Jeanson & Rabes gamla *Musiken genom tiderna* disponeras dock texten ofta så att förf. avslutar ett kapitel med brasklappen ”Här bör även nämnas”, plus uppräknning (ex. s. 49, 59), i stället för att låta kapitelslutet leda fram emot följande kapitels början. Är det farhågan att ha glömt ngt ”viktigt”? Liknande uppräknningar förekommer inne i texten, såsom ”Bland sångerskorna bör nämnas” etc. och listor som den över komponerande musiker under 1700-talets slut (ss. 60 och 56 – med sin ultimata konsekvens s. 111 och 113!). I någon mån kan sådant, menar jag, ha fog för sig för att erinra läsaren om hur mycket av det som då var aktuellt och modernt, som numera är ”bortglömt” och står utanför en ev. vedertagen ”kanon”.

Hellre än att låta det stanna vid faktaredovisning ville jag föreslå sammanfattande resonemang om ”mindre kända” förhållanden, t.ex. antydningen ”tidstypiskt fri bearbetning” s. 51, för att ge en förståelse för gångna epokers musikkultur utifrån tidens eget perspektiv, något som Hedwall säkert kunde infoga i en senare upplaga. Faktaredo-

visningarna ger ju underlaget för sådana resonemang. Här kunde läsarna få en intressant motvikt mot en alltför traditionell syn på musikhistoria som faktakunskaper.

LH bygger "på de rön som äldre och nyare forskning har framlagt". En risk med detta är att missförstånd kan permanentas. Jag väljer ett litet exempel: från *MiS* II har LH övertagit termen "harmonikvartett" för att beteckna hautboistkvartetterna runt sekelskiftet 1700. Kruket är att termen veterligen inte förekommit varken då eller senare.

Boken använder två rubrikgrader: överrubrik för epoker o.d. och mer temainriktad underrubrik. I några långa textavsnitt täcker rubriken inte innehållet. T.ex. behandlar "Det stora operaprojektet" s. 50-60 även Åhlströms *Musikaliskt tidsfördrif* m.m., och "Tidig romantik" (s. 78) är mera en beskrivning av musiklivet under 1800-talets början. Här hade läsaren varit betjänt av underrubriker.

Notexempel saknas som sagt men än mer något om källor och källkritik. Bildkällor och medeltidskrönikor nämns (s. 16) okritiskt utan diskussion av källvärdet, endast som informativa belägg för förekomst av instrument m.m., och det är nog vanskligt att säkert fastslå att bronslurarna använts som signalinstrument i krig.

LH:s strategi har varit att ge en sammanfattning, mera med encyklopedisk dragning åt "det mesta möjliga" på traditionell bildningsgrund än som ett destillat av det s.a.s. absolut "viktigaste". I vår tid förefaller många studenter känna (berättigat) behov av en traditionell musikhistorisk "kanon" som grundval i studierna. Jag får ett intryck att Hedwall vill ge något av en sådan "kanon" för svensk musikhistoria. En bok som denna får säkerligen en annan funktion nu, när vi har tillgång till utförligare framställningar i *MiS*, än tidigare. Ännu finns dock mycket att utforska inom svensk musikhistoria och varje framställning bär fröet till nästa. Lennart Hedwalls bok kan säkert bli användbar – som kompendium och med kompletteringar – i rätt händer, trots dess karaktär av "faktakatalog" som författaren ursäktat sig för. Ingen lärobok är komplett, som textbok betraktad. Men denna kräver verkligen både en engagerad, kunnig och intresserad lärare, som kan förse med not- och musikexempel, gärna bilder och lästips, samt inspirera till egna slutsatser – och aktiva studenter som återkommer och utforskar arsenalen *Svensk musikhistoria*.

Ann-Marie Nilsson

Georgina Born: Rationalizing culture IRCAM, Boulez, and the Institutionalizing of the Musical Avant-Garde. – Berkeley: University of California Press, 1995. – 390 s. ill., tab. – ISBN 0 52008507 8

IRCAM (Institut de Recherche et de Coordination Acoustique/Musique), det franska centret för forskning kring och produktion av högteknologisk modernistisk musik, ligger i anslutning till Centre Pompidou i Paris. Det har existerat under c:a 20 år och initierades av och kretsade kring Pierre Boulez, som en förlängning av hans position som avantgardistisk förgrundsgestalt. Inom delar av konstmusikvärlden äger det mycket hög status. På andra håll ses det med skepsis. Georgina Born har genomfört en omfattande studie av denna institution. Studien är genomförd med främst sociologiska och etnologiska utgångspunkter. Men Born redogör också för den historiska bakgrunden till institutionen och dess ideologi. Hon diskuterar också den musikaliska modernismens förlopp och tankeinhåll. Hennes framställning av detta är en av de senaste årens bästa sammanfattningar.

Born själv uppfostrades i klassisk musiktradition men avbröt sina konservatoriestudier när hon inte kunde förlikas sig med konservatoriemiljöns konformistiska och repressiva karaktär. Hon verkade i stället som fri musiker inom experimentell jazz, rock och annan improviserad musik och bedrev samtidigt studier i antropologi. IRCAM stötte hon på när hon uppträdde som musiker på Centre Pompidou. Hon beslöt sig för att göra en studie av denna institution just för att utröna om hennes tidigare intuitiva uppfattningar om den seriösa musikens institution var riktiga, och i så fall, varför. Detta är en intressant aspekt. Borns utgångspunkt är kritisk och hennes kritik grundar sig dessutom på värderingar, som sprungit ur starkt personliga ställnings-

taganden. Born tycks medveten om att detta innebär en fara. Hon genomför därför studien ytterst omsorgsfullt, för att så långt som möjligt hålla sina egna föreställningar stängna. Hennes utgångsvärderingar skymtar dock här och var, men samtidigt tycks arbetet ha givit henne mer nyanserade föreställningar.

Hon genomförde sina direkta studier under 1984. Efter att genomgått introduktionskursen för besökande komponister blev hon snart känd som antropologstudenten som ville studera IRCAM som "primitiv stam", något som tycktes roa hennes intellektuella informanter. Hon fick goda relationer med flertalet IRCAM-medarbetare på alla nivåer. Hennes metod är etnologisk. Hon tillbringade c:a 11 månader i centret, ofta även nattetid då mycket arbete av mer informell natur pågick. Hon intervjuade och bandade samtal med samtliga medarbetarkategorier.

Redan från början beslöt hon dock att inte direkt närma sig Boulez, dels för att inte dra uppmärksamheten alltför mycket till sin person och dels för att inte inom institutionen bli associerad med en hög position. Detta är en grundregel för etnologiskt fältarbete. Boulez var dock medveten om hennes närvaro.

I bokens inledning beskriver Born hur hon strävar efter en musikens sociala semiotik och hur detta förutsätter en mångtextuell metod, att se musik som en totalitet av vem som gör vad, när, var, med vilka utgångspunkter och med vilken avsikt. Därmed närmar hon sig Barthes och Foucaults synvinklar. Just genom sitt val av ett "högekulturellt" undersökningsobjekt kommer hennes

arbete också nära Pierre Bourdieus studier. Som Bourdieu finner hon att ett av högkulturens och avantgardets främsta mål är att uppnå legitimering och kulturell auktoritet.

I sin analys av modernismen utgår hon från några relativt erkända uppfattningar om dess natur. Den mest elementära är dess förnekande av romantikens och klassicismens estetik och filosofi och den därmed sammankopplade benägenheten till formella experiment. Med detta sammanhänger en fascination av media, teknologi och vetenskap. Här betonar Born förbindelsen mellan musique concrète och den tidigare futurismen. Hon betonar också att den tidigare modernismens refererande till vetenskap huvudsakligen var retoriskt och inramat av kultisk fascination. Ett annat modernistiskt drag, som Born framhåller, är dess "teoreticism". d.v.s. betoningen på produktionen av polemiska manifest, teoretiska och uttolkande texter. Born diskuterar modernismens vidare utveckling till vad hon kallar postmodernism (som definieras som negationen av modernismen).

I framställningen av den musikaliska modernismen lutar hon sig mot den anglosaxiska definitionen av serialism, som dels räknar in mellankrigstidens tolvtonsteknik i begreppet och dels ser alla determinerande kompositionsprinciper från efterkrigstiden, som "seriella". Här begär hon det mycket allmänna misstaget att låta den sekundära diskursen bli symbol för den primära. I den sekundära seriella diskursen systematiserades, datoriserades, tabellerades och vidareutvecklades de seriella principerna utan egentlig musikalisk tillämpning. Det skedde främst på amerikansk botten. I själva verket hade efterkrigsserialismens pionjärer lämnat den stränga determineringen när serialismen tog fart internationellt. Det gäller i hög grad också Boulez. När György Ligetis analys av

hans "Structures Ia" från 1951, publicerades i "die Reihe" IV (1958), med systematiska matriser och permutationsmodeller, hade Boulez i praktiken redan lämnat det tillvägagångssättet. Men Ligetis artikel, som skrevs under överinseende av den siffergalne Herbert Eimert, kom att bli mönsterexemplet och har starkt bidragit till en mycket omfattande sekundär akademisk serialism, inte minst i Nordamerika. Den skulle komma att leda många blivande komponister djupt in i den seriella världen, långt efter att dess grundare hade lämnat den. Och den skulle leda till att "seriell" fick beteckna allt som hände i det europeiska 50-talsavantgardet. Ett väsentligt inslag i Boulez tänkande är att god konst inte kan förstås av "massan". Detta har präglat IRCAMs arbete genom att kompositörer och producenter, som lyckades dra större publik till arrangemang, har setts med misstänksamhet. Born ser stor överensstämmelse mellan Boulez tänkande och det allmänna franska elitänkandet, så som det analyserats av Bourdieu.

Born beskriver IRCAMs framväxt och historia. Planeringsarbetet började 1970. Viss praktisk verksamhet kom igång 1975 och invigningen av de underjordiska lokalerna i fem plan, under Tinguelys rörliga skulpturer intill Centre Pompidou, invigdes 1977, samtidigt som kulturcentret. Born beskriver noga institutionens interna struktur, och de olika sektionernas inbördes relationer och status. Boulez genomförde 1980 en betydande omorganisation, vilket ledde till en period av instabilitet, som Born också väl beskriver. Borns initierade redogörelse för den teknologiska aspekten av IRCAMs arbete, framväxten av dess speciella datorkultur och teknologi (med den avancerade realtidssynthesern 4X som främsta resultat), med dess programmatiska förnekande av all analog teknik, visar på goda insikter i

modern elektronisk musikteknik, liksom ett gott grepp om datorteknikens utveckling. Hon påvisar ett mycket starkt amerikanskt inflytande över IRCAMs teknik. En stor del av teknikerna och de tekniska cheferna på IRCAM var under de första tio åren amerikaner. På samma sätt dominerade amerikanerna stort bland de gästande komponisterna (av skandinaver återfinns vi endast finska komponister).

Born analyserar beteende, tänkesätt och självuppfattning hos alla IRCAMs medarbetarkategorier. Hon ser två världar, den som existerar under kontorstid och den som existerar på nätter och helger. Hon påvisar och analyserar en statusklyfta mellan "konstnärer" och "tekniker". Hon urskiljer två typer av människor, de som har tillägnat sig "kultur" och de som inte anser sig besitta denna egenskap. Just den klyftan ser hon som mycket fransk och den överensstämmer väl med Bourdieus uppfattning. Born finner också att könsfördelningen i de olika medarbetarfunktionerna helt följer ett traditionellt franskt könsrollsmönster.

Något som slog Born var att klingande musik i stort sett aldrig förekom inom IRCAMs väggar. Då och då hördes ur högtalare på sin höjd korta fragment av experimentella ljud. Det hände att en gästkomponist, efter ett hårt pass vid terminalen, kunde be henne spela någon "real music" på en flygel bara för att han skulle få vila öronen. Just denne komponist (med akronymen AV) genomförde 1984 ett gästspel på IRCAM, som av olika skäl kom att bringa en rad problem och motsättningar inom institutionen till ytan. Denna process beskriver Born utförligt. Ett av skälen till att AVs arbetsperiod mynnade ut i en kris var att han faktiskt krävde av IRCAMs teknik, vad retoriken hade utlovat. Då visade sig de tekniska systemen inte motsvara kraven.

Samtidigt var minnen och hårddiskar fyllda av de inofficiella komponisternas projekt. Det ledde till att restriktioner utfärdades om hur mycket datorkapacitet var och en fick använda. Tidigare latenta motsättningar mellan vad Born kallar "modernister", "postmodernister" och "populister" kom i dagen, vilket ledde till en krissituation.

I den avslutande delen följer Born utvecklingen inom IRCAM efter 1984. Hon finner då att hennes etnologiska presens i mycket var en övergångsperiod. Den amerikanska dominansen bland tekniker och tekniska chefer skulle strax därefter minska, när tillgången till fransk kompetens ökade. Därigenom försvagades den alternativa postmodernerna och mer populistiska estetiken inom IRCAM. En annan förändring som inträdde vid mitten av 1980-talet var att det motstånd, som tidigare funnits mot den kommersiella marknadens små datorsystem, bröts i konfrontationen med Macintosh och Yamahas teknologiska kapacitet. Man tvingades inse att det egna systemet DEC VAX inte längre var överlägset. Resultatet blev bättre fungerande forskningsgrupper som i samarbete med de externa företagen tagit fram en rad kraftfulla och användarvänliga mjukvarusystem.

Boulez avgick som direktör för IRCAM 1992. I hans ställe inträdde Laurent Bayle, som varit konstnärlig direktör sedan 1986. Born finner att de grundläggande sociala, teoretiska och estetiska riktlinjer som styrt IRCAM från begynnelsen inte ändrats nämnvärt, även om organisationens effektivitet klart förbättrats under senare år. IRCAM fortsätter att vara en hierarkisk byråkratisk organisation även om Bayle utövar en mer human och behaglig regim och "many of the Machiavellian excesses characteristic of internal politics in earlier years have gone". Glorifieringen av "upphovsman-

nen" fortlever, vilket till exempel tar sig uttryck i att handledarna inte får kalla sig "komponist" även om de använder all ledig datortid för att tillverka egna stycken. En av Bayles huvudstrategier är att odla IRCAMs förbindelser med en ny generation europeiska "komponiststjärnor" eller "to bring them into being as 'stars'". Motivet är inte altruistiskt. Man inser behovet av högvärdiga tonsättarförespråkare som kan ersätta Boulez och hans generation, som snart är borta. Detta har lett till att IRCAM i allt högre utsträckning kommit att spela rollen av promotionagent för en utvald grupp kompositörer. Allt detta ser Born som en verksamhet för att säkra IRCAMs framtida legitimation. Born registrerade att både Boulez och andra centralt placerade kompositörer informellt kunde uttrycka skepsis inför den forskning,

som bedrivs på IRCAM och dess egentliga värde för det framtida komponerandet. Man är också numera inom institutionen medveten om diskrepansen mellan den "omnipotenta" retoriken kring datorstödd ljudsyntes och komponerande och det hittills relativt ointressanta och magra utfallet. Bayle driver emellertid fortfarande den officiella IRCAM linjen. Born diskuterar dock, med utgångspunkt i hans tidigare verksamhet som framgångsrik organisatör av Musica-festivalen i Strasbourg, möjligheten av att han på lång sikt kommer att vända institutets verksamhet mot mer samhällstillvända aktiviteter, inkluderande multimedia, kontakter med t.ex. experimentell jazz och annan avantgardekultur. Den som lever får se.

Gunnar Valkare