

Recensioner

Anders Carlsson: "Handel och Bacchus eller Händel och Bach?" Det borgerliga musiklivet och dess orkesterbildningar i köpmannastaden Göteborg under andra hälften av 1800-talet. Skrifter från Musikvetenskap, Göteborgs universitet nr 43. Förlag: Tre Böcker. 1996. ISBN 91 7029 1950. 612 s diss.

När den böhmiske violinisten Joseph Czapek ombads bilda en orkester i Göteborg skulle spela Händel och Bach påstås han ha svarat: "Nej, Gud bevaras, här finns ingen som intresserar sig för annat än Bacchus och Handel". Efter att ha läst Anders Carlsson tjocka avhandling på över 600 sidor om musiklivet i Göteborg mellan 1847 och 1905 blir man något förvånad över Czapeks skepticism. Göteborgs musikliv förefaller ha varit flödande, inte minst beroende på Czapeks egna insatser.

Avhandlingens utgångspunkt är orkestrarna: Göteborgs orkester, som fanns mellan 1862 till 1868 och Göteborgs musikförening, som fanns mellan 1872 och 1878. Syftet är att skildra konsertlivets framväxt mot bakgrund av den offentlighetsutveckling som pågick i Sverige under 1800-talets senare hälft samt mot bakgrund av borgarklassens framväxt och dess bildningsideal. Det källmaterial författaren använt är främst lokal- och personhistoriska skildringar, arkivmaterial från orkestrarna som till exempel protokoll, musikerkontrakt och abonnemangs-listor. Dessutom har dagstidningarna Göteborgs Handels- och Sjöfarts Tidning och GöteborgsPosten finkammats. Som läsare slås man av att författarens grundliga arkivgenomgången har inneburit att avhandlingsämnet har vidgats. Det är

inte bara konsertlivets framväxt som skildras utan det finns också en dialog med det privata musiklivet under perioden som ger ett bredare perspektiv på den professionaliseringsprocess som pågick i musiklivet under perioden.

Boken är kronologiskt upplagd, har sju stora kapitel som i tur och ordning behandlar Göteborgs stad och befolkningen, en översikt över det borgerliga musiklivet i Göteborg 1850 till 1880, Göteborgs orkester 1862-1866, mellanperioden 1866-1872, Göteborgs musikförening 1872-1878, en översikt över orkesterbildningarna 1878-1905 som avslutas 1905 med att det nya konserthuset på Heden invigs och Göteborgs orkesterförenings start. Sist finns sammanfattning och slutdiskussion. Eftersom Anders Carlssons arkivgenomgång är mycket genomarbetad och han har hittat mängder av spår som musiker och amatörmusiker lämnat efter sig, vimlar boken av roliga, intressanta och fyndiga citat och berättelser om personer och situationer som tyvärr är omöjliga att återge i en kort recension. Jag ska därför koncentrera mig på att presentera huvuddragen i avhandlingen med dess slutdiskussion.

August Strindberg skriver i Tjänstekvinnans son om sitt alter ego, Johan som 1872 reste från Stockholm till Göteborg för att

söka arbete. Vål framkommen i Göteborg slogs han av häpnad och han tyckte att det fanns något i Göteborg som saknades i Stockholm. Hamnen var full av fartyg och människorna och tidningarna hade en mer kontinental prägel över sig. Närheten till kontinenten vibrerade i staden. "I sanning, här låg cellen till ett nytt centrum, och nu förstod han, att Stockholm icke längre var nordens medelpunkt, utan att Göteborg höll på att bli det." Det är visserligen Strindberg som hållit i pennan men reflektionen är typisk göteborgsk. I det första kapitlet utvecklar Carlsson scenariet för Göteborgs stad under 1800-talet. Från början en liten stad som började blomstra när Ostindiska kompaniet inlett sin handel. Vinsterna ökade drastiskt under Napoleons tid på grund av det så kallade kontinentalsystemet och en liten grupp göteborgare blev stormrika och rikedomarna blev successivt större desto längre århundradet skred fram. Till skillnad från Stockholm, där hovfolk och personer med adlig börd utgjorde det ledande skiktet, kom därför Göteborg att domineras av en rik borgarklass som omgav sig med en omätlig lyx. Samtidigt beboddes större delen av Göteborg av en mycket fattig arbetarklass. Klasskillnaderna var således enorma.

I beskrivningen av Göteborgs kulturliv har Carlsson utgått från Bedrich Smetanas skildringar i sina brev till vännerna på kontinenten. Göteborgarna älskade Mozart men förstod honom inte, Beethoven fruktades och Mendelssohn tyckte man var för modern. Även Czapeks uppfattning om kulturtillståndet i Göteborg präglades av kritik och detsamma gäller för Wilhelm Berg, som skildrat Göteborgs musikliv under 1800-talet. De ledande musikerna i staden var således kritiska till de rika köpmän som understödde dem ekonomiskt. Carlsson

skildrar sedan det ekonomiska överflödet. Grosshandlarna kalasade storslaget och tunnorna av guld som de ägde borgade för ett överdåd. Middagar som gavs i de rika hemmen bestod av många rätter och många sorters viner och frosseriet när det gällde mat och vin gick ofta till överdrift. Till och med kungahuset i Stockholm irriterade sig över göteborgarnas lyxier som vid en jämförelse med sällskapslivet i Stockholm gjorde att det senare framstod som torftigt. Men detta frosseri gällde bara en liten del av befolkningen. Till skillnad från Stockholm som hade befolkningsgrupper inom olika ekonomiska skikt, fanns det i Göteborg bara två världar. Den ena var enormt rik och den andra enormt fattig. De rika bar upp kulturlivet genom sina stora donationer och angav tonen för hur mycket och till vad man skulle donera och styrde därmed stadens utveckling. Mellan den rika och fattiga världen fanns ett glapp: den välmående medelklass som normalt utgör en viktig del av det kulturbärande skiktet saknades.

Det andra kapitlet, som handlar om det borgerliga musiklivet i Göteborg mellan 1850 och 1880 är med sina nästan 150 sidor bokens längsta kapitel. Det är uppdelat i tre avsnitt: musiken i den offentliga miljön, musiken i privata miljöer och sist de nya strömningar som kom under 1850-talets slut. I avsnittet om musiken i den offentliga miljön beskrivs först Göteborgs konsertsalar. Bloms salong var den viktigaste konsertlokalen. Den ägdes av "Gubben Blom" som var snål men förstående. Sedan följer en mycket bra beskrivning av Södra Hamngateteatern, som stod färdig 1816 men brann ner 1892. Andra konsertlokaler var Frimurarlogens pelarsal, Börsen, Högre elementars solennitetssal, Exercishuset som byggdes 1867 och var Göteborgs största konsertlokal och sist Arbetareföreningens lokal som stod klar

1874. Efter denna dokumentation av befintliga konsertokaler beskrivs tidningarna, deras musikrecensenter och den musikuppfattning deras recensioner avslöjar. Med hjälp av ett konsertprogram 1856 skildras hur en normalkonsert under 1800-talets mitt var uppbyggd. Den bestod av flera avdelningar, vokalmusiken hade en stark ställning och det fanns en blandning av amatörer och professionella musiker på scenen.

Anders Carlsson ger sedan en intressant inblick i Göteborgs privata musikliv. Han skildrar salongerna i bland annat Pineus' hem och Eugène Sundbergs, i båda spelades främst stråkkvartetter. Tack vare systrarna Fredrika Stenhammar och Elfrida Andrée finns fina skildringar från Carl Levgrens hem på Västra Hamngatan. Levgren hade en tvåmanualig Marcusen-orgel med pedal, två flyglar och flera fina stråkinstrument. Familjen Valentin var också en av stadens ledande musikfamiljer och de tog kontakter med musiker på kontinenten som bjöds upp till Göteborg. Många rika grosshandlare hade också stora musikbibliotek. Carlsson nämner som exempel att Levgren lånade ut en hel uppsättning notmaterial med stämutskrifter när Haydns "Skapelsen" skulle framföras av Harmoniska Sällskapet, men även fruarna Bina Dahlgren och Betty Magnusson hade välfyllda notbibliotek som musiker som Smetana och Czapek kunde låna från. Precis som i salongerna på kontinenten inbjöds yrkesmusikerna för att musicera och det framgår till exempel av Bedrich Smetanas dagbok att han framförde samma kammarmusikverk vid en salong som några dagar senare offentligt. Samma slutsatser som den engelska sociologen Tia DeNora kommer fram till i sin bok "Beethoven and the Construction of Genius" (1995) där Beethovens position i Wien kring sekelskiftet 1800 skildras kommer också Carlsson fram till: ju

bättre privat konsertliv desto svårare kunde det vara för den offentliga konsertverksamhet att etablera sig.

Tre faktorer tycks ha varit av betydelse för det uppsving musiklivet hade i Göteborg under 1850-talet. Den ena faktoren var Joseph Czapeks (1825-1915) ankomst till Göteborg 1847, den andra var Smetana och den tredje var Nya teatern. Czapek anställdes visserligen som musikdirektör 1848 vid Göta artilleri regemente men han förde med sig en tysk symfonisk repertoar som han försökte inplantera i Göteborgs musikliv.

Czapek hade goda kontakter med göteborgarna och kunde resa ner till Tyskland för att värva stråkmusiker, bland annat cellisten August Meissner och Bedrich Smetana (1824-1884), den senare kom efter en inbjudan från fru Eleonore Dickson. Czapeks viktigaste insats under 1850-talet var hans symfonikonsserter som gavs som abonnemangskonsserter. Detta var långt före något liknande fanns i Stockholm.

Smetanas bidrag till Göteborgs musikliv var dels en omfattande pedagogisk verksamhet, dels att hans konsserter kraftigt höjde den konstnärliga nivån. Den tredje faktorn menar Carlsson var byggandet av Nya teatern som hade till följd att man började planera för en fast orkester.

Först på sida 245 har Anders Carlsson kommit fram till sitt första och egentliga avhandlingsobjekt, nämligen Göteborgs orkester som fanns 1862-1866. Carlsson skildrar framför allt de organisatoriska och ekonomiska förutsättningarna för orkestern. Den finansierades med bidragsgivare och medlen förvaltades i en fond, Göteborgs orkesterkassa. Stadens musikintresserade grosshandlare som utgjorde styrelse utsåg Joseph Czapek till kapellmästare och han skötte sysslan vid sidan om sin tjänst som musikdirektör vid regementet. Czapeks för-

sta uppgift var att resa till Tyskland för att anställa stråkmusiker och av de 26 musikerna under orkesterns första år var 11 från utlandet. De övriga 15, främst blåsmusiker och slagverkare var svenskar och flera av dem hade samtidigt anställning vid regementets musikkår. Orkestern var liten. Under de fyra säsonger den fanns bestod den av mellan 24 och 28 musiker, den var starkt underdimensionerad i stråkstämmorna och hade en övervikt i blås- och slagverk.

Anders Carlsson har noga gått igenom orkestermusikernas löner och anställningsförhållanden och funnit att de utländska stråkmusikerna hade mest betalt och de svenska musikerna och främst slagverkarna hade sämre betalt. Carlsson utgår från orkesterns löner och frågan är om de svenska musikerna hade flera anställningar så att inkomsterna från Göteborgs orkester endast blev deras biinkomster? För de utländska musikerna däremot var inkomsterna från orkestern deras huvudsakliga lön. Carlsson visar att deras anställnings- och löneförhållanden i orkestern var bättre än de svenska musikernas. Trots detta kunde de utländska musikerna med några få undantag vara en underbetald grupp vid en jämförelse med svenskarna. Carlsson jämför också Czapeks lön som kapellmästare för Göteborgs orkester med Ludvig Normans för Hovkapellet varvid det framgår att Normans lön var mer än dubbelt så stor. Jämförelsen haltar något eftersom det inte framgår att Normans kapellmästarsyssla vid Hovkapellet var hans huvudsakliga tjänst medan Czapeks för orkestern i Göteborg var en bisyssla. Carlsson jämför också cellisten Ållanders lön i orkestern med industriarbetarnas och kommer fram till att orkestermusikerns lön var obetydligt högre. Man får ingen klar uppfattning om att Ållanders huvudinkomst kom från organisttjänsten i Haga kyrka och

att han var orkestermusiker på "lediga stunder". Jämförelserna är intressanta men svåra att genomföra eftersom musikerna hade löner från många olika håll.

Carlsson skildrar sedan orkesterns verksamhet. De hade som minst 137 och som mest 177 spelningar per år fördelade på bland annat egna orkesterkonserter, konserter à la Strauss som var populärkonserter, utomhuskonserter under somrarna och välgörenhetskonserter. Det största antalet spelningar hade orkestern vid Nya teatern. De medverkade vid operauppsättningar som gavs i samarbete med resande operatrupper som stannade under korta perioder i Göteborg. De egna symfoniska konserterna är ur musikhistorisk synpunkt intressanta och det framgår att man gav den symfoniska repertoaren av Beethoven, Gade, Haydn, Händel, Mozart och Weber och det var Czapek ensam som utformade programmen. Publikbeläggningen var låg vid symfonikonserterna, ca 40% av lokalen vid varje konsert.

Orkesterns första säsong gav ett överskott i kassan, men redan 1864, efter bara två års verksamhet var den ekonomiska krisen ett faktum och våren 1866 började de utländska musikerna ge sig iväg till kontinenten. Orsaken till nedläggningen var en lågkonjunktur som kom under 1860-talets senare del och som påverkade musiklivet. Några av de utländska orkestermusikerna stannade kvar i Göteborg de bildade kapell och gav populärkonserter. Under följande år ökade strömmen av musiker som slog sig ner i Göteborg – 1867 kom till exempel både Elfrida Andrée och det Beyerböckska kapellet – men när ekonomin började gå upp igen vid 1870-talets början, växte tanken om en ny orkester fram och 1872 etablerades Göteborgs musikförening.

Anders Carlsson beskriver ingående den nya orkesterns etablerande, uppbyggnad och

verksamhet. Våren 1872 hade grosshandlarna sammanträtt och beslutat om formerna för den nya orkestern. Även denna orkester finansierades av privata bidragsgivare som tecknade sig för att ge ett årligt understöd till orkestrernas verksamhet. Den 26 år gamla Andreas Hallén (1846-1925), som var son till komministern i Domkyrkan Märten Hallén och hade studerat musik i både Leipzig, München och Dresden fick uppdraget som kapellmästare. Hans första uppgift var att resa till Tyskland för att, precis som Czapek tidigare, engagera musiker.

Göteborgs musikförening var inte mycket större än Göteborgs orkester och den hade ungefär samma fördelning med utländska och svenska musiker, d v s de flesta stråkmusikerna kom från Tyskland medan blåsmusikerna och slagverkare med några få undantag var hämtade från Göta Artilleri regementes musikkår. Det första spelåret hade orkestern 30 musiker fördelat på 13 stråkmusiker och 17 blåsmusiker och sista verksamhetsåret, 1877/78 bestod den av 36 musiker (19 stråkmusiker och 18 blåsmusiker samt slagverk). Även denna orkester var således kraftigt överdimensionerad i blåset vilket man ibland avhjälpde genom att Beyerböcks kapellets stråkmusiker eller genom att kapell som var på turné i Göteborg (som t ex det Münzerska damkapellet) lånades in som förstärkning. Stommen i verksamheten var de 10 abonnemangskonserterna som gavs varje år samt utomhuskonserterna och medverkan som teaterorkester vid Nya teatern. Totalt uppgick orkestrernas spelningar till mellan 188 och ca 400 per år. Hallén förespråkade den s k "framtidsmusiken", d v s den nya tyska musiken, däribland Rickard Wagners och han spelade bland annat musik ur operorna Tannhäuser, Lohengrin, Rienzi, Tristan och Isolde men också musik av Johannes Brahms, Franz Liszt, Robert Schumann och

Saint-Saëns. Förutom den moderna tyska musiken gav Bach-renässansen på kontinenten genljud även i Halléns programsättning och han framförde Bachs, Händels, Glucks och Tartinis musik i bearbetningar efter romantikernas uppförandepraxis. Carlsson tar också upp de mest kända solisterna som framträdde med musikföreningen, bland annat violinisten Joseph Joachim, underbarnet Maurice Dengremont, Ole Bull, Wieniawski och sångerskorna Zelia Trebelli och Christina Nilsson.

Spelåret 1876/77 gav orkestern populära söndagskonserter till ett lägre pris. Verksamheten hade sin bakgrund i tidens bildningsidéer och konserterna vände sig till "den större allmänheten". Trots en massiv satsning med 85 konserter återkom inte populärkonserterna året efter. Repertoaren utgjordes av lättillgänglig musik från den wienklassiska till den tidiga romantiska epoken, populär operamusik samt danser och fantasier av Strauss, Lanner, Lumbye m fl. Under sommarmånaderna gav man utomhuskonserter i Trädgårdsföreningens lokal eller i Lorensbergs park. Gästerna flanerade i parkerna alltmedan orkestern spelade populära stycken ur Wagners operor, mazurkor och valser av Chopin, arrangerade för orkester m m. Carlsson nämner samtliga de konserter som han hittat under forskningens gång. Det var bland annat välgörenhetskonserter, Halléns egna konserter, andliga konserter, dramatisk-musikaliska föreställningar samt Harmoniska sällskapets konserter, Lilla sällskapets konserter, Beyerböckska kapellets konserter och konserter av Göteborgs arbetareförenings sångkör, skarpskyttekåren och av Göta artilleriregementes musikkår samt en rad konserter som arrangerades i samband med att resande artister kom.

När musikföreningen startade 1872 hade det pågått en nästan hausse-artad högkon-

junktur under ett par år, skriver Carlsson, men denna svängde under mitten av decenniet och ledde till en djup lågkonjunktur. När teckningslistan för orkestern vandrade runt bland grosshandlarna i januari 1878 framgick det att alla de ledande donatorerna hade tagit sin hand från företaget. När 1878/79 års spelår skulle inledas saknades pengar och samtliga musiker sades upp.

I det näst sista kapitlet gör Carlsson en översikt över de orkesterbildningar som fanns i Göteborg mellan 1878 och 1905 och Carlsson kartlägger bland annat vilka musiker som stannade kvar i Göteborg efter Musikföreningens nedläggning. När Karl Valentin kom till Göteborg 1884 kunde han med hjälp av teaterkapellet vid Stora Teatern och hopsamlade musiker arrangera orkesterkonserter. 1877 bildades Orkestersällskapet L.L. och Göta Par Bricole som båda gav konserter och 1892-93 fanns en tillfällig orkester. Läger man därtill de resande orkestrar som besökte Göteborg med jämna mellanrum, så var staden väl förberedd när Göteborgs orkesterförening bildades 1905. Därmed är den beskrivande delen i avhandlingen avslutad och kvar står ett sista, mer resonerande kapitel där orkestrarnas verksamhet sätts in i ett större sammanhang.

"Varför orkestrar i Göteborg?" är en av rubrikerna i slutkapitlet. Carlsson menar att det fanns flera faktorer som gjorde att det var intressant för stadens styrande att bilda orkestrar. Ett viktigt tema för Göteborgs borgarklass var bildningstanken. Tanken om bildning hade samband med borgarklassens ideal och självuppfattning och den tog bland annat sitt uttryck i att bilda orkester och sprida det kontinental kulturarvet dels till eget nöje men också till innevanorna i allmänhet. Orsaken till att orkestrarna misslyckades var att det fanns ett för litet publikunderlag. Den välmående medelklas-

sen saknades i Göteborg men det fanns också ett bristande intresse hos allmänheten för den symfoniska musiken, menar Carlsson. Skillnaden på intresse mellan 1870 och 1910 var stor menar han och citerar Peter Lamberg, en av de starka krafterna bakom Göteborgs orkesterförenings bildande år 1905, som menade att den nya publiken kännetecknades av ett större "folkligt deltagande". Till Carlssons slutsatser kan man kanske lägga att Peter Lambergs orkester kunde stödja sig mot ett statligt finansierat folkbildningsprogram som var något helt nytt för 1900-talet medan 1860- och 1870-talens orkestrar fick lita på bidrag från privatpersoner.

Tanken om lyxkonsumtion som många stormrika familjer i Europa ägnade sig åt under 1800-talets slut kommer osökt upp när Carlsson slutligen tar upp mytbildningar sist i sin bok. Var Göteborg en krämarstad eller ett progressivt centrum? Det finns två kontrasterande uppfattningar som ställs mot varandra, menar Carlsson. Den ena går ut på att Göteborg var en krämarstad där konsten användes för att skapa glitter åt de rika, d v s en lyxkonsumtion i ordets rätta bemärkelse. Den andra uppfattningen är att Göteborg var unikt och orkestrarna ett bevis för en konstnärlig djärvhet och framsynthet. Vilken uppfattning är den riktiga? frågar sig Carlsson och svarar med att det finns fog för båda uppfattningarna. Det fanns en riktig krämarmentalitet men det gjordes också unika försök till ett utvecklat konsert- och orkesterliv.

Sist vill jag nämna bilagorna. Bokens sista ca 150 sidor består av förteckningar över orkestrarnas repertoarer sorterade efter tonsättare och de ger en intressant inblick i den tidens musikliv. Det finns också listor över de musiker som varit anställda i orkestrarna och över vilka solister som varit inbjudna till

Göteborgs musikförening. Det är ovanligt idag att doktorsavhandlingar innehåller så stora materialredovisningar, vilket säkert beror både på den enskilde författaren men också har mer vardagliga orsaker som mode och doktorandtjänsternas och de tidigare utbildningsbidragens längd i tid. Sett i ett större perspektiv är avhandlingen ett viktigt

bidrag till 1800-talets svenska musikhistoria och med den mängd uppgifter om musiker och musikliv som redovisats kommer den med all säkerhet att blir en värdefull källa att gå till för historieintresserade musiker och forskare, som vill fortsätta att nysta upp en spännande periods musikliv.

Eva Öhrström

Erik Christensen: The Musical Timespace; A Theory of Music Listening. Aalborg University Press. 1996. ISBN 87-7307-525-6.

Christensens teori är utvecklad som ett svar på Ingmar Bengtssons fråga om vilken typ av teori som man skulle vilja tillämpa på samtida konstmusik.

Teorin som presenteras i boken är härledd från lyssnande på samtida musik och utgår från ett inledande antagande att det finns ett gap mellan den klassiska musikteorin/musikanalysen och den samtida musikens teori. Det är Christensens målsättning att sluta det gapet. Ett andra syfte är att belysa sambanden mellan musikteori och musikpsykologins forskningsresultat.

Christensens teori utgår från att det mänskliga hörandet är utvecklat som ett medel för överlevnad i en naturlig omgivning. Han menar att det musikaliska lyssnandet är en utveckling av denna naturliga potential. Utifrån denna naturliga grund för hörandet och den grundläggande idén att musik skapar tid presenteras fem lyssningsdimensioner, som ligger till grund för musikupplevelsen. Dessa är "intensity", "timbre", "space", "movement" och "pulse". Dimensionerna delas in i två kategorier – makrotemporala ("pulse" och "movement") och mikrotemporala ("timbre" och "pitch height space") – medan "intensity" placeras i mitten då den utgör kärnan i alla lyssningsdimensionerna. Modellen utökas sedan med sekundära lyssningsdimensioner – melodik, rytm, harmonik och mikromodulation – vilka uppstår genom interaktioner mellan vardera två av de grundläggande dimensionerna. Rytm definieras sålunda som "the temporal shape of movement", vilket enligt Christensen beskriver interaktionen mellan "movement" och "pulse".

De olika lyssnardimensionerna förklaras i boken genom beskrivningar och analyser av

musik av Xenakis, Ligeti, Lutoslawski, Reich, Messiaen, Nørgård, Ives, Schönberg, Nielsen, Langgard, Coleman Hawkins, Pink Floyd, och Beethoven.

Som framgår av den ovanstående beskrivningen rör det sig om ett mycket ambitiöst projekt. Frågan är då om Christensen lyckas ro det hela i land.

Om man bedömer resultatet utifrån de syften som formuleras i förordet är svaret tyvärr nej.

När syftet är att överbrygga klyftan mellan den klassiska musikteorin/musikanalysen och den samtida musikens teori är det underligt att Christensen inte klargör vad han avser med dessa båda kategorier. Detta är problematiskt då boken knappt innehåller något av vad de flesta musikforskare normalt skulle mena med klassisk musikteori/analys och den samtida musikens teori: olika stil- och formanalytiska metoder, Schenker-analys, frasstrukturanalys (Riemann), tematiska processer (Réti), tolvtonsteori, tonklassmängdteori, semiotisk analys etc. Istället består boken av ganska enkla beskrivningar av vad som händer i styckena, vilket sätts i relation till lyssningsdimensionerna och tonsättarnas idéer om sina verk. Möjligtvis är det det sistnämnda som avses med den samtida musikens teori. Om så är fallet är det för det första en stor brist att Christensen inte diskuterar det intentionella felslutets problematik, för det andra en stor försummelse att han inte berör de teorier och analysmetoder som utvecklats för studiet av 1900-talets konstmusik.

Många av dessa teorier och analysmetoder har ofta kritiserats för att de inte tar hänsyn till musiken som perceptuellt objekt. Därför verkar Christensens andra syfte – att belysa

sambanden mellan musikteori och musikpsykologins forskningsresultat – te sig som ett mycket intressant och angeläget projekt. Men då han inte tar upp den samtida musikteorin blir det inte mycket av med detta. Det beror dock inte bara på att den samtida musikteorin saknas. Även Christensens referenser till den musikpsykologiska forskningens rön är ofullständiga. Enligt Nicola Phillips (Escom Newsletter No. 10, October 1996) underminerar detta hela Christensens lyssningsmodell, då spekulativa antaganden presenteras som fakta utan tillräcklig underbyggnad och utan diskussion av de mycket komplexa frågor som rör de behandlade fenomenen.

Ytterligare ett problem i boken rör musiklyssnandets grund i det naturliga hörandet för överlevnad. Även om musiklyssnandet har en sådan yttersta grund är det snarare inlärd, och kulturellt relativa, konventioner som är de viktigaste faktorerna som styr

musiklyssnandet. Detta är ett område som knappast berörs alls av Christensen. Frågan är vad hans lyssningsmodell egentligen är avsedd att ha för status: är det en modell som beskriver hur människor faktiskt lyssnar på musik, är det en modell som föreskriver hur människor bör lyssna på musik, eller är det en modell som ger ett alternativ till hur man kan lyssna på (vissa typer av) musik?

Slutomdömet måste därför bli att Christensen inte lyckas genomföra sina båda mycket ambitiösa huvudsyften. Det betyder inte att boken saknar intresse. Den kan säkert fylla en pedagogisk funktion i studiecirklar eller hjälpa ovana musiklyssnare att få en första förståelse för de 1900-talsverk som boken tar upp. Däremot har den förmodligen inte så mycket att ge dem som sysslar med musikteori/musikanalys och musikpsykologi.

Joakim Tillman

François-Joseph Fétis. *Esquisse de l'histoire de l'harmonie*. An English-language translation of the François-Joseph Fétis History of harmony. Translated, annotated, edited and with an introduction by Mary I. Arlin. (Harmonologia series no. 7.) Stuyvesant NY: Pendragon Press 1994. - xlv + 203 s. - ISBN 0-945193-51-3.

Den belgiskfödde kompositören, musikteoretikern och musikhistorikern François-Joseph Fétis (1784–1871) har av eftervärlden framför allt kommit att bli ihågkommen genom en handfull teoretiska och historiska arbeten – främst bland de förra *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie*, i synnerhet fr. o.m. den reviderade och utökade fjärde upplagan, Paris 1849, bland de senare *Biographie universelle des musiciens*, Bryssel 1835–1844. Jämfört med dessa böcker har hans historiska framställning om harmonik och harmonikteori, *Esquisse de l'histoire de l'harmonie*, fört en mer esoterisk tillvaro. Den publicerades ursprungligen i artikelform i tidskriften *Revue et gazette musicale de Paris* 1840 och i femtio exemplar för privat cirkulation samma år.

Bok 4 i *Traité...* kom att baseras på de sista två tredjedelarna av *Esquisse...* Det var dock först 1972 som den ursprungliga framställningen blev mer tillgänglig, i och med att dess översättning till engelska, jämte en introduktion och en löpande kritisk notapparat, lades fram som doktorsavhandling vid Indiana University i USA. Det är denna avhandling av Mary I. Arlin som nu har reviderats och givits en mer elegant form genom att upptas i Harmonologia-serien.

Som Arlin skriver i sin introduktion kan *Esquisse...* betraktas som den första framställningen av harmonikteorins historia. Med harmonikteori skall då, i enlighet med Fétis språkbruk, förstås såväl en teori om ackordens grund (tex. hur de genereras av en talserie eller partialtonserie) som en taxonomi för ackord (som innebär en uppdel-

ning i naturliga och artificiella, konsonanta och dissonanta ackord etc.) och en uppsättning regler för hur de må brukas i satsen. Men *Esquisse...* avhandlar inte endast teorin, det är samtidigt en studie av harmonikpraktikens historia, liksom av hur förhållandet mellan teori och praktik växlat. Fétis såg harmonikens teori och praktik som delaktiga i en gemensam utveckling i vilken teorin än föregripit praktiken, praktiken än föregripit teorin.

Vad föranledde Fétis att göra en översikt över harmonikens historia? Med avseende på harmonikteorin tycks han ha syftat till en kritisk historisk framställning, ur vilken den egna doktrinen position som slutresultat av en utveckling och dess överlägsenhet gentemot föregångarna skulle framgå:

“the theory of harmony is at the last term of the art and science; it is complete and nothing can be added to it ... Rameau, Sorge, Schröter, Kirnberger, and Catel found the first elements, and I have completed the theory by putting it on a solid base.” (s. 164)

Greppet att kombinera doktrinhistoria och hantverkshistoria faller sig i sin tur naturligt, givet synsättet att harmonikens teori och praktik skulle vara delaktiga i en gemensam utveckling, i vilken den ledande rollen skiftat mellan dem.

Esquisse... kan idag knappast betraktas som en auktoriserad guide till harmonikens historia. Därtill är den alltför bemängd med direkta fel, som identifieras i Arlins kritiska apparat. Fétis hade återkommande problem med dateringar, i synnerhet när det gällde äldre historia. I anslaget till kapitel 1 hävdas att *Ars cantus mensurabilis*, vars datering för-

visso är osäker, men enligt senare forskning knappast tidigare än 1230, härrör från 1000-talets slut. (s. 1) Likaså påstod Fétis att Dufay var medlem i påvliga kapellet 1380, trots att han väl egentligen inte föddes förrän ca. 1400. (s. 16) Osv.

Om Fétis bok, trots dessa och andra svagheter som sanningsvittne, inte enbart är att betrakta som ett historiskt dokument beror det på djärvheten och kraften hos de historiska generaliseringar han utförde och den teoretiska grund han sökte ge dessa. Förvisso må hela hans system vara felaktigt men det gör ett motstånd när man söker att testa det som kan bli produktivt och leda läsaren till nya insikter.

Övergripande i Fétis framställning är uppdelningen av harmonikens historia i en äldre och en yngre period – den förra kan följas bakåt åtminstone till någon gång på 1000-talet (mer precist till den feldaterade *Ars cantus mensurabilis*) och avslöstes av den senare omkring år 1600. Mot var och en av dessa perioder svarade en speciell *tonalitet*: respektive 'la tonalité du plain-chant' och 'la tonalité moderne'.

Uttrycket 'tonalité' hade Fétis uppenbarligen övertagit från Alexandre Étienne Choron, som myntade det i *Sommaire de l'histoire de la musique* i Choron & Fayolle (utg): *Dictionnaire historique des musiciens. Tome I*, Paris 1810, s. xi–xcii. Även i övrigt följde Fétis, utan ens ett omnämnande i en fotnot, i mycket Chorons framställning. Så i uppfattningen av *Ars cantus mensurabilis* roll, i indelningen i två perioder motsvarande varsin typ av tonalitet, i uppfattningen att Monteverdis bruk av dominantseptimackordet hade en avgörande roll i övergången från en tonalitetstyp till en annan etc. (Se även Bryan Simms: "Choron, Fétis, and the theory of tonality", i *Journal of music theory*, 19, 1975, s. 112–138.)

Fétis tonalitetsbegrepp är likt men inte identiskt med Chorons. Choron avsåg med tonalitet en uppsättning skalformer som ligger till grund för musicerandet hos ett visst folk (en viss människoras – tex. antikens greker eller Levantens folk), men som även kan variera under historiens gång – han kallade en sådan uppsättning skalformer för ett system av modi och ett sådant system av modi omväxlande för en modalitet och en tonalitet. (*Dictionnaire...*, s. xxxvii)

Fétis hävdade att skalformerna är grundläggande för en tonalitet, snarare än liktydiga med denna. De bokstavliga uttryck vi finner i fjärde boken av *Traité...* är att tonaliteten vilar i ("réside dans") eller uppstår ur ("résulte de") skalformerna, se s. 248 f. Arlin översätter dessa med "resides in" och "arise from", se s. 155 f. Vidare hävdade Fétis att en tonalitet hade vissa omedelbara konsekvenser för melodik och harmonik. I harmonikens fall uttryckte han detta sålunda i *Esquisse...*:

"The composition of chords, the circumstances that modify them, and the laws of their succession are the indispensable results of this tonality." (s. 155)

Vad Fétis här preciserade som ofrånkomliga resultat av tonalitet är den taxonomi för ackord och de regler för deras nyttjande i satsen som utgör centrala objekt för den traditionella harmonikteorin.

Det något undflyende sättet att å ena sidan tala om en tonalitets förutsättningar, å andra sidan om dess resultat, tillkom förmodligen inte av en slump. Om en skala utgör förutsättningen eller grunden för en tonalitet och en ackordtaxonomi jämte satsregler dess resultat så bör Fétis ha menat att själva tonaliteten intar en mellanställning mellan dessa bägge. Men i *Esquisse...* kom han aldrig att precisera sig på denna punkt. Vi hittar endast en snarlik distinktion mellan

(modern) tonalitet som "the succession of harmonic and melodic facts that arise from the disposition of the distances of tones of our major and minor scales" och "*The immediate consequences of this tonality*" (min kursivering), vilka senare sammanfattas i tre punkter: 1) att ge vissa steg i skalan (det första, fjärde, femte och sjätte) en karaktär av vila, vilket skulle innebära att dessa skalsteg kan utgöra grundtonen i en ren treklang, och därmed också i slutackordet i en kadens; 2) att ge det fjärde och sjunde skalsteget karaktären av ledtoner ("To impose a resolatory attraction to the fourth and seventh degree") vilket också bidrar till det upplösningstvång som är förknippat med dominantseptimackordet; 3) att ge upphov till förbudet mot parallella terser (sic!) och kvinter. (s. 156)

Fétis tycks alltså här urskilja följande nivåer och samband:

skalform \Rightarrow tonalitet \Rightarrow (frånvaro alt. närvaro av attraktion mellan toner + satsregler)

Frågan vad tonaliteten är "i sig" blir därmed brännande. I *Esquisse...* förblir den i allt väsentligt obesvarad. Det som kanske kan synas mest förvånande är att Fétis inte reserverade kategorierna vila/attraktion för tonalitetens egen nivå. Han kunde tex. ha hävdad att en bestämd tonalitet utgörs av den grupp av melodiska och harmoniska fenomen som är förknippade med en bestämd skalform samtidigt som en lyssnare upplever vila eller attraktion hos dem.

Om tonalitetsbegreppets innebörd är undflyende är dess funktioner i Fétis framställning av harmonikens historia lättare att konstatera. Åtminstone två sådana funktioner kan urskiljas: A) Tonalitetsbegreppet tjänar som princip i en teleologisk historieuppfattning och B) det tjänar som grund för Fétis egen harmonikteori, och därmed för hans kritik av tidigare harmonikteorier.

A) Fétis såg harmonikpraktikens historia som historien om hur de möjligheter som ligger latent i en viss grupp av skalformer realiserats. Det finns en markerad skillnad mellan Fétis framställning av den historia som motsvarar kyrkotonalitet och den som motsvarar modern tonalitet. I det förra fallet skedde enligt Fétis gradvis ett närmande mellan den ideala sats som impliceras av skalformerna och den faktiska satsen – hantverket var initialt klumpigt och satsen därmed fylld av fel, och även om teorin tenderade att ligga före i avslöjandet av den av skalformerna implicerade satsen var den inte i varje skede en felfri guide. När satsen väl blivit korrekt i och med Dufay och Ockeghem upphörde utvecklingen vad avser harmoniken till och med Palestrina. I den moderna tonalitetens fall urskildes inte någon sådan initial fas av otillräcklighet hos praktiken. (I *Traité...* däremot kom Fétis att tala om "osäkerhet och oskicklighet i sättet att hantera det nya naturligt dissonanta ackordet (= dominantseptimackordet)" ("de l'incertitude et de l'inhabileté dans la manière d'employer la nouvelle harmonie dissonante naturelle") hos det tidiga 1600-talets kompositörer, se *Traité...* s. 170.) Detta hindrar inte att det skulle förekommit en utveckling. Fétis hävdade att den moderna harmoniken genomgått två faser, var och en motsvarande en tonal ordning ('ordre tonal'), och att den var på väg in i en tredje och avslutande fas i och med vilken de harmoniska möjligheterna inom ramen för dur- och mollskalorna skulle uttömmas. Ytterst avsåg denna periodisering den uppsättning möjligheter för modulation som stod till buds, därav namnen transitonal, pluritonal och omnitonal ordning. Att modulation över huvud taget var möjlig var vidare, enligt Fétis, en avgörande skillnad mellan den moderna tonaliteten och den

gamla kyrkotonaliteten, som följdriktigt hävdades motsvara en unitonal ordning.

B) Vid sekelskiftet 1800 skedde i Frankrike en uppgörelse med Rameau och traditionen efter denne. Populariseringen av Rameaus teorier hade under 1700-talet inneburit en betoning av satsreglerna på bekostnad av den teoretiska "härledningen" av ackord. Nu sattes samtliga aspekter av Rameaus teori ifråga: ackordens grund, deras taxonomiska indelning och satsreglerna. Under 1800-talets första tredjedel såg flera olika harmoniska system dagens ljus. Två principiellt skilda tendenser kan urskiljas: en (dominerande) som i Rameaus anda fortfarande sökte efter en grund i partialtonserier och liknande (tex. Charles-Simon Catel: *Traité d'harmonie*, Paris an X [1802]) och en (minoritetsriktning) som strävade efter att utgå från den harmoniska satsen i musiken som ett historiskt givet faktum (fra. Daniel Jelensperger: *L'harmonie au commencement du 19e siècle et Méthode pour l'étudier*, Paris 1830, möjligen även Antoine Reicha: *Cours de composition musicale, ou traité complet et raisonné d'harmonie pratique*, Paris 1816). (Se Renate Groth: *Die französische Kompositionslehre des 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden: Franz Steiner Verlag 1983, s. 18 ff.)

Fétis slagord "det gäller att gå till musiken själv" delade han med den empiriska inriktningen. Men istället för att tolka denna maning som att det gällde att utröna hur en viss praxis var beskaffad menade han att det gällde att söka "the principle of harmony in the music itself" (s. 155, min kursivering). Och denna princip var ingen annan än musikens tonalitet. Mot talserier och övertonserier spelade sålunda Fétis ut sitt tonalitetsbegrepp.

Fétis hade ambitionen att upprätta en korrekt taxonomi för ackordformer och en korrekt samling satsregler – utgångspunkter

för att kritisera och korrigera såväl andra teoretiker som äldre och samtida kompositörer. Grunden för de egna resultatens riktighet skulle vara en tonalitet.

Att framställningen av tonalitetens innebörd i *Esquisse...* lämnar en del övrigt att önska har nämnts. Den överfördes oförändrad till fjärde boken av *Traité...* Men i denna föregicks den av mer utförliga resonemang som åtminstone närmade sig pudelns kärna.

Fétis bruk av ordet tonalitet i *Traité...* var glidande: Formellt definierades tonalitet som gruppen av nödvändiga förbindelser med avseende på melodik, ackordik och harmonik. (Se *Traité...* s. 1, s. 2, s. 22.) I praktisk användning kom dock ordet inte sällan att tjäna som synonym till tonart. (Första klara fallet finns på s. 10.)

Två frågor bör ställas med anledning av uttrycket "nödvändig förbindelse" ("rapport nécessaire"): Vad betyder nödvändighet i sammanhanget? Vilken kontrollinstans skulle avgöra att en förbindelse vore nödvändig? Svaret på dessa frågor markerar Fétis brott med matematiskt och fysikaliskt baserade harmonikteorier.

Som kontrollinstans åberopade Fétis ett mänskligt subjekt, mer precist ett subjekt med hörselsinne, intelligens och vilja. (Se *Traité...* s. xi f, s. 251 = *Esquisse...* s. 158 f.) I praktiken preciserades den som en musikalisk intuition eller en musikalisk känsla.

Ordet 'nödvändighet' utgör i Fétis språkbruk en synonym till 'legitimitet'. En nödvändig förbindelse är alltid en korrekt förbindelse. Att inte uppfylla det som (i ett givet sammanhang) är nödvändigt är att göra sig skyldig till ett regelbrott. Detta innebär inte i sak någon nyhet i relation till en harmonikteori i vilken man sökte basera legitimitet i talserier eller övertonserier. Men i matematiskt eller fysikaliskt baserade teorier

stadfästs legitimiteten i en hävdad överensstämmelse mellan de musikaliska fenomenen och talserien eller övertonserien. Fétis däremot sökte byta ut de senare mot den musikaliska intuitionen och den musikaliska känslan. En nödvändig förbindelse mellan skalans toner är enligt Fétis helt enkelt en förbindelse som står i överensstämmelse med den musikaliska intuitionens eller känslans krav. Att kritiskt granska den konkreta argumentationen för olika satsregler Fétis med utgångspunkt i denna grundsats framställde i *Traité...* får dock anstå till en annat tillfälle.

Låt mig avsluta med några ord om den föreliggande utgåvan: Smärre plumpar i protokollet utgör vissa fel av slarvkaraktär i bibliografi och index: Christoph Gottlieb Schröter återfinns i bibliografin som Schröder, i index som Schrder. Mer irriterande än dessa och ett fåtal liknande stavfel är att hän-

visningarna i index till s. i–xli konsekvent anger två sidor för tidigt. Även hänvisningarna till själva översättningen slirar en del: Monteverdi återfinns inte på s. 36 som det påstås, men väl på s. 33 och 40 vilka inte anges. Giulio Caccinis namn saknas helt trots att det förekommer ett flertal gånger s. 167–170. Det är också uppenbart att ett musikexempel i tre delar fallit bort s. 10–11.

Dessa i ljuset av utgåvans karaktär av andraupplaga kanske något förvånande slarvfel överskuggas dock helt av värdet av den kritiska apparaten och av översättningens förtjänster. De sistnämnda framgår inte minst av en så enkel detalj som att behovet att konsultera originaltexten för att försöka förstå vad Fétis "egentligen" må ha sagt och menat lyser med sin frånvaro.

Jacob Derkert

Lennart Hedwall: En översigt af musiken inom Wermiand. Bidrag till belysningen av det sena 1700-talets svenska musikliv. Stockholms Universitet. Studier i musikvetenskap 4, 1995. – 494 s. – ISBN 91 7153 320 6

Den svenska musikhistorien var praktiskt taget allena rådande som forskningsobjekt för pionjärerna inom svensk musikforskning: Tobias Norlind, Carl-Allan Moberg, Stig Walin. Med Ingmar Bengtssons Romanavhandling och Folke Bohlins kyrkomusikaliska studier kan man säga att denna linje fullföljdes. Men samtidigt differentierades av naturliga skäl bilden redan från 1950-talet genom tillkomsten av nya institutioner och nya ansatser med ämnesövergripande bakgrunder: naturvetenskapliga, psykologiska, sociologiska, etnologiska, antropologiska och populärmusikaliska – odlade både i Göteborg och Stockholm. Till detta kom efterhand etablerandet av Centrum för musik-pedagogisk forskning (MPC), anknutet både till "Hist-fil" vid Stockholms Universitet och Kungl. Musikhögskolan, där naturligtvis de pedagogiska aspekterna står i förgrunden. Längre, och för många, framstod därvid den svenska musikhistoriska forskningen som – om inte "förlorad", så dock något under den aktuella händelsehorisonten. Så var dock egentligen inte fallet, i synnerhet inte om man blickar ut över de formella disciplinränserna. Det kan den intresserade avläsa ur t.ex. förteckningen av svenska doktorsavhandlingar i musikämnen och/eller sådana med klar musik-anknytning som publicerats i MiS volym 4. Eric Kjellbergs avhandling behandlade svenskt 1600-tal, Jan Ling skrev efterhand sina stora arbeten i europeisk musikhistoria (ännu ej avslutade) och tillsammans med Eric Kjellberg en originell bok om svensk musikhistoria. På MPC har den historiska svenska musikpedagogiska forskningen avsatt många resultat i C-, D-, lic. uppsatser och doktorsavhandlingar. Lennart Hedwall har vid sidan av

sin formella akademiska karriär producerat många substantiella bidrag till svensk musikhistorieforskning. Ändå är förvisso den svenska musikhistorien full av forskningsluckor, bl.a. vad gäller – t.ex. receptionshistorien kring svenska musikverk, mentalitetshistoria, personligheterna, körmusiken, musikutbildningen – för att inte tala om stora delar av de senaste decenniernas historia. En annan lucka – den mellan riks- och lokalhistoria, dvs på området regional musikhistoria, kan genom Lennart Hedwall sägas ha fått en pionjär – sätillvida att de västsvenska regionala forskningansatserna under 1980-talet och början av 90-talet genom honom utkristalliserade det största arbetet och den första doktorsavhandlingen: *En översigt af musiken inom Wermiand. Bidrag till belysningen av det sena 1700-talets svenska musikliv.*

I vissa avseenden har Lennart Hedwall ett försprång framför många forskarkolleger: han är inte bara forskare, och pedagog, utan också dirigent, utövande musiker och komponist, vilket gör att han står i en konstnärlig, musikantisk och hantverksmässig närkontakt med den musik han behandlar. Till detta kommer att han genom produktionen av många betydelsefulla texter (böcker och uppsatser om bl.a. Alfvén, Peterson-Berger, svenska symfonier, en svensk musikhistoria mm) har förvärvat och utvecklat en övergenomsnittlig förmåga att uttrycka sig klart, informativt och "inkännande" om och gentemot objekten.

Den nästan 500 sidor tunga avhandlingen kan sägas pendla mellan två ungefär lika omfattande undersökningar, där den ena utgörs av en källkritiskt funderad materialinventering av den musikaliska repertoaren

under 1700-talets tre sista decennier vid ett urval av värmiändska herresäten plus stifts-staden Karlstad, och den andra av stil- och formanalyser av verk från den period mellan barock och wienklassicism som författaren till att börja med kallar för "namnlös". Hans framställning fokuserar därvid särskilt Henric Bratt d. y. (1758–1821), som får en särskild levnadsteckning, och hans sex tvåsatsiga sonater för "Violon och Basse" samt Anders Piscator (1736–1804), som framstår som avhandlingens andra huvudperson, och hans triosonater, duetter, sinfonior och menuetter. – Ett särskilt avstamp görs med återgivandet av den artikel i Carlstads tidning från 25 februari 1837, som gett avhandlingen dess överbud och som författaren lyckats attribuera till Knut Liljebjörn (en av avhandlingens detektivbragder) – och med de Hågkomster som Liljebjörn nedtecknade samma år. Denne man var inte vem som helst: han var Erik Gustaf Geijers svärfar och därmed också en del av en av Värmiands centrala musikmiljöer. Utöver Ransäter beskrivs miljöerna i Odenstad, Rosenborg, Long, Apertin, Uddeholm, Lundsholm, Lesjöfors, Rottneros och några andra mindre gårdar. Till de personligheter som därvid passerar revy hör Geijer-, Tegner-, Bratt- och Ugglafamiljerna. Carl Fredrik Uggla (1766–1830) och informatorn Carl Fredrik Fallen (1764–1830) har tillsammans med Bratt, med sina notsamlingar och korrespondenser levererat ett betydelsefullt empiriskt material för både de musik- och miljöanalytiska delarna av Hedwalls arbete.

Författaren har lagt ned stor möda på att försöka följa trådarna mellan det internationella, nationella och regionala genom att gräva fram en mängd (i första hand 65) komponister av vilka mer än ca 4/5 torde vara okända också för kännare av den

svenska musikhistorien. Författaren menar sig därvid kunna påvisa att epokens mest "tidstypiska" drag står att finna hos dessa "Kleinmeister", mer än hos de stora mästarna. Och därmed nalkas han det som han väl vill betrakta som pudelns kärna: epoken behöver inte vara "namnlös". Anknytande till Martin Tegens uppsats om Uttinis tryckta triosonater op. 1 (STM 1961), en opublicerad uppsats av Tegen, som behandlar olika motivtyper från denna epok, som han sammantaget betecknar som "mosaikmässiga"} och sin egen förstudie Formtyper i Romans sinfonior (Musikvet.inst. Stockholm 1995) argumenterar Hedwall för termen mosaikform som applicerbar för mycket av den musik som kan sägas karakteriseras av "den additiva motivtekniken och de få inslagen av fortspinningsförfarande". Hedwalls analyser, som leder honom fram till denna slutsats, är i sig distinkta och träffande. Utan tvivel har vi att göra med en repertoar som inte entydigt rymms inom så "fyrkantiga" termer som barock och wienklassicism. Och utan tvivel rör det sig om en omfattande och idag till stor del okänd repertoar.

Ett av problemen är dock att det i många fall är mycket svårt att belägga vad man faktiskt spelat i värmiandsskogarna. Ett annat problem är att författaren själv inte gör någon riktigt tydlig differentiering mellan de "former" som utkristalliserats till typer (t.ex. sonatform), cykliska storformer (som t.ex. svitform) och formgenererande krafter (t.ex. fortspinningar och genomföringar). Och då uppstår naturligtvis omedelbart frågan om vilken kategori av sådana "former" och form-aspekter (flera kan förvisso tänkas) som "mosaikformen" hör hemma i. Möjligen avser författaren att det rör sig om en typologisk särart, skild från exempelvis barockens fortspinnande monotematik och wienklassi-

cismens dualistiska motivkonfrontationer. Men vad karakteriserar då denna "form", positivt – utöver vad den inte ("negativt") representerar? Finns det något sammanhållande kitt mellan alla de satser som är "mosaikiska"? Författaren har, ofta mycket träffande, beskrivit sådana satser, men har de några gemensamma nämnare av ett slag som motiverar en speciell term? Begreppet mosaik är ju åtminstone till en del laddat med konnotationer som står i motsats till form.

De social- miljö- och kulturhistoriska avsnitten i Hedwalls avhandling finner jag mycket rikhaltiga och levandegörande, såväl i sina fylliga detaljer som i sina beskrivningar av de olika kontexterna kring "musiken inom Wermiand", t.ex. boendemiljöerna, de vandrande informatörernas undervisning, sällskapslivet, och de ofta intrikata släktförbindelserna. Dessa avsnitt präglas också av en mönstergill akribi vad gäller uppgiftskontroller, referenser osv. Just därför saknar man de belysningar som endast bilder kan ge, t.ex. kartor som kunde visa var dessa fantastiska miljöer var belägna och hur de vägar och vattendrag mellan herresätena löpte, de som i texten spelar en så stor roll. Man saknar också sådana illustrationer som skulle kunna förmedla en fysisk aura kring de geografiska fakticiteterna: gårdarnas exteriörer och interiörer, byggnadernas proportioner, rummens dispositioner, inredning och utseenden i.ö. Många av dessa gårdar finns ju kvar, liksom ett dokumenterande, tillgängligt bildmaterial.– Historiefilosofiska och allmänt vetenskapsteoretiska aspekter tar författaren knappast upp – centrala begrepp som syfte och metod förekommer inte. Man saknar detta just på grund av att ett annat av författarens avstamp består i en anknytning till Leopold von Ranke (över Dahlhaus) och hans berömda (ofta missförstådda) ord om historieskrivningens uppgift: att tala om

"hur det egentligen var" (wie es eigentlich gewesen). Detta passar författaren som hand i handske, eftersom en central poäng i avhandlingen – vilket jag menar är en styrka – är påvisandet av nödvändigheten att försöka förstå musik utifrån dess egna förutsättningar, utifrån det som Sigrid Abel-Struth kallade "epokaliteten och situativiteten" – i Hedwalls formulering: att studera och förstå musiken på "materialets egna villkor", inte med utgångspunkt från "senare tiders modeller". Men tesen problematiseras inte, fastän en problematisering idag ligger serverad på fat genom att andra forskare (bl.a. Wilfried Gruhn) under senare år uppställt motsatta teser, som går tillbaka till Rankes yngre kollega Johann Gustav Droysen och hans hävdande att man faktiskt just i efterhand, när man vet "hur det gick", kan förstå åtskilligt som inte uppfattades av de ursprungliga, "närmast sörjande". Dessa frågor hänger delvis samman med att man i arbetet saknar en explicit hierarki i begreppsapparaten. Vad är överordnat, vad är sidordnat, vad är underordnat?

Men: det vore sparsmakat att inte uppmärksamma att väsentliga delar av Hedwalls avhandling utgörs av nyodlingar. Han har realiserat en avsevärd kunskapsutveckling inom det forskningsområde – regional svensk "notmusik" – historia, som hittills (med undantag av folkmusikforskningen, till vilken Hedwall inte knyter an) kan sägas höra till de relativt underutvecklade. Hedwalls faktaspäckade och mångfacetterade arbete kan förhoppningsvis därmed stimulera till fortsatt forskning inom andra svenska regioner, liksom kring "småmästarnas" betydelse för den musikproduktion som oftast går under "stora mästares" och högetablerade institutioners namn.

Lennart Reimers

Friedhelm Krummacher: Musik im Norden. Abhandlungen zur skandinavischen und norddeutschen Musikgeschichte. Herausgegeben von Siegfried Oechsle, Heinrich W. Schwab, Bernd Sponheuer und Helmut Well. Bärenreiter-Verlag, Kassel 1996. 246 s. ISBN 3-7618-1343-0.

När en grupp kolleger vid musikvetenskapliga institutet i Kiel ville hylla Friedhelm Krummacher på hans 60-årsdag den 22 januari 1996 var det naturligt att det skulle ske med ett urval av hans viktigaste musikvetenskapliga uppsatser, och lika naturligt var det att samlingen som tema skulle ha "Musik im Norden". I Kiel har sedan Friedrich Blumes tid de musikaliska beröringspunkterna mellan Nordtyskland och Skandinavien stått i centrum för forskarintresset, och det har knappast blivit mindre nu när dessutom hela Östersjöområdet alltmer ses som en gemensam kulturhård mot ett perspektiv som sträcker sig långt tillbaka genom seklerna. Friedhelm Krummacher hör till dem som särskilt värdat denna forskningstradition, och strängt taget behöver han ingen presentation för den svenska musikforskarvärlden – han har varit och är en välsedd gäst vid de flesta nordiska musikforskarkongresser och i andra sammanhang där nordisk musik stått på dagordningen, och inte minst har då hans perfekta svenska imponerat.

För svenska läsare finns således i denna samlingsvolym åtskilligt att hämta, även om en del får förutsättas vara redan bekant. Så återfinns i volymen det föredrag om Gades och Berwalds sträckkvartetter, "Gattung und Werk", som Krummacher höll vid Kieler Tagung 1980 och ingick i symposierappen med samma namn, den utredning om stilbegreppet inom musikhistorien, "Stylus versus Opus", som ingick i Vitterhetsakademiens symposium 1982 och publicerades året därefter i symposierappen "Om stilforskning", det inlägg om musikvetenska-

pens receptions historia som gavs vid Nordiska Musikforskarkongressen i Oslo 1992 och återgavs i dess kongressrapport, samt det föredrag om Berwalds kvartetter, "Det nationella som estetiskt problem", som var Krummachers bidrag till Musikaliska Akademiens symposium om "1800-talets musik och det nationella" i Göteborg 1993 och publicerades i volymen "Hemländsk hundraårig sång" i akademiens skriftserie året därpå. Även de övriga nio inslagen i volymen har tidigare offentliggjorts på motsvarande sätt med undantag för en uppsats om Sibelius' sträckkvartett, op 56, och dess förhållande till genretraditionen, som hölls som föredrag vid en Sibelius-kongress i Helsingfors 1990 men ännu inte tryckts.

Rubrikerna på de nämnda föredragen och artiklarna ger en god bild av Krummachers forskarinsats. Han har vid sidan av flera återblickar på de musikaliska relationerna mellan Nordtyskland och Skandinavien främst ägnat sig åt genrefrågor och diskussion kring det nationella i musiken, och genom hans stora repertoarkänedom och hans internationella perspektiv är inte minst hans mer principiella resonemang ytterst värdefulla. Den nämnda uppsatsen om stilbegreppet är sålunda ett mönsterexempel på en historiskt välbelyst exposé över ett svårgripbart ämne, där Krummacher föredömligt lyckas inom en begränsad ram få utrymme för aspekter på såväl tonsättarnas som forskarnas skiftande inställningar. Medan ett bidrag om figuralmusiken i Danzig före 1700 är av mera redovisande slag, ställs i uppsatser om den "andliga arian" under högbarocken i

Nordeuropa och Buxtehudes koralbearbetningar just genretraditionerna under debatt, och även om medvetandet om äldre epokers genrekonventioner och genrekrav under senare år blivit allt större, behövs ständigt påminnelser om de gränser som tonsättarna hade att hålla sig inom; särskilt givande blir då belysningen av det "excentriska", dvs *stylus phantasticus*, hos Buxtehude. Krummacher påpekar samtidigt, att vi fortfarande egentligen vet mycket litet om vilken spelpraxis som utvecklades i orgelspelet under dennes epok, i varje fall i relation till de skilda "stilarterna".

När Krummacher tar upp de nationella dragen i nordisk 1800-talsmusik, gör han det mot bakgrund av inte bara det starkt växande intresset för det egna landets folkmusik utan också en rad politiska och sociala faktorer. Trots att Tyskland genom bl a Herder blev ett föregångsland i synen på folkdiktningen, är det ju i "randländerna" de nationella strömningarna blir påtagligast (Krummacher gör Haydn till tysk och undviker därigenom att belysa hans relationer till den ungerska folkmusiken). Ett nationellt medvetande förbinds med också en nationellt klingande musik, till en del avsiktligt, i andra fall med ett slags självklarhet som kan jämföras med språket och "språkmusiken". Men ett av Krummachers viktigaste diskussionsämnen är, om det nationella enbart kan bli ett kriterium på en intressant eller bestående musik. Hans speciella exempel är Gade, som uppmärksammades för sin nordiska melodik men redan av Schumann fick rådet att i sina orkesterverk inte glömma vad ett stort verk innerst fordrade – återigen ett genrekrav således men kanske framför allt i skenet av en kombination av personlig utsaga och teknisk otadlighet. I fallet Gade är detta visserligen delvis ett "historiskt" spörsmål – i dag har vi allt svårare att förstå att exempel-

vis första symfonins tonspråk är så revolutionerande nordiskt som samtiden uppfattade det – men Krummacher belyser på ett övertygande sätt hur i Gades musik småningom det nationella och det internationella alltmer smälter samman till något som kan kallas det personliga, inte som följd av någon form av kompromiss utan just genom en fortlöpande process vars förutsättningar strängt taget fanns latenta redan i hans ungdomsverk.

Krummachers tankar kring Berwald utgår på ett motsvarande sätt från genrediskussioner och synpunkter på det nationella. Eftersom han främst diskuterar kvartetterna, kommer genrens mer eller mindre obligata beroende av Beethoven givetvis i blickpunkten, och då intresserar främst Berwalds formella egenheter. Men det svåråtkomliga eventuellt "svenska" hos Berwald menar sig Krummacher finna i vissa harmoniska förlopp med inte minst modala inslag. Det har också ofta framhållits, att om det finns en nordisk eller svensk ton, har den att göra med just de modala tonfall som många folkvisemodeller uppvisar. Krummacher återkommer till frågeställningen i en uppsats om de två stråkkvartettsatser av Stenhammar som bygger på folkvisor, finalen i a-mollkvartetten och *Ballata* i C-dur-kvartetten. I det första fallet visar Krummachers analys främst på de många olika "historiska dimensioner" som trots en enkel periodik ligger bakom den ofta mycket komplexa satsbildningen, och han menar att visans nordiska ton ytterligare har berikat tonsättarens redan mycket utvecklade tonspråk. Vad *Ballata* beträffar, blir resultatet ett annat redan genom att hela kvartetten är så medvetet "neoklassicistisk", och satsen synes dessutom vara koncipierad med visans strofiska innehåll som modell, vilket inte ger den rent musikaliska utvecklingen tillräckligt spelrum. Krummachers uppsats kom till, innan

Wallners stora Stenhammarbok publicerades, men man kan konstatera att de båda har likartade ingångar till problemställningarna, även om Wallner kan påvisa hur folkvisetongångar genomsyrar också avsnitt i a-mollkvartettens övriga sats. Att uppläggningsen av *Ballata*-satsen varit beroende av vistexten har Krummacher dock kunnat hämta ur Wallners tidigare Stenhammararbeten och även redovisat detta.

Till Stenhammars kvartetter återkommer Krummacher i ännu ett bidrag om "Nationaler Ton und Gattungstradition", där även Nielsens kvartetter tas upp till behandling. I denna artikel ställs verken in i det historiska sammanhanget och ses mot bakgrund av särskilt Griegs g-moll-kvartett som i flera hänseenden får betraktas som ett nyckelverk. Här är enda gången man tvekar om författarens insyn i den svenska 1800-talsrepertoaren, eftersom den lista över svenska kvartetter från ca 1850–1910 som bifogats

uppsatsen är högst ofullständig; dessutom må påpekas, att Rubensons F-dur-kvartett trycktes som hans op 2 i Leipzig.

Denna kvartettartikel kompletteras av ett kanske något mer lättviktigt bidrag om Nielsen som förmedlare av Mozart-impulser till nordiska tonsättare och även av den nämnda genomlysningen av Sibelius' *Voces intimae*, som onekligen är en främmande fågel i generetraditionen, om också inte utan förebilder. Även i dessa artiklar blir man imponerad av Krummachers förmåga att kombinera bred överblick och sträng saktighet med ett klart och lättillgängligt språk.

Till utgivandet av denna för svenska musikforskare oumbärliga volym har bidragit kulturministeriet i Schleswig-Holstein, Kungl. Musikaliska Akademien samt Svenska samfundet för musikforskning.

Lennart Hedwall

Notera tiden. 8 essäer om ljudkonst, dans & estetik. Red. Erik Wallrup. Kungl. Musikaliska Akademien, 1996. ISBN 91-85428-97-3

I Notera tiden ger åtta skribenter sin syn på samtidens musiksituation. I ett land där musiken är en styvmoderligt behandlad konstart är det glädjande att en sådan bok överhuvudtaget ges ut.

Den första essän – bokens bästa inslag – är författad av Alf Björnberg. Han skriver om nedbrytningen av gränserna mellan konstmusik och populärmusik och frågar sig "vilken relevans begrepp som 'konstmusik' och 'populärmusik' över huvud taget har kvar, vilka faktorer som bestämmer skillnaden mellan dem och vilka sociala mönster som definieras av dessa termer". Beträffande konstmusiken menar Björnberg att medialiseringen och de traditionella institutionernas legitimitetskris lett till en "snabb nedbrytning av genregränser i takt med att populärmusikaliska distributionsätt och receptionsätt appliceras också på konstmusik". Björnbergs avslutande tes är att den viktigaste gränslinjen idag går mellan en distanserad (underhållande) och en patetisk (seriös) attityd till musiken och att detta är en distinktion som går tvärs över alla genregränser.

Cecilia Olsson skriver om hur receptionen och värderingen av danskonsten genom tiderna präglats av att dansen tidigt skrevs in i "kvinnlighetens marginaliserade sfär". Ett huvudtema i artikeln är relationen mellan dans och musik. Olsson vill visa att musiken har haft en kontrollerande och disciplinerande roll och därmed varit överordnad dansen. Förhållandet mellan dans och musik påminner om förhållandet mellan manligt och kvinnligt, vilket gör att relationen mellan de båda konstarterna speglar ett patriarkalt samhällssystem. Först under de senaste decennierna har dansen frigjort sig och blivit

en självständig konstart som skapas utifrån egna premisser oberoende av musiken.

Magnus Haglund följer i tre avsnitt olika linjer i 1900-talets operakonst. Det första avsnittet är en kritisk läsning av de amerikanska minimalisternas operakomponering där Haglund utgår ifrån Adornos resonemang kring monotonin och klangberusningen hos Wagner. I det andra får Adornos senare wagneruppfattning, "en motstridigheternas wagnerianism", utgöra grunden för en belysning av Schnittkes Liv med en idiot och Cage Europaras. Utgångspunkten i det tredje avsnittet är Busonis idéer om att operan bör släppa sina verklighetsanspråk och att musikens roll inte är att illustrera dramat utan att skapa fördjupning och förtrollning. Haglund följer sedan denna linje från Busoni till Schönberg och Berg och sedan vidare till Maderna och Nono.

Erik Wallrups bidrag handlar om möjligheten till ett lyssnande tänkande som enligt författaren "innebär ett alternativ till de tanke-mönster som håller på att växa fram ur dagens teoretiska och estetiska situation". Texten består av fyra elaborationer. Wallrup börjar med ett försök till rekonstruktion av det grekiska mousiké-begreppet och går sedan vidare med att diskutera en rad moment i utvecklingen av dagens musiksituation.

I Mozartkulor ger bildkonstnären Mats Olsson sin personliga syn på diverse drag i musiklivet.

Sven-Olov Wallenstein skriver om Adorno och avantgardets gränser. Tyvärr är texten ganska snårig och förmodligen helt oläslig för den som inte redan känner till de viktigaste begreppen och idéerna i Adornos

tankevärld. Som Max Paddison visat går det att presentera Adorno på ett begripligt sätt utan att göra sig skyldig till allt för stora förklaringar (se t ex *Adorno's aesthetics of music*, Cambridge 1993). Det är synd att Wallenstein inte bemödat sig om ett mer pedagogiskt framställningssätt då boken ju vänder sig till en bredare läsekrets.

En annan invändning gäller Wallensteins musikaliska exemplifieringar när han skriver om Lyotards omvändning av Adornos positioner. Wallenstein hävdar att Lyotard "befinner sig i samklang med det konstnärliga avantgardet under 70-talet", men de tendenser han nämner är för det första sådana som är utmärkande för 50- och 60-talens avantgarde, för det andra sådana mot vilka det kom en våldsam reaktion på 70-talet. Missvisande är också Wallensteins användande av Weberns sena stycken och Boulez tredje pianosonat som exempel på "dessa två positioner i förhållande till avantgardets gränslinje". Det är endast formförloppet som, inom vissa angivna gränser, är variabelt i Boulez tredje sonat och det rör sig inte om en "mängd slumpvisa parametrar". Varifrån har Wallenstein för övrigt fått uppfattningen att partituret är grafiskt?

Per Mårtenssons huvudmål är att "utifrån samtal med tre närmast idealtypiskt utvalda komponister" (Peter Lundén, Per Lindgren och Lars Sandberg) diskutera estetiska frågeställningar och problem i samband med den nya musikteknologins utveckling. Ett viktigt spår i hans undersökning är möjligheterna och problemen med att kombinera instrumentalmusik och elektroakustisk musik (EAM).

Härvidlag intar tonsättarna tre olika positioner och enligt Mårtensson hänger deras ställningstagande ihop med hur de avgränsar musikbegreppet.

Hultberg är i sitt bidrag kritisk mot den postmoderna musiken. Han menar att de tonsättare som tror sig kunna hitta en väg tillbaka efter modernismens felval misstar sig. Istället följer han några alternativa spår i 1900-talets ljudkonst som enligt författaren tillsammans bildar en egen strömfåra: de första elektroniska instrumenten, Busonis utkast till en ny estetik för tonkonsten, de italienska futuristernas bullermusik, Schaeffers *musique concrète*, Cages slumpmusik och 60-talets hörspel i Västtyskland. Den experimentella elektroakustiska musik som växte fram på 60-talet har dock enligt Hultberg förverkat sin radikala förnyelseenergi och den får allt svårare att hävda sin modernitet. Han förespråkar istället en gränsöverskridande ljudkonst – "som vetter mot eller inkluderar spår av den akustiska omvärldens alla språk och ljud" – som han kallar akustisk konst då beteckningen elektroakustisk har tjänat ut sin roll.

I förordet talas det yvigt om vida ramar, gränsöverskridningar, sociala sammanhang etc. Med tanke på detta är boken väldigt begränsad. Man vill reflektera över vad som rör sig i samtidens musik, men samtidens musik visar sig nästan enbart vara konstmusik. Vad som händer inom populärmusik, jazz, folkmusik och world music berörs knappast alls. I förordet riktas några sedvanliga kängor mot musikvetenskapen och musikkritiken, vilka anses vara sterila, räddhägna och sakna kulturanalytisk ambition. Men artiklarna i Notera tiden öppnar knappast några nya fönster och dörrar. I Tyskland finns t ex sedan slutet av 70-talet en stor diskussion kring den samtida konstmusikens situation bland musikkforskare, tonsättare och kritiker. Denna har bl a manifesterat sig i antologier som *Zur "Neuen Einfachheit" in der Musik* (Studien zur Wertungsforschung Band 14. Wien, Otto Kolleritsch red, Graz

1981), *Das Projekt Moderne und die Postmoderne* (Regensburg 1989), *Moderne versus Postmoderne – zur ästhetischen Theorie und Praxis in den Künsten* (publicerad i Jahrbuch 4 der Bayerischen Akademie der Schönen Künste, Schaftlach 1990) och *Wiederaneignung und Neubestimmung. Der Fall "Postmoderne" in der Musik* (Studien zur Wertungsforschung Band 26. Wien, Otto Kolleritsch red, Graz 1993), samt otaliga artiklar i Darmstädter Beiträge zur Neue Musik och Neue Zeitschrift für Musik, bara för att nämna två av de viktigaste publikationerna. Av allt detta finner man dock inte ett spår i Notera tiden. Inte heller den metodologiska breddning och förnyelse som satt sin prägel på musikvetenskapen i USA under det senaste decenniet har – trots att den nämns av redaktören – några större återverkningar i boken.

I många av essäerna rör det sig därför inte bara om individuella reaktioner på dagens kulturella situation, utan om ytterst subjektiva och insnöade reaktioner. Det är synd att

de diskussioner som tydligen föregått boken inte lett till att de ytterst väsentliga frågor som ställs av Björnberg tas upp av de övriga, fr a Haglund och Hultberg. Hultberg pläderar t ex för en ny akustisk ljudkonst, men vem har han tänkt skall lyssna på den? Som Björnberg visar går det inte längre, som på 50- och 60-talen, att hysa några naiva förhoppningar om att den nya musiken kommer att bli allas musik bara den blir tillräckligt exponerad och lyssnarna bibringas det rätta förhållningssättet. Den gamla legitimitetsstrukturen har för alltid vittrat sönder och om gränsen idag går mellan det distanserade och det patetiska hör Haglund och Hultberg definitivt till den senare kategorin.

Begränsningarna hos antologin som helhet skall dock inte skymma sikten för att den innehåller några mycket bra och intresseväckande essäer, framför allt de av Björnberg, Wallrup och Mårtensson.

Joakim Tillman

Utgåvor från Ernst Kuhns förlag om rysk musik i tre olika serier.

Musik Konkret:

Tschaikowsky aus der Nähe: Kritische Würdigungen und Erinnerungen von Zeitgenossen, 1994 – 301 s. ISBN 3-928864-09-2.

Texte und Abhandlungen zur osteuropäischen Musik:

Taneev, Sergej: Die Lehre vom Kanon, 1994 – 198 s. ISBN 3-928864-16-5.

Sergej Taneev – Musikgelehrter und Komponist: Materialien zu Leben und Werk, 1996 – 390 s. ISBN 3-928864-22-X.

Gaub, Albrecht & Unseld, Melanie: Ein Fürst, zwei Prinzessinnen und vier Spieler: Anmerkungen zum Werk Aleksandr Borodins, 1994 – 169 s. ISBN 3-928864-27-0.

Opyt:

Shitomirski, Daniel: Blindheit als Schutz vor der Wahrheit: Aufzeichnungen eines Beteiligten zu Musik und Musikleben in der ehemaligen Sowjetunion, 1996 – 356 s. ISBN 3-928864-18-1.

”Ideologisch entartete Elemente”: Streng geheime Akten und andere Dokument über Täter und Opfer bei der Ausbürgerung von Galina Wischnewskaja und Mstislaw Rostropowitsch aus der ehemaligen UdSSR (1974-1978), 1996 – 131 s. ISBN 3-928864-25-4.

”Volksfeind Dmitri Schostakowitsch”: Eine Dokumentation der öffentlichen Angriffe gegen den Komponisten in der ehemaligen Sowjetunion, 1997 – 287 s. ISBN 3-928864-26-2.

Ernst Kuhns förlag i Berlin fortsätter sin ambitiösa utgivning av rysk musikhistoria. En recension av de första utgåvorna finns i STM 1993:2. Idag sker utgivningen i tre olika serier. Den äldsta serien heter Musik konkret, den sysslar främst med återutgivningar av äldre ryska musikhistoriska verk. Inom ramen för serien Studia Slavica Musicologica utges som namnet säger rysk litteratur med tydligare vetenskaplig ambition – ”Texte und Abhandlungen zur osteuropäischen Musik”. Den senast inledda serien heter Opyt – ryska för ’erfarenhet’ – och är främst en dokumentaserie. Alla böcker har försetts med en mycket omfattande notapparat, som i hög grad främjar förståelsen för den västerländske läsaren. Bl.a. ges på så sätt data för de allra flesta personer som återfinns i texterna.

Tjajkovskij

I Musik Konkret har jag tagit del av *Tschaikowsky aus der Nähe: Kritische Würdigungen und Erinnerungen von Zeitgenossen*. Här finns brev till Tjajkovskij – också några från honom – och minnesbilder från hans liv av sådana prominenta musikpersonligheter som Milij Balakirev, Cesar Cui, Nikolaj Rimskij-Korsakov, Vladimir Stasov, Sergej Tanejev, Aleksandr Glazunov, Sergej Rachmaninov m.fl., förutom minnen av släktingar och vänner.

I förordet poängterar Ernst Kuhn att det fortfarande finns intressanta intervjuer med och samtida artiklar om Tjajkovskij som inte återutgivits sedan de trycktes första gången. Boken är ett försök att ge ut en del av dessa texter. Bl.a. finns tre intervjuer gjorda med Tjajkovskij under år 1892.

I sin tidigare recension av böcker i denna serie berörde Laila Barkefors den teori om Tjajkovskijs förmodade självmord som diskuterats av bl.a. forskarna Orlova och Brown. Det är en anledning till att boken innehåller flera intressanta skildringar av omständigheterna kring Tjajkovskijs död.

Bl.a. finns systemen Jurij Davidovs (1876-1965) skildring av Tjajkovskijs sista dagar. Han beskriver utförligt det ögonblick då Tjajkovskij enligt den vedertagna versionen smittas av kolera. Den 20 oktober 1893 går ett helt sällskap på teatern för att se Aleksandr Ostrovskijs pjäs "Ett hett hjärta". Därefter går de allesammans på restaurang. Efter att ha beställt mat, vänder sig Tjajkovskij till en av servitörerna och ber om ett glas vatten. Efter en stund kommer servitören tillbaka och säger att det tyvärr inte finns något kokat vatten. I irriterad ton säger då Tjajkovskij: "Ge mig då ett okokt, men det skall vara kallt!" Trots sin bror Modests protester dricker Tjajkovskij ur glaset.

I boken finns t.o.m. en text av Antonina Miljukova (1849-1917), som under en kort tid år 1877 var Tjajkovskijs hustru. Detta är en bok som vidgar vårt vetande om Tjajkovskij.

Sergej Tanejev

Sergej Tanejev (1856-1915) var elev till Tjajkovskij och lärare vid Moskvakonservatoriet (inte att förväxla med hans farbror, också kompositör, Aleksandr Tanejev). Sergej Tanejev förvaldade arvet efter Tjajkovskij och blev på så sätt en viktig länk i den ryska musikhistorien. Till hans elever hörde Aleksandr Gretjaninov (1864-1956), Aleksandr Kastalskij (1856-1926), Nikolaj Medtner (1880-1956), Sergej Rachmaninov (1873-1943) och Aleksandr Skrjabin (1872-1915). I serien *Studia Slavica Musicologica* har nu två av Tanejevs egna skrifter givits ut, dels hans kanon-

lära men också en bok med titeln, *Kleinere musiktheoretischen Schriften und Fragmente*, som jag dock inte haft tillgång till. Hans postuma kanonlära är i mycket präglad av hans pedagogiska handlag. Det är en bok som mycket väl skulle kunna användas vid polyfonistudier idag. Anmärkningsvärt är att han använder så många musikexempel från förrenässans och renässans.

I volymen *Sergej Taneev – Musikgelehrter und Komponist: Material zu Leben und Werk*, presenteras dokument av honom själv, men också flera samtida artiklar av kollegor. Boken avslutas med en systematisk bibliografi över litteratur om Tanejev fram till och med 1993.

I boken finns bl.a. ett läsvärt bidrag av Nikolaj Zjelgin (1873-1937), från 1916 chef för Tjajkovskij-museet i Klin. En av hans första åtgärder som chef för museet var att vända sig till Tanejevs bror för att ta hand om Tanejevs efterlämnade handlingar. Om inte Zjelgin hade varit så envis i sina ansträngningar att rädda handlingarna till eftervärlden, hade de med all säkerhet försvunnit. Materialet innehåller bl.a. skisser till Tanejevs kompositioner, hans musikteoretiska arbeten samt hans dagböcker. Det förvaras än i dag på Tjajkovskijmuseet i Klin.

Borodin

I samma serie finns också *Gaub & Unselde: Ein Fürst, zwei Prinzessinen und vier Spieler: Anmerkungen zum Werk Aleksandr Borodins*. Boken innehåller tre uppsatser: Gaubs om operan *Furst Igor*, Gaubs om impressionismen i Borodins musik samt Unselde om Borodins stråkkvartetter.

Det i mitt tycke intressantaste bidraget behandlar ett fynd av Borodins autograf till Furst Igers aria, vilket gjordes 1993. Klaverutdraget hade en gång varit i operasångaren Fjodor Stravinskij (1843-1902) ägo. Stra-

vinskij var en av Marinskijteaterns mest framstående bassångare, idag är han främst hägkommen i egenskap av far till tonsättaren Igor Stravinskij. Gaub redogör i korthet för källaget för operan. Borodin dog helt oväntat 1887, Rimskij-Korsakov och Aleksandr Glazunov fullbordade därefter operan på grundval av Borodins efterlämnade skisser. När det gäller Furst Igors aria, är det Rimskij-Korsakov som bearbetat och instrumenterat den. Gaub diskuterar ingående de ställningstaganden som Rimskij-Korsakov gjort.

Det är i sammanhanget värt att notera att Marinskijteatern (Kirovteatern har fått tillbaka sitt ursprungliga namn) år 1993 framförde en ny version av operan i sin helhet. Teaterns konstnärlige direktör och tillika dirigent, Valerij Gergiev, önskade inför en nyuppsättning av operan en grundlig genomgång av originalmanuskriptet för att se om man skulle kunna komma närmare Borodins intentioner. Tonsättaren Jurij Falik (f. 1936) har utfört arbetet. Inspelningen finns utgiven på Philips 442 537-2.

I Gaubs andra bidrag analyseras Borodins förimpressionistiska uttrycksmedel, speglad i två sånger, *Den sovande prinsessan* och *Havsprinsessan*. Han påminner om Ravels pianostycke *A la manière de Borodine* och han funderar över vilka kompositioner av Debussy som skulle kunna vara påverkade av Borodins musik.

Unselds bidrag är en analytisk genomgång av Borodins båda stråkkvartetter. Hon behandlar också den andante-sats som Borodin bidrog med i den kvartett som skrevs av Borodin, Glazunov, Ljadov och Rimskij-Korsakov till muskförläggaren Mitrofan Beljajev över temat B-la-F.

Att vara muskforskare i Stalins Sovjetunionen

I serien *Opyt* finns nu tre volymer som på olika sätt illustrerar det muskförtryck som rådde i Sovjetunionen. Första utgåva i serien är muskforskaren Daniel Sjitomirskijs (1906-1992) efterlämnade biografi. Sjitomirskij var sedan slutet av 20-talet verksam som muskforskare i Moskva. Biografen löper egentligen bara till Stalins död och boken slutar med några kapitel om Sjtostakovitj (1906-1975). Detta är en torso, där författaren inte orkat fullfölja sina ursprungliga intentioner. Trots detta är det en högtressant framställning som visar på de extraordinära villkor som en muskforskare i Stalins Sovjetunionen hade att verka under.

Under en föreläsning på Moskvakonservatoriet läsåret 1936-37 när Sjitomirskij talade om gamla tiders kringvandrande trubadurer, de s.k. skoromochi, råkade han säga att de ibland fungerade som hemliga rapportörer och jämförde detta med samtidens inrikespolis, NKVD. Detta renderade en fråga från en av studenterna, om Sjitomirskij verkligen jämförde den tsaristiska polisen med NKVD. Ärendet slutade med att Sjitomirskij avskedades i egenskap av klassfiende. Genom bekantskap med Lenins syster Maria Uljanova, som fortfarande hade ett visst inflytande, råkade Sjitomirskij inte ännu värre ut.

Under kriget fick han tillbaka sitt arbete vid konservatoriet. Men i samband med händelserna i det sovjetiska musiklivet 1948 (se nedan) avskedades han på nytt. Orsaken var att han förväntades hålla ett självkritiskt tal, där han skulle redogöra för sin verksamhet, men som han själv skriver, så strödde han inte tillräckligt mycket "aska på sitt huvud". I salen rådde en spänd tystnad, den

enda som efteråt vågade tala med honom var den rakryggade pianisten Maria Judina (1899-1970), som sade några ord och tryckte hans hand till tröst.

Sjtomirskij fann ett nytt arbete vid konservatoriet i Azerbajdzjans huvudstad Baku. Det blev en hård tillvaro för Sjtomirskij, hans fru bodde kvar i Moskva och han hade också sin äldrige far att försörja. Han trivdes inte, utanför konservatoriets väggar mötte han, som han själv skriver, bara ett totalt kulturmörker. Till på köpet visade det sig att hans elever förväntade sig att han skulle diktera deras uppsatser och avhandlingar. Sjtomirskij befann sig i en situation utan möjlighet att protestera och försökte navigera sig fram så gott det gick. Hans änka berättar i en fotnot att en student som inte lyckades få Sjtomirskij att diktera hans arbete helt enkelt gick till hemliga polisen, varpå Sjtomirskij kallades till förhör. I maj 1953, två månader efter Stalins död, kunde Sjtomirskij återvända till sin anställning i Moskva. (Jag återvänder längre fram till Sjtomirskijs bok.)

Om Mstislav Rostropovitjs och Galina Visjnevskajas påtvingade landsflykt

Som andra volym i serien föreligger en dokumentation av handlingar -många av dem har varit hemliga eller t.o.m. strängt hemliga - kring makarna Rostropovitjs och Visjnevskajas resa till väst 1974. Det är en skrämmande läsning att se med vilken energi den högsta Sovjet-ledningen följde detta ärende. Bl.a. finns en rapport undertecknad av KGB-chefen Andropov, där det bl.a. sägs att Rostropovitj gjort sig skyldig till "systematiska tendentiösa och baktalande uttalanden" om intelligentsias situation i Sovjetunionen. Han har också träffat "fosterlandsförrädaren" Michail Barysjnikov (f. 1948), den berömda dansaren som 1974 hoppade av under en tur-

né och därefter blev konstnärlig ledare för American Ballet Theater. I en annan rapport undertecknad av Andropov, utrikesministern Gromyko, kulturministern Demitjov samt centralkommittésekreteraren Zimjanin finns den för tiden så typiska formuleringen att Rostropovitj haft kontakt med "allehanda renegater, fosterlandsförrädare, emigranter, sionister och ytterligare reaktionära element". På originalhandlingarna från Kreml finns namnteckningar av flera från den allra högsta Sovjetledningen, där de förklarar att de ha läst och tagit del av fakta. Det är på ett plan anmärkningsvärt att Andropov kunde lägga ner så mycket energi på detta ärende. Han tycks ha varit den i Sovjetledningen som hade klarast för sig vilket katastrofalt läge som Sovjetunionen befann sig i och att det stora problemet var ekonomin. Men detta visar hur fångna de politiska ledarna själva var i sin egen propaganda ca. 15 år före Sovjetstatens sammanbrott.

I början av 1989 återfick Mstislav Rostropovitj medlemskapet i tonsättarföreningen. I januari 1990 beslutade Sovjetunionens Högsta Sovjet att återge makarna deras medborgarskap och alla deras hederstitlar och utmärkelser. I februari detta år kunde så Rostropovitj med sin hustru bege sig på turné till Sovjetunionen med sin orkester National Symphony Orchestra i Washington.

"Folkfienden" Sjostakovitj

Den tredje volymen i Opyt-serien är en samling av samtida dokument och artiklar med anknytning till Sjostakovitj. De är främst kopplade till de officiella fördömandena av honom 1936 och 1948. Alla dokumenten publicerades i samtiden utom det brev som Maksim Gorkij skrev till Stalin i mars 1936, där han vädjade för den unge begåvade Sjostakovitj. Flera av dokumenten är vad jag vet

för första gången publicerade på västerländskt språk.

I ett förord polemiserar utgivaren Ernst Kuhn mycket starkt mot uppfattningen att Sjostakovitjs karriär egentligen bara stöddes av några större motgångar, vilka dock uppvägdas av det anseende han så småningom kom att uppbära i Sovjetunionen såväl som i väst. Kuhns uppfattning har bl.a. ett klart stöd av Sjitomirskijs bok.

Det första dokumentet i boken är den presskommuniké som TASS offentliggjorde den 18 januari 1936 och som därefter publicerades i snart sagt alla landets tidningar. Stalin och Molotov hade sett Ivan Dzerzjinskijs opera *Stilla flyter Don*. I kommunikén berättades att "kamraterna Stalin och Molotov" efter den tredje akten haft en pratstund med tonsättaren, dirigenten och regissören. Ledarna prisade "det höga ideologiskt-politiska värdet" av denna operauppsättning.

Ledarna gick också på opera längre fram i månaden. Denna gång blev Stalin allt annat än nöjd, Sjostakovitjs opera *Lady Macbeth från Mtsensk-distriktet* gjorde honom helt enkelt rasande. Resultatet blev den i sovjetisk kulturhistoria herostratiskt ryktbara artikeln "Kaos i stället för musik", som publicerades i Pravda den 28 januari 1936. Vem som på Stalins uppdrag författat artikeln är fortfarande oklart. Två personer har nämnts, nämligen David Zaslavskij (1880-1965) – han kom sedermera att starta hetskampanjen mot Pasternak, när denne tilldelats Nobelpriset – och kulturfunktionären Viktor Gorodinskij (1902-1949) – som var den förste som försökt att förklara begreppet 'den socialistiska realismen' inom musikområdet. Den osakliga artikeln kom sedan att under Stalins livstid uppfattas som musikaliskt rätttesnöre. Artikeln innehåller meningslösa uttryck som "vansinnig rytm" och "epileptisk musik".

Detta följdes den 6 februari av en artikel riktad mot Sjostakovitjs balett *Den klara bäcken*, en balett om kollektivjordbruk. Bl.a. konstaterades att en del av musiken återanvänts från hans tidigare industribalett *Bulten*: "Det är naturligtvis klart vad som kommer ut, när en och samma musik skall framställa helt olika saker. I själva verket visar denna musik på kompositörens likgiltighet gentemot sitt tema."

Dessa tre artiklar markerar inledningen av det stalinistiska musikförtrycket i Sovjetunionen. Nu samlades tonsättarföreningen till diskussion om hur man kunde förbättra situationen. I boken återges de diskussionsinlägg från avdelningarna i Leningrad och Moskva som publicerades i tidskriften *Sovjetskaja Muzyka* (Sovjetmusiken). Ett exempel; pianisten Heinrich Neuhaus (1888-1964) sade sedan han påpekat att varken Sjostakovitj eller Mjaskovskij kunde jämföras med Bach eller Tjajkovskij: "Vi lever i en lycklig tid, en sådan som aldrig funnits tidigare." I oktober 1941 skulle han komma att arresteras, förmodligen på grund av sitt tyska ursprung.

Nästa stora kampanj mot tonsättarna rasade 1948. Utlösande faktor var den medelmåttige tonsättaren Vano Muradelis (1908-1970) opera *Den stora vänskapen*, komponerad till revolutionsjubileet 1947. Denna gång leddes åtgärderna av partiideologen Andrej Zjdanov (1896-1948). Ett första större möte med tonsättare, dirigenter, kritiker och musikforskare hölls i januari 1948. Snart framkom att det inte var Muradeli som var målet, den som gavs de grävsta tillmälena i debatten var Sjostakovitj. I slutanförandet under januarmötet pekade Zjdanov ut de tonsättare som genom sin gärning var ansvariga för den ur partiets synvinkel oönskade utvecklingen av sovjetmusiken: "kamraterna" Sjostakovitj, Prokofjev (1891-1953), Mjaskovskij (1881-1950), Chatjatur-

jan (1903-1978), Popov (1904-1972), Kabalevskij (1904-1987) och Sjebalin (1902-1963).

Efter diskussionerna formulerade partiledningen en resolution riktad mot "atonalitet, dissonans och disharmoni". De tonsättare som utpekades som företrädare för en "formalistisk och folkfientlig" musik var "kamraterna" Sjostakovitj, Prokofjev, Chatjaturjan, Sjebalin, Popov och Mjaskovskij.

Förutom att ordningen nu skiftat efter Sjostakovitj och Prokofjev, så har Kabalevskij utgått från listan. Kanske har Sjitomirskij svaret på varför. Sjitomirskij blev under dessa dagar oerhört besviken på Kabalevskij som han dittills uppfattat som en kultiverad person. Med "giftiga frågor" förmådde han andra att anklaga sig själva. Speciellt illa vid sig tog Sjitomirskij av att Kabalevskij gick så hårt åt sin egen lärare Mjaskovskij. Det är denna händelse som kommenteras i *Vittnesmål* med orden: "Medborgaren-tonsättaren utplånade sig själv för att komma undan listan och gjorde allt för att få dit sina kamrater." Men att Kabalevskij, som Volkov påstår i sina kommentarer, försökt att få sitt namn ersatt av Popovs är felaktigt, Popovs namn fanns ju på den ursprungliga listan.

I april följdes detta upp när man höll den första allunionella kongressen för sovjetiska tonsättare. Till ordförande i den sovjetiska tonsättarföreningen utnämndes Tichon Chrennikov f. 1913, som lyckades med konststycket att sitta kvar på posten två månader efter att Sovjetunionen försvunnit som stat. Sjitomirskij menar att Chrennikov inte bara uppfyllde de instruktioner han försetts med: "Natürlich hatte auch er sich an die vorgegebenen Instruktionen zu halten, was ihn aber nicht hinterte, weit darüber hinaus zu gehen und vor aller Augen *eignes Zupacken und die Gewissenlosigkeit eines*

nichtwürdigen Schurken und Karrieristen zu demonstrieren" (kursivering i original).

De diskussioner som fördes denna vår publicerades i generösa utdrag redan då på engelska av journalisten Alexander Werth i volymen *Musical Uproar in Moscow*, London 1949. Werth har återgivit fler av replikskiftena. I "*Volksfeind Schostakowitsch*" återfinns enbart de längre diskussionsinläggen samt de dokument som producerades. En annan bok som bör nämnas i sammanhanget är Zjdanovs egen bok, Zhdanov, A., *On literature, music and philosophy*, London 1950, en skrift vars tendentiösa plattityder inte kommer att gå till filosofihistorien. Den innehåller bl.a. samma avslutande tal vid januarimötet, som också finns i "*Volksfeind Schostakowitsch*", men därtill finns Zjdanovs tal vid författarkongressen 1934, Zjdanovs rapport om tidskrifterna *Zvezda* och *Leningrad* 1947 samt hans tal vid en filosofikonferens samma år.

Tonsättaren Marian Koval (1907-1971) tillsattes som chefredaktör för tidskriften *Sovjetskaja Muzyka* i samband med dessa händelser. I "*Volksfeind Schostakowitsch*" återges också de artiklar som Koval nu skrev i sin tidskrift om Sjostakovitj. De illustrerar till vilken låg nivå den vetenskapliga debatten kunde sjunka under stalinismens värsta förtryck. Koval går igenom Sjostakovitjs hela produktion och mäter så att säga graden av formalism i de olika verken. Inte ens den hyllade femte symfonin går fri från detta; i de två avslutande satserna menar Koval att Sjostakovitj uppvisar några "återfall i formalism". Speciellt negativ är Koval mot den nionde symfonin, "kompositörens nederlag". Om sidotemat i första satsen skriver Koval: "Anschließend zeichnete Schostakowitsch mit unverhohlener Sympathie das Bild eines derb fröhlichen Yankee, der unbedarft ein heiteres Motiv vor sich her pfeift". Koval drar slutsatsen att Sjostakovitj

”länge och medvetet kämpat mot melodin” och att han ”lidit nederlag i denna kamp”.

Därefter följer en förmodligen fingerad läsreaktion från Sovjetskaja Muzykas redaktion riktad mot Sjostakovitjs tionde symfoni, betitlad ”Behöver vi överhuvudtaget en sådan musik?” Så följer den halvhjärtade resolution från kommunistpartiledningen från 1958 som modifierade den tidigare resolutionen från 1948. Överdrifterna i den tidigare resolutionen förklaras med att Molotov, Malenkov och Beria hade dåligt inflytande på Stalin; den person som genom sina diktatorsfasoner personifierade kommunistpartiets djupa kränkning av den sovjetiska kulturarbetarkären under efterkrigstiden, Andrej Zjdanov, nämns överhuvudtaget inte.

Inte ens under Chrusjtjovs tövåder gick Sjostakovitjs fri från officiell kritik. Uruppförandet av hans trettonde symfoni, kallad ”*Babij Jar*” kantades av allehanda svårigheter. Den vitryska musikkonservatorn Ariadna Ladygina (f. 1927) sammanfattade väl kommunistpartiets syn på symfonin. I hennes artikel finns följande formuleringar: ”Dmitri Schostakowitsch hat nicht begriffen, was die Gesellschaft braucht und was den sowjetischen Menschen objektiv nutzt”.

Så får man ta del av Sjostakovitjs officiella dödsruna, undertecknad av hela den sovjetiska kommunistpartiledningen med Leonid Brezjnev i spetsen. Här intygas bl.a. att Sjostakovitjs varit kommunistpartiets trogne son.

Dokumentsamlingen avslutas med de reaktioner som omedelbart kom från Sovjetunionen på att Solomon Volkov i USA publicerade en bok som han karaktäriserade som Sjostakovitjs memoarer. (Här är inte plats för att diskutera *Vittnesmåls* autenticitet; jag hänvisar till tidskriften *Melos* nr. 4-5, 1993.)

”*Volksfeind Schostakowitsch*” avslutas med systematisk urvals-bibliografi över internationell litteratur om Sjostakovitj t.o.m. 1996. Man kan naturligtvis diskutera vilka dokument som borde ingå i denna bok. Det finns mycket mer negativt skrivet om Sjostakovitj. Redan år 1930 kunde man t.ex. hitta följande rader om hans opera ”Näsan” i tidskriften *Den proletäre musikanten*: ”Om inte tonsättaren ser, att han är på fel väg, om han inte kan se verkligheten framför sin 'näsa' då kommer hans skapande att leda honom in i en återvändsgränd.” Tidskriften *Arbete och teater*, menade å sin sida att operan var att likna med en handgranat kastad av en anarkist. Det går heller inte att dra en tydlig gräns mellan det som initierades av partiet och det som skrevs av t.ex. kritiker. Fr.o.m. stalintiden hade myndigheterna en så total kontroll över vad som skrevs, att praktiskt taget allt publicerat fick en officiell prägel. Jag tycker nog ändå att redaktionen gjort ett relevant urval.

Några avslutande reflektioner kring autenticitet m.m.

Även om detta som sagt inte är platsen att diskutera äktheten av *Vittnesmål*, så kan man med hjälp av Sjitomirskijs bok principiellt lyfta fram problematiken med autenticiteten av artiklar signerade Sjostakovitj. När *Vittnesmål* hade kommit ut i väst, svarade den sovjetiska sidan med att ge ut en ”motbiografi”: *Shostakovich, About himself and his time*, Moskva 1980. I bokens förord citeras Sjostakovitj bl.a. när han beklagar att han aldrig skrivit några memoarer, underförstått att *Vittnesmål* är en förfalskning, även om *Vittnesmål* överhuvudtaget inte nämns i detta förord. *Shostakovich, About himself and his time* samlar år för år artiklar signerade Sjostakovitj. Sjitomirskij säger i sin bok att de flesta sådana artiklar faktiskt inte är skrivna av Sjos-

takovitj, utan spökskrivna av främst musikforskare. Bl.a. gäller det den artikel som publicerades 1956 i Pravda, *Om några aktuella frågor för musikaliska skapandet: anteckningar av en kompositör*. Artikelns skrevs efter den XX:e partikongressen som markerade den yttre startpunkten för Chrusjtjovs avstalinisering och före den andra allunionella tonsättarkongressen. Den innebar att artikeln var avsedd som en ideologisk vägvisare inför tonsättarkongressen, eftersom den publicerades i partiorganet Pravda och namnet Sjostakovitj skulle ge artikeln en professionell tyngd. Denna artikel – bl.a. också mycket snart publicerad i den svenska tidskriften *Musikrevy* 1956, nr. 6 – visar sig vara skriven av Sjitomirskij. När artikeln var färdigskriven kom Sjostakovitj hem till Sjitomirskij och lyssnade när denne läste texten. En enda gång ville Sjostakovitj ändra, det gällde en passage där Sjitomirskij jämförde "dogmatikernas" – d.v.s. de stalinistiska skribenternas – reaktion med hur den som sätter sig på en stol där en spik sticker igenom sitsen. "Lieber Daniel Wladimirowitsch, ich bitte Sie, die Worte mit dem Stuhl und dem Nagel zu streichen."

Ibland kontrollerade Sjostakovitj inte ens de texter som trycktes i hans namn. Sjitomirskij diskuterar också den text som spökskrevs av musikforskaren Aleksandr Medvedjev (f. 1927) år 1964, där Medvedjev hade fått för sig att musikforskaren Hans Heinz Stuckenschmidt var tonsättare av seriell avantgardistisk musik. Medvedjev skrev att det inte gick att "skilja Boulez från Stockhausen, Henzes musik från Stuckenschmidts". Om Sjostakovitj brytt sig om att läsa texten hade han med all säkerhet kunnat rätta felet, som nu kom att förorsaka det officiella ryska musiketablissemangets mycken smålek, sedan Stuckenschmidt kommenterat texten. – Inte ens musikforskarens texter var alltid autentiska. År 1949

hade Sjitomirskij i praktiken publiceringsförbud. En kollega, musikforskaren Vasilij Jakovlev (1880-1957), hade vid denna tid fått mycket att göra och bad därför Sjitomirskij att skriva några lexikonartiklar åt sig, men de kunde inte publiceras med Sjitomirskijs namn, de signerades därför av Jakovlev.

Detta är ett komplicerat problem. Inte ens i den inledande essän till *"Volksfeind Schostakowitsch"* har författaren Günter Wolter undgått att gå i en fälla. Om 1948 års diskussion i tonsättarföreningen skriver Wolter att följande är Sjostakovitjs "ställningstagande" (Stellungnahme): "Auch wenn es ist mir schwerfiel, die Verurteilung meiner Musik, vor allem die Kritik des ZK, anzuhören, so weiß ich, die Partei recht hat, daß es meine Aufgabe ist, Wege zu suchen und zu feinden, die mich zum sozialistischen, realistischen und volksnahmen Schaffen führen." I själva verket hade Sjostakovitj tänkt säga något annat, men när han var på väg mot talarstolen stack en partifunktionär, Vasilij Kucharskij (f. 1917) – sedermera biträdande kulturminister – detta redan färdigskrivna tal i hans hand och sade: "Allt är nedskrivet Dmitrij Dmitrijvitj, läs bara upp det", och därmed fanns ingen möjlighet att säga något annat. Kucharskij var också en av dem som kom att underteckna Sjostakovitjs officiella dödsruna.

Ernst Kuhns förlags kulturgärning att på västerländskt språk ge ut litteratur om rysk musikhistoria – de ger dessutom ut en serie "Stimmen aus Russland" med kulturhistoriska texter – är en mycket användbar källa till nytt vetande. Förlaget gör den ryska musiken en stor tjänst. Vad månne komma ut i framtiden? Åtminstone jag ser mycket förväntansfullt fram mot den fortsatta utgivningen!

Christer Bouij