

Recensioner

Carita Björkstrand: *Kvinnans ställning i det finländska musiksamhället. Utbildningsmöjligheter och yrkesvillkor för kvinnliga organister, musikpedagoger och solister 1890–1930*. Diss., Åbo akademi: Institutionen för musikvetenskap, Åbo akademis förlag, 1999, 356 s., ISBN 951-765-012-4

Carita Björkstrand disputerade i mars 1999 vid Åbo akademi på en avhandling som hon arbetat fram relativt raskt. År 1997 lade hon fram en licentiatavhandling i samma ämne. Knappt två år senare hade hon utvidgat denna till en doktorsavhandling.

Syftet med Björkstrands avhandling är att undersöka kvinnans ställning i det finländska musiksamhället 1890–1939 och speciellt de kvinnor som studerade vid Helsingfors Musikinstitut (fr.o.m. 1939 kallat Sibelius-akademien) under 1890-talet för att bli organister, musikpedagoger och solister. Avhandlingen har sju kapitel och den har en tematisk uppläggning. Fokus är inställt på de kvinnliga studenternas studier och deras arbetsvillkor och försörjningsmöjligheter inom yrken som motsvarar deras utbildningar. Författaren har tagit fasta på tre yrken: organisten, seminariernas musiklärare och lektorer samt till sist de som valde att göra en solistisk karriär.

Björkstrands doktorsavhandling inleds med en presentation av forskningsläget. Här refereras främst till Erkki Salmenhaaras översiktsverk över den finska musikhistorien, Erik Tawaststjernas Sibeliusbiografier, Fabian Dahlströms historik över Sibelius-akademien samt flera andra djupstudier av Finlands konsertliv, kyrkohistoria och seminarier. Som bakgrundslitteratur till kvinnohistorien har Carita Björkstrand främst använt Karin Widerbergs doktorsavhandling *Kvinnor, klasser och lagar* och Marja Engmans biografi om den första kvinnliga professorn i Finland, Alma Söderhjelm. I Engmans undersökning om kvinnors kamp mot formella hinder för att nå utbildningsmöjligheter och bli accepterad i sitt yrke har Carita Björkstrand funnit en parallell till sin egen undersökning inom musikens område.

I avsnittet om forskningsläget inom det musikvetenskapliga området nämns Riitta Valkeila och Pirkko Moisalas bok om kvinnliga tonsättare och min doktorsavhandling *Borgerliga kvinnors musicerande i 1800-talets Sverige*, samt Sophie Drinkers bok *Music and Women*, Marcia J. Citrons bok *Gender and the musical canon* och Nancy Reichs bok om Clara Schumann. Här finns alltså en stadig anknytning till välkänd litteratur inom området. Metoden är historisk: arkivforskning, cirka 40 intervjuer samt ett jämförande perspektiv med utvecklingen i Sverige.

I det andra kapitlet skildras de finska kvinnornas juridiska förhållanden och deras utbildningsförhållanden. Med hjälp av Widerberg beskrivs hur olika yrkesområden öppnades för kvinnor. I Sverige öppnades universiteten för kvinnor 1873. År 1882 öppnades de finska universiteten för kvinnorna, men för att bli antagna måste de anhålla om dispens för sitt kön. År 1890 slopades dispens och de finska kvinnorna kunde läsa vid universitet. Precis som i Sverige fick inte heller de finska kvinnorna studera vid gymnasium, vilket innebar att de i princip saknade möjligheter att ta studentexamen. I samma kapitel finns också en beskrivning av musiksamhället före 1890. I Finland fanns ett starkt ökande körintresse och nya körer bildades i snabb takt. Samtidigt bildades orkestrar i stora och små städer. En drivande kraft i finskt musikliv var Robert Kajanus, som var den ledande musikern i Helsingfors.

I samma kapitel finns också en presentation av kvinnliga musiker som före 1890 studerade utomlands, bland annat de som studerade vid Musikaliska akademiens Konservatorium i Stockholm, i tyska städer som t.ex. Dresden och Berlin, samt om Ida Moberg, den första kvinnliga tonsättaren i Finland som främst studerade i St Petersburg. Därefter skildrar Björkstrand de kvinnliga studenternas studier vid Helsingfors musikinstitut 1882–1890. De kvinnliga eleverna studerade främst sång, piano och allmän musiklära. Några studerade orgelspel. I Finland fanns under 1800-talets slut separata klockar- och organistskolor,

som tog emot manliga elever. Utbildningen vid dessa skolor hade hög status och många män drogs till dem. Detta hade till följd att de kvinnliga eleverna var i majoritet vid Helsingfors musikinstitut. En av de mest betydelsefulla kvinnorna i finskt musikliv var Olga Tawaststjerna, som studerade orgelspel vid Helsingfors musikinstitut mellan 1883 och 1889 och som därefter var orgellärare vid institutet under 36 år. Det var intressant att notera att några enstaka kvinnor, däribland Olga Tawaststjerna, gjorde karriärer inom musiklivet i Finland som var långt mer ovanliga än vad någon kvinna i Sverige kunde göra under samma tid – möjligen med undantag av Elfrida André.

I det tredje kapitlet skildras de kvinnliga studenternas studier under 1890-talet. Kvinnorna var i majoritet vid institutet, och Björkstrand visar att deras studietid i genomsnitt var längre än de manliga studenternas. I de solistiska ämnena undervisades eleverna i grupper om tre till fem elever i varje grupp, i de teoretiska ämnena var grupperna större. En ämnesnyhet under 1890-talet var pedagogikämnet för blivande pianolärare. En viktig del av undervisningen vid institutet bestod också i att framträda vid institutets musikafnär.

Det fjärde kapitlet handlar om de kvinnor som utbildade sig till kyrkomusiker. Björkstrand beskriver först utbildningens uppläggning i Finland. Organisterna kunde utbilda sig dels genom att studera hos en orgelmästare, dels genom att gå på klockar- och organistskolorna. Det tredje alternativet var att studera vid Helsingfors musikinstitut. Här finns också en beskrivning av lagändringen. I Sverige kunde kvinnor söka organisttjänster fr.o.m. 1861, då en lagändring genomfördes, men i Finland genomfördes samma lagändring först år 1908 – kantorstjänster fick kvinnorna söka först år 1963!

Hur lyckades då de kvinnliga organisterna med sina karriärer?, undrar Björkstrand. Bara en av de åtta kvinnliga eleverna i institutets orgelklass under 1890-talet fick en ordinarie organisttjänst, och det var Maria Castrén. Hennes arbetsuppgifter bestod i att spela orgel vid gudstjänsterna och att sköta orgeln. Hon fick däremot inte leda församlingssången och inte heller leda kyrkokörer. Björkstrand skildrar hur lagen perfo-

rerades. Både Maria Castrén, som var organist i Nykarleby, och Aina Hulda Helander, som var vikarierande organist i Nystad, hade fristående körer som inte var kyrkokörer. Med dessa framträdde de som dirigenter vid kyrkokonserter. Det fanns ett förbud för kvinnor mot att leda församlingssång och kyrkokör, men Castrén och Helander visade hur detta förbud kunde kringgås.

Det femte kapitlet handlar om kvinnornas positioner som musklärare vid folkskoleseminarierna. Eftersom Björkstrand i hela detta avsnitt jämför männens och kvinnornas möjligheter att vara lektorer och musklärare vid seminarierna överskrider hon de gränser som man brukar hålla för kvinnohistoria. Det är genushistoria när den är som bäst och detta avsnitt är också enligt min mening det bästa avsnittet i doktorsavhandlingen.

Björkstrand klarlägger flera ojämlikheter. Eftersom kvinnorna inte kunde ta studentexamen, kunde de inte heller få någon fil. kand.-examen och därmed kunde de inte heller få ordinarie tjänster som lektorer vid seminarierna. Kvinnorna fick istället musklärartjänster som innebar att de hade högre undervisningsskyldighet och lägre lön än männen. Den enda kvinnliga lektorn var Maria Castrén, som blev tf. lektor i Nykarleby år 1917 och ordinarie år 1930. Förutom att männen hade högre löner och mindre undervisning, kunde en man som saknade fil. kand.-examen få dispens och bli lektor. Kvinnorna kunde ansöka om att bli lektorer men ingen, utom Maria Castrén, gjorde det. Varför?, undrar Björkstrand.

Björkstrand har också studerat musikundervisningens sociala aspekter och visar att de kvinnliga eleverna vid seminarierna hade snabbare kunskapsinhämtning än de manliga eleverna. Detta berodde på att flickorna kom från högre samhällsklasser än männen och att de hade fruntimmerskola bakom sig, där männen hade enbart folkskola. Syftet med studierna var också olika: för kvinnorna var det självständigheten som stod i centrum och för männen var det social mobilitet, menar Björkstrand.

Det sista temat i avhandlingen är de kvinnliga solisternas yrkeskarriärer. Björkstrand har valt att göra tre fallstudier: en sångerska, en pianist och en violinist. Adée Leander representerar sångerskan, Elli Rängman pianisten och Eva Grip-

berg violinisten. Kapitlet är upplagt som minibiografier. Deras barndom, studier och karriärer skildras. Tre intressanta kvinnoöden flyger förbi, men kapitlet är kort och när det gäller dessa levnadsbeskrivningar över musikerkarriärer kan man konstatera att här finns ett område som man hade önskat att Björkstrand hade trängt djupare ned i för att presentera och analysera deras livsöden. Om flera manliga musikers karriärer och liv vet man idag ganska mycket, beroende på att musikforskare har forskat framför allt inom områden där manliga musiker varit verksamma. Men när det gäller de kvinnliga musikernas yrkeskarriärer är många frågor obesvarade. Björkstrand lyfter upp ett tema, som man önskar det blir en fortsättning på.

Styrkan i Carita Björkstrands doktorsavhandling finns i den mängd information som belyser det finländska musiklivet med utgångspunkt från de kvinnliga musikernas studier och yrkesliv. Möjligen hade man kunnat önska en mer tydlig teoribildning i avhandlingen. Säkert hade Björkstrand kunnat använda Pierre Bourdieus begrepp *habitus* och *fält* för att få fram en tydligare bild av hur villkoren skilde sig för de kvinnor och män vilkas yrkesliv hon beskriver. Speciellt tydlig blev avsaknaden av teori i sista kapitlet, där diskussionen om kvinnornas möjligheter och begränsningar inom ramen för sina yrken säkert hade blivit bättre om spelreglerna för de olika musiksociala fälten definierats och satts i relation till tidens föreställningar om mäns respektive kvinnors musicerande. Mot bakgrund av ett sådant resonemang skulle de tre kvinnornas karriärer framstå tydligare.

Björkstrands ämnesval är mycket intressant och hon har valt att studera en bra period. Under tiden straxt före och efter sekelskiftet 1900 förändrades de skandinaviska kvinnornas villkor radikalt, och det mönster som uppstod har i princip funnits intakt under hela 1900-talet. Avhandlingen ger ett bra bidrag till den pedagogikhistoriska forskningen inom musikvetenskap och det är min förhoppning att flera studier av musikutbildningen vid musikhögskolorna i Norden kommer att skrivas i framtiden, så vi får en mer samlad bild av utvecklingen.

Eva Öhrström

Per F. Broman: *"Back to the Future". Towards an Aesthetic Theory of Bengt Hambræus*. Diss., Göteborgs universitet: Institutionen för musikvetenskap, (Skrifter från Musikvetenskap, Göteborgs universitet nr 57), Göteborg, 1999, 354 s., ISBN 91-85974-50-1

Mellan åren 1990 och 1995 studerade Per F. Broman i olika perioder vid McGills universitet i Montreal i Kanada och hade då Bengt Hambræus som lärare. "The seminar was an eye-opening experience", skriver han och vittnar om att han blev imponerad av Hambræus breda kunskaper när det gällde allt från tidig musik till nutida musik, men också musiketnologi. Bengt Hambræus har numera gått i pension, men är fortfarande i högsta grad verksam som tonsättare och forskare, bl.a. är han involverad i det internationella orgelprojektet GOArt (Göteborg Organ Art Center).

I sin master thesis skrev Broman om Hambræus syn på och användande av begreppet *Världsmusik*. Den blev ett slags förövning till den avhandling i musikvetenskap som Broman försvarade i oktober 1999 vid Göteborgs universitet. Det kan tilläggas att han också var huvudredaktör för festskriften till Hambræus som kom till dennes 70-årsdag 1998.

Avhandlingen har två syften: Att gå igenom Hambræus texter och sammanfatta hans viktigaste tankar, att jämföra och värdera dem och försöka forma en systematisk teori. Målet kan också formuleras som ett försök att utforska och förklara Hambræus ställningstagande på det artistiska området, alltså hans estetik. Det andra syftet är att sätta in Hambræus skriftställer i ett historisk sammanhang och därmed bidra till kunskapen om den svenska konstmusiken efter andra världskriget.

När det gäller källmaterialet till avhandlingen utgår Broman från tryckta artiklar, böcker, radio-manuskript samt brev från Hambræus till Bo Nilsson och Bo Wallner. Det skriftliga materialet har också kompletterats med intervjuer och samtal med Hambræus, något som tyvärr redovisas mycket bristfälligt i källförteckningen.

Broman menar att han inte funnit några direkta förebilder till denna studie som utgår från en 1900-talstonsättares prosatexter, men har haft

hjälp av några amerikanska avhandlingar som behandlat liknande ämnen, t.ex. en avhandling om Leos Janáček's teoretiska arbeten. När det gäller metod och tillvägagångssätt säger sig Broman ha inspirerats framför allt av Max Paddisons *Adorno's Aesthetics of Music* (1993). Först efter avhandlingens fullbordan fick han kunskap om Taylor Aitken Greers *A Question of Balance: Charles Seeger's Philosophy of Music* (1998), som mer liknar denna avhandling till ämnesvalet.

Broman har valt att dela in avhandlingen i sju kapitel, vartill kommer fyra appendix.

De biografiska notiserna om Bengt Hambræus har författaren valt att bifoga i appendix nr 1. De sex första kapitlen upptar olika ämnesområden i Hambræus skriftliga produktion.

I kapitel 1, "Basic Concepts and Early Interests", ryms så olika ämnen som Hambræus retoriska verktyg, så som de framgår av hans skrifter, hans intresse för kyrkomusiken och framför allt orgeln, bl.a. hans inställning till orgelrörelsen, samt musikutbildning och musikkritik (det senare mycket kortfattat). När det gäller de retoriska verktygen så noterar Broman att Hambræus använder sig påfallande ofta av metaforer och liknelser för att vara pedagogiskt tydlig.

Hambræus är ju själv en skicklig organist, bl.a. elev till Alf Linder, och han tog livligt del i den samtida orgeldebatten – han var starkt kritisk till orgelrörelsen som han menade gick hårt åt de stora romantiska orglarna och även barockorglarna och ersatte dem med neobarocka orglar. Självlade han stor vikt vid den klangliga aspekten, framför allt i sina egna orgelkompositioner.

I kapitel 2, "Hambræus on Other Composers", påpekar Broman mycket riktigt att Hambræus redan tidigt tar avstånd från den västerländska kanon när det gäller uppskattade tonsättare. Han hyllar tankens frihet och framhåller gärna tonsättare som är avvikande och inte räknas till kanon. Broman ger många tydliga exempel på detta.

Viktiga tonsättare som haft avgörande betydelse för Hambræus musik, uppfattning och komponerande är kanske framför allt Schönberg, Webern, Rössler, Varèse, Stockhausen och Cage, men också Nono och Messiaen. Många av dessa tonsättare träffade han för första gången i Darmstadt och betydelsen av Feriekurserna för ny

musik i Darmstadt på 1950-talet kan inte nog understrykas.

Broman framhåller framför allt Varèse och hans kompositioner *Octandre* och *Déserts* som viktiga för Hambræus och lämnar ett ganska stort utrymme för att diskutera detta. Han menar att Hambræus var starkt berörd både på det personliga och musikaliska planet, kanske framför allt av *Déserts*: klangen, strukturen, orkestreringen, inslag av musik från främmande världsdelar, primalkraften i stycket. Hans upplevelser av *Déserts* återkommer i hans artiklar gång på gång från 1954 och framåt, bl.a. i boken *Aspects of 20th Century Performance Practice* (1997, anmäld i STM 1999).

Vän av ordning blir dock något konfunderad över dispositionen. Först behandlar författaren Hambræus förhållande till vad han kallar historiska tonsättare: Bach, Liszt, Reger och Distler. Så följer rubriken "Moderna tonsättare" som omfattar Krenek, Rössler, Varèse, Cage, Webern och Schönberg i nu nämnd ordning. Cage hör väl rent musikaliskt till en annan generation. Sen kommer rubriken italienska tonsättare: Dallapiccola och Nono. Är de inte moderna? Under rubriken franska tonsättare hittar vi Messiaen, Boulez och – Stockhausen!

De svenska tonsättarna avfärdas på en och en halv sida. Hambræus betydelse för den unge Bo Nilsson är ju väldokumenterad, av bl.a. Gunnar Valkare (*Det audiografiska fältet*, 1997), men är av sådan vikt att det också borde tagits upp här, kanske ur annan synvinkel. Karl-Erik Welin nämns inte alls, trots att de hade stort samarbete kring Hambræus orgelkompositioner och när det gällde grafisk notation. För att inte tala om Fylkingen! Även om inte Hambræus själv skrivit så mycket om sitt arbete i Fylkingen, så fanns han med där som en viktig ivrare för den radikala musiken och ofta var det just han som hade kontakterna och tog initiativ till vilka tonsättare som skulle bjudas in, också till elektronmusikkonserterna. Mycket av detta framgår ju i den stora boken om Fylkingen (red: Chr. Bock, Teddy Hultberg m.fl.) som kom 1994 och som jag inte hittat i litteraturlistan. I boken framgår också vilka verk av Hambræus som framförts under alla år i Fylkingen.

I nästa kapitel, "Hambræus on Composition", undersöker Broman Hambræus förståelse

av den musikaliska modernismen, hans estetik därvidlag och hans pedagogiska ansträngningar att förklara den här musiken för lyssnare i gemen. Han utgår då från Darmstadt, där det hela startade 1950, och Hambræus inspirationskällor där.

Vi får en ordentlig genomgång av olika kompositionsmetoder och stilar inom modernismen: tolvtonstekniken och seriell teknik, punktmusiken som Hambræus behandlar i flera artiklar från 1953 och framåt, samtidigt som han påpekar att kompositionsmetoden egentligen inte är viktig för lyssnaren. Det är en privat angelägenhet för kompositören, säger Hambræus, och det gäller inte minst hans egna tonsättningar.

Den elektroakustiska musiken diskuteras och där var Hambræus utan tvekan en pionjär i Sverige, för att inte säga Skandinavien. Han var också själv i Köln och realiserade sin komposition *Doppelrohr II* så tidigt som 1955 och skrev många artiklar om den elektroniska musiken för att få en svensk publik att förstå detta nya medium och den artistiska meningen med den. Han var med om att utveckla EMS i Stockholm och det var också elektronmusiken som förde honom till McGill i Montreal.

Kapitel 4 har titeln "The Concept of World Music". Broman anser att världsmusikkonceptet är det absolut viktigaste i Hambræus estetiska hållning. Historiken bakom begreppet förklaras ingående, hur skivbolagen lanserade begreppet på 1980-talet som en rubrik för etnomusik, och hur det idag närmast innefattar dokumentär eller fusionerad folkmusik. Också inom konstmusiken används begreppet, men då om musik som delvis bygger på icke-traditionella skalor, mikrointervall och liknande – Messiaen framhålls som exempel. Begreppet kan också stå för musik som utgår från storvulna idéer som att göra musik för hela världen eller ny Musica mundana. Broman påpekar att Stockhausen använde begreppet Weltmusik redan på 1970-talet och då inom konstmusiken.

Hambræus har själv i olika artiklar beskrivit hur han under barndomens somrar i Dalarna upplevde en ljudmiljö som han först efteråt blev medveten om, men som han menar blev avgörande för hela hans musikaliska gärning och uppfattning framöver. Han har också vid åtskilliga tillfällen vittnat om hur han återupplevde denna

miljö vid en inspelningsresa i Dalarna tillsammans med radiomannen Matts Arnberg och licseminariet i Uppsala 1954, och vilken betydelse detta fick för honom. Och det är ingen tvekan om att där ligger grunden till hans koncept till begreppet världsmusik, något som Broman mycket riktigt framhåller. Hambræus fria associationer och återknytningar till vitt skilda musikaliska epoker, stilar och kulturer utmärker hans världsmusikbegrepp, som har sin grund här, menar Broman, och som gör att han har en alldeles egen tolkning. Redan tidigt lyssnade han också på musik från främmande världsdelar i radion, något som gjorde honom nyfiken och till något av en musikalisk allätare. Han var på något sätt en född musiketnolog och som sådan ganska ensam i Sverige vid den tiden, med undantag av Ernst Emsheimer vid Musikmuseet.

Det femte kapitlet, "The Interpretation of Music", behandlar Hambræus uttalande om, syn på, osv., olika slag av uppförandep Praxis, som det speglas i olika skrifter. Han har ju skrivit två böcker och flera artiklar med anknytning till detta ämne. *Om notskrifter: Paleografi – tradition – förnyelse* (1970), är den ena och så den nämnda *Aspects of Twentieth Century Performance Practice. Memories and Reflections*.

När det gäller ren uppförandep Praxis så visar Broman att Hambræus ändrar sin inställning vartefter, från att i början av 1950-talet ha varit ganska dogmatisk t.ex. när det gäller s.k. tidig musik, till att bli betydligt mer frittänkande i senare skrifter, framför allt den senaste från 1997. Uppförandep Praxis är ett ämne som går som en röd tråd genom Hambræus intressesfär och Broman framhåller att han ägnade stort utrymme åt detta i sin undervisning vid McGill.

Kapitel 6, "Ideology and Critical Theory", inleds med en ingående granskning av Bengt Hambræus inställning till Theodor Adorno. Hambræus hade 1951 åkt till Darmstadt för att gå på Schönbergs seminarier. Dessa blev inställda och Schönberg ersattes av Adorno. Hambræus uttalande om Adorno under 1950-talet är ganska kritiska, både till filosofen och tonsättaren Adorno. Det lyser igenom att han ansåg Adorno för auktoritär och att hans kompositioner var traditionella och bleka i jämförelse med mycket annat som han hörde vid detta första besök i

Darmstadt. Framför allt var det Adornos avståndstagande till punktmusiken som Hambræus reagerade mot. Broman spiller mycket krut på att förklara att Hambræus missförstått Adorno i ett avsnitt med rubriken "Hambræus's misreading of Adorno".

I det sjunde kapitlet, "Towards an Aesthetic Theory of Bengt Hambræus", drar författaren ihop trådarna och försöker peka på olika begrepp som tillsammans utgör det som han anser utgöra Bengt Hambræus estetik. Här finns metaforen med en spiral som representerar en global och universal musikhistoria – författaren anser den vara mycket framträdande. Historien skapas stegvis mycket logiskt, men det finns alltid paralleller att dra till ett tidigare skede. Detta går igen i Hambræus artiklar och skrifter alltifrån tidigt 1950-tal till långt in på 1990-talet. Broman menar att Hambræus estetik kan beskrivas som en syntes mellan alla tider, alla vetenskaper och alla kulturer. I sina skrifter undviker han teoretiska estetiska diskussioner. Han är mer av praktiker och menar att musikaliska uttryckssätt och musikalisk kommunikation är viktigare.

Kapitlet avslutas med en återgivning av Hambræus "Anteckningar för Edsberg 1967", vilka kommenteras av författaren. Allra sist återkommer Broman till avhandlingens titel och menar att när vi läst boken förstår vi också titelns syftning. Hambræus estetik kan enkelt uttryckas: För att förstå det närvarande måste man förstå det förflutna och tvärtom.

Boken är försedd med fyra appendix och givetvis förteckningar över källor och litteratur. Framför allt finns det en mycket nyttig och bra förteckning över Bengt Hambræus artiklar och radiomanus.

Min genomgång av boken kapitelvis har fått stort utrymme, eftersom de olika kapitlen är relativt fristående och behandlar olika sidor av Hambræus verksamhet, där författarens tolkningar och påståenden bör både framhållas och bemötas. Men givetvis bör också sägas något om boken i sin helhet.

Dispositionen är klar och redig och Broman är mycket noga med fördjupade analyser och förklaringar av olika ideologier, filosofier, ställningstaganden och termer. Boken är också rikt utrustad med väsentliga citat ur Hambræus skrifter

och artiklar och de återges både på svenska och engelska vilket är bra – boken är ju skriven på engelska.

När det gäller författarens förhållande till objektet blir man däremot mer och mer konfunderad under läsningens gång. Å ena sidan förstår man att författaren hyser en stor beundran för Bengt Hambræus som pedagog och människa. Å andra sidan dömer författaren honom väldigt hårt emellanåt. På flera ställen sägs att hans uttalanden är naiva och illa genomtänkta (bl.a. om Cage, s. 52, 56). Det är lätt att dra förhastade slutsatser och feltolka debattartiklar som skrevs i en viss situation och under speciella förutsättningar. Och vet man inte tillräckligt om tidsepooken bör man naturligtvis vara extra försiktig.

Riktigt konfunderad, för att inte säga häpen, blir man när man sist i avhandlingen läser appendix 4. Där återger Broman de synpunkter som Hambræus skickat honom efter att ha läst avhandlingen på manusstadiet. Detta är givetvis intressanta upplysningar och ger ytterligare en dimension till några olika frågeställningar i avhandlingen. På detta följer en replik av Broman, där han vederlägger Hambræus synpunkter i högst polemiska ordalag. Polemik hör inte hemma i en avhandling och läsarens intryck av boken hade utan tvekan vunnit på att Broman inte hade gått i svaromål överhuvudtaget.

Men bortsett från detta var det för mig en återseendets glädje att läsa om Bengt Hambræus, eftersom jag mött honom både i musikforskar-sammanhang och i Radiohusets korridorer. Per Broman har lyckats fånga mycket av denna särpräglade personlighet och hans gärning, hans stora betydelse för det svenska musiklivet under 1950- och 1960-talen. Syftet med avhandlingen var också att försöka ringa in och systematisera Hambræus inställning till musik och musicerande och olika musikaliska uttryckssätt. I många fall är försöken lovvärda. Men frågan är: Går det att fånga detta hos en så mångfacetterad och musikaliskt vidlyftig person som Bengt Hambræus? Per F. Bromans tolkning av Hambræus musikaliska estetik utgående från det skriftliga materialet är naturligtvis bara en av flera möjliga ingångar till hans livsverk. Men den har ringat in så mycket av en spännande, mångsidig och stor musikpersonlighet att framtida läsare – inte minst

en internationell publik – bör se Bengt Hambræus som en portalfigur i en av de viktigaste och nydanande perioderna i skandinaviskt musikliv.

Märta Ramsten

Gunnar Bucht: *Rum, rörelse, tid. Om musik som verklighet. [Room, Movement, Time: On Music as Reality]* (Skrifter från Musikvetenskapliga institutionen, Stockholms universitet nr 14), Stockholms universitet: Musikvetenskapliga institutionen, 1999, 110 s.

Gunnar Bucht has been a particularly active and important character on the Swedish musical scene during the last fifty years as a composer, educator, administrator, and musicologist. Since his retirement from his last full-time position, as the president of the Royal College of Music in Stockholm, he has authored three books: his autobiography *Född på Krigsstigen* (1997), *Europa i musiken* (1996, a series of essays on European music history) and the present volume, *Rum, rörelse, tid [Room, Movement, Time]*. *Rum, rörelse, tid* is a short collection of texts – an essay in the words of the author – dealing with perceptual issues in music and written in an appreciative voice regarding the power of music. As Bucht puts it, “nothing is more real than music” (p. 12). The volume is divided into three sections, Systematically, Historically and Applied, followed by a short conclusion. My review will concentrate on the first chapter, devoted to systematization and theory-building, since the threads introduced in this section are important and challenging.

Bucht departs from the first volume of Victor Zuckerkandl’s outdated *Sound and Symbol [Die Wirklichkeit der Musik]* (in English translation subtitled *Music and the External World*) and from Zuckerkandl’s notion of Musical Room or Musical Space. Bucht uses the concept metaphorically in several ways but never in the most obvious one: the physical location where music-making takes place or is reproduced. Instead, musical space denotes the physical pitch space, as outlined in the musical notation, that circumscribes a musical work. Simply speaking, Bucht refers to

Musical Space as ambitus. For example, on p. 16 Bucht refers to an analysis of Chopin’s *Fantaisie-Improvisation* and argues that the musical space or room is articulated by ascending and descending movements, and thus, the movement “describes room, and takes time.” This is of course a comprehensible description founded upon the way in which the music is presented in the score. Bucht argues that music takes place in a kind of space-time, which is reasonable enough. But Bucht uses the term “space” in other contexts as well, which makes the concept difficult to grasp. On p. 67 it seems to refer to “harmony” or “atmosphere,” in either case to an aesthetic sphere that is defined by historical musical conventions. But on the same page, there seems to be a dichotomy drawn between the concepts of room and movement in Sibelius’s Fifth Symphony when the music “transforms from room to movement.” Bucht’s arguments and definitions are somewhat confused, which is not surprising considering the metaphysical-phenomenological character of his main source of reference. (See for example, Zuckerkandl’s vague definition of musical space, pp. 290–91.)

There is a reason for Bucht to emphasize the definition of Musical Space departing from pitch space, however. He wants to make a point regarding the stylistic development of Western art music. One of Bucht’s points is that a major gulf exists between the music of the Schoenberg School and its modernist followers, and all other musics of the world. Throughout Western music history and in most other cultures the octave delimits pitch space but this changed due to the Second Viennese School’s emphasis on the major seventh/minor ninth. Bucht argues, with the reference to the dichotomy between Newtonian and Einsteinian physics, that these two perceptions of “musical space” can indeed be reconciled since the octave makes up a “specific” definition of musical space and the major seventh/minor ninth a “general” one in the same way that Newton’s theory is a particular instance of Einstein’s (p. 14). Does it make any sense? It is hard to say at this point since Bucht explains this highly complex theory in only one brief paragraph, and does not expand on this idea in his later discussions. Why would one set of interval classes other than

the octave define “musical space” in non-tonal Western music? Are there only two major kinds of music in this tradition? Why cannot there be more than these two definitions of pitch space in Bucht’s world? The consequence of Bucht’s approach would, for example, be that Bartók’s music, or the “musical space” utilized in his music, constitutes only a transitional phase towards Schoenberg – a completely teleological view of music history. Let’s experiment and pretend that most music composed with the aid of the twelve-tone method emphasized intervals other than the highly dissonant ones, an aesthetics of consonance in which no note may be repeated until all the other eleven notes have been used. Such a use of the twelve-tone method is definitely plausible. Would this music also constitute this same new room? Bucht would without a doubt answer this highly hypothetical question in the negative in order to defend his major seventh/minor ninth-octave dichotomy, and that reply would make sense. But on p. 60 he argues that the first twenty-five bars of Schoenberg’s *Moses und Aron* lack direction, since the row is not transposed. It seems here that something other than pitch content determines movement (a concept so important for the musical room), thus weakening the case for a dualistic intervallic approach. Some questions remain: What makes Bucht argue that a major seventh/minor ninth would outline the musical space in a particular genre from a particular time? How did he come to this conclusion? Are there any statistics measuring the interval content of the music of Schoenberg? Has any perceptual research been done? The reader is given no help. In addition, the metaphorical dichotomy between Newtonian and Einsteinian physics point to another problem: the metaphors are so unrestrained and lofty that the entire volume is more like a metaphysical *Konzertführer* (I will return to this matter). Why would a method of organizing pitches in mod-12 make up a general, Einsteinian, theory of pitch space? It is a very restricted reading at best, and ethnocentric at worst.

In the following section Bucht discusses an interesting pair of concepts, the Small World and the Big World. (The latter concept is incorporated into Boëthius’s *musica mundana*, and Bucht

calls it the Other World). In music the Small World is represented by concepts such as musical realism and true art, which connect to the reality of humans. The extra-musical references in Berlioz’s *Symphonie fantastique* are such examples. The big world is more difficult to understand. Bucht explains this world as opening when the music flows towards us, making us forget the small world and instead creating a world by itself – simply speaking, as the aesthetic experience. Bucht’s conclusion is that Boëthius’s concept *musica instrumentalis* is superfluous. There are only two musical worlds in his system, the metaphysical Big World and the conceptual Small World. Very well, but don’t these systems connect at some point? I can’t see that Bucht makes an attempt to demonstrate that they do. This would have been an immensely important contribution, since these concepts must work together. In order to understand the “musical flow” it somehow has to be conceptualized by the audience. *Symphonie fantastique* is probably incomprehensible for many listeners unaccustomed to symphonic music. There is something more to the musical experience than movement and time.

In a subsequent discussion Bucht connects to a topic recently circulating within the musicological community. In his discussion of Richard Wagner’s *Die Meistersinger* he makes references to American professor of Germanic studies Marc Weiner’s phenomenal volume *Richard Wagner and the anti-Semitic Imagination*. Without contradicting Weiner’s major claim, that there are many traces of anti-Semitism in Wagner’s operatic output, Bucht presents an alternative reading of one scene. In a series of highly convincing arguments, Weiner had argued that *Die Meistersinger* is anti-Semitic in its portrayal of Beckmesser as the Ethnic Other incapable of adapting to German culture and a sound German lifestyle. Beckmesser’s style of singing is different, and his behavior – he steals and is a formalist where artistic matters are concerned – is highly un-German. Bucht’s alternative reading departs from the dramatic end of the second act, in which Beckmesser tries to serenade Eva, but is interrupted by Sachs. Bucht believes that since Beckmesser’s song takes over and dominates the end of this act, Beckmesser becomes “Aryanized” and he becomes part

of the community of *das Volk*. This is hardly a convincing apologia for Wagner (Wagner also argued that a Jew could attain redemption by becoming Aryanized), since Bucht overlooks an important aspect of the opera genre (particularly important in the works of Richard Wagner): music and drama work together. In this particular scene, Beckmesser gets severely beaten by the mob, and his problems continue throughout the entire opera culminating in his complete humiliation at the very end. There is even a limping motif derived from the incident, a thread that Weiner develops so well in his chapter on feet. There is one grain of truth in Bucht's comment, however. It points towards a paradox in the operatic genre. Beckmesser's song really becomes convincing and its development is a brilliant musical manifestation. But this is also the typical feature of opera in general: what goes on in the music does not necessarily map what is going on in the story line in the most hackneyed way. A flagitious character in an opera does not necessarily sing only the hideous songs, just take the Duke from *Rigoletto*, for example. We can appreciate the aria "La donna è mobile" and still believe he's a jerk.

Bucht's conclusion of this thread is highly surprising. He argues that music is open to interpretation and that it defies the expectations of its creator and listener alike: If Wagner had anti-Semitic intentions, they may be lost since the music is so catchy. This is an interesting argument, indeed, but it makes the discussion about musical semiology on the previous pages quite superfluous, since he seems to imply that we listeners are passive receivers subject to the impetuous forces of music anyway (p. 27). But this trivializes music and is an easy escape route. It defines musical expression through a simple Platonic binary opposition – the big world, the world of ideas, versus the small world, the world of senses. The big world which cannot be conceptualized, only felt, and the small, somewhat trivial world, which we use when discussing music. It becomes self-contradictory to try to describe a force that we cannot even conceptualize. And even Bucht's new reading of this scene is based upon an external interpretation: The musical flow by itself does not provide the interpretation of Beckmesser as a righteous fellow German.

After a brief historical overview of compositional techniques in the ten-page philosophical-historical second chapter, Bucht turns to discussing specific works in the Germanic tradition, from Bach to Ligeti via Schoenberg, as well as a work by Debussy. One would now expect that the ideas forwarded in the first chapter would be developed and exemplified. This is true only to a minor extent. Instead Bucht proceeds with fairly straightforward narratives of the formal development of the pieces in question, often using phenomenological language. Bach's d-minor Prelude from Book II of *The Well-Tempered Clavier* is said to represent will, power, and energy (p. 42). The metaphysical fickleness is still an important feature: The reader is informed that the symmetrical phrase structure and the teleological modulation scheme in the Minuetto movement of Mozart's Jupiter Symphony is, in a "deeper meaning," a mapping of Kant's philosophy. But hasn't Bucht argued in favor of seeing music as something different than what is grasped by rationalistic means? Where is the Other World? It does not make sense in light of the previous argument that Mozart's music should be connected to the rationalism of the Enlightenment.

Despite its problems Bucht's book is still engaging and provides a number of thought-provoking ideas. Furthermore, this kind of aesthetic scholarship is unfortunately highly underrepresented in Swedish musicological writing. One can only encourage further investigation and discussion of musical meaning.

Per F. Broman

Eva Danielson & Märta Ramsten: *Räven raskar. En bok om våra sånglekar*. Hedemora: Gidlunds förlag, 1998, 172 s., ill., noter, ISBN 91-7844-288-5

De to forfattere, som i deres mangeårige arbejde på Svenskt visarkiv har besvaret spørgsmål om sanglege og til stadighed været fascineret af dem, har til alt held endelig fundet tid til at udgive denne bog. Det er en publikation som ikke bare præsenterer de kendteste svenske sanglege og

deres historie, men som kommer hele vejen rundt om fænomenet, historisk og kulturhistorisk. Bogen har et særligt fokus, nemlig at undersøge baggrunden for det karakteristiske nutidstræk, at der ud af den tidligere mangfoldighed af varianter for hver enkelt sangleg er fremkommet en „bruksvariant“, som det kaldes her: den form af tekst og melodi som så at sige har monopoliseret tilstedeværelsen i sangbøger, pædagogisk arbejde, i radio, på CD osv. – og efterhånden i familierne. Og som derfor af de fleste opfattes som den „eneste rette“, i forhold til hvilken andre varianter er „fel“. At det forholder sig sådan viser bl.a. en folkestorm, der fandt sted i december 1991 efter at mejerikoncernen Arla havde aftrykt en serie sanglege på mælkepakningerne, og var kommet for skade at bringe en „fel“ variant af den kendte leg Råven raskar över isen. En tankevækkende påmindelse om at nutidstraditionen er gået ind i en fase hvor den „naturlige“ mundtlige variantdannelse ikke længere opfattes som naturlig.

Sanglegen er et uhyre spændende stofområde, som enhver – forsker eller ej – nærmer sig med megen personlig bagage: erindringer om situationer og melodi- og tekstformer, der for os var den „rette“. En dansker må på det grundlag konstatere at adskillige af de svenske „bruksvarianter“ desværre er „fel“, og – mere objektivt – at en god del af den svenske sanglegsskat ikke har været synderlig udbredt i Danmark i senere år. Det skyldes at sanglegene i det svenske (og finlands-svenske) område, helt ulig Danmark, er tæt knyttet til årets to vigtigste fester: julen og midsummerfesten, hvilket på den ene side har sikret dem en usvækket popularitet, på den anden side en overhåndtagende kommerciel spredning.

Forfatterne (der synes at have arbejdet som én person; en notits om dette ville have været godt!) har øst af et enormt kildemateriale. Den ikke mindst spændende 1. del af bogen udgøres af meget informative afsnit om sanglegens historiske miljøer og situationer, om termen sånglek, om registre og ældre kilder, om indsamlinger og udgivere. En uhyre interessant del af historien er beretningen om sanglegenes rolle i det pædagogiske arbejde omkring 1900, hvor en række kulturpersonligheder så dem som muligheder i folkeopdragelsen. Sanglegen viste sig så brugbar fordi den imødekom en række af tidens idealer:

syntesen af friluftsliv, sundhed og bevægelse, „renhed“ i tanken, fællesskab gennem leg og musiceren. Allerede fra 1897 organiseredes på Skansen sanglege med optrædende børn i dragter, og fire stadigt forøgede oplag af *Ringlekar på Skansen* udkom 1898–1912, tildels med pianoakkompagnement. På et sløjdsseminarium på godset Nääs i Västergötland tog lederen initiativ til organiserede sanglege, og herfra udgik to samlinger *Sånglekar* 1905 og 1915, som i høj grad var med til at sprede de „bruksvarianter“ som anvendes i dag. Også inden for afholdslojer, folkehøjskoler og ungdomsforeninger kunne sanglegene bruges; i deres organiserede og redigerede versioner repræsenterede de et moralsk og på alle måder opbyggeligt alternativ til drikkældighed og fordærv. Der tegner sig gennem disse afsnit et spændende billede af sanglegens ganske centrale rolle i en periode af kulturlivet, ca. 1890–1914, som var præget dels af historicisme og bevarings- og organisationsiver, dels af et nyt århundredes forsåvidt optimistiske arbejde for en „renere“ og bedre verden. Mange af disse initiativer satte sig langtrækkende spor.

Den 2. del består af 25 korte afsnit om de mest kendte sanglege. Denne del har i højere grad karakter af opslagsbog, hvad forfatterne også må have ment, da hvert afsnit indledes med en kort sammenfatning af den pågældende sanglegs historie. Læst i sammenhæng kan dette virke let irriterende pga. de gentagelser som forekommer – indtil man lærer at gå direkte til den mere udfoldede fremstilling. Med „bruksvarianten“ som omdrejningspunkt fremlægges her et væld af oplysninger om tekster, melodier, varianter, legebeskrivelser og udbredelse, også i de øvrige nordiske lande. Dette stof med de mange data har det naturligt nok været vanskeligere at give en klar og sammenhængende struktur; det kan virke lidt opramsende, men en rigdom af oplysninger kan hentes her. Denne 2. del giver sig ikke ud for at være en musikalsk undersøgelse, men er en velkommenteret materialefremlæggelse, der både tjener et bredt informerende formål og tilfredsstiller den specielt interesserede. For en musikforsker pirres nysgerrigheden dog mht. de øvrige melodier og varianter, hvoraf der bringes mange eksempler. Kunne man måske komme vejen henimod bruksvariantens melodi (til tider kaldet

„bruksmelodin“) närmare ved en egentlig analytisk gennemgang af varianterne? Hvorfor valgte udgiveren på Nääs netop denne, og hvorfor sejrede denne og hin tekst- eller melodiform helt og holdent? Man kunne have ønsket sig en kort afrunding af bogen, hvor mekanismerne, de generelle såvel som specifikke træk bag denne proces blev samlet op, hvad enten der synes at være tale om tilfældigheder eller lovmæssigheder.

Der er værdifulde kildeangivelser, litteraturliste samt personregister. Det er en dejlig bog, som må inspirere andre nordiske fagfolk til at endevende emnet – herunder for eksempel indflydelsen fra Sverige til Danmark, som i 1940'erne synes at have medbragt sanglegen som juletræsskik, sammen med julebukke og Lucia-optog. – Man kan håbe på at den i Sverige ikke blot vil blive læst som opslagsbog, men vil være med til at bevidstgøre om de kulturhistoriske forhold bag sanglegen, og også om varianternes virkelige væsen.

Kirsten Sass Bak

Roland Forsberg: *Musik som livsstil. Studerandes möte med universitetsämnet musikvetenskap*. Diss., Uppsala universitet: Pedagogiska institutionen (Acta Universitatis Upsaliensis, Uppsala Studies in Education 84), 1999, 235 s., ISBN 91-554-4549-7

Roland Forsbergs avhandling om studenters uppfattningar av universitetsämnet musikvetenskap utgör ett värdefullt bidrag till frågan om humanoras roll och betydelse inom forskning och högre utbildning. Nyttan av musikvetenskapliga studier utifrån såväl individuella- som samhällsperspektiv diskuteras utifrån fem empiriska undersökningar. Författarens övergripande fråga rör hur ungdomars möte med en estetisk universitetsdisciplin gestaltas samt vilka ”yttre och inre förutsättningar och motiv som den studerande måste ta ställning till” (s. 162). Härigenom belyses rekryteringsaspekter, undervisningens uppläggning och organisation, tidigare studenters retrospektiva uppfattningar av sina studier samt vilken betydelse studierna i musikvetenskap har haft för yrkeslivet.

Intressant att notera är att denna avhandling är framlagd inom en pedagogisk institution även om den genom sina frågeställningar och sin teoretiska koppling mycket väl kunde höra hemma inom musikvetenskap.

Författaren inleder sin avhandling med tre ”kontextuella bakgrundsteckningar” som behandlar:

1. den svenska högskolan idag och dess aktuella frågor rörande kvalitet, decentralisering, resurstilldelning, utvärdering etc,
2. humaniora och de estetiska universitetsdisciplinerna där musikvetenskap som disciplin i sitt historiska sammanhang presenteras och
3. ungdomar och musik.

Här diskuteras musikens stora roll och betydelse för ungdomar ur sociologiska och socialpsykologiska perspektiv. Avsikten med denna breda bakgrundsteckning är, om jag förstätt författaren rätt, att sätta in forskningsproblematiken i olika sammanhang eller på olika kontextuella nivåer för att kunna belysa och diskutera både individuella faktorer av och samhälleliga perspektiv på musikvetenskapliga studier.

Del 1 av resultatredovisningen omfattar frågan: ”Vilka rekryteras till studier i musikvetenskap?” Bakom rekryteringsproblematiken finns frågor dels om de studerandes sociala bakgrund, dels om studiemotiv och yrkesplaner i relation till musikvetenskap. De studerande som söker sig till musikvetenskap har ett starkt musikintresse företrädesvis inom populärmusik. Vidare spelar den övervägande delen studenter något instrument. Värt att notera är också att så många som drygt hälften startar högskolestudierna med musikvetenskap.

Del 2 omfattar utbildningsprocessen. Frågeställningarna rör såväl studenternas uppfattningar om studiemiljön (den musikvetenskapliga institutionen i Uppsala), som i vilket avseende studenterna påverkas under studietiden. Studiemiljön uppfattas positivt och synen på ämnet präglas av dess vetenskapliga tillhörighet. Förändringen av studiemotiv inträder huvudsakligen på C/D-nivån och kännetecknas då av studenternas upplevelser av vägval mellan det vetenskapliga/forskningsinriktade respektive det praktiskt/konstnärliga, dvs. forskarutbildning eller studier vid

musikhögskolor. Vidare fick en del studenter en tydligare yrkesinriktning mot arbete i övriga musiklivet genom sina studier.

Det avslutande resultatkapitlet belyser de retrospektiva perspektiven på musikvetenskapliga studier utifrån frågeställningar om kunskapernas relevans och nytta för både yrkeslivet och hobby/fritidsaktiviteter. Majoriteten av de som arbetade vid undersökningstillfället hade arbetsuppgifter med musikanknytning. Musikvetenskap hade således haft någon form av betydelse för deras kommande yrkesval, men även för de som hade studerat vidare i andra ämnen alternativt hade icke musikanknutna arbeten fick musikvetenskap stor betydelse. Det är i denna sistnämnda grupp som studiernas relevans för kunskaper i musik, personlighetsutveckling och för utvecklingen av ett musikrelaterat kontaktnät kom att skattas högst.

I avhandlingens diskussionsdel (kapitel 9) tematiseras resultaten i linje med de tre kontexter som inledde avhandlingen: samspelet mellan yttre och inre villkor för institutionen musikvetenskap, musik som konst eller vetenskap samt utbildning, bildning och samhällsrelevans. Det första temat berör två kontrasterande synsätt på musik: samhällets, livsstilens/fritidens kontra universitetens/vetenskapens synsätt. Samhälleliga förändringar och musikaliska värdeförskjutningar har skapat nya förväntningar och krav på universitetsämnet musikvetenskap, vilket Forsberg uttrycker som mötet mellan ett snävt vetenskapligt perspektiv på konstmusik och breda musikaliska uppfattningar integrerade i individernas livsstil. Den lilla institutionens informella karaktär, menar Forsberg, blir här en styrka att överbrygga eventuella studiesvårigheter. Därför måste såväl ämnet som dess undervisningskontext betraktas positivt i ljuset av diskussioner om samhällsrelevans, trots att den musikvetenskapliga kunskapssynen ofta står i motsatsförhållande till studenternas musikaliska värderingar.

Musik som konst eller vetenskap utgör det andra temat. Författaren pekar på en inneboende dualism mellan konst och vetenskap genom ämnets benämning "musikvetenskap". Ämnet skulle kunna ha två hemvister och identiteter, vilket författaren anser sig ha visat genom sina resultat. Forsberg pekar dock på att konst och

vetenskap även kan ses som relationella i olika hög grad beroende på graden av integrering. "Överhuvud taget kan man karaktärisera det kollektiva mötet mellan de rekryterade studenterna och institutionen som ett intradisciplinärt möte mellan konst och vetenskap i så motto att det i väldigt hög grad är just praktiker, musiker, som investerar i vetenskapliga och teoretiska studier av konstformen musik" (s. 191). Priset blir dock en ibland "vacklande identitet" som musiker respektive akademiker.

Avslutningsvis diskuterar författaren nyttan med att studera musikvetenskap, dvs. att skaffa sig en yrkesutbildning respektive att bilda sig. Det är det sistnämnda, bildningsperspektivet, som han vill lyfta fram som det väsentliga. Detta "kunskapsöverskott" eller denna "civila kompetens", som musikvetenskaplig bildning kan bidra med, tillmäts av de studerande stor betydelse för att vinna tillträde till arbetsmarknaden. Därför skall *utbildning* och *bildning* inte sättas i motsatsförhållande till varandra. I stället kan de initiala bildningsstudierna för färskastudent i det längre perspektivet bidra till bättre utbildningsval.

Det är inte svårt att sympatisera med författarens positiva ansats visavi ämnet musikvetenskap. Resonemangen hålls i en legitimerande och bekräftande ton som framstår som självbegränsande för varje musikvetare. Samtidigt är det inte helt enkelt att följa författarens empiriska grund för sina ibland ganska vidlyftiga diskussioner. Kanske en problematik rör distinktionen mellan *utvärdering* och *forskning*, där det förstnämnda relateras till mål och resultat medan det sistnämnda fokuseras på ny kunskap. Forskningsprojektet har ju startat i rekryteringsfrågor och det finns en argumenterande ton för ämnets värde genom hela avhandlingen kopplat till utvärderingar som ibland känns besvärande. Det finns vidare en svårighet för den kritiska läsaren att följa själva forskningsprocessen då den grundläggande empirin inte redovisas. Härigenom blir den empiriska bearbetningen och analysen delvis otydlig. Enkätmaterial redovisas huvudsakligen som enkla tabeller samt intervjuutdrag från de totalt 21 intervjuer som gjorts, men grunden för de mer kvalitativa tolkningarna och resonemangen lyser med sin frånvaro. Frågan vad man

överhuvudtaget kan tolka ur empirin i relation till Forsbergs ibland ganska vida diskussioner känns angelägen att diskutera.

Kanske denna svaghet kan hänföras till författarens breda teoretiska ansats i problemformulering och forskningsöversikter. Det är ibland de stora perspektiven som tecknas över universitetens roll i samhället, humaniora och ungdomskultur. Eftersom avhandlingen är framlagd inom ämnet pedagogik blir bristen på mer strukturellt inriktade diskussioner avseende exempelvis relationen utbildning–arbetsmarknad särskilt påtaglig. Dessutom kan man fråga sig varför inte de fem musikhögskolor, som är inordnade inom högskolans ram, inte relateras till frågan om livsstil och musikvetenskap. Problematiken med skilda erfarenheter vid mötet mellan högre musikutbildning och individernas musikerfarenheter liknar i hög grad varandra. Författaren har vidare en väldigt refererande stil där man som läsare inte alltid blir helt klar över Forsbergs kritiska förhållningsätt eller position. Man kan fråga sig varför exempelvis Pierre Bourdieus diskussioner av högskolefältet inte omnämns, speciellt som Forsbergs resonemang ligger helt i linje med dessa. Dessutom saknas Ingmar Bengtssons standardverk *Musikvetenskap* från 1973 i referenslistan, vilket onekligen är anmärkningsvärt för en avhandling om samma ämne. Överhuvudtaget känns urval av referenser spretigt och ibland eklektiskt, samt att man saknar vissa primärkällor i stället för tidningsartiklar och mindre betydande framställningar.

Ett ytterligare exempel på svårigheterna med en bred ansats är den diskussion om konst och vetenskap som Forsberg för. Grunden för diskussionen rör synsättet på musikvetenskap som ett ämne med en inbyggd dualism mellan konst och vetenskap. Denna motsättning, menar författaren, bildar grunden för ämnets svårigheter att "balansera mellan att å ena sidan värna om sin vetenskapliga status i den akademiska världen (genom renodlad forskningsverksamhet) och att å andra sidan tillfredsställa förväntningarna hos alltmer heterogena studentkullar där många är helt fokuserade på det praktiskt-konstnärliga förhållandet till musik" (s. 196). Denna komplikation leder till en vacklande identitet hos studenterna genom att dessa omväxlande identifierar sig

som akademiker respektive som musiker. Frågan är dock om detta sistnämnda problem skall härledas till dualismen konst–vetenskap eller skall förstås utifrån helt andra perspektiv. För min del skulle jag härlett problematiken till teoribildningar inom utbildningssociologin och frågor om utbildningssystem, selektion och sortering (ett exempel, Gesser 1985). Ett alternativ vore att relatera diskussionen till exempelvis några svenska avhandlingar inom musikpedagogik (Bouij 1998, Brändström & Wiklund 1995), vilka finns upptagna i referenslistan och där just frågorna om socialt kapital och relationen musik–identitet torde vara mer lämpliga teoretiska referenser. Framförallt för att inte delvis fastna i en sidodiskussion om konst och vetenskap.

Titeln, *Musik som livsstil och vetenskap*, rör mötet mellan studenter och ett universitetsämne, gestaltat utifrån en empiri som huvudsakligen består av enkäter och ett fåtal intervjuer. En konsekvens har blivit en statisk och ibland distanserad framställning, där de mer dynamiska aspekterna av detta möte inte har skildrats. Kanske har detta vidare lett till en mer övergripande diskussion om relationen universitet–samhälle i stället för en fokusering på mer undervisningsnära och kontextuella aspekter av ämnet. Svagheterna med ett eklektiskt förhållningsätt och en oklar relation mellan empiri och tolkningsbarhet förtar dock inte andra positiva sidor hos avhandlingen. Det är anmärkningsvärt, som författaren själv påpekar, att ämnet musikvetenskap och dess relation till utbildning och arbetsmarknad inte undersökts tidigare, och här utgör Forsbergs avhandling ett viktigt bidrag. Boken är välskriven med ett lättläst språk som borde göra den tillgänglig för fler läsare än de trogna inom det egna ämnet. Dessutom utgör den en viktig bas för vidare forskning av ämnet musikvetenskap.

Litteratur

- Bouij, C. 1998: *"Musik – mitt liv och kommande levebröd". En studie i musiklärarens yrkessocialisation*. Diss., Göteborg: Göteborgs universitet, Institutionen för musikvetenskap
- Brändström, S. & Wiklund, C.: 1995. *Två musikpedagogiska fält. En studie om kommunal musikskola och musiklärarutbildning*. Diss.,

Umeå: Umeå universitet, Pedagogiska institutionen

Gesser, B. 1985: *Utbildning, jämlikhet, arbetsdelning*. Lund: Arkiv förlag

Bengt Olsson

Anders Hammarlund: *Kulturbrytningar. Musik och politik i Centraleuropa*. Stockholm: Carlssons, 1999, 286 s., ISBN 91-7203-800-4

För ganska precis tio år sedan fick världen uppleva en av de största och snabbaste förändringarna i detta århundrade, när det s.k. politiska Östeuropa upphörde att existera inom loppet av bara en vinter. Mera exakt sagt, ordet Östeuropa förlorade sin politiska mening och det område som det avsåg flyttade samtidigt cirka 50 mil österut. I den europeiska diskussionen togs åter i bruk ett gammalt begrepp, Centraleuropa, som inte hade funnit en lämplig användning i det kalla krigets bipolära tänkande. Som bekant hade även Tyskland, Europas mest centrala land, delats i en östlig och en västlig del.

Att Centraleuropa återuppstod gav publicitet åt ett område, som sedan länge varit av central betydelse i den europeiska kulturhistorien, inte minst i musiken. Det politiska systemets förändring medförde många kulturpolitiska problem, som inte är främmande ens i Norden: avreglering och omorganisering av media, samhälleligt stöd ersattes av kommersiell sponsring, försvagad ställning för icke-kommersiell och marginell musik, kommersiell kultur spreds överallt.

Hammarlunds bok innehåller en elegant helhetsanalys av musik och kulturpolitik i transitionsekonomierna i centrala Europa, dvs. ekonomier i övergång från plan- till marknads-ekonomi. Författaren betonar att boken är en musikbok, även om den handlar mindre om musik än om musikens villkor. Huvudvikten ligger på musikens förhållanden, dess relationer till politik, ekonomi, ideologi och livsmönster.

Det är den västra delen av det kalla krigets östblock som står i fokus: Polen, Tjeckien, Slovakien och Ungern. Efter kommunismens sammanbrott år 1989 återvände dessa länder kulturellt

och snart även politiskt dit, där de alltid hade hört hemma: Europas mitt, dess kulturella centrum. Hammarlund lyckas visa den kulturella och mentala stridighet, som i dessa länder förorsakades av att de hörde till det s.k. Östblocket. Dessutom analyserar han många centrala problem som de postsocialistiska länderna har mött och bekämpat. Objektet är hela det kulturella och ekonomiska livet i all dess bredd – musiken fungerar bara som ett slags forskningsinstrument och lins.

Boken berättar alltså om musiken i kulturen, men i en komplicerad nykultur och med hjälp av historisk förståelse. Hammarlunds verk representerar därför en verklig modern "etnomusikologi" (inte musiketnologi), där europeisk *Geisteswissenschaft* elegant kopplas ihop med kulturanthropologin. Boken fyller också det krav, som åtminstone inom den finska akademiska diskussionen då och då har ställts: "Europeisering av musikforskningen så att det speciellt skulle möjliggöra forskningen om musik i europeisk 'high context'-kultur och deltaganden i den europeiska vetenskapliga diskussionen i hela dess vidd och djup." (Heiniö 1995 s. 7). Jag är inte säker på att *high context* är lika problematiskt för svenskar som det är för finländare, vilka under tidigare år kanske har varit allt för förtjusta i det grodperspektiv som är så typiskt för den amerikanska musiketnologin.

Ett av Hammarlunds genomgående teman är en viss kontinuitet i de sociala och kulturella relationer, som det socialistiska samhällets framgång grundade sig på. Efter kommunisternas maktövertag i Tjeckoslovakien var alla behövliga institutioner redan färdiga för att säkra maktutövningen. Kommunisternas makt byggde särskilt på de strukturer som i varje land hade omvandlats för eget bruk av de nationella projekten. Till dessa hörde massmedierna, skolverket och konstinstitutionerna, vilka under den nationalistiska mellankrigstiden hade satts under effektiv statlig kontroll. Nationalstaten med förstatligade kulturinstitutioner ersattes sedan i slutet av 1940-talet med partistaten och partistyrd kulturinstitutioner.

Ur musikvetenskaplig synvinkel tycker jag att Hammarlunds viktigaste idé kommer fram i analysen av 1800-talets böhmiska tonsättare och

principerna bakom deras konstverk. För Smetana, Dvořák och speciellt för Janáček var det musikaliska skapandet en samhällelig aktivitet, tonkonsten skapades icke för konstens skull, utan den var ett slags estetiskt ingenjörarbete. Så lade Janáček ned mycket möda på att hitta ett måhriskt tonspråk, som enligt honom grundade sig på lokala dialekters intonationer. Som ett resultat skapades modern musik, som olikt någon schoenbergsk tolvtonsprincip sökte sina rötter i det mänskliga livet i stället för i matematiska kalkyler.

För den böhmiska nationella skolan var nationalismen uttryckligen ett estetiskt projekt, och denna tolkning kan utnyttjas i många sammanhang i de europeiska nationalstaternas mentalitetshistoria, från mitten av 1800-talet ända fram till nutiden. Förutom hos tonsättare tycks den estetiska attityden ha varit förhärskande i hela den nationella intelligentians relation till folktradition: Den fick folkmusikforskare att välja ut bara sköna och värdefulla melodier, den fick etnologer att uppfinna och sammanställa ståtliga folkdräkter för representativa nationella fester och harmoniska byggnadsgrupper till friluftsmuseer, ganska snart fick den också allmogen att skilja värdefull nationell kultur från värdelösa folkvanor. Allt som allt – oberoende av samhällssystemet – gjorde nationalismens estetiska projekt det möjligt att förädla folktradition till representationer lämpliga för nationella och lokala fester.

Efter det andra världskriget och sent på 1960-talet började nationalismens estetiska projekt förlora greppet i den västerländska offentligheten och kulturpolitiken – även i Norden. En orsak var modernismen i konsten, en annan den amerikanska populärkulturen, vilka bägge hade en likgiltig eller negativ inställning till estetiseringen av folkkulturen. Dessutom hade utnyttjandet av i sig själv oförarglig folktradition i Tredje rikets offentliga propaganda ett visst inflytande, som fick den konstnärliga folklorismen att verka önskad och gammalmodig.

Situationen såg helt annorlunda ut i Sovjetunionen och i de central- och östeuropeiska länder som hörde till dess inflytelsekrets. Där fick estetiseringen av den nationella kulturen en viktigare ställning än någonsin, precis som Hammarlunds översikt över den socialistiska kulturpoliti-

ken i Tjeckoslovakien, Ungern och Polen visar. Förädlingen av folktraditionen säkrades med ett trefaldigt system, som primärt baserade sig på nationella och regionala grupper av yrkesmusiker. För det andra underhölls stora amatörgrupper, vilkas organisation härstammade från sekelskiftets nationalistiska föreningar. Dessa grupper leddes av professionella specialister och deras aktiviteter täckte hela landet. Den tredje delen av systemet omfattade lokala barn- och ungdomsgrupper, som framför allt skulle garantera den socialistiska folklorismens kontinuitet och popularitet. Förutom denna iscensatta folktradition gällde ett liknande system också all "notmusik", dvs. symfoniorkestrar, blåskapell, kammarensembler och körer.

Det gamla estetiska projektet motsvarade precis den socialistiska partistatens politiska ändamål. Det rimmade väl med de kontrollmålsättningar, som gällde konstens innehåll och som kommunisterna satte till utgångspunkt för kulturpolitiken. Det estetiska projektets centrala ideologiska princip var universalism. Med andra ord, konsten ansågs grunda sig på allmängiltiga och förutbestämda lagbundenheter, eviga skönhetsvärden. Denna logik var bunden till en viss svartvit attityd, som drog gränsen till allt det moraliskt eller politiskt undermåliga och skadliga.

Enligt Hammarlund var nationalismens estetiska projekt inte främmande inom olika dissidentgrupper. Mången äldre dissidentkonstnär tycks ha grundat sitt motstånd mot totalitarismen på idén om den estetiska sanningen, vilken hade sina rötter i 1800-talets idealistiska filosofi. Dissidenternas estetiska sanning var naturligtvis lite annorlunda än den socialistiska kulturpolitikens sanning, men de hade också gemensamma drag. Nya tider betyder nya problem också för äldre dissidenttonsättare. För dem tycks det vara mycket svårt att reagera och anpassa sig till de musiklivets fenomen, som marknadsekonomi och nya västliga kontakter har fört med sig: minimalism, experimentell populärmusik, kommersialisering av konsertverksamhet osv.

Hammarlund påpekar också att under 1990-talets postsocialistiska era finns det många exempel på, hur förgångna tider härskar i demokratiserade samhällen. Utgångspunkten är starkt historisk; vid behov sätter författaren sig oför-

skräckt vid tidsmaskinen och förevisar intressanta tolkningar av gemensamma drag mellan 1780-talets upplysningsmonarki och 1990-talets transitionsekonomi. Även kommunisternas kulturpolitik framträder i nytt ljus, när Hammarlund berättar, hur universalismen också var den katolska kyrkans ideologiska princip flera århundraden före Stalins tid.

Naturligtvis har en sådan jämförelse sin egen risk. Historien upprepar sig aldrig, även om det ofta hävdas så. Som försiktig forskare gör Hammarlund sig inte skyldig till större anakronismer. Historiska *déjà vu*-företelser är för honom framför allt ett essäistiskt stilmedel. Så hävdar han inte, att t.ex. händelser i 1700-talets musikhistoria skulle ha något direkt inflytande på musikkulturens utvecklingslinjer mot slutet av 1900-talet. I alla fall hjälper Hammarlunds historiska analogismer läsaren att begripa, att det ändå finns något slags stor linje i den europeiska kulturens utveckling, som också kan observeras i millenniets musikpolitiska motsättningar och avgöranden. Nödvändigtvis finns det inget nytt under solen.

Hammarlund är inte bara forskare, utan också en erfaren journalist som har kunnat binda ett verkande relationsnät med musiklivets yrkeskretsar i östra Mellaneuropa: kompositörer, forskare, filosofer, byråkrater och naturligtvis musikanter. Han tycks ha funnit de rätta personerna för att belysa sina forskningsproblem. Hammarlunds tolkningar om informanternas ofta konfronterande kommentarer är exempelvis fulla av förståelse och sympati. Tolkningarnas djup grundar sig inte bara på empatin, utan också på grundlig beläsenhet, kännedom om områdets kulturhistoria. Det är just den träffande historiska tolkningen som gör Hammarlunds bok utomordentligt, helt enkelt föredömlig.

Vesa Kurkela

Axel Helmer: *Ture Rangström. Liv och verk i samspel*. Stockholm: Carlssons Bokförlag/Kungl. Musikaliska akademien, (Kungl. Musikaliska akademins skriftserie nr 87), 1999, 551 s., ill., noter, ISBN 91-7203-806-3 (Carlssons Bokförlag), ISBN 91-89038-09-6 (Kungl. Musikaliska akademien)

Ture Rangström är en av de tonsättare som dåligt passar in i de skol- och gruppbildningar som svensk musikhistorieskrivning tillskapat. I mycket framstår han som en särpling och outsider som på ett högst personligt sätt tog intryck av sin tids musikaliska strömningar. Särplingskapet har fört med sig att han varit svår att placera in i musikhistorieböckerna. I 1990-talets stora översiktsverk *Musiken i Sverige* kommer han i kläm mellan de två sista banden. I den del som går fram till 1920 uppmärksammas några av de verk han komponerade fram till detta datum. I den senare delen nämns enstaka verk på skilda ställen, medan några samlade omdömen om hans stora produktion och betydelse i svenskt musikliv knappast görs. Detta trots att många av de viktiga och mogna verken tillkom under åren 1920–1947. Och detta trots att kunskap fanns om att han länge varit en av de oftast spelade svenska 1900-talstonsättarna. Genom sångare som Jussi Björling, Birgit Nilsson, Nicolai Gedda och Håkan Hagegård är han också en tonsättare vars sångproduktion nått viss internationell spridning.

Axel Helmer har genom sin biografi skapat den fylliga bild av Rangström som länge behövts. I framtida översikter om svensk musik kommer Rangström att ha en given plats. Under rubriken solosång och romansskapande under 1900-talet kommer han rent av att dominera framställningen.

Helmers framställning är i det närmaste kronologiskt upplagd. I 27 väldokumenterade kapitel får läsaren följa Rangström från uppväxten under 1800-talets sista decennier i det vänsälla och familjekära köpmannahemmet i centrala Stockholm – fadern var verksam i läderbranschen – och fram till hans död i strupcancer år 1947. Helmerts anslag står från början klart: det är Rangströms komponerande som står i centrum. Viktiga personer runt honom, som föräldrarna, två systrar, två hustrur, en sambo och tre barn blir

aldrig annat än skuggfigurer, vilkas inflytande och betydelse oftast endast kan anas. Det är bara när Helmer finner direkta nedslag av Rangströms relation till någon av dem, som de för en kort stund får skarpare konturer. Så sker exempelvis med Omon Håkanson, tonsättarkollegan Knut Håkanssons hustru som Rangström omkring år 1925 blir våldsamt förälskad i. Genom citat ur brev och beskrivning av händelseförloppet då Omon lämnar Knut Håkanson blir bilden av henne för en kort tid tydlig. Det äktenskap hon och Rangström ingår blir inte lyckligt. Varför, får vi som läsare aldrig veta och hon är ute ur biografien och det händelseförlopp som skildras där redan i slutet av 1920-talet (trots att äktenskapet inte upplöstes förrän år 1936).

Desto mer berättar Helmer om Rangströms första kompositionsförsök, om de avgörande men märkligt kortvariga studierna för Johan Lindgren (från november 1903 till juni 1904) och om de något längre studierna i Berlin och München främst för sångpedagogen Julius Hey och i viss utsträckning för kompositions läraren Hans Pfitzner. Särskilt Hey ägnas mycket utrymme. Han blir enligt Helmer den person som tydligast präglar den unge Rangström. Hit spåras upprinnelsen till det allt annat överskuggande intresse som han kom att ägna sång och sångskapande. Kontakten med Pfitzner tyckes däremot ha varit kortvarig. Viktigare spår satte istället Rangströms besök vid de musikaliska morgonmottagningarna hos Ferruccio Busoni. Helmer menar att Rangström här tog till sig Busonis ord om konstnärens kallelse: "att glömma allt han lärt och hört för att i 'innerlig-asketisk koncentration' lyssna till 'den inre klangen' i sig själv och 'förmedla den till människorna'" (s. 45).

Rangströms komponistbana inleddes med några sånger, pianostycken och en violinsonat år 1904. Sedan skedde ett uppehåll i komponerandet under studietiden i Tyskland. Från år 1906 är komponerandet åter igång och därefter kommer en jämn ström av verk fram till 1925, året då han skiljer sig från första hustrun och förälskar sig i hustru nummer två. Efter ett år är komponerandet dock igång igen, denna gång fram till år 1931, då en ny årslång tystnad vidtar. Åren från 1932 är han återigen ständigt komponerande fram till november 1946, då sjukdomen sätter ett

definitivt stopp. Under de knappa fyrtio år som komponerandet omfattar hinner han färdigställa 245 sånger, 23 körverk (varav 5 med orkester), 3 operor (*Kronbruden*, *Medeltida* och *Gilgames*), 16 verk inom gruppen skådespelsmusik, 30 piano/orgelverk, 12 verk betecknade som kammarmusik (bland dem *Söderklockornas melodi* och *Timplåten* för klockspelet i Medborgarhuset i Stockholm) och 22 orkesterverk (bland dem de fyra symfonierna, nr 1 *August Strindberg in memoriam*; nr 2 *Mitt land*, nr 3 *Sång under stjärnorna* och nr 4 *Invocatio*). Till detta kommer en lång rad dikter och prosaverk. Allt detta framgår av den utförliga verkförteckning som ingår i biografien.

Flertalet av dessa verk kommenterar Helmer. Han lägger särskild vikt vid sångerna och här växer kommentarerna i många fall ut till längre genomgångar med notexempel och analys av förhållandet mellan text och musik. "Det är i sångerna som Rangström har givit sitt allra bästa", skriver Helmer och påpekar att detta ju är en sedan länge väl etablerad insikt. Men Helmer förmår övertygande visa hur Rangström för varje diktare han griper sig an förmår "gå in i olika stämningar och bilder, ikläda sig olika roller, identifiera sig med olika gestalter – maskspelet befriade den musikaliska fantasin." (s. 461). Det är också främst i de instrumentala verk där Rangström lagt sig nära sitt vokala tonspråk, som i symfoni nr 3 *Sång under stjärnorna*, som Helmer finner de största förtjänsterna. Här talar musiken direkt och utan omsvep till lyssnaren. Den är "utpräglad uttrycks-konst, dynamisk gestisk" och låter sig främst förnimmas och beskrivas i termer av uttryck, upplevelse och psykiska tillstånd, skriver Helmer i sitt knappa, koncentrerade och välformulerade "Efterord" (s. 459–463).

Den här biografien kommer inte minst att älskas av alla de sångare som söker vägledning inför framföranden av Rangströms musik. Visst har framställningen då och då karaktären av uppslagsverk. Helmers insikter om musiken och hans sätt att förmedla dessa gör dock att man som läsare gång på gång drabbas av lusten att vid pianot eller med inspelningars hjälp uppleva musiken i klingande form.

Till biografins förtjänster hör att Rangströms komponerande relateras till hans övriga yrkesmässiga verksamhet som recensent och fri skriftstäl-

lare. Den i många tonsättarbiografier ofta frånvarande frågan "Hur överlevde NN?" ställs flera gånger. Helmer kan som regel besvara frågan. Jag ställer mig dock tveksam till de föreställningar om levnadsnivåer under första delen av 1900-talet som leder Helmer att tro att Rangström periodvis levde på svältgränsen. Helmer ger exempelvis upplysningen att Rangström enligt bevarade självdeklarationer 1940–1945 hade inkomster på "mellan 10 900 och 15 600 kronor. Från 1942, efter avskedet från tidningen [Nya Dagligt Allehanda] var inkomsterna knappa." (s. 485, not 7). Detta blev ett kännbart ekonomiskt bakslag, skriver Helmer och fortsätter "hur ekonomin klarades under hösten 1942 är nästintill en gåta; sannolikt bidrog den självuppoffrande Elsa Nodermann till det gemensamma hushållet" (s. 414f). Men en inkomst om 10 900 kr var ingalunda en dålig inkomst vid denna tid. Den årliga genomsnittsinkomsten för manliga arbetare inom industrin var 4 239 kr år 1944, dvs. även under sitt sämsta år under denna period hade Rangström mer än dubbel, ja nästan tre gånger så hög inkomst som flertalet förvärsarbetande män. (Statistisk Årsbok för Sverige, 1946, tabell 203 Löneinkomster för vuxna arbetare inom olika näringsgrenar..., s. 250f) Även i jämförelse med, säg, en lektor vid ett gymnasium stod sig Rangströms lägsta årsinkomst ganska väl.

"Sannolikt bidrog den självuppoffrande Elsa Nodermann ..." – formuleringen utgör ett exempel på den spekulativa slutledningskonst som Helmer i sann humanistisk anda ibland förfaller till. Funderingarna kring Rangströms *Ballad* i f-moll för piano och orkester, komponerad år 1909, utgör ett annat exempel på detta. Verket omarbetades sommaren 1937 och därvid förstörde Rangström sannolikt det ursprungliga notmaterialet. Helmer anger trovärdiga skäl för att en stor del av kompositionen nykomponerades år 1937 – bl.a. stildrag som typiskt hör till Rangströms 1930-talsstil – och min invändning gäller inte denna del av analysen utan fortsättningen. Helmer skriver "Variationerna länkas i varandra i en sammanhängande följd och *det är inte otänkbart* [min emfas] att Rangström hade César Francks berömda *Variations symphoniques* för piano och orkester som förebild. Hans beskrivning av verkets form som 'fria symfoniska varia-

tioner' pekar i varje fall i den riktningen (programkommentar vid uruppförandet 12/12 1937)" (s. 81).

En ännu djärvare spekulering återfinns på sidan 139. Här handlar texten om Rangströms egna dikter *Havets sommar*; tio havsbilder som blev en sångcykel (avslutad 1915). Dikterna återger naturintryck som Rangström samlat under seglatser mellan öarna i Gryts skärgård som allt från tidigt 1910-tal var hans ständiga sommartillhåll. Helmer förklarar: "alla sinnesintryck blandas upp med symbolik och dikterna blir ofta till ett slags dubbel exponerade bilder av intryck och upplevelse – en dröm i vitt, en dröm i grönt, skogens mjöd, ängens vin, sommarhavets vågor. *Det är inte uteslutet* [min emfas] att det i detta finns impulser från läsningen av Vilhelm Ekelunds poesi, bland annat samlingen *Havets stjärna*, vilket i så fall är ett av tecknen på att Ekelund i *tysthet* [min emfas] spelade en stor roll i Rangströms fantasi, om än inte jämförbara med de mer omskrivna författarna Strindberg och Bo Bergman" (s. 139).

Denna spekulativa slutledningsteknik är ett metodisk problem som Helmer ingalunda är ensam om att praktisera i nutida musikskriftställer. Till Helmers försvar skall sägas att han är förhållandevis sparsam med att utnyttja den och som läsare går det bra att helt enkelt hoppa över avsnitt där han halkat fel. De spekulativa partierna förstör knappast helhetsbilden. Det dominerande intrycket efter läsningen av Rangströmbiografen är istället att Helmer minutiöst och grundligt studerat alla källor som det varit möjligt för honom att finna och att han med imponerande auktoritet förmår låta sin närläsning av källmaterialet slå igenom i tolkningarna av enskilda verk. Inte minst övertygande är den nyanserade bild av människan Ture Rangström som han tecknar. Som ingen annan har Helmer genom sin både inkännande och distanserade studie lyckats komma mycket nära Rangström själv, "en sammansatt och motsägelsefull människa och musiker som omgav sig med garderingar, maskereringar och förklädnader" (s. 459).

Helmers Rangströmbiografi framstår idag, genom den kompletta granskning som nu gjorts av verk och därtill hörande bakgrundsmaterial, som den definitiva biografien för en lång tid fram-

över. Det är svært att tenka sig att bilden av Rangström kommer att rubbas så værst mycket de nærmaste decennierna. Men kanskje kommer den att få nye nyanser når annat källmaterial upptäcks och pockar på uppmærksamhet. I Lunds universitetsbibliotek finns exempelvis brevsamlinger efter tonsättarna Sten Broman och John Fernström i vilka ingår brev från och till Ture Rangström. En översiktlig granskning av Bromansamlingen visar at korrespondensen försiggick 1944–1947 och at den åtminstone till en början främst gällde Rangströms arbete med operan *Gilgamesj*. En mer noggrann genomgång av dessa brev kommer at tillføra nye infallsvinklar på detta, ett av Rangströms mer gåtfulle, verk.

Brevvæxlingen mellom Ture Rangström och John Fernström pågick från år 1937 till mars 1947, dvs. fram till endast några måneder føre Rangströms død i maj samme år. Den dokumenterer den næra vænskap som utvecklades mellom Rangström och Fernström. Här ges flere eksempel på hur Rangström fungerade som äldre, oppmuntrande kollega i fråga om Fernströms kompositioner. Fernström skickade i ulike omganger sanger till Rangström. Han svarer med allmânt stødjande ord men går inte in på några detaljer. Formuleringarna er dock sådana at den 13 år yngre Fernström med sin provinsielle status som en black om foten stærktes i sin tro på sig sjælv (något som klart framgår av Fernströms sjælvbiografiske bok *Jubals son och blodsarvinge* (1967, ny utvidgad opplaga 1997). Brevvæxlingen ger också prov på kommentarer från Rangström om verk han håller på med eller just avslutat. Den 5/8 1937 skriver han:

Broder John Fernström och lilla hustrun!

Tack för brev och hälsning [...] Sjælf har jag fabricerat en "en pianokonsert", kallad Ballad, som handlar om ruttne sâlar och lik som tittar, den kommer på K.F. i december, samt en "Vaux-hall", tivoli-nöjen med lättfærdige fruntimmer, skrifven som karnevalsskämt till Kurt Atterberg 50 år, kommer i september. (Saml. Fernström, J., Lunds universitetsbibliotek, Handskriftsafdelingen)

K.F. står med största sannolikhet för Konsertföreningen i Stockholm. Hur den kryptiske formuleringen "ruttne sâlar och lik som tittar" skall

förstås, överlämnar jag till Axel Helmer at tolka. Balladen er oppenbarligen det verk som jag kommenterer ovan i samband med resonemanget om Helmers spekulativa utsagor. Uppgifterne i brevet ger vidare också tilskott till kunskapen om intentionerna med *Vaux-hall*, ett verk som Helmer kommenterer relativt kortfattet.

Boel Lindberg

Sven-Bertil Jansson: *Den levande balladen. Medeltida ballad i svensk tradition*. Stockholm: Prisma, 1999, 271 s., ill., ISBN 91-518-3537-1

Den nordiske mellomalderballaden er eit fascinerande material – romantisk og fantasieggende. Vi nemner ofte balladane saman med folkeeventyra som dei to store folkediktgenrane, men aktørane i balladane verkar meir levande og langt menneskelegare enn i dei meir klisjeprega eventyra. Dette fargerike bildet av mellomalderen som balladane måler opp, får oss lett til å gløyme at balladane stort sett er dokumentert lenge etter mellomalderen. Vi har berre ein handfull fragment eldre enn dei første danske balladeoppskrifterne frå ca. 1550. Og desse fragmenta kan i beste fall fortelje oss at denne visegruppa eksisterte. Balladane er dessutan munnleg tradisjon. Det vil seie at dei på same måten som anna folkediktning nødvendigvis forandrar seg heile tida. Ei dikting i bunde form er naturlegvis meir stabil enn fri forteljing, men den store variasjonsrikdommen innanfor mange av balladetypane syner oss at den munnlege traderingsprosessen har vore svært kreativ. Vi må altså konstatere at vi ikkje veit korleis ei einaste ballade har høvert ut i mellomalderen. Og dette gjeld melodimaterialet i enda større grad enn tekstane. Difor er det eit paradoks at så mykje av det som er skrive om balladane dreier seg om balladane som mellomalderviser i mellomalderkontekst. Og dette er det mellom anna Sven-Bertil Jansson vil råde bot på.

Boka opnar med ei livfull skildring av kyrkoadjunkt Levin Christian Wiede som i 1843 skreiv opp balladen om *Herr Olav och älvorna* etter soldathustru Ingeborg Olofsdotter i Dagsbergs socken i Östergötland. Denne konkrete situasjo-

nen kjem Sven-Bertil Jansson tilbake til, som ei rammeforteljing, mange gonger utover i boka. Han vil syne oss balladen utifrå songarane og tilhøyrarane sitt perspektiv. Ingeborg Olofsdotter er ikkje berre ein tradisjonsberar, ein oppbevaringsboks for mange hundre år gammal tradisjon. Ho er eit menneske som liker å syngje og som syng viser ho forstår og som gjev meining i hennar liv. Det er dette vekslende livet balladane har hatt blant folk frå ulike miljø i fleire hundreår boka vil gi innblikk i. Og han let oss følgje balladens forvandlingar frå 1500-talet og fram til i dag.

Med si lange erfaring frå arbeidet med den svenske balladeutgåva (*Sveriges medeltida ballader*) har Sven-Bertil Jansson alle føresetnader for å skrive ei innføringsbok til balladegenren. Og det har blitt ei god innføring sjølv om forfattaren presiserer at han ikkje vil gje ei allsidig utgreiing om forskinga kring balladen. Men det er heller ikkje noko sakt. Forfattaren skriv godt og utan å bli for belærande får han med dei viktigaste sidene ved balladegenren. Han prøver seg ikkje på nokon definisjon av denne ganske heterogene visegruppa. Det er heller ikkje særleg fruktbart å forsøke få ein genre skapt av menneskeleg fantasi inn i dei snevre rammene ein stringent definisjon kan tilby. Men han går gjennom dei viktigaste kjenneteikna, han skriv om undergrupper, stil, forteljemåte og demonstrerer den karakteristiske bruken av formlar og repetisjon.

Ein lesar som ikkje er særleg kjent med dette materialet frå før, vil kanskje reagere på at det står så lite om melodiane til denne visegenren. Når moderne songarar, anten visesongarar eller dei som held seg innanfor den vokale folkemusikkgruppa, tek balladar opp på sitt repertoar, er det oftast den musikalske sida som inspirerer dei. Men til ein slik kritikk det er det berre å seie at Sven-Bertil Jansson skriv meir om ballademelodi-ane enn dei aller fleste som har skrive innføringar til balladane. Det er mange grunnar til at det er forska så lite på ballademelodiar. For det første kan ikkje ballademelodi definerast musikalsk. Kjenneteikna på balladen finst i teksten, og alle melodiar som har vore brukt til ei tekst som kan kallast ballade, er ballademelodiar. Dermed får melodimaterialet ein veldig språk som gjer det vanskeleg å arbeide med. I tillegg har teksten vore det dominerande elementet også hos dei songar-

generasjonane som har brukt desse visene. Ein ballade er ein måte å fortelje ei dramatisk eller humoristisk historie på, og sjølv om lydbildet og melodien er nødvendige element i framføringa, så må dei finne seg i å vere underordna forteljinga.

Storparten av boka er vigd ei nærlesing av balladetekstane. Litteraturforskarar som les balladar har ein tendens til å velje seg ein tekst i heile variantmassen, som dei så tolkar og gjev kommentarar til. Dette har naturlegvis praktiske grunnar, men det heng også saman med ein fagtradisjon som ikkje er van med å analysere tekster i mange variantar. Gjennom arbeidet med den vitenskaplege svenske balladeutgåva har Sven-Bertil Jansson ein grundig kunnskap om heile variantmassen, og denne lar han komme lesaren til gode. Vi får gode illustrasjonar av korleis ulike songarar kan ha oppfatta same balladetypen ulikt, og brukt visa på ein måte som har gjeve spesiell meining for dei.

Kjærleik og kjærleikskonfliktar er eit dominerande tema både i folkeviser og viser generelt, så det er berre naturleg at dette har ein brei plass også i balladane. Men i motsetning til anna folkediktning kan balladane vera svært realistiske i si skildring. Vanskelege tema som incest, kjærleik og vald, svik og sjalusi blir også skildra på måtar som vi framleis kan leve oss inn i. Medan tidlegare forskarar har meint at balladane må ha vore dikta i eit miljø som låg nær det som vart skildra i tekstene, peiker Sven-Bertil Jansson på at den sosiale avstanden mellom songarane og hovudpersonane inneber ein psykologisk distanse, som gjer det lettare å gå inn i konflikter som betyr mykje for oss. Den same distansen kan skapast gjennom bruk av overnaturlige skapningane. På denne måten kan ein også forklare dei mange brota mot rolleforventningane. Kongen i ei ballade kan gjere ting som strir mot hans rolle som konge, dersom det tener til å kaste lys over den sentrale konflikten.

Balladen er ein nordisk genre, men Sven-Bertil Jansson held seg innanfor grensene til det nærverande Sverige. I Noreg er det Telemarkstradisjonen, som dominerer balladematerialet, men balladeoppskriftene frå grensetraktene i aust ligg så mykje nærare svensk balladetradisjon at det gjev best meining å sjå dei i nordisk samheng. Balladetradisjonen følgjer ikkje moderne

nasjonsgrenser. Derfor skulle eg gjerne sett at forfatteren hadde løfta blikket nå og da, men eg forstår også at han av praktiske grunnar har halde seg til det svenske materialet.

Velle Espeland

Klaes-Göran Jernhake: *Schuberts "stora C-dursymfoni" – kommunikationen med ett musikaliskt konstverk. En tillämpning av Paul Ricoeurs tolkningsbegrepp.* [Schubert's "Great C-Major Symphony" – *Communication with a Musical Work of Art. An Application of Paul Ricoeur's Concept of Interpretation.*] (Studia Musicologica Upsaliensia, Nova series 15), Diss., Uppsala universitet: Institutionen för musikvetenskap, 1999, 302 s., ISBN 91-544-4527-6

Musical hermeneutics, as it is known, can be understood in basically two ways. On the one hand, and "normally", it means a certain tradition stemming from the romantic era of providing music with literary programs, a device which was later in the 1930's made quite explicit as a musicological approach by German scholars such as Kretschmar and Arnold Schering. But in a broader sense, it means that music is scrutinized in the light of hermeneutic philosophy. This too was rooted in German speculative philosophy and gave rise to counter-reactions as in the case of Søren Kierkegaard, and additionally, in such "continental" traditions as existentialism, phenomenology, and in some cases even structuralism. The first-mentioned branch of interpretation of musical texts appeared later, after World War II, as something rather dubious and even unscientific; whereas the latter, broader approach has never really been questioned, notwithstanding the positivist trends in the history of musicology. In fact, quite recently, hermeneutics has even been revitalized, when in the United States, music scholars, tired of positivist music analyses, directed their attention to aesthetic problems, inspired by gender studies, semiotics, and all the issues related to the so-called "new musicology" movement.

The present doctoral thesis by Klaes-Göran

Jernhake has features from both of these trends. As its title promises, it does provide us with a "hermeneutic" reading, almost in the old-fashioned programmatic sense of the term, of Schubert's C-Major Symphony. At the same time, it is ambitious in its effort to develop a model of music analysis on the basis of Paul Ricoeur's ideas, and not only of his, but of the whole hermeneutico-phenomenological tradition of philosophy. A detailed music analysis has so far never been the strongest side of philosophically oriented theories in musicology. At the same time, when the Schenker-based harmonic analyses spread to American musicology – they are now evidently reconquering the European scene as well – and many new analytic approaches of rather exact and often even formalized nature were developed, the phenomenological and aesthetic treatises of music seemed to be rather awkward and clumsy in their description of musical texts. How could such notions as inner time or Bergsonian *temps de duré, noema*, Dasein, Existence, transcendence, Lebenswelt, etc. be turned into operational tools of music analysis? Some earlier musicologists in this direction, say, Alfred Lorenz or the Finn Ilmari Krohn, or even the otherwise quite genial Ernst Kurth, or one such as Gisele Brélet or Vladimir Jankélévitch in France, or Boris Asafiev in Russia, wrote analyses which were sooner or later rejected by the musicological community, some now even totally forgotten. In addition, some left the impression of a completely irrational approach, arguing against historical or biographical evidence. Therefore, many representatives of such hermeneutic trends altogether rejected the idea of a close reading of a musical score. But at the same time, the absolute majority of musical literature consisted of none other than books about man and music, composer's biographies, and diaries, which seemed, at least practically, to justify precisely such subject-focused methodological reflections. There has been and still is "social order" for a hermeneutic theory of music analysis. Jernhake's thesis is a response to all these challenges.

He has chosen, as his main source, the great French philosopher Paul Ricoeur. He is seen as a pure representative of the hermeneutico-phenomenological approach, although he had to work in

France in the glorious days of structuralist and semiotic approaches. Therefore, a lot of what he has said must be read as a counterpoint to structuralist thinkers. I still remember his dialogue at Colloque de Cerisy (1983) with the founder of the Paris school of semiotics, A. J. Greimas. He then criticized Greimas' idea of a generative course, one of the most fashionable ideas in the 1980's. But in the poststructuralist era, the ideas of Ricoeur have been more willingly accepted also in his home country. In translation, his ideas have already reached the English-speaking world and, consequently, also Sweden and Mr. Jernhake. Structuralist thought was for a long time hostile to the very idea of subject; subject or "man" was an illusion, a configuration of knowledge which emerged in a certain epistemic phase of Western culture, but which will soon disappear when knowledge reaches a new configuration. So said Michel Foucault, who is now considered by most American musicologists to be a semi-god. On the other hand, we can see how many notions used by hermeneutic or historically oriented musicologists have been, in fact, adapted from the long semiotic tradition. There are amazingly many such parallels; like the notions of text, narrativity, implied author, subject of enunciation and enunciate, syntax, paradigm, semantics, spatiality, temporality, actoriality, etc. A scholar visiting from other approaches feels quite familiar among such concepts. The basic theses of Ricoeur and other hermeneuticians are immediately appealing and intuitively convincing. But intuition in science, albeit indispensable as a starting point, is not enough. Intuition must be rendered into a model which can be communicated to other people. Therefore, we need a meta-language. How can we verify a new meta-language, like the one developed by Jernhake in this study? Certainly, only by seeing whether it is coherent – internally, and then in relation to other doctrines – and whether it helps us better understand the musical reality. Furthermore, understanding is a matter of competence.

In the light of these ideas, I would like to pay attention to certain points in Jernhake's thesis. By the way, it is very sympathetic that his book has been dedicated to the memory of Ingmar Bengtsson. Being interested in all continental trends,

hermeneutics and semiotics included, he would have been very glad to read Jernhake's study.

The book has, very reasonably, two main sections; namely, a philosophico-theoretical one and the "application" or "interpretation." The theoretical part first introduces the main history of phenomenology and hermeneutics from Schleiermacher and Dilthey to Husserl, Heidegger, and Gadamer up to Ricoeur. Then the author tries to apply these ideas to make a theory of a musical work of art, examining it in the light of such notions as aesthetic experience, text, mimetic activities, form and content, temporality and narrativity, and using particularly the American musicologist Thomas Clifton as an ideal reader of phenomenology in his study *Music as Heard*. The second part endeavors to locate the analyzed work, the C-Major Symphony by Schubert, in the genre tradition; in the output of Schubert, particularly his symphonic works; in the aesthetics of the early romanticism; in some side-themes like the theory of *Spielfiguren* by Heinrich Bessler; and in some aesthetic categories like the sublime.

Then launches the real analysis which takes place in three phases: first, as a syntactic or taxonomic analysis, or to put it in more traditional terms, a motivic and thematic analysis; then, secondly, the same piece is studied as it is perceived in the musical experience, when everything which in the previous phase was atemporal, classificatory, taxonomic, here turns into a processual, dynamic conception of musical form. Thereafter come reflections of the world of the work and Schubert's time, the intellectual climate of the Austrian so-called Vormärz society, and reflections on possible literary narrative models of Schubert. At the end, the author starts the third analysis, which is most programmatic and mostly concerned with the content side of the piece. The symphony is there scrutinized as if it were a kind of musical *Bildungsroman*, as a development of certain subjects. As a postludium, the author deals with some aspects of Schubert's reception history. Other interpretations of Schubert, including specifically, those of Schumann and Dvořák, are introduced; whereas Eggebrecht's approach to Schubert is severely criticized. And finally, Jernhake refers to Adorno and returns to

the problem of time in the Schubertian universe. This seems to be quite appropriate since the most commonplace “phenomenal” experience of Schubert’s instrumental works is their “heavenly length.”

In the theoretical part, the author brings to attention several interesting points. Quite correctly, he considers Ricoeur’s central idea to shift the fulcrum from the author/composer to the text itself. This is certainly a standpoint shared by structuralists and phenomenologists. Ricoeur is de-psychologizing the subject; whereas Arnold Schering, for instance, aims for the subject behind the text. However, Scherings reputation is worse than he deserves. With his programs (see his “Beethoven und die Dichtung”), he did not claim to describe our way of listening to Beethoven, but to elucidate those scaffolds which were needed to erect the “building of a musical work.” When the piece was finished, the program had fulfilled its task and could disappear.

Yet, phenomenology is really paradoxically an anti-subjectivist movement. Even Rudolph Carnap proposes that “We should not say ‘my experience’ but only: ‘this experience.’” Experience itself was the main thing, not the subject. Nevertheless, against the early Husserl (and the analytic concepts of Clifton, coming later), one could argue: if the only important thing is the phenomenon and its perception, how can we, in such an analysis, ever study that which is *not* present, the *absentia*, that which is inaudible/invisible, so to say?

To explain this situation, Husserl created his notion of a transcendental subject. In one of my own recent analyses of Chopin, I needed this concept in order to explain the extremely different and even contrasting utterances of the composer. Do we analogously need a transcendental subject again to understand Schubert’s diverse musical utterances, say, not only in the symphonic genre, but also in the *lied* tradition, chamber music – and even in other text materials, such as his autobiographical writing, in other words, works understood intertextually?

Of Ricoeur’s great precursors, at least Merleau-Ponty spoke much about body, but it does not seem to interest much our author, Jernhake. However, we have to notice that the most controversial recent Schubert studies have been focused

on gender and bodily aspects. I am referring to Maynard Solomon’s essay and many others after him. However, the body might have been interesting even in Jernhake’s approach; for instance, in connection to *Spielfiguren*, which are nothing but representations of body in music. Jernhake refers to body (*det kroppsliga*) in connection with Schubertian aesthetics when it represents “*det förgängliga*” [the vanishing] when it is provided with religious overtones in his interpretation.

Structuralism is rejected by Ricoeur. However, some structuralist ideas would have helped Jernhake in the analytical parts of his method. If music is taken as text, then one might ponder what consequences it has. Texts are intended to share some common properties, whether they be poems, musical works, or any verbal documents, in that they consist of chains of signs, running across the paper/material. Text also implies hierarchical levels: symbols, semantics, syntax, metrics, lexemes, phonemes. Can all this be applied to music?

As already mentioned, Jernhake’s analysis is arranged on three levels. The first one in chapter four, “Structural analysis,” comes very close to traditional motivic and thematic analysis. It is essentially a taxonomical approach and “tectonic,” as Lorenz, Halm and Kurth might have called it (i.e., based on segmentation of the text into its smallest units). As early as here in the analysis, much could have been gained by including more musical illustrations. The second level of analysis is more interesting; it takes into account the piece, Schubert’s C-Major Symphony, as a living, dynamic, and experienced entity. It is an attempt to create what is called “auditive” analysis of music, which was the aim of Asafiev, and additionally was used later by Peter Faltin, Vladimir Karbusicky, and the composer Lasse Thoresen in Norway. Amongst others, Jernhake applies terms borrowed from Clifton, like “beginning”, “continuing”, “ending”, which are the same terms used by Asafiev. He tries to show how the piece unfolds as a musical story, but my impression was that the analysis was lacking the goal, in other words, it did not become clear which is the direction of the musical flow. Partly this was because Jernhake does not concretely illustrate, by some kind of analytical notation and

musical examples, how the musical process happens. So the analysis remains, in spite of its purpose, essentially static.

The third level of the analysis is supposed to provide the listener with the "interpretation", which is to reveal the world of the work emanating from Schubert's living world (*Lebenswelt*). This is the most problematic moment, when the author distinguishes the implied listener of Schubert's time and then presents his own interpretation as a representative (i.e., the twentieth-century musicologist identifies himself with the nineteenth-century listener). I would not venture to say that Jernhake's interpretation of the Schubert symphony in the light of Goethe's *Wilhelm Meister* and seeing Providence as its main actor was intuitively incorrect or even far-fetched, but it is methodologically not convincing. He goes even much further than Schering and unfortunately arrives dangerously close to Ilmari Krohn's hermeneutic programs of Sibelius' symphonies. A musicologist can only try to study those structures in the text which enable anyone to join their particular associations and literary programs, but can not propagate his/her own hermeneutics which he/she had "objectively" proved as the true one. (Unfortunately, such a very categorical hermeneutics has returned to musical research, particularly with the American gender studies and their purposefully exaggerated interpretations.) Neither can Deryck Cook's studies be called upon as an authority in this discussion, since his theories of musical semantics are not taken seriously, except by only a few scholars in the field. (Instead, Jernhake's criticism of Eggebrecht is quite justified, and no music scholar, except German ones, can feel sympathy for his colonialist view of music history.)

In any case, one still has to question what the interrelationships of Jernhake's levels of analysis are. Are they emerging one from the other, so that the basis is the "structure" from which the "process" emanates and which again is the origin for the *Lebenswelt* in the musical work? Or are they only various viewpoints to the same music, which seem to be put under different illuminations in these approaches?

In spite of these critical arguments, Jernhake's study is a very well-structured and systematic

treatise on his topics. The development both in the philosophical parts and in the analytical sections is completely logical and coherent. He has had the courage to tackle one essential problem in contemporary musicology; namely, which parts of the great hermeneutical tradition are fruitful in the contemporary practices of music aesthetics and analysis. He has also tried systematically to develop his meta-language, and his analyses have been realized very meticulously. They are not realized quite according to the standard methods of harmonic and rhythmic analysis, but clarify well the central problems of the study.

Sometimes, I found the author's lack of knowledge of French disturbing, since all the key concepts of Ricoeur have been adopted from the English translation (for example, what is originally "*tilläggnelse*"?). It would be fine if at least parts of this interesting study would appear as articles in some major language. Anyway, the thesis is quite enjoyable reading, dealing with actual problems of music analysis and aesthetics, and it is certainly a pride for the department and university in which it has been published and defended.

Eero Tarasti

Sverker Jullander: *Rich in Nuances. A Performance-Oriented Study of Otto Olsson's Organ Music*. Diss., Göteborgs universitet, Avdelningen för musikvetenskap vid Musikhögskolan, (Skrifter från Musikvetenskap, Göteborgs universitet nr 50), 1997, 685 s., noter, ISBN 91-85974-43-9

This is a book on a subject that is very great in its importance and big in its extent. The subject is also complicated as it concerns different aspects, problems and sources on historical performance practice of the music of a composer that died only about thirty-five years ago. The book is divided into an introduction, four parts, a conclusion, five appendices and the list of sources and literature.

The introduction is devoted to a brief outline of the personal background of the author, a sketch of the problem, some considerations on

performance-oriented research, an overview on previous research and the material and methodological considerations.

Jullander agrees with the point of view of the Göteborg performance-oriented research: The scholar's own experience of "performative interpretation" helps to focus on issues important to the performer and contributes relevant knowledge inaccessible with traditional tools of musicology. The circle of a scholarly work on performance and musical performance is closed by the insight, that the final output of performance-oriented research is not the written text of a thesis, but an interpretation which doesn't only lead to an interesting discussion among scholars but to the aesthetic satisfaction of the listeners.

The question of sources for the problem of performance practice leads to some methodological considerations. The author describes a system of music production, performance and reception: The composer expresses his intentions in the score indications, the performer's understanding is to be studied in his annotations, in written text or in his recordings, and the result of this process is the listener's idea of the music he has heard.

Chapter one contains a detailed biography of Olsson. His education, his studies and his work was very much concentrated on the field of church music.

Chapter two is devoted to the problems of sources and their value. Most of the scores of the organ compositions were printed during the composer's lifetime. Some unpublished manuscripts exists in Britain with annotations by a British organist and it is not quite clear if Olsson had the opportunity to control these annotations and therefore they cannot be regarded as sources for the composer's registrations.

Apart from the scores important sources for Olsson's interpretations are some recordings of his music made by the composer in the 1940s and 1950s. The value of these sources is discussed very carefully as with another kind of source, the registration annotations of Olsson for the music of some other composers in his private scores.

In chapter three the author describes some characteristics of Olsson's style by analysing melody, rhythm, harmony and form, adding some analyses of selected compositions. Otto Olsson's

own melodies follow fairly conventional patterns: 2- or 4-measures phrases, major/minor tonality, phrase building through repetition and variation of small motives. These qualities are very different from the plainsong melodies of Olsson's melodies.

Compared with his contemporaries like Reger and Vierne, both some years older, the style of Olsson's organ music is more conservative, for example by a more moderate use of chromatism. The composer did not change this conservatism after the 1920s in a surrounding world of musical modernism. But some stylistic developments in Olsson's organ music are very individual. The interest is modality, mostly represented in two great compositions with a very strict limitation on modes shows the attempt to advance beyond the tonal material of the late 19th century and create a sort of archaism. But modalism in Olsson's music is not one sort of colours among the others, but it is a consequence of a choice of a plainsong *cantus firmus*.

In the next chapter Jullander makes a choice of six characteristics which neither correspond totally to the common meaning of form nor do they create a perfect system: By these notions characteristic aspects of Olsson's organ can be described very well.

In this discussion of the "etude" type the author deals with the technical difficulties of Olsson's music.

The composer prefers a dense polyphonic structure and therefore technical difficulties are not so much created on the field of virtuosity but they arise more from the sophisticated structure of the music.

In Olsson's oeuvre there are many pieces or parts of larger compositions in the character of Meditations, similar to the French "Prières". This is very characteristic for his aesthetic ideas in organ music and their religious connotations, even as the use of chorales and plainsong.

Part two deals with the role of the instrument, the organs Olsson played, his use of the organ in his music and his way of giving information to the performer.

Chapter four is an introduction to the following discussions on registrations. For the period of Olsson there are two very important tendencies:

the relation between organ and orchestra and the relation between organ building and the contemporary style of organ composition and organ playing.

The understanding of the organ aesthetics of Olsson begins with the study of two main traditions of organ building in the 19th century, the French and the German one. Swedish organ building in this period can be described as a synthesis of French and German styles. The two reform ideas of the early 20th century are characterised by the French influence on the Alsatian reform movement and the German character of the "Orgelbewegung".

The starting point for Olsson's relation to the organ is the Swedish three-manual organ 1890–1929. In spite of some French and German influences this has been a very special type of organ with emphasis on 16', 8' and 4' flute stops and soft reeds but with few mixtures.

This is followed by the description of all organs Olsson had to play with special regard to the compositions. As an organ consultant Olsson was of a certain influence on the Swedish organ culture of his time. He was a fervent admirer of Swedish organ builders, especially of the Setterquist firm. His artistic aim was to introduce some more French details in the Swedish concept of a three manual organ which didn't have a very effective swell division with strong reeds Olsson preferred. His relations to the reform movements were a little bit complicated. He shared the opinion that the possibilities of the romantic organs should be augmented by small stops and mixtures to play the old music and to obtain more clarity. But he didn't want to create a new philosophy of the organ by a total condemnation of the romantic style. Olsson never left his home country and therefore never heard a French organ he loved so much.

The problems of registration are risen by the fact that the composer uses very different ways of giving his indications from nearly no one to very detailed ones. There is no consistent system, but only certain tendencies can be observed. As Olsson uses detailed indications on single stops and different manuals, dynamic signs and indications of a more general character in a not very systematic way, Jullander had to try to harmonise these

indications to get knowledge on their function and meaning.

Jullander did not only study the printed editions of Olsson's organ music, but also some printed scores with annotations from the composer's own copies or from copies of his pupils. This material is completed by the recordings made by Olsson in his later years. The composer tried to refine the indications and to gain a more colourful and more nuanced sonority than could be supposed when only regarding the printed indications.

Jullander studied also some scores of Olsson's repertoire (Franck, Widor, Guilmant, Vierne and Liszt). So we are informed about the way he realised the French registration indications on Swedish organs. As with his own music, he liked to refine the registrations of other composers by more changes of stops than indicated by the scores. Olsson tried to do so strictly within the limits of the composer's style and therefore he showed a great deal of inventiveness to realise French patterns when it was impossible to follow the composer's indications literally.

Olsson uses all possibilities of the late romantic organ with his richness of colours and nuances by combining the different families of stops and coupling the manuals. This endeavour for flexibility on the organ shows him as a very modern organist.

Tempo and agogics are discussed in chapters eight–ten. Following a treatment of historical backgrounds concerning the ways of information on tempo Olsson's indications are treated very lengthy. The prescribed tempi are mostly on the slow side. In his earlier years the composer seems to have shown juvenile speed in his playing, but later on, the "maestoso" basic of his organ aesthetics also is to be heard and seen in his tempo choice. That doesn't exclude "richness in nuances" in agogics. Olsson's recordings of his own music show much more agogic flexibility than is expressed in the scores. There is an "almost perpetual fluctuation, a billowing expressiveness, not only subtly, but in large and sometimes surprising oscillations."

Problems with the metronome markings are to be found with several organ composers of the 19th or the early 20th century. In the music of

Otto Olsson, apart from very few obvious misprints, his metronome markings are reasonable and reliable.

Articulation and ornamentation are treated in Part four. It is quite clear that the tradition of perfect organ legato was one of the fundamentals of Olsson's organ playing. The question is where he used and how he indicated other articulations and how he used to express and to realise phrasing. These problems are connected with the general discussions on terminology and the function of slurs. Like some other composers of the period Olsson did not always write down the slurs in a precise and systematic way. There are many inconsistencies, for example when repetitions of motives or themes are not in the same way annotated by slurs. It is evident by Olsson's recordings that the slurs mostly have no immediate consequences for special articulation or phrasing, but their function is to mark themes, to clarify and draw attention to important details and to mark difference between texture types. The organist has to decide whether phrasing is to be executed by a break or by other means.

Other articulations than the traditional legato cannot be found very often. The different symbols are carefully discussed and here also the rule of "rich in nuances" is to be observed and to the more systematic way of articulation by the Dupré school.

Jullander discusses not only the symbols for articulation, but also the case of absence of indications, which in different contexts may have different consequences. The problems of ornamentation (Chapter twelve) are not very difficult. The symbols are used in a systematic way and the analysis of musical context leads to good results by performing Olsson's ornamentation.

Jullander has done a magnificent work by collecting all sources concerning his subject and he has studied all of this very closely. There is no detail of Olsson's organ music, which the author didn't study very carefully, with his background as a musician and as a scholar, which is to be seen in the impressive appendices with their lists of sources and literature. But he didn't only look carefully at his subject but also looked carefully on his own work, saying: "Such an approach might risk losing itself in excessive detail, a dan-

ger that I have, if not avoided, at least sought to counteract by adding extensive backgrounds, by discussing the details in relation to musical form, by categorising, and by summarising." It is true that in this thesis many details have been communicated, and for the reader it is not always easy to reach the insights of general interest. The author was very much fascinated by his subject and the multitude of its aspects that he seemed to be forced not to withdraw one of them to the reader. It is good that Jullander didn't write a collection of rules of interpretation but to give the organist a "map of possible paths to walk", a map not easy to transport while walking, but a map "rich in nuances".

The organ world is now given the chance to get more knowledge of the work of an organ composer who unfortunately is not very known outside of Sweden until now. Jullander's work is not only a map for the performer of Olsson's organ music, but also a challenge for many of those organists who have not played this important compositions yet and an example for other studies of similar quality about related subjects.

Hermann J. Busch

Patrik N. Juslin: *A Functionalist Perspective on Emotional Communication in Music Performance*. Diss., Uppsala universitet, Institutionen för psykologi. (Acta Universitatis Upsaliensis. Comprehensive Summaries of Uppsala Dissertations from the Faculty of Social Sciences 78), 1998, 65 pp., ISBN 91-554-4224-2

Frequently, musicologists and other scholars refer to music metaphorically as "the language of emotions". The importance of emotional communication, with semiotic perspectives in mind, is also brought out in a number of theoretical works on musical composition and performance in the field of musical analysis. Philosophers of musical meaning tend to devote themselves to emotional aspects from a theoretical point of view, too. And aficionados of music most keenly point to the powerful means of emotional communication that are embraced and expressed in music listen-

ing. Still, until today, this aspect of music seems to have eluded most scholars, and above all most scientists, in their attempts at describing, interpreting, understanding and explaining such a subjective dimension in a satisfactory manner. Concomitantly, empirical researches on and scientific explanations of emotional communication in music performance are indeed scarce.

Nevertheless, a recent study in the field of psychology purporting to face this scarcity is Patrik N. Juslin's doctoral thesis *A Functionalist Perspective on Emotional Communication in Music Performance* of 1998. The above paragraph may be said to capture what Juslin himself rightfully regards as testifiable to the importance and need for involving oneself both with theoretical and investigatory issues concerning emotional communication in music performance. This is so in view of the previous studies done on emotional expression in music and music performance by other researchers up to now as reviewed by him in the introduction of the thesis. Besides seeking to elucidate emotional communicative and expressive aspects of music performance, Juslin also wishes to establish a theoretical perspective hitherto not adopted by music psychologists.

The purpose of the thesis was thus twofold: firstly, to investigate performer's ability, means, and skills of communicating and representing emotions to listener; secondly, to introduce and try out a relevant theoretical approach, which is labelled by the author as *the Functionalist Perspective*, for describing and improving emotional communication in music performance. Since relevant scientific theories on this subject matter are still lacking, the author points to the need of constructing a coherent and interdisciplinary framework that makes sense.

The thesis, which is usually the case in the field of social sciences, is published in the format of a comprehensive summary, comprising a selection of three empirical and project-related studies previously published or pending publication. Given the above purpose and problem, the dissertation is appropriately modelled on a natural scientific, rather than scholarly, outlook and organisation as regards the conception and style of writing. Or differently put: the paradigm of quantification, rather than qualification, is clearly

outlined, adhered to, and positively evaluated in favour of verbal judgement and evidence when it comes to the achievement of reliable, certain knowledge and the discovery of *a priori* phenomenon in objective reality.

In chapter two, Juslin discusses the *Functionalist Perspective*, stating that this perspective may be regarded as a theoretical framework which consists of a general set of concepts and ideas derived from a number of sub-disciplines (for instance, biological evolutionary science) – with perceptual, cognitive, emotional and non-verbal communicative aspects in mind. Thus, by focusing on the functions emotional communication have served, and serve, in social interaction from a biological evolutionary point of view, one may, it is argued, reach a better understanding of what is possible to communicate in music performance. In assuming that the components of the semiotic chain of communication are objectively present, the author also expresses the belief that the framework can be employed to capture the communicative process in terms of functional relationships between the variables performer, performance, and listener. The functional notion that a performer can communicate symbolic representations of symbols to listeners by way of expressive variations in music performance is emphasised, too. Of course, as noted by Juslin himself, this still is, and has been, an area of much controversy as far as the interplaying between genetic determination and social constraint is concerned.

The research ideas on emotions and non-verbal communication are then integrated by the author with the functionalist approach to perception that was originally staged by Egon Brunswik in 1956, and a modified version of his lens model of behaviour is adopted to quantify emotional communication in music performance. The idea is to show how a performer encodes an emotion through a number of cues in performance (e.g., sound level, articulation). Then, a listener decodes this emotional expression by using these same cues to judge the intended expression. This is not to say that each and every cue is believed by the author to be fully dependable as predictor of the intended expression. Due to a number of factors, the relationship between the cue and the

performer's expressive intention will always be probabilistic (i.e. uncertain). In order to adequately meet this complex relationship among performer, cues, and listener, Juslin thoughtfully argues that different data-analytic systems should be employed (such as the multiple regression analysis (MRA) and the lens model equation (LME)). These systems could then be combined for the purpose of evaluation so as to bring out relevant aspects of what is being sought for.

A key concept employed in this thesis is *Basic Emotions*. It stands for a theoretically grounded concept referring to "a limited number of innate and universal emotion categories from which all other emotional states can be derived" (p. 17). The functionalist approach embraced in the thesis, thus, takes its point of departure from the field of emotion psychology and the antecedent roots of biological evolutionary science. The key to understanding emotions is to consider those as "satisfacers" rather than "optimizers", that is, as timesaving prompters which guide us whenever no fully rational solution is at hand, and immediate action is called for, as well. Other categories of emotion mentioned by the author in this context are "secondary" and "complex" emotions.

The third chapter comprises brief accounts of the aforementioned three studies. In short, the first study illustrated that three professional guitar performers were able to play a short piece of music (*When the Saints Go Marching In*) for the purpose of intentionally communicating four basic emotions (anger, fear, happiness, sadness). The performers used a number of probabilistic, but partly redundant, cues in their performances to produce the emotional expressions. The results were achieved by means of acoustical analyses and micro-measurements. The second study made use of synthesized performances of *Nobody Knows the Trouble I've Seen* based on the empirical data from the first study. These performances yielded predicted judgements of emotional expression from listeners. In their judgements, the listeners in question employed the following cue utilisations: sound level, articulation, timbre, tempo, and tone attacks. Linear regression models were provided as well in support of listeners' cue utilisation. The third study employed multiple regression analysis to describe how cues were utilised by performers

and listeners. For this purpose, the melody *Green-sleeves* was added to the two aforementioned melodies. It was shown that good communication depended on how well the listeners managed to understand the performers' expressive intentions in terms of cue utilisation. Cross-modal similarities in code usage between musical and vocal expression were hinted at.

Now, as always, any point of criticism can be raised towards any work. The author himself points to and discusses several objections, limitations and problems. Interestingly enough, he indicates critical awareness of the statistical differences involved when using measurement and, thus, methods of quantification. Reflecting upon his results, he boldly states that, "Different measures yield somewhat different results" (p. 48). Does such insight, then, call for an uncritical acceptance of statistical data in terms of reliability and certainty? Does an approach which comprises quantification of expressive qualities or emotional cues contribute to settling once and for all the complex issue of emotional communication in performance? (see quotation on p. 25). Unfortunately, I would say no. And I believe that the author would agree, too, given the nature of probabilistic functionalism. In fact, he humbly speaks of tendencies, regarding the results of his thesis as a contribution and complement to those of other researchers working in this field of investigation.

For this reason, perhaps a combination of qualitative and quantitative methods of investigation could have contributed to enhancing the value of this thesis. Juslin himself argues for the importance of using interplay between performer and listener when analysing and synthesizing music performances acoustically and statistically. Why not taking up performers' and listeners' verbal judgements of the emotional cues intended and expressed in the process of description, interpretation and explanation in future research? Is speech about musical intuition to be completely discarded?

Moreover, in examining the concept of *basic emotions* and how it is used in the thesis, I found myself slightly wondering about whether this key concept is consistently adopted or not by the author. For instance, on p. 15 the author claims

that his thesis will show that performers are able to communicate *specific emotions* to listeners. However, on pp. 17–18, where the concept of *basic emotions* is being defined and some examples of *basic emotions* are being given, no actual explication of the category *specific emotions* is made. Instead, the category of *secondary* or *complex emotions* is introduced as a point of research reference, among other things. The first study (p. 32), as it were, refers to specific emotions. Nonetheless, as the first study is referred to in the third study, professional performers are all of a sudden able to communicate *basic*, rather than *specific*, emotions to listeners. I would say it is clear enough that Juslin has specific forms of basic emotions in mind, as well as basic and general emotions, given his line of reasoning and mode of interpretation. But, formally speaking, I would still have wanted him to overtly explicate his, as it were, tacitly assumed adoption of *specific (basic) emotions* in view of the categories of emotion actually reviewed and accounted for in the thesis.

Finally, considering the fact that the melodies recorded in Juslin's studies were not analysed by means of prescribed notation, a reader might, for an illustrative purpose, have benefitted from listening to a supplementary CD that comprises a selection of the cue utilisations for the basic emotions or different emotional expressions performed by the players in their actual renditions, as well as those synthesized ones. All the more so since music as sound was considered, and the melodies had seemingly been selected in passing by virtue of their popularity rather than their artistic merit. I suppose that the actual performers and listeners were probably more or less familiar with the short pieces of music given to them, in terms of vehicles for judgement and expectation – perhaps with humorous twists occurring in some of them, with considerations taken to past models of performance and what may be said to constitute good aesthetic taste.

On the whole, Juslin's thesis is an important and worthwhile research contribution, being a good piece of craftsmanship. He has succeeded in bringing out some crucial aspects of emotional communication in music performance, while also pointing to how both educators and musicians might come to make use of the functionalist per-

spective advocated by him. It will, thus, be interesting to follow his work in the future.

Note

*) This doctoral thesis is part of a research project which is entitled Expressive Performance in Music, Dance, Speech, and Body Language. The project is currently in progress at the Department of Psychology at Uppsala University.

Peter Reinholdsson

Berit Lidman Magnusson: *Att sjunga eller inte sjunga? Samverkande faktorer av betydelse för sångutveckling*. Licentiatavhandling, Kungl. Musikhögskolan, Musikpedagogiskt centrum, Stockholm, 1999, 125 s.

Hur uppstår sångfunktionshämning? Och vad kan göras för att mildra de svårigheter som ofta följer av att inte kunna sjunga? Dessa frågor är centrala i den uppsats som är en vidareutveckling av Lidman Magnussons tidigare praktiska och teoretiska arbeten i ämnet.

I uppsatsen undersöker hon bakgrund och uppväxtförhållanden hos å ena sidan de som anser sig sjunga bra och å andra sidan de som anser sig sjunga dåligt eller skulle kunna klassificeras som sångfunktionshämmede. Finns det skillnader mellan dessa två huvudgrupper i hemmiljö? Eller kan upplevelser från skoltiden förklara sångförmågan i vuxen ålder?

Lidman Magnusson har konstruerat en enkät med 116 frågor som besvarats av 425 personer. Urvalet gjordes med tanke på att få god spridning på olika ålders- och yrkesgrupper, mellan män och kvinnor samt efter sångförmåga (39 försökspersoner hade musikrelaterade yrken eller var musikstuderande och 158 deltagare kom från s.k. "Jag kan inte sjunga"-körer). Vidare rymde urvalet såväl professionella sångare som sångfunktionshämmede.

Påståendena i enkäten indelades i två grupper: *orsak* (faktorer som kan vara av betydelse för sångutveckling) och *verkan* (nuvarande sångstatus). Orsaksdelen grupperades i sin tur i följande frågeområden: påverkan, psykosocial uppväxt,

musikalisk socialisation, relationer, hörsel och tal. Verkansdelen bestod av underavdelningarna självbild, förhållande till musik, upplevelse av den egna rösten samt sångligt beteende. Svaren på enkätfrågorna analyserades i första hand med tanke på skillnader mellan personer som värderat sin sångförmåga högt respektive lågt. Databearbetningen består av deskriptiv statistik, signifikansprövningar samt korrelations-, faktor- och regressionsanalyser.

Resultaten visar att ett flertal faktorer kan ha betydelse för hur sångförmågan utvecklas. De viktigaste orsaksfaktorerna är påverkan och musikalisk socialisation. Dessa och andra faktorer fungerar emellertid inte isolerade utan, som Lidman Magnusson skriver, i ett ännu så länge mer eller mindre utforskat samspel.

Undersökningen bekräftar i stor utsträckning tidigare forskning som visat hur föräldrar och lärare kan stimulera såväl som hämma ett barns sångliga utveckling. Hela detta forskningsfält är enligt mitt förmenande centralt för musikpedagogiken och har viktiga ideologiska och praktiska implikationer – inte minst för att bristande sångförmåga så starkt tycks påverka individens självförtroende och självbild.

De "Jag kan inte sjunga"-körer som idag växer upp på många håll i landet illustrerar hur viktigt det kan vara för den enskilde individen att ta itu med en bristande sångförmåga. Samtidigt som det tydliga aldrig är för sent att lära sig sjunga, så talar det mesta för att i största möjliga mån undvika att sångfunktionshämningar uppstår. Föräldrar, musiklärare och över huvud taget alla som har med barn att göra måste informeras och medvetandegöras om sitt stora ansvar. Här kan förmodligen vetenskapen vara till nytta och bidra till utvecklingen av praxis. Dessa körer borde för övrigt vara något av en guldgruva för musikpedagogiska och musikpsykologiska forskare som har intresse av att gå vidare med någon eller några av de frågeställningar som väckts av Lidman Magnussons arbete.

Sture Brändström

Lars Lilliestam: *Svensk Rock. Musik, lyrik, historik.* (Skrifter från Musikvetenskap, Göteborgs universitet nr 53), Göteborg: Bo Ejeby Förlag, 1998, 463 s., noter, ISBN 91-88316-20-3

Med Lasse Lilliestams bog foreligger en omfattende og gedigen fremstilling af væsentlige træk af svensk rockmusik, genreens problematik, dens historie og hvad man kunne kalde dens måde at være musik på. Bogen er skrevet udfra en enorm kynlighed om og udfra stor kærlighed til denne musik, der for Lilliestam som for så mange andre af hans generation ikke bare er interesse men også personlig erfaring og eksistens. Han har oplevet den og gjort sig mange tanker om den, og han har gransket en bred vifte af teorier i sin jagt på perspektiver i og omkring dette stof. Af sagen uvedkommende grunde er der gået små to år fra bogen udkom og til denne recension foreligger, men bogen er væsentlig og slidstærk nok til at tale interesse både i Sverige og udenfor en rum tid endnu.

Megen viden om rockmusik og andre rytmisk-improvisatoriske – eller som Lilliestam nok hellere ville sige „gehørstraderede“ – genrer er praktisk viden formidlet internt i musikernes egne kredse og i branchen. I de offentlige uddannelses- og forskningsinstitutioner i Danmark undervises og forskes der efterhånden ganske meget i rockmusik. Men der skrives ikke mange afhandlinger, den oparbejdede viden og indsigt udmønter sig først og fremmest i undervisning. En dansker må således misunde svenskerne, at de har ressourcerne både forskningsmilmæssigt og økonomisk. På den anden side: når Lilliestam fremhæver, at musikvidenskabelige kulturstudier inden for egen kultur ikke er så almindelige, så må en dansker give ham ret, men også minde om, at vi dog har et arbejde som Erik Wiedemanns afhandling fra 1982 om jassen i Danmark, der er „en musikulturel undersøgelse“ med vægt på både, hvad jassen gjorde ved danskerne og hvad danskerne gjorde ved jassen, langt hen et projekt som er parallelt til Lilliestams om rocken og svenskerne. Widemann forsøger – modsat Lilliestam – ikke at integrere egentlige musikanalyser, men omvendt er hans receptionsstudier nok så omfattende. Alt i alt: helt ukendte er musikvidenskabelige kulturstudier inden for de rytmisk-

improvisatoriske genrer ikke på nordiske breddegrader.

Lilliestam afgrænser sig til rockens „mainstream“, som dels er hans egen hjemmebane og dels en „forskningsøkonomisk“ set overkommelig afgræsning for ham. Af denne afgræsning følger dog ikke en afrundet fremstilling men en diskuterende og ræsonnerende fremlæggelse af en række aspekter: teoretisk/metodiske diskussioner, et historisk kronologisk rids, en udfoldet analyse af tekster og musik hos gruppen Eldkvarn, som Lilliestam sætter i centrum for fremstillingens analysekapitler, samt analyser med vekslende omfang og dybde af en række andre aktører i midten og i udkanterne af den svenske rockscene. Bl.a. er Ulf Lundell og Roxette og i grænseområderne bl.a. Hedningarna (folkrock), Peps Persson (bluesrock), Vikingarna (dansband-musik) og Sven-Invars („landsortsrock“) belyst analytisk, og i det afsluttende kapitel analyseres på fire yngre svenske rocknavne (Kent, Dilba, The Cardigans, bob hund) i forbindelse med nogle perspektiverende betragtninger om næste fase af svensk rockmusik. Sub-genrer som heavy metal, hard core, hip hop, techno m.fl. er som udgangspunkt fravalgt (s. 17).

Undertitlens rækkefølge – musik, lyrik, historik – er ikke den samme som bogens. Den er komponeret modsat og har som antydning teori og analytik som yderligere temaer. I det første af fem kapitler (s. 20–69) føres en bred metodisk og kulturteoretisk diskussion om svensk rockmusik. Selve begrebet rock og dermed beslægtede begreber afklares, og begreber som kultur, akkulturation, svenskhed etc. diskuteres. Lilliestams meget fornuftige og velbegrundede opfattelse er, at svensk rockmusik har mange ansigter, og at Sverige ikke blot overtager den anglo-amerikanske rock uforandret men omskaber den og tilpasser den. Rockmusik i almindelighed – der æstetisk-stilistisk indkredses som gehørsbaseret musik, som betjener sig af elektriske og/eller elektrisk forstærkede instrumenter, som kompositorisk set er guitar- og klaviaturbaseret, som stilistisk er præget af tre- eller firklangeharmonik og af sangbar melodik baseret på primært akkordegne toner, som rytmisk set er baseret på et „groove“ skabt af trommer og bas og har back-beat-mønstre som fremherskende, og endelig som er

formet i vers-refrain-former – er i sin hele karakter eklektisk, den opsuger og blander træk fra mange sider og stilarter. Svensk rock er for Lilliestam et musikalsk stil- og genreområde, hvor (vidt) forskellige kunstnere indgår, men de er alle opvokset i Sverige, under og efter 2. verdenskrig, og de er „givetvis præglade af det“ (s. 26). Alle har de hørt og er påvirkede af amerikansk musik (schlagere, jazz og rock) men også af svensk musik (viser etc.). „Det centrala är alltså *mötet* mellan anglo-amerikansk och svensk musik.“ (s. 26). Man kunne på den baggrund forvente, at mere komplekse teorier omkring kulturmøde, interdependens etc. spillede en større rolle. Men i praksis synes Lilliestam her relativt ureflekteret at gribe til mere simplificerende komparative værktøjer. Han taler ofte og i mange forskellige sammenhæng om „påvirkning.“ Et afsnit hedder „Teknologins påverkan“, selvom termen ikke bruges i afsnittet. Tanken her er den vigtige, at teknologiens udvikling og rockmusikkens forandring er uopløseligt forenede og at de – i hvert fald delvis – forudsætter hverandre (s. 31). Men denne – ikke lineære – tanke udvikles ikke rigtig. Lilliestams påvirknings-begreb skal jeg vende tilbage til.

Lilliestam afgrænser rent praktisk svensk musik som musik, der har svensk ophavsperson eller udøver (s. 57). Denne afgræsning ville dog være triviel (s. 60), hvis ikke også ræsonnementer over det specifikt svenske indgik, altså svensk musik forstået som musik, der netop findes eller skabes i Sverige og/eller som musik, der netop i den svenske kulturs ramme tolkes eller forstås på en bestemt måde. Disse to tematiske afgrænsninger er interessante og diskuteres udførligt, hvad der ikke her er mulighed for at referere nærmere.

Andet kapitel (s. 70–150) er en svensk rock-historie, for så vidt en selvstændig – kronike-agtig – oversigt, men også tænkt som en ramme omkring det analytiske, hvad den jo er. Den indledes dog af nogle meget almene betragtninger (afsnittet „Musik över gränser“ (s. 70–72)), der virker som et tilbagefald bagom teorierne i kapitlet inden, og man må i det hele taget sige, at selv om Lilliestam rejser mange gode spørgsmål, så rejser han også flere, end der strengt taget er brug for i sammenhængen.

Det specifikt analytiske stof er „av tydlighets-skäl“ (s. 16) opdelt i to kapitler, hvor tekst og musik analyseres hver for sig. I tredje kapitel (s. 151–235) analyseres rocktekster af de valgte ophavsmænd. Man mærker også her en tendens til at ville udfolde flere begreber end dem som kommer i direkte funktion. „Det är dags att gå över till konkreta analyser av svenska rocktexter“ hedder det (s. 167) efter 16 siders teoretisering, og det kan man kun være enig i, men analyserne er primært teksttematiske indholdsanalyse, hvor bl.a. det netop teoretisk diskuterede forhold, at det drejer sig om sunget tekst ikke appliceres. Det fremgår, at Lilliestam godt ved det, men hvorfor så ikke tage konsekvensen? At tekstanalyserne kommer før musikanalyserne opleves i sig selv som retarderende, og yderligere understreges dette moment når fjerde kapitel (s. 236–341), som altså udgøres af analyserne af musikken, sætter ind, – ikke med analyser men med endnu et lag af refleksioner, nu om musikanalytik, analysemetoder etc.

Eldkvarn-tekstanalysen er i øvrigt en fremragende kortlægning og sammenfatning af dette univers, og tilsvarende er analysen af Eldkvarns musik meget gedigen. Man får god og specifik besked, mange træk af musikken, akkordmønstre, formskemaer, melodiske vendinger etc. er fastholdt og tolket. En fin Eldkvarn-monografi er således fremstillingens inderste lag, og den er i sig selv udbytterig. I det afsluttende femte kapitel (s. 342–361), bringes som allerede nævnt yderligere analyser.

Forskellige problemer rejser sig. Lilliestam nævner selv den problematik, der er forbundet med både at være fan og forsker, både informant og observatør. Problemet er bl.a. at finde en vej mellem „udistanceret hyldelse“ og „skinobjektivt distancerede analyser“, og det lykkes fint. Det er således meget få steder, at uargumenterede værdidomme smutter med, som når man uden videre læser, at „Hedningarna är [...] ett spänna[n]de liveband“ (s. 288), og det er jo ikke just panegyriske, bare ubegrundet. Lilliestams bestræbelse er videre at skrive både videnskabeligt stringent og så enkelt som muligt (s. 15). Det lykkes for så vidt, men som anført føler man det ofte lovlig omstændeligt. Det tror jeg de fleste læserkategorier oplever, når de læser bogen i et stræk. Rock-

historikere og -analytikere og musikstuderende i almindelighed er nok dem, der vil være mest på bølgelængde med de forskellige aspekter af bogen.

Termen „påvirkning“ spiller som nævnt en rolle i bogen. Vi får at vide, at de behandlede musikere og grupper har hørt og er *påvirkede* af amerikansk musik (schlagere, jazz og rock) men også af svensk musik (viser etc.), tekst og musik *påvirker* hinanden gensidigt (s. 16) og et afsnit hedder som nævnt „Teknologins påverkan [min kursivering]“. Påvirkningstanken spiller også en rolle i den komparative analyse af nogle guitarriffs hos resp. Rolf Wikström, Eric Clapton, Pink Floyd og Jimi Hendrix (s. 243), der erindrer om den danske litteraturforsker Johan Fjord Jensens advarsler mod at dyrke komparativ forskning ud fra atomer. Påvirkning sker i helheder, som han understregede det for snart 50 år siden, og Lilliestam tænker da også i mange sammenhænge mere nuanceret og mindre partikulært over disse vigtige sammenhænge. Hos Eldkvarn hører han „influenser“ fra Springsteen, Dire Straits, Dylan, The Band, Morrison og Elvis Costello, men lighederne drejer sig om „den overgripande stilen och instrumentationen“ og „Direkta citat i låtar av Eldkvarn från de nämnda artisterna är dock relativt få.“ (s. 249). Lilliestam nævner også, at „Artister [...] många gånger inte [är] medvetna om att deras låtar liknar andras förrän det påpekas för dem [...]“ (s. 249). Men altså, hvad er det for typer af relationer, musikvidenskabelige kulturforskere studerer, og hvordan skal de håndteres analytisk? De spørgsmål står fremdeles åbne.

Et andet lidt mere begrænset problem skal nævnes: Lilliestam bruger som de fleste musikanalytikere i dag termen „parameter“ om de analytiske kategorier. Når han netop meget udmærket definerer og udvikler et begreb som „groove“ (s. 264ff) på en måde som er fjernt fra den musiktænkning, der lå bag udmøntningen af parameterbegrebet i sin tid, hvorfor så ikke opgive dette begreb? Jeg ved godt, at Lilliestam har store dele af den aktuelle musikvidenskab med sig i denne begrebsbrug. Men det må dog fastholdes, at „groove“ ikke er en parameter.

Ud over de 350 siders brødtekst, omfatter bogen et fyldigt noteapparat, værdifulde lister over litteratur og fonogrammer mm., samt et godt register omfattende udøvende personer og

grupper, ikke forskere og teoretikere og ikke sago-
pslag. De allerfleste er kun omtalt én gang, mens
de mest hørfrekvente – udover de personer og
grupper, der indgår i det egentlige analysemateriale – er ABBA, The Band, The Beatles, Contact,
Eva Dahlgren, Dire Straits, Bob Dylan, Ebba
Grön, Nils Ferlin, Jimi Hendrix, Hep Stars, Van
Morrison, Elvis Presley, Rolling Stones, Mauro
Scocco (!), Bruce Springsteen, Tages, Evert
Taube, U2, Cornelis Vreeswijk, Mikael Wiehe og
Jerry Williams (alias Erik Fernström). Engelske
og amerikanske sværvægtede og svenske navne
inklusive nogle, som ikke hører til rockmusikkens
eget område: Ferlin, Taube, Vreeswijk. Det siger i
sig selv noget om, hvordan bogen handler om
det, som den handler om.

Opgaven for det værk som Lilliestams er dobbelt: for det første at udrede et omfattende netværk af kulturmønstre og for det andet at indkredse og lokalisere det sted der er i fokus, snævert Eldkvarn m.fl., bredere svensk rockmusik. Og endelig og vigtigst, at klarlægge hvad det vil sige, at være „sin egen“, sådan som Lilliestam siger det om Ulf Lundell: det er „fullständigt fel att kalla honom [Ulf Lundell] epigon eller liknande.“ Han er „sin egen och har sitt eget sound och uttryck trots alla influenser man kan hitta.“ (s. 273). At indkredse sådanne egenheder, egenarter, de være sig snævrere eller bredere, er fortsat den kulturorienterede musikforsknings udfordring. Og her kan jeg tilslutte mig et flere gange gentaget omkvæd hos Lilliestam: at der behøves mere forskning på felter som det, han her behandler.

Til sidst: Lilliestam har antagelig ret i, at svensk rockmusik er mere kendt i bl.a. Danmark end omvendt. Nærværende recensent har således hørt Jerry Williams live i København i begyndelsen af 1960'erne, og i 60'erne og 70'erne gjort Tages, Hep Stars, Hoola Bandoola etc. med. Det er omvendt ikke meget dansk rock, der har fundet vej til Sverige. Blandt de få danske navne, der er nævnt hos Lilliestam er sangerinderne Sanne Salomonsen, Hanne Boel, Anne Linnet og Liz Sørensen „med flere“ (s. 33). De er blot nævnt, men når det endelig skal være, så er det da lidt ærgerligt, at Sørensens fornavn er stavet forkert.

Peder Kaj Pedersen

Arne Malmström: *Polyfona strukturer i Richard Wagners senare verk. En formstudie*. Licentiatavhandling, Göteborgs universitet, Institutionen för musikvetenskap, (Skrifter från musikvetenskap, Göteborgs universitet nr 54), Göteborg, 1998, 229s., noter, ISBN 91-85974-47-1

Forskningen kring Richard Wagner är som bekant synnerligen omfattande, något som inte avskräckt Arne Malmström (f. 1908) från att i sin licentiatavhandling ta sig an det väl mest omskrivna elementet i Wagners kompositionsteknik: ledmotiven. Malmströms fokus är, som titeln anger, de polyfona bildningar som uppkommer när flera ledmotiv uppträder samtidigt.

Inledningsdelen, ”Viktiga rötter till Wagners musik”, består av åtta kortare avsnitt med varierande innehåll: tyngdpunkten ligger på utredningar av nyckelbegrepp som kontrapunkt, ledmotiv och versmelodi/oändlig melodi.

I den andra delen ger författaren inledningsvis en översikt över hur Wagners teknik att sammanfläta flera ledmotiv utvecklats, från sporadisk tvåtematik i *Rhenguldet* till de fyr- och femtematiska överlagringarna i andra hälften av *Siegfried* och i *Ragnarök*. I övrigt är denna del i huvudsak en kommenterad exempelsamling, där varje motivs innebörd förklaras och varje exempel sätts in i sitt sammanhang i dramat. Exempler är ordnade i tre huvudgrupper efter omfattning och komplexitet. I den kommenterade texten kring notexemplen förekommer också observationer av mer allmän giltig räckvidd. En efterskrift (i sin tur försedd med ett post scriptum!) ägnas i huvudsak åt en bedömning av Wagners motivflätning.

”Uppsatsen är nu slut”, förkunnar författaren i slutet av del II (s. 186). Redan några rader längre ned har han emellertid ändrat sig och aviserar en tredje del, som, ovanligt nog, placerats först efter bibliografin. Denna del behandlar ledmotiv och motivkombinationer hos Wagners samtida och efterföljare. Här sker en successiv utvidgning av ämnesområdet, vilket till slut leder fram till ämnen så avlägsna från Wagners musikdramatik som icke-programmatiska symfonier och Verdis operor. I ytterligare en efterskrift, som denna gång avser hela uppsatsen, görs några sammanfattande iakttagelser som, märkligt nog, endast i ringa utsträckning berör uppsatsens

huvudtema: bl.a. handlar det om förhållandet mellan ledmotiv och lyriskt-kantabla linjer.

Uppsatsens syfte formuleras i förordet som att "blottlägga" de polyfona/flertematiska bildningarna. På s. 32 ges ytterligare en syftesformulering: att "närmare studera denna utvecklingsgång [dvs. mot ökad komplexitet i motivsammanfogningarna] samt kopplingarnas formella utvecklingsmöjligheter."

Med det första syftet, "blottläggningen", har författaren lyckats väl: när man lägger ifrån sig skriften är man fullt övertygad om att motivsammanflätningar är vanliga i Wagners musikedramatik och att de spelar en viktig roll. Man får också en god bild av hur tekniken successivt utvecklades. Det andra syftet, studiet av "utvecklingsmöjligheterna", fullföljs dock inte helt. Här är man som läsare nyfiken på själva sammanfogningstekniken: vad det är som är konstitutivt för ett motiv; hur teman modifieras och varieras för att passa ihop, men ändå inte förlorar sin betydelsebärande identitet; vilken roll harmoniken spelar, osv. Dessa aspekter behandlas förvisso, dock inte systematiskt utan mest som korta anmärkningar till enskilda exempel. Så behandlas, utan inbördes referenser, intervallförändring i motivinledningar på två ställen (s. 55 och 90). På s. 88 sägs att Siegfriids hornerna "har en skapnad som lämpar sig utmärkt till sammanflätning med andra teman", utan att man får veta vari denna lämplighet består.

Uppsatsen utmärks av ett för en vetenskaplig framställning ovanligt framträdande normativt drag. I inledningen formuleras, utifrån ett lyssnarperspektiv och med J. S. Bach som utgångspunkt, bedömningsgrunder för flertematiska kompositioner. Dessa tillämpas på Wagner och andra tonsättare och utgör grund för bedömningen av hur pass "lyckad" den ena eller andra temasammanfogningen är. De värdeomdömen som fälls – och de är inte så få – grundar sig alltså på i och för sig klart angivna kriterier, vilkas relevans dock kan diskuteras. Det är inte oproblemiskt att utan vidare tillämpa bedömningsmallar härledda från Bachs klaververk på musik som är så vitt skild från dessa i tid, stil, genre, funktion och instrumentbesättning. Att författaren gör så förvånar desto mer, som han själv betonar skillnaderna mellan den klassiska kontrapunkten och

Wagners av dramaturgin betingade motivkombinationsteknik.

Vad Malmström främst kritiserar hos Wagner är tendensen att låta olika teman sätta in samtidigt och inte successivt. Här bortser han dock från det elementära faktum att en scen hos Wagner inte är en fri konstruktion i samma mening som en Bachfuga; temanas uppträdande styrs självklart av det dramaturgiska skeendet (något som Malmström själv i andra sammanhang betonar). Dessutom har i de flesta fall några av de i sammanfogningen ingående temana – ibland rentav alla – förekommit tidigare i dramat. Ytterligare en faktor som Malmström inte tar hänsyn till är koloriten: genom instrumentationen blir olika motiv eller teman tydliga för lyssnaren, även om de införs samtidigt.

Malmström drar sig inte för att i några fall "komponera om" kritiserade avsnitt i Wagners partitur. Som läsare undrar man om dessa ändringar skall ses som tankeexperiment, eller om författaren verkligen pläderar för "förbättringar" av de wagnerska orkestersatserna. Även om man principiellt godtar möjligheten till ändringar framstår Malmströms förslag långt ifrån alltid som övertygande. Ett exempel: i slutet av del II finns en version av sluttakterna i *Valkyrian*, där författaren, i och för sig skickligt, lagt in Valkyriemotivet. Det är dock inte svårt att finna skäl till att Wagner här avstod från detta motiv, vars fanfarprägel gör det svårt att förena med slutavsnittets musikaliska karaktär. I hela den långa slutscenen, där Brynhilde, mestadels i sorgsen ton, för en sista dialog med Wotan, förekommer valkyriemotivet endast på två ställen, i båda fallen när Brynhilde tillfälligt morskar upp sig: i partituret på dessa ställen står "etwas belebter" respektive "in wilder Begeisterung". Detta tyder på att motivet inte bara "neutralt" förknippas med Brynhilde och valkyriorna, utan också med vitalitet och handlingskraft, vilket skulle göra det otänkbart att, som Malmström gör, införa det som ackompanjemang till den sovande och oätkomliga Brynhilde.

Arne Malmströms licavhandling utmärker sig genom ett djärvt och självständigt grepp om ämnet och innehåller många träffande iakttagelser. Någon strävan till distansering objektiviteten märks inte, och eftersträvas uppenbarligen inte

heller. Författaren visar prov på en djup förtrogenhet med Wagners verk och fullföljer studiens grundidé, samtidigt som han bjuder på en hel del intresseväckande "bredvidläsning" med varierande närhet till huvudtemat. Man hade dock önskat mer systematik i diskussionen av motivsammanfogningstekniken. Några terminologiska och definitoriska problem finns också: bl.a. lägger författaren krokben för sig själv genom att införa egna stränga definitioner av "tema" respektive "motiv", vilka han inte förmår att konsekvent tillämpa.

Man märker att det är en erfaren pedagog som skriver. Språket är livfullt och för tanken mer till äldre skribenters berättande framställningskonst än till nutida musikvetenskaplig prosa; samtidigt finns dock en tendens till omständlighet. Musikexemplen är väl valda och ofta pedagogiskt utformade, om än kanske onödigt många. Helhetsintrycket dras ned av typografi och layout, som är långt under acceptabel standard. Förvirrande är att innehållsförteckningarnas rubrikformuleringar (del II har av någon anledning försetts med en separat innehållsförteckning, s. 30) skiljer sig dels (något) från varandra, dels (i högre grad) från motsvarande rubriker i texten. Det originella angreppssättet och de gedigna kunskaper som redovisas gör att man lättare överser med uppsatsens formella brister.

Sverker Jullander

Björn Martinson: *Hilding Rosenbergs apokalyps. Studier i Johannes Uppenbarelse – ett musikverk i stridsrustning*. Diss., Lunds universitet, Institutionen för konst- och musikvetenskap, Lund: Bokbox Förlag, 1999, 392 s., ill., noter, ISBN 91-86980-50-5

Hilding Rosenbergs *Johannes Uppenbarelse (JU)* fra 1940 gælder i svensk musikhistoriografi som et af hovedværkerne inden for det 20. århundredes hjemlige musik. Det er derfor forstæeligt at det nu er blevet gjort til genstand for en doktorafhandling (udarbejdet og forsvaret ved Lunds Universitet).

Björn Martinsons studier i Rosenbergs „ora-

torie-symfoni“ falder i tre hovedafdelinger: Efter indledende, metodiske og kildemæssige redegørelser behandler afhandlingens 1. del den almene og specielle baggrund for værket, dets tilblivelse samt de første opførelser frem til værkets omarbejdelse i et gennemkomponeret anlæg i 1950. Der skelnes mellem tre udgaver: to hovedversioner, *JU40* (med læst recitationstekst) og den velkendte recitativform *JU50*, samt en stærkt forkortet, parentetisk udgave (i flere varianter!) med koret i centrum, *JU45*. Til disse reelt eksisterende versioner skal ifølge Martinson egentlig føjes endnu én, idet han exponerer en teori om at en anderledes satsanordning har været gældende under en del af værkets tilblivelsesproces. Dette spørgsmål vender jeg nærmere tilbage til.

Afhandlingens del 2 koncentrerer sig om de tekstlige komponenter i *JU*, med perspektivering af det bibelske tekstindhold og ligeledes af værkets „kontrapunkterende“ tekststof, de syv kor-koraler med tekster af Hjalmar Gullberg. I denne del står også en – noget vel generel – sammenligning med Franz Schmidts kun få år ældre oratorium over samme tekstgrundlag, *Das Buch mit sieben Siegeln*. En komparativ musikalsk undersøgelse på dette nærliggende sammenligningsgrundlag byder afhandlingen ikke på (og det tredie, samtidige åbenbarings-værk, Jean Françaix' *L'Apocalypse selon St. Jean* (1939) har slet ikke fundet omtale).

Del 3 indeholder den musikalske hovedbehandling af *Johannes Uppenbarelse*, med følgende opdeling: Et indledende kapitel om værkets genreproblematik fulgt af tre kapitler fordelt på de tre musikalske satstyper: orkester/korsatserne, koralerne og recitativene. Til sidst et kapitel som samler forskellige tråde fra afhandlingen som helhed. Et resumé på engelsk, tre appendices, kilde- og litteraturlister samt et navnerregister udgør det obligatoriske akademiske tillægsstof.

Doktoranden er teorilærer ved musikhøgskolan, og man kunne da tro at hans afhandling havde sine helt centrale accenter i den musikalsk-analytiske afdeling. Det er dog ikke i udpræget grad tilfældet. Forfatteren har tydeligt nok villet vise at han også kan honorere de historiske og dokumentariske krav som doktorexamen stiller, og han har derfor leveret en både bred og detaljeret baggrundstegning for *Johannes Uppenbarelse*,

ligesom han har lagt vægt på at redegøre for modtagelsen i musikkritikken frem til og med den endelige version og for dets videnskabelige behandling sidenhen. Martinsons efter alt at dømme nærmest komplette granskning af kilderne (en uforståelig undtagelse er en lemfældig undersøgelse af Gullbergs digtsamling i manuskript og første trykform) har, sammen med stort set heldækkende musikalske beskrivelser af alle værkets dele og en række henvisninger til andre værker af Rosenberg specielt fra 1930'erne, resultatet i en monografi som repræsenterer en betydelig forøgelse af vores samlede kendskab til dette vigtige værk.

Fremstillingen er lettilgængelig, skrevet i et naturligt flydende sprog, men man kunne have ønsket sig en mere indgående redigering på flere områder. Der er for mange gentagelser på en række punkter, og ikke mindst kapitelresuméerne kan virke unødigt indprentende i forhold til de foregående, overkommelige informationsmængder. En helt uforståelig detalje er at Kapitel VI er behæftet med en fejlinformerende tekst øverst på hver eneste side: „Musikteoretisk nomenklatur“. Denne sidehovedtekst burde have været taget fra kapitlets efterfølgende titelordlyd: „Storformen i JU. Beskrivelse af JUs orkester/kørsatser“.

Om afhandlingens analyser kan indvendes at netop musikalsk beskrivelse i for høj grad er trådt istedet for egentlig analyse; dette gælder særlig for de omfattende afsnit som vedrører orkester/kørsatserne. Men det er på den anden side heller ikke let at underkaste JU formale og strukturelle analyser som fremviser de traditionelt ønskede resultater. Ikke mindst i dette problematiske forhold gemmer sig en god del af værkets gennemæssige midterstilling mellem symfoni og oratorium. Forfatteren har bestemt anstrengt sig for at redegøre nuanceret for denne problematik. Men spørgsmålet er dog om han ikke noget for tidligt har valgt en defensiv position og udviklet en dertil svarende, passende teori.

I hvert fald fremhæver Martinson i videst mulig grad JUs status som et musikalsk høre-spilsværk, bestemt ud fra Riksradiens daværende praxis og normer desangående, specielt i løbet af værkets tilblivelsestid, men også hvad dets første, deklamerede version angår. I denne sammenhæng fortønes dets status som symfoni mærkbart, og

den forsøges aldrig rehabiliteret i afhandlingen: Med JU50 træder istedet et oratorium tydeligere for dagen, og analysens „forpligtethed“ af værkets symfoniske genrebetegnelse svinder tilsvarende ind. Martinsons opfattelse af JU40s status kulminerer i en rekonstruktion af „den oprindelige planeringen“ (skema s. 96), med en fast gennemført „blockstruktur“: recit., ork./kor, koral – „en konsekvent varvning af textdeklamation och orkester/kørsatser i enlighet med den primära hörspelsformen“ (s. 117).

Det viser sig dog at der ikke er tilstrækkelige filologiske holdepunkter for en sådan rekonstruktion – som bl.a. indebærer den dristige konklusion at JU40/50s indledningssats (ork./kor) ikke har hørt med til den oprindelige plan for værket! Martinsons antagelse er på dette punkt alt for vidtgående: den bygger på den i sig selv plausible fortolkning af to breve mellem Rosenberg og Gullberg at den nuværende 5. sats oprindelig var placeret som 2. sats. Og dermed bliver der ifølge forfatteren ikke plads til den første ork./korsats; på dette sted skulle istedet have stået den første recitativtekst samt korsatsen „Helig, helig“. – Denne apori kan dog kun gælde hvis man går ud fra at Rosenbergs bibeltekt har haft cirka samme omfang og udstrækning i real, musikalsk tid som vi kender det fra det færdige værk; men just dette har man ikke lov at anse for givet, da alle ændringer som måtte have fundet sted jo må være gjort på et meget tidligt stadium.

Et andet filologisk forhold som stiller sig kontrært til Martinsons klippefast udtalte hypotese om JU i en sådan „embryo-version“ er Gullbergs digtfølge, som både i manus og i begge separat udgivne (og forskelligt redigerede) sammenhænge har digtet *Den stund är värd att prisa* stående som nr. 2. I JU hører dette koraldigt til efter 5. sats. Denne mærkelige omstændighed har forfatteren valgt ikke at knytte nogen kommentar til. Den forklarer ganske vist ikke, men løser heller ikke noget problem. Snarere understreger denne detalje at det må gælde som et vilkår for studiet af dette værk at de kildemæssige forhold ikke tillader nogen som helst teori om en oprindelig version for JU40.

Her kommer der således ikke blot teoretiske brister til syne, men der er også nedlagt en god del forgæves møje, som man kunne have ønsket

at forfatteren havde ladet komme andre aspekter af projektet til gode. Det kunne navnlig være genreoretiske overvejelser – bl.a. med tanke på Stravinskys *Psalmsymfoni* som slet ikke er omtalt, i modsætning til Honeggers oratorium *Roi David*. Dermed havde afhandlingen også kunnet fremvise flere, i en videre forstand analytiske momenter, og her ikke mindst sådanne som havde udvidet perspektivet både i bredden og i dybden. Det lokalt begrænsede tilsnit, som kendetegner værkbetragtningen, virker – i det mindste for undertegnede iagttagere fra den anden side Øresund – noget for fremtrædende. Men sammenbragningen af den i bredeste mening tilgængelige informationsmængde omkring *Johannes Uppenbarelse* gør i sig selv bogen (såfremt den læses med kritisk omtanke) til et værdifuldt tilskud til litteraturen om svensk kunstmusik i det 20. århundrede.

Bo Marschner

Nationell hängivenhet och europeisk klarhet. Aspekter på den europeiska identiteten kring sekelskiftet 1900. Red: Barbro Kvist Dahlstedt & Sten Dahlstedt, Eslöv: Brutus Östlings Bokförlag Symposium, 1999, 335 s., ill., ISBN 91-7139-426-5

Vid humanistiska fakulteten vid Göteborgs universitet har ett HSFR-finansierat projekt bedrivits som har haft titeln "Nationell hängivenhet och europeisk klarhet. Aspekter på den europeiska identiteten kring sekelskiftet 1900". Inom ramen för projektet har tidigare publicerats såväl en mindre bok av Sten Dahlstedt & Sven-Eric Liedman, *Nationalismens logik. Nationella identiteter i England, Frankrike och Tyskland decennierna kring sekelskiftet 1900* (1996), som fristående uppsatser. Föreliggande antologi kan enligt förordet betraktas som en slutredovisning.

Boken inleds med en kort introduktion författad av projektets ledare, professor Sven-Eric Liedman. Den första artikeln, "Nationell hängivenhet. Sibelius Kareliamusik och den västeuropeiska identiteten i 1890-talets Finland", är skriven av musikkforskaren Barbro Kvist Dahlstedt. Hon tar sin utgångspunkt i en lotterifest

som gick av stapeln i Helsingfors år 1893. Festen var anordnad av Viborgska studentavdelningen vid Helsingfors universitet och syftet var att samla in pengar till förmån för en folkhögskola i södra Karelen. Festprogrammet var gediget: en uvertyr, en prolog, tablåer över ämnen ur Karelens historia med musik av Jean Sibelius samt studentsång. Mot en särskild avgift kunde festbesökaren också se två små skådespel.

I fokus för Kvist Dahlstedts artikel står Jean Sibelius musik. Med en detaljrikt genomförd analys söker Kvist Dahlstedt placera och avslöja musikens ideologiska rötter. Sibelius hade redan 1891–92 komponerat *Kullervo*-symfonin, där han i melodierna använde stildrag från runosången i syfte att skapa en "finsk ton", och i musiken till detta festprogram byggde han vidare på runoidéerna. I den inledande uvertyren finns karelsk runosång. Kvist Dahlstedt skildrar hur Sibelius får orkestern att låta som en jättekantele i samband med ett ackompanjemang till en runosång. Sibelius använde inte bara karelsk runosång och folklig musik som material när han komponerade festmusiken. En luthersk koral passade väl in i bilden för att markera den västeuropeiska samhörigheten och även anspelningar på svensk folklig musik lyfter fram det historiska och identitetsskapande sambandet med Sverige. Även om Kvist Dahlstedt inte utvecklar resonemangen om det politiska sambandet med Ryssland, konstaterar hon att den ryska musiken saknas hos Sibelius, trots att Finland under den tid då festen gavs och fram till år 1917 ingick i det ryska storfurstendömet.

Sibelius musik blev finsk på hans egna villkor, skriver Kvist Dahlstedt. Han skrev själv melodierna, men använde etablerade traditionsdrag som t.ex. runomelodier, folkliga melodier eller välkända avsnitt ur den centraleuropeiska konstmusiken från 1800-talet. Den finska nationalsången *Vårt land* som komponerats av Pacius lånade han medvetet över till sin tablåmusik och använde den som en "nationell stämningshöjare". Att musiken till tablåerna hade ett överlevnadsvärde framgår av att Sibelius lät sammanställa tre avsnitt till det vi idag känner som *Kareliasviten*.

Lotterifesten var en av många manifestationer som gavs kring sekelskiftet för att stärka den finska identiteten, skriver Kvist och tillägger att tack

vare "en inbillningsförmåga med rötter i den finska myllan", kunde konstnärerna skapa finsk konst i tidens anda. Sedan krävdes att publiken erkände detta som finskt, skriver Kvist Dahlstedt. "Det nationella var och är således ett samförstånd mellan människor kring vissa föreställningar, med andra ord: det nationella är en konstruktion." Sibelius skrev musik som uppfattades som finsk, men hans kompositionssätt var ett arv i den europeiska traditionen.

Om Kvist Dahlstedts artikel präglas av en detaljerad analys av musiken med bara minimal koppling till den politiska historien som just då befann sig i ett intressant skede, är konstvetaren Lars Wängdahls artikel "Känslan av det svenska. Den syntetiska formen och Varbergkoloniens nationella landskap" ett exempel på en artikel med välbalanserad koppling mellan konstnärernas ideologier, deras konst och deras samband med konstvärldens förändring. Syftet med artikeln är att skildra hur tre medlemmar i Konstnärsförbundet, Richard Bergh, Karl Nordström och Nils Kreuger, medverkade till att reformera det svenska konstväsendet mellan slutet av 1880-talet och 1900-talets början. De tre utgjorde det första avantgardet i svensk konsthistoria, menar Wängdahl, och deras drivkraft var opposition mot de alltför traditionella institutionerna och ett fördjupat intresse för "det svenska".

Wängdahl skildrar den konstnärliga process konstnärerna befann sig i, från de första tavlorna som var exempel på "den nya konsten" under slutet av 1880-talet, över de naturalistiska naturmålningarna och sambandet med symbolismen, skildrat genom Berghs tavla Flickan och döden (1888), hur konstnärerna när Varbergskolonin hade bildats år 1893 släppte lös sina "otyglade krafter inom konstnärssjaget" i tavlor som Karl Nordströms Varbergs fäste (1893), och sist hur könsidentiteten konstruerades hos de manliga konstnärerna under 1900-talets början. Nordströms måleri närmade sig det manligt patetiska, skriver Wängdahl och påpekar att kulturdebatten successivt övergick till att bli en manlig angelägenhet. Under 1900-talets början hade Varbergssönerna förvandlats från "upproriska söner till grundande fäder". Utifrån de tre konstnärerna och deras tavlor har Wängdahl skickligt skildrat en estetisk förändringsperiod som fick djupgå-

ende verkningar i det svenska konstlivet.

Den tredje artikeln är skriven av musikforskaren Tomas Block: "Nationalkaraktärer på operascenen. Sekelskiftets renässans i engelskt musikliv och Gustav Holsts försök inom den europeiska operan". Block börjar sin artikel med att skildra bakgrunden till de speciella förhållanden som präglade engelskt musikliv under 1800-talet. England var "ett land utan musik", det vill säga ett land som inte hade haft några stora tonsättare sedan Purcells tid. Under slutet av 1800-talet utvecklades musiklivet raskt, skriver Block. Mest iögonfallande var grundandet av The Royal College of Music 1890 med George Grove som initiativtagare och den första upplagan av *The Grove Dictionary of Music and Musicians* (1879–1889). Purcell, Händel och Felix Mendelssohn hade starka positioner i engelskt musikliv och det var först kring seklets slut som engelska tonsättare med klara nationella förtecken dök upp på scenen. Block betecknar Sir Hubert Parry och Sir Charles Villiers Stanford som de "första engelska tonsättarna". Båda initierade en diskussion om nationalitet i musiken och Parry försökte definiera vad som skulle vara "engelsk stil".

Skildringen av Sir Arthur Sullivan och hans betydelse i engelsk musikliv tillhör de mer suveräna avsnitten i artikeln. Block skildrar hur många trodde att Sullivan var den som skulle stärka den nationella musiken, och förväntningarna på hans opera *Ivanhoe* (1892) var stora. Men operan fick ett blandat mottagande och Sullivan, som redan tidigare hade haft stora framgångar med sina operetter, framstår inte som en nationell tonsättare utan istället som en mycket skicklig tonsättare inom operettgenren. Inte heller Sir Edward Elgar intresserade sig för det nationella och det var först generationen efter Sullivan, nämligen Ralph Vaughan Williams och Gustav Holst som fascinerades av tanken på nationellt tonfall eller tonspråk.

Block koncentrerar sig sedan på att skildra Holsts musik, hur Holst utvecklades som tonsättare och den experimenterande inställning som Holst hade när han komponerade. Därefter lyfter Block fram två operaexperiment. Block har inte valt Holsts stora och mer kända operor från 1920-talet, *At the Boar's Head*, *The Wandering Scholar* eller hela tonspråket *The Perfect Fool* – alla

tre är komiska, den sista till och med gycklande skriver Block – utan han har valt Holsts två första operaförsök, *Sita* (1900–06) och *The Youth's Choice* (1902), den senare var en tävlingsopera som Holst själv hade skrivit librettot till. Block kommer fram till att Holst i *The Youth's Choice* bland annat använde en engelsk ballad som återkommer flera gånger vid centrala passager i operan, samt modala melodier som anspelade på den engelska folkmusiken för att skapa en nationell prägel.

Blocks artikel är intressant, inte minst därför att vi i Sverige ofta diskuterar den tyska musiken under samma period, men mycket sällan den engelska. Block har en flytande stil och artikeln är välskriven. Personligen hade jag önskat att han valt att skriva om Holsts 1920-talsoperor och inte om de tidiga operorna, men intrycket efter artikeln var att den gav mersmak – jag hade gärna läst en större studie om det engelska musiklivet med utgångspunkt från Holsts musik.

Lisbeth Stenberg har skrivit en artikel "Sexualmoral och driftsfixering. Förnuft och kön i 1880-talets skandinaviska sedlighetsdebatt". Stenberg skildrar förloppet i den stora sedlighetsdebatten under 1880-talet och renodlar resonemang som tangerats av olika forskare men först nu fått en klar genomlysning. Förloppet var intressant. Efter det att kvinnorna hade krävt och delvis fått juridiska, sociala och pedagogiska rättigheter till en omfattning de aldrig tidigare haft, utbröt en debatt om sedlighet som successivt skulle visa sig bli ett bakslag för dem. Flera manliga författare, t.ex. Strindberg, hade redan under 1880-talets början publicerat texter där han offentliggjorde sin mycket snäva syn på kvinnor och hävdade att syftet med kvinnors liv var moderskapet. En igångsättande faktor till debatten var dock inte Strindberg utan Stella Kleves novell *Phyrussegrar*, som publicerades år 1886, och som handlade om en kvinnas sexualdrift. Novellen togs upp av Elisabeth Grundtvig, som publicerade flera artiklar i danska tidskriften *Kvinden* og *Samfundet*. Georg Brandes publicerade tre ganska hänfulla artiklar i *Politiken* som svar till Grundtvig och sedan var debatten igång. Under debattens gång tystnade de kvinnliga skribenterna och sedlighetsdebatten blev en maktkamp mellan männen. Under 1890-talet upp-

trädde så Ellen Key på scenen och publicerade flera artiklar om kvinnans särart och intog därmed en ställning i kulturdebatten som samlingsade med männens uppfattning. Keys mest tydliga kritiker var Sophie Adlersparre, som tidigt såg de reaktionära dragen i Keys artiklar.

Svante Lovén behandlar engelsk skräcklitteratur under den senviktorianska eran. Hit hör både Stevensons *Dr Jekyll och Mr Hyde*, Bram Stokers *Dracula* och Oscar Wildes *The Picture of Dorian Gray*. Frukatan och begär är två komplementära poler som utvecklas i skräcklitteraturen, ett annat vanligt tema är den "lustblandade skrällen för en ohejdad (kvinnlig) sexualitet och invertering av traditionella könsroller". Ett bra exempel på skräcklitteratur är novellen *Olalla* av Stevenson, och Lovén tar denna novell som utgångspunkt för att mer ingående skildra det typiska för en skräckskildring. Här finns allt: en engelsk officer som har hamnat på ett spanskt slott i starkt sönderfall. En degenererad spansk adelsfamilj med en mamma som pendlar mellan vegetativ tillvaro och vampyrens, en son som pendlar mellan barnslig oskuldfullhet och grym elakhet och till sist en dotter, Olalla, som klarat sig undan degenerationens förfall, är bländande vacker och som officeren blir passionerat och stumt förälskad i. Efter en dramatisk episod, då mamman/vampyren överfallit officeren och denne har räddats av Olalla, förändras positionerna. Officerens känslor för Olalla svalnar inte, trots mammas/vampyrens överfall. Officerens förälskelse illustrerar därmed sekelslutets "undergrävande av tron på människan som rationell och viljestyrd, kapabel att forma sina egna åsikter och sin egen karaktär", skriver Lovén.

Den sista artikeln i antologin är Sten Dahlstedts "Europeisk klarhet. Förnuftet som identitetsmarkör i sekelskiftets Europa". Dahlstedt har i denna artikel helt lämnat sitt musikvetenskapliga fält och gått in i en idéhistorisk tradition. I en ganska komplicerad artikel diskuterar han förnuftsstron under 1800-talets slut. Med utgångspunkt från Kants syn på kunskapen "som ett spel mellan subjekt och objekt", nystar han upp filosofernas föreställningar om kunskap, rationalitet och förnuft. Nietzsches filosofiska tänkande skildras med utgångspunkt från temat "den gode europén" och Mallarmés estetiska program sätts i

samband med "den disciplinerade intelligensen". Artikeln är skickligt genomförd, men som musikforskare saknar jag Sten Dahlstedts texter om musikestetik, där han ju har mycket att tillföra ämnet.

Antologins artiklar utgör en spännande blandning. Lite ovanliga ämnen och teman har tagits upp och angreppssätten är fräscha. Men man saknar en presentation av författarna. Det framgår till exempel inte vilken disciplin Lisbeth Stenberg eller Svante Lovén tillhör, även om man av deras artiklar kan gissa sig till litteraturvetenskapen. Kvaliteten på uppsatserna skiftar. Wängdahls artikel är suverän, medan några andra har lite famlande karaktär. En presentation av författarna hade därför varit en bra hjälp för läsaren.

Eva Öhrström

Natur och Kulturs Musikhistoria. Red: Erik Kjellberg, Stockholm: Natur och Kultur, 1999, xxii + 906 s., ill., ISBN 91-27-05559-0

"Boken är främst avsedd som introduktion i musikhistoria för studerande i den högre musikutbildningen vid universitet och musikhögskolor." (s. xx) Det var inte precis igår ett arbete med dylika ambitioner publicerades på svenska. Man får nog gå tillbaka till Jeanson & Rabe, vars *Musiken genom tiderna* kom 1927–31 och i den senaste omarbetningen 1966. Jan Lings på många sätt nyskapande *Europas musikhistoria –1730* (1983) har ännu inte förts vidare till senare konstmusikaliska epoker. Önskemålen om en modern fyllig framställning av den allmänna musikhistorien på svenska har därför länge varit starka, särskilt då de enbandiga alternativen på engelska (t.ex. Grout & Palisca) inte framstår som idealiska till alla delar och studenternas språkbehärskning ibland är bristfällig.

Huvuddelen av *Natur och Kulturs Musikhistoria* har varit i säck innan den kom i påse; den är en bearbetad och utvidgad översättning av den danska *Gads Musikhistorie* (1990). Det som tillkommit i den svenska versionen är kapitlen om antiken och 1900-talets populärmusik, ett termläxikon, diverse inledningar till och övergångar

mellan kapitel och avsnitt, samt flera avsnitt om Sverige. Förutom översättning och bearbetning har Erik Kjellberg även "granskat och ibland förändrat disposition och innehåll i ursprungskapitlen..." (s. xviii). Kapitlen och deras (huvud)författare är: Antiken (Erik Kjellberg); Medeltiden; Ars nova och renässansen (Finn Egeland Hansen); Barocken (Søren Sørensen); 1700-talet (Torkil Kjems); 1800-talet (Bo Marschner); 1900-talet: Konstmusiken (Karl Aage Rasmussen); Jazzen (Finn Slumstrup); Populärmusiken (Charlotte Rørdam Larsen). Som var och en förstår resulterar uppdelningen i ett perspektiv och detaljuppläggning varierar mellan kapitlen, men som helhet är framställningen tämligen traditionell med tonvikt på musikens stilhistoria. Olle Edström påpekade i sin recension av det danska originalet (STM 1990) att musikens estetiska karaktär betonas på bekostnad av exempelvis socio-ekonomiska aspekter. Vad gäller beskrivning av och synpunkter på det övergripande innehållet i huvudkapitlen hänvisar jag och ansluter mig till Edströms recension, men återkommer till viktiga reservationer vad gäller detaljer. Utöver hans synpunkter på kapitlet om 1900-talets konstmusik vill jag tillfoga att dess ofta essäistiska framställning inte befördrar den pedagogiska ambitionen. Den som saknar förkunskaper finner nog exempelvis diskussionen om "neotonalitet", "neotidsbegrepp" och "metaformgivningen" hos Stravinskij svår att följa. Svårigheter av denna typ finns inte i de övriga kapitlen.

Ett i positiv mening otraditionellt drag är att 1900-talets jazz och populärmusik ges rejält utrymme. Än mer spännande hade varit att integrera framställningen av dessa repertoarområden med den om konstmusiken – något som mig veterligen inte prövats. Kapitlet om populärmusiken är alltså nyskrivet för denna utgåva. Det inleds med en i sammanhanget gängse diskussion om populärmusikbegreppet och ungdomskultur. Även om rockmusik i vid mening dominerar den fortsatta framställningen finns avsnitt om Tin Pan Alley, country och gospel med. Presentationen av rockhistorien är rimlig fram till 1960-talets slut, men blir därefter mera svåröverskådlig. Till stor del hänger detta samman med stilutvecklingens många förgreningar och korsande tendenser, men något mera hjälp att strukturera stoffet

kunde läsaren få. Under rubriken "Rockscenen 1967–78" behandlas exempelvis nästan uteslutande 1960-talets slutskede, och under rubriken "Situationen på 1970-talet och i början av 1980-talet" diskuteras hiphop och rap under 1980- och 1990-talen. Just olika subkulturer ges stort utrymme i beskrivningen fr.o.m. 1970-talet, vilket är rimligt, men inte till priset av att behandla ABBA, Elton John, Paul McCartney, Paul Simon och Rod Stewart på sammanlagt tio rader (s. 821). I stort ger dock kapitlet en tämligen god översikt av rockmusikens utveckling.

Som framgår ovan används gängse epokbeteckningar som kapitelrubriker t.o.m. barocken, varefter man övergår till århundraden. Nu visar det sig emellertid att barockkapitlet även behandlar senbarocken, alltså tidigare delen av 1700-talet, samt att kapitlet "1700-talet" även inkluderar Beethoven, vars viktigare produktion är från 1800-talet. Vissa onödiga överlappningar har också uppkommit mellan kapitlen, främst vad gäller opera kring mitten av 1700-talet. Exempelvis behandlas Marcellos kritik av opera seria på två ställen (s. 257 och 361), dock utan att titeln på hans skrift, *Il teatro alla moda*, blir korrekt på något av ställena.

Även inom vissa av kapitlen kan dispositionen ibland vara något svåröverskådlig. Helt går naturligtvis inte sådana problem att undvika, vare sig man disponerar efter genrer, tonsättare, deloppor, länder eller stiltrender. Ofta blir det fråga om kombinationer av olika indelningsgrunder. Exempelvis är barockkapitlet primärt upplagt efter genre: italiensk opera; opera utanför Italien; övrig världslig vokalmusik; kyrklig och andlig vokalmusik (katolsk och protestantisk); instrumentalmusik. Dock avslutas det hela med ett underkapitel om Bach och Händel. Bachavsnittet behandlar efter en inledande biografisk skiss emellertid nästan uteslutande vokalmusiken. Hans instrumentalmusik behandlas på sju andra ställen i anslutning till instrumentalmusikkapitlets underindelning med avseende på genre. Denna konsekvens kunde man kanske acceptera – om det fanns ett register. Men register, såväl sak- som person-, saknas! I den danska upplagan fanns åtminstone ett personregister. Jag kommer osökt att tänka på Ingmar Bengtssons ord i *Musikvetenskap* (1973): "En fackbok utan register

är ett oting. Tyvärr publiceras alltför sådana – och blir snabbt illa beryktade i fackkretsar, där man är van att betrakta bokregister som outhärliga arbetsinstrument." (s. 432). Trots bristen betecknar förlaget på baksidestexten boken som ett "referensverk".

Om utrymmesbrist är skälet till avsaknaden av register hade en bra lösning varit att avstå från termlexikonets 50 sidor. Den information som är av värde i detta kunde man finna i huvudtexten via ett sakregister. Urvalet av termer som behandlas verkar dessutom något godtyckligt; exempelvis förklaras "barn dance" men inte "riff". Såväl vid "basso continuo" som "continuo" hänvisas till "generalbas", som emellertid saknas som uppslagsord. Under "exposition" och "genomföring" sägs inget om ordens betydelse i samband med fugan, trots att de flitigt används i beskrivningen av fugan i huvudtexten (s. 322).

Det är illa om en lärobok uppvisar alltför många brister i detaljer och enskildheter. Så är dessvärre fallet här. Feluppräknningar är tröttnande såväl att skriva som att läsa, men ett axplock – här ur avsnitten om Bach, Beethoven och Brahms – är i sammanhanget motiverat. Bachs h-mollmässa sägs ha "en sjuårig tillkomsttid (1733–40)" (s. 336), men enligt gängse uppgifter skrevs "Sanctus" år 1724 och "Agnus Dei" tidigast 1748. Vidare ägde *Matteuspassionens* första framförande enligt tillgängliga källor rum år 1727, inte 1729 (s. 333). Beethovens första opus är inte "Haydnsonaterna" (s. 420) utan tre pianotrior; hans *Christus am Ölberge* uruppfördes inte 1813–14 (s. 423) utan år 1803; ingen av hans sena kvartetter har två satser (s. 424); hans *Missa solemnis* går inte i d-moll (s. 514) utan i D-dur. Bland de inte alltför talrika notexemplen finns på s. 491 ett som sägs vara ur Brahms pianokvartett i g-moll men som visar sig vara ur hans första symfoni. Det är svårt att förstå hur denna blamage tillätts överleva bearbetningen från det danska originalet.

Förutom sådana rena sakfel störs framställningen ibland av oklarheter, inkonsekvenser och misstag i resonemang och terminologi. Ett exempel är hanteringen av "monodi", som på s. 237 sägs vara detsamma som "stile rappresentativo", vilken "i en senare utformning, *recitativet*," fick sin plats i operan. På s. 242 talas om "de första monodierna det vill säga recitativ till ackompan-

jemang av stråkar” från början av 1580-talet. På följande sida sägs musiken i de första operorna kännetecknas av ”en stil som upphovsmännen kallade *Stile recitativo* eller *Stile rappresentivo* (den framställande stilen).” I bokens termlexikon förklaras inte stile rappresentivo, men väl monodi som en ”enstämmig sång” – inget sägs om ackompanjemang. Hur skall en läsare utan förkunskaper bli klar över hur de olika begreppen förhåller sig till varandra?

Dessvärre är dessa oklarheter ett resultat av den svenska bearbetningen, där begreppen felaktigt påstås ha samma innehåll. Liknande oklarheter av varierande grad vidlåder bruket av andra stil-, form- och genrertermer. ”Triosonat” sägs vara benämnd ”Sonata a 2” i italienska källor (s. 306). I notexemplen som skall illustrera sonatformen (s. 398f) används funktionsbeteckningar medan den schematiska sammanfattningen på följande sida använder stegbeteckningar. Dessutom visar inte notexemplet d) ”överledningen till repriserna” utan kadenseringen före ”repriserna” sidogrupp. Uttryck som ”rytmgitarren” och ”lilltrumman” (s. 777) är förmodligen översättningsmissar.

Litteraturlistan är som sig bör i ett arbete med denna inriktning relativt omfattande. Den är indelad i fem avdelningar av övergripande natur – lexikon, tidskrifter, bibliografier, handböcker och valda översikter – och en dominerande avdelning indelad efter kapitel, med underavdelningar om enskilda tonsättare och dåtida musiktraktater. På vissa punkter kan urval och placering diskuteras. Exempelvis hör väl Quantz och Rousseau snarare till ”1700-talet” än ”Barocken”. Beethoven bör väl också placeras under ”1700-talet” då man nu valt att behandla honom i det kapitlet, samt ges mer centrala hänvisningar (såsom Thayer/Forbes, Solomon m.fl.). Detsamma gäller för övrigt de andra wienklassikerna (förslagsvis Robbins Landon för Haydn och Jahn/Abert för Mozart). Även Mahler har blivit felplacerad, och varför har Raynors stora musikaliska socialhistoria hamnat under ”medeltiden” i stället för bland allmänna översikter? En klassiker på området som saknas är Langs *Music in Western Civilization*.

Som helhet är *Natur och Kulturs Musikhistoria* något av en besvikelse. En väl fungerande svensk-språkig handbok av detta slag hade sannerligen

varit välkommen. Visst finns det mycket värdefullt stoff innanför dess pärmar; rediga systematiseringar – inte minst i de tidiga kapitlen, insiktsfulla resonemang och träffande beskrivningar. Skavanker och brister av olika slag är dock lite för talrika för att boken skall fungera tillfredsställande. En rejäl puts och översyn, samt ett person- och sakregister hade kanske kunnat få arbetet att uppfylla förlagets självsäkra profetia i pressreleasen: ”*Natur och Kulturs Musikhistoria* kommer att ersätta Grout för ett tusental studenter varje år.” Vi får väl se.

Per-Erik Brolinson

Birger Olsson: *Olof Hedlund orgelbyggare. Levnad, verksamhet, orgelverkens öden*. Licentiatavhandling, Göteborgs universitet, Institutionen för musikvetenskap, (Skrifter från musikvetenskap, Göteborgs universitet nr 55), 1998, 256 s., ill., ISBN 91-85974-48-X

1700-talet har betecknats som det svenska orgelbyggeriets guldålder, en tid då Sverige utbildade egna traditioner inom orgelbyggnadskonsten.

Det var Johan Niclas Cahman, son till den från Nordtyskland inflyttade orgelbyggaren Hans Henrich Cahman, som blev det stora namnet i 1700-talets svenska orgelbyggande. Under sin närmare 40-åriga verksamhet utvecklade han en orgelkonst som att döma av de bevarade verken i Leufsta bruk och Drottningholm m.fl. kyrkor var av högsta klass både vad beträffar konstruktion, hantverk och musikalisk kvalitet. När han avled år 1737 hade han levererat närmare 40 orglar, varav sex stora domkyrkoorglar. Cahmans tradition levde vidare genom hela 1700-talet. När den siste i raden av efterföljare, Olof Schwan, avled år 1812 hade Cahmans karaktärsfulla senbarock emellertid fått träda tillbaka för klassicistiska, i viss mån tidigromantiska klangideal.

Under sin mest produktiva period under 1720-talet och de första åren på 1730-talet hade Cahman vid sin sida *Olof Hedlund*, först som lärning, senare som gesäll. År 1733 kunde Hedlund med sin mästares goda minne etablera en egen verkstad. Efter Cahmans död var det naturligt att

Hedlund tog över och slutförde det stora och prestigefulla orgelbygget i Cahmans (och Hedlunds) egen hemförsamlings kyrka Maria Magdalena på Södermalm. Cahman hade i sitt testamente förutsett detta och Hedlund fick ärva hans verktyg. Han hade också av sin vän organisten vid Storkyrkan Ferdinand Zellbell (d.ä.) blivit lovad att denne skulle hjälpa Hedlund vid intoneringen och stämningen av orgeln.

Hedlunds verksamhet gick i läromästarens fotspår. Han byggde och konstruerade sina orglar på samma sätt som Cahman, den höga hantverkskvaliteten både i träarbete och pipmakeri levde vidare i hans produktion, likaså den klangliga gestaltningen i Cahmans senbarockstil, men med en strävan mot större skärpa och kraft. När han avled år 1749 hade han som självständig orgelbyggare byggt 17 verk, det största i Jacobs kyrka (endast fasaden är i dag bevarad av detta storslagna instrument), men också svarat för en lång rad ombyggnader, tillbyggnader och reparationer av äldre instrument. Fem orglar är bevarade: orgeln i Sandvikens baptistkyrka (byggd för Sorunda kyrka år 1739), orgeln i Björklinge kyrka från 1740, orgeln i Utö kyrka (byggd för Holländska reformerta kyrkan i Stockholm år 1745), det nästan helt orörda orgelpositivet i Fagerviks brukskyrka i Finland och det ombyggda orgelpositivet i Övermarks kyrka i Finland. I Torstuna kyrka finns fasaden och en stor del av pipmaterialet kvar; bälgar och klaviatur m.m. är bevarade men magasinerade.

Om denne orgelbyggare, hans liv och verksamhet och hans orgelverk handlar Birger Olssons bok. Det var genom sitt engagemang som sakkunnig rådgivare vid restaureringen av Hedlundorgeln i baptistkyrkan i Sandviken 1978–79 som Birger Olsson konfronterades med Olof Hedlund. En seminarieuppsats om Sandvikenorgeln (1983) ledde vidare till ett mångårigt forskningsarbete som år 1998 lades fram och ventilerades som licentiatavhandling vid Institutionen för musikvetenskap vid Göteborgs universitet och därefter publicerades i institutionens skriftserie.

Med denna orgelbyggargenomografi har Birger Olsson lagt en gedigen byggsten till forskningen om det svenska orgelbyggeriets historia och villkor. Trots begränsningen till en orgelbyggare som väl inte stod i främsta ledet som förnyare, ger Bir-

ger Olssons detaljrika och uttömmande bok en mycket värdefull bild inte bara av orgelbyggaren själv, utan också av orgelbyggandets villkor, av orgelbyggeri och orgelvård under en koncentrerad epok och av orgelbyggarens ställning i samhället, församlingarnas bekymmer och omsorger vid anskaffning av orgelverk och organisternas roll som sakkunniga rådgivare. Hedlund levde och verkade i en tid som gynnade inhemskt företagande, utbildning, industri och köpenskap. Inom svenska kyrkan hade församlingssången kommit i fokus med 1686 års kyrkolag och 1697 års koralpsalmbok. Detta skapade ett behov av orgelverk och var en viktig grund för Cahmans stora framgång på 1720- och 1730-talen, liksom sedermera för Hedlund, som ärvde Cahmans ställning som den ledande Stockholmsorgelbyggaren.

Författaren har disponerat sitt stoff på ett tydligt och föredömligt sätt med en inledande biografisk del och en senare del som behandlar alla Hedlunds orgelbyggen. Den biografiska delen redogör för Hedlunds liv och verksamhet insatt i sitt historiska sammanhang, och ger en analys av hans personliga relationer till läromästaren, till sina gesäller och lärpojkar, till den inflytelserike Ferdinand Zellbell och andra samtida. Här finns också omdömen om Hedlund som orgelbyggare.

”Jag är ett infött Sveriges barn”, säger Hedlund i sin ansökan om orgelbyggeriprivilegium år 1738. Någon uppgift om var och när han föddes har inte framkommit trots författarens ihärdiga forskningar. Han arbetade sju år som lärjosse hos Cahman och fem år som gesäll – någon utbildning hos andra orgelbyggare i Sverige eller utomlands hade han uppenbarligen inte. Vid mitten av 1720-talet fick han självständigt utföra vissa reparationsuppgifter och Birger Olsson ser hans reparation av Cahmanorgeln i Mariestads domkyrka år 1731 som den egentliga inledningen till den egna yrkeskarriären. Då hade han redan medverkat i flera stora orgelbyggen, bl.a. i Kristine kyrka i Falun, i Åbo domkyrka och i Cahmans största arbete, orgeln i Uppsala domkyrka. Från år 1733, då han för övrigt inrättade en egen verkstad, fick han självständigt utföra viktiga arbeten åt Cahman, i vissa fall överta arbeten som beställts hos denne. Hans första helt självständiga arbete var en ny orgel i Arboga landsförsamlings kyrka. Vid

sin död år 1749 lämnade han sitt sista verk, en ny orgel i Karlstads domkyrka, ofullbordad. Jämsides med ny- och ombyggnader svarade Hedlund för löpande underhåll av flera av Stockholms orgelverk.

Birger Olsson har i kyrkoarkiv och andra källor med stor noggrannhet följt Hedlunds arbete och verksamhet. Han visar att orgelbyggaren hade flera arbeten i gång samtidigt, han kartlägger orgelbyggarens vidlyftiga och säkerligen mödosamma resande mellan olika orter, han har kunnat visa hur transporter från verkstaden i Stockholm till bestämelseorten organiserades och han skildrar förhandlingar och uppgifter med kyrkoråden.

År 1741 fick Hedlund, efter upprepade ansökningar, tillsammans med sin tidigare gesällkamrat Daniel Stråhle samt orgelbyggaren Jonas Wistenius i Linköping Kungl. Maj:ts privilegium att utöva orgelbyggeri. Privilegiesystemet var en kvalitetsgaranti och ett skydd mot invandring av "främmande". I villkoren ingick att utbilda och examinera elever i yrket.

Hedlund gifte sig år 1728 och köpte en fastighet på Södermalm. Genom att ta reda på vilka som stod fadder åt de många barnen har Birger Olsson kunnat ge en viss uppfattning om familjens sociala kontakter och status; Johan Helmich Roman, stadsarkitekten Eberhard Carlberg och biskop Nils Lagerlöf i Karlstad är namn som visar att Hedlund hade kontakter långt utanför den egna hantverkarkretsen.

Bokens andra del är en fullständig redovisning av Hedlunds samtliga kända nybyggnader, ombyggnader och reparationer, uppställda i kronologisk ordning inom varje grupp. Varje orgel ägnas en monografi, disponerad efter ett enhetligt system med redovisning av kontraktsdatum, byggnadsår, kostnad, stämdisposition och andra uppgifter om orgelverket, uppgifter om senare vidtagna förändringar samt nuvarande status. I ett följande textavsnitt skildras omständigheterna kring orgelbygget eller reparationen, alltifrån kyrkorådets tidiga diskussioner om orgelanskaffning till kontraktsskrivning, transporter, inkvartering av orgelbyggare och arbetsfolk, materialanskaffning, arbetet i kyrkan, avsyning och betalning. Denna utförliga katalog är en verklig guldgruva för den som intresserar sig för orgelbyggarens var-

dag. De många uppgifterna om själva instrumenten ger värdefulla bidrag till kunskapen om den svenska barockens orgelbyggeriteknik och estetik. För fackmannen är det t.ex. intressant att veta att Hedlund år 1743 satte in grövre tungor i Maria kyrkas orgel, att man skaffar brännkol till Jacobs kyrka "att löda piporna tillhopa" (troligen handlar det om stora pipor som ej kunde färdigställas på verkstaden), och att det i Torstuna orgel skall bli 10 stämmor "så djupa och manliga, att man vid alla tillfällen sig dermed kan betiena"; några av dem skall vara delade i bas och diskantregister, "så at organisten kan tractera versen af Psalmen föruth lika som på twenne Claver".

Till ett stort antal monografitexter har författaren bifogat avskrifter av originalhandlingar, vilket gör materialet än mer användbart som källa för fortsatt forskning. I kapitlet "Närstudier i Olof Hedlunds produktion" lyfter författaren fram uppgifter om orglarnas utformning och konstruktion och i det avslutande avsnittet "Återblick och eftertankar" gör författaren en analys av orgelbyggaren som person och som yrkesman i en dynamisk tid. Kapitlet är just så anspråkslöst som titeln antyder. Materialet hade sannolikt kunnat ge underlag för mera ingående analyser, men kanske skall man ändå se det som en styrka att författaren avstått från ambitionen att göra bearbetningar och tolkningar på områden där kunskapsunderlaget ännu är för smalt för att tillåta generella slutsatser.

Birger Olssons forskningsresultat präglas av noggrannhet och pålitlighet. Man kan också vara tacksam för att författaren inte har lämnat något därhän i sin kartläggning av Hedlunds arbeten, hur obetydligt det än kan tyckas. Birger Olssons bok om Hedlund kommer att bli ett viktigt standardverk för svenska orgelforskare. Med sin bakgrund som folkbildare – Birger Olsson har varit rektor för Sjöviks folkhögskola – har författaren dessutom kunnat disponera sitt material och formulera sin text på ett sätt som gör boken lätt och nöjsam att läsa. Han låter ofta läsaren ta del av intressanta kulturhistoriska notiser som bidrar till att sätta in orgelbyggarens liv och verksamhet i ett levande sammanhang.

Axel Unnerbäck

Rita Ottens & Joel Rubin: *Klezmer-Musik*. Kassel: Bärenreiter-Verlag / München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1999, 335 s., ill., CD-box, ISBN 3-7618-1400-3 (Bärenreiter), ISBN 3-423-30748-X (DTV)

Klezmer är idag en välkänd genrebeteckning över större delen av världen. Som sådan är den styvt tio år gammal. Ordet i sig är väsentligt äldre – det är jiddisch, har använts i Östeuropa och betyder ungefär ”spelman” (till skillnad från musiker; plural *klezmerim*). Etableringen av klezmer som genrebenämning speglar den allt större synlighet som judisk kultur, och däribland musik, har fått på senare år. Den utvecklingen är särskilt märkbar i Sverige, där det judiska kulturarvet inte varit offentligt på samma sätt som i främst Central- och Östeuropa.

Att klezmer(musik) saknas som uppslagsord i Sohlmans båda upplagor, är – med hänvisning till det ovan sagda – fullt förklarligt. Klezmer i den ungefärliga betydelsen ”judisk spelman i Östeuropa” borde dock funnits med, men var tydligen aldrig aktuellt att ta in. Mera anmärkningsvärt är att hela den stora och brokiga instrumentalmusiktradition som förekommit bland Central- och Östeuropas judar förbigås med tystnad i Sohlmansartikeln ”Judisk musik”. Den tystnaden säger åtskilligt om denna musiks ställning i vårt land under lexikonupplagornas tillkomster – och om den dåtida bristen på kunskap om detta område bland svenska musikforskare.

Något lämpligt introduktionsverk finns ännu inte på svenska, trots att åtskilliga klezmerensembler har bildats på senare år och musiken förekommer regelbundet på scener och i radio/tv. Den nyfikne kan emellertid gå till en tysk översiktssbok som anrika Bärenreiter nyligen givit ut. Enligt förlagspresentationen är bokens båda författare, *Rita Ottens* och *Joel Rubin*, huvudsakligen brittiskt skolade, Ottens i musiksociologi, Rubin i musiketnologi. Den sistnämnde är dessutom en framstående klarinettist, utbildad i USA. Båda genomför för närvarande ett dokumentations- och forskningsprojekt om klezmermusik vid universitetet i Potsdam.

Bokens syfte är ”die Klezmer-Musik in ihrer Eigenart zu definieren und ihren Weg von der funktionalen Einbettung in das jüdische Ritual

bis zur ästhetisierten und kommerzialisierten Form zu beschreiben” (s. 12). Jag vill redan här säga att författarna lyckats betydligt bättre uppfylla syftets andra led än det första.

I huvudsak följer bokens disposition en kronologisk linje. Undantaget är de båda inledande, ganska korta kapitlen, varav det första behandlar judisk kultur under Stalinetiden. Det beskriver de förföljelser judiska musiker var utsatta för och hur skrällen antingen tvingade dessa att fly eller anpassa sig genom att gå med i den statliga ensemblen för judisk folkmusik. Vidare innehåller kapitlet ett avsnitt om Mojsche Beregowski (1892–1961) från Kiev, vilken räknas som pionjären vad gäller dokumentation och forskning kring de östeuropeiska judarnas musikkultur.

Bokens andra kapitel tar upp den del av den judiska instrumentaltiditionen som gör klezmer till en problematisk genreetikett, nämligen musiken hos *letsonim* (singular *lejt*) som bland judar i nordvästra Europa var motsvarigheten till *klezmerim*. I dagens klezmermusicerande görs sällan skillnad mellan dessa båda musikaliska sfärer. Med början i medeltid redogör boken för dessa musiker ur den ashkenasiska sfären av Europas judar. I jämförelse med sina östliga kolleger var *letsonim* mindre framträdande som grupp och deras musik mer lik omgivningens. De historiska uppgifterna om deras musik är i sanningens namn inte särskilt omfattande.

Från och med det tredje kapitlet berättar Ottens och Rubin klezmermusikens historia i kronologisk följd. De startar med beskrivningar av livsmiljön i de judiskt präglade småstäder, *schtetlech* (singular *schtetl*), som fanns över stora delar av Östeuropa. Där var *klezmerim* både uppskattade och föraktade figurer, ungefär som spelmän i Sverige och mängen annan stans. De verkade i en mångkulturell omgivning, vilket präglade både musik och beteende. De behärskade inte bara den stil och de melodier som den egna gruppen efterfrågade, utan var lika hemtama i de etniska grannarnas musik. En klezmermusiker tvingades därtill vara rejält språkkunnig, där ett eget lönnspråk som inte enbart var baserat på jiddisch ingick i repertoaren.

Bokens fjärde kapitel handlar om klezmermusiken under 1800-talet, då några stora virtuoser stod i förgrunden, precis som skedde inom den

europiska konstmusiken. Xylofonisten Joseph Gusikow från i Schklow i Vitryssland var en sådan gestalt, liksom violinisten Pedotser från samma *shtetl*. Dessa framstående instrumentalister närmade sig konstmusiken, vilket gör det svårt att skilja dem, deras musik och karriärer från andra konserterande musiker. Spåren efter klezmermusikerna i Östeuropa försvinner på 1930-talet, vilket bildar en mörk avslutning på kapitlet.

Redan på 1880-talet fanns början till det som skulle förändra klezmermusiken i grunden, nämligen överflyttningen av musiker och musik till USA – den epok som utgör framställningens femte avsnitt. Pogromer i Ryssland startade en massutvandring av östeuropeiska judar år 1881, i vilken förstas ingick åtskilliga musiker. I det nya landet förvandlades deras musik, bl.a. för att den musikaliska omgivningen blev en annan, för att speltillfällena inte var desamma och för att musikerna kom i kontakt med kolleger med känedom om andra stilar. Här är kanske bokens intressantaste parti, åtminstone det som har mest relevans för förståelsen av klezmermusikens betydelse för dagens populärmusik. Bland annat beskriver författarna hur klezmermusikernas ledande instrument fiolen på ett symboliskt sätt övergavs till förmån för klarinetten. Vidare redogör de för klezmermusikernas involvering i jazz och amerikansk underhållningsmusik, hur de påverkades av dessa musikaliska fält och hur fälten påverkade dem. Ottens och Rubin är svaga för starka namn och redogör följdriktigt för några kända musikers öden, bland andra Naftule Brandweins och Dave Tarras, båda klarinettister.

I det femte och sista kapitlet redogör de för klezmermusikens revival, vilken enligt författarna påbörjades år 1975. Perspektivet är dubbelt: scenen rymmer musikens återkomst bland judiska grupper och utanför dessa. Och klezmeretiketten rymmer dessutom allt från strängt historiserande ensembler i gammal musikanda till hämningslöst fusionsinriktade band. Författarna beskriver detta tillstånd utan ambition att redovisa vägen dit. I stället är de till stor del upptagna av en estetisk-moralisk diskussion om den egentliga klezmermusikens upplösning och om musikens ibland ytliga betydelse för den judiska identiteten. Kapitlets innehåll förvänar en aning, eftersom övriga historiska avsnitt präglas av en

sann berättarglädje.

Som referatet förhoppningsvis antyder är Ottens och Rubins bok skriven i en stil som lämnar stort utrymme för nämnvärda människor och händelser, men mindre för intellektuella utflykter från den narrativa prosan. Vetenskapliga begrepp lyser med sin frånvaro, liksom litteraturreferenser. Av den icke föraktliga litteraturlistan framgår dock vad författarna bygger sin framställning på, men litteraturstödet är som sagt osynligt i den löpande texten. Deras intresse upptas nästan uteslutande av det konkreta: namn, platser, händelser. Skildringarna är utan tvekan medryckande, men en frågvis läsare lämnas i sticket.

En vetgirig läsare letar också förgäves efter rejäla avsnitt om själva musiken. Bara ett par korta passager ägnas det som enligt bokens titel står i centrum. Dessa handlar om samspel, om variationer av en och samma melodi mellan olika musiker samt om moduset "gustn". Redan av detta förstås att författarna knappast lever upp till ambitionen att definiera klezmermusikens egenart.

Boken innehåller sammanfattningsvis en ganska god presentation av framför allt de östeuropeiska judarnas instrumentalmusik och den fortsättning denna fått i USA. Framställningen är detaljrik och kunnigt gjord, är inkännande skriven och spänner över ett stort område, både geografiskt och tidsmässigt. Dess brister finns i frånvaron av en musikbehandling som kan balansera kontextredogörelserna, i avsaknaden av vetenskapliga abstraktioner och i en utebliven redovisning av textens litteraturstöd.

Efter bokens berättande text finns, förutom den nämnda litteraturförteckningen, en utmärkt ordlista över musik- och andra begrepp på jiddisch, en lista över intervjuade musiker samt ett person- och sakregister. Till boken hör en CD-box med återgivning av äldre inspelningar: *Oytsres treasures. Klezmer Music 1908–1996* (Wergo SM 1621 2 CD).

Gunnar Ternhag

Risto Pekka Pennanen: *Westernisation and Modernisation in Greek Popular Music*. Diss., University of Tampere, (Acta Universitatis Tamperensis 692), 1999, 203 s., noter, ISBN 951-44-4635-6

Risto Pekka Pennanens avhandling *Westernisation and Modernisation in Greek Popular Music* är en sammanläggning av tre tidigare publicerade artiklar. "The development, interpretation, and change of dromos Houzam in Greek rebetika music" som utgör kapitel 2 är tidigare utgiven i *Structure and idea of maqam. Proceedings of the Third Conference of the ICTM Maqam Study Group* (1997). Samma år publicerades "The development of chordal harmony in Greek rebetika and laika music, the 1930s to the 1960s", som utgör bokens kapitel 3, i *British Journal for Ethnomusicology*. Kapitel 4 kommer att ingå i ännu opublicerade Rudolf Brandl (ed.) *Studies on Greek traditional popular music from Asia Minor*.

I korthet kan man säga att de tre artiklarna behandlar 1. *dromos* (bouzoukimusikens modala system) – ursprung och utveckling, 2. harmonik och 3. instrumentets utveckling.

Ämnet för boken är grekisk bouzoukimusik, närmare bestämt de former eller gener som vanligen kallas *rebetika* och *laika*. Rebetika har sina rötter i 1800-talets grekiska befolkning i städerna i Grekland och Mindre Asien. Genren utvecklades senare främst av musiker i Athens hamnstad Pireus under 1920- och 30-talen. En mycket stor del av de greker som flytt och tvångsflyttats från de västra delarna av Mindre Asien hamnade i Pireus slumområden. Laika är benämningen på en modernare genre inom bouzoukimusiken, vilken utvecklades ur den äldre rebetikan under främst 1950-talet. Pennanens bok innehåller också en historisk guidning genom den grekiska bouzoukimusikens olika epoker från tiden i slummen Pireus på 1920-talet via pånyttfödelsen på 1970-talet till dagens internationaliserade stadsmiljöer. I det avseendet liknar Pennanens framställning den som görs i Gail Holsts *Road to Rembetika* (1975) eller varför inte på svenska av Mats Einarsson i *Grekisk rebetika. En översiktlig beskrivning av rebetikakulturen och stilistiska iakttagelser av musiken* (1987). Men avhandlingens huvudfokus är i alla händelser musikanalytiskt och Pennanen avhåller sig, till skillnad från de

flesta andra rebetikastudier, från djupare beskrivningar av musikens sociala kontexter. Källorna utgörs i första hand av ca 1 500 kommersiella rebetika- och laikainspelningar.

Den genomgående frågeställningen i Pennanens arbete, som avslöjas redan av bokens titel, är förhållandet mellan inflytanden från västerländsk musik (westernisation) och det som författaren kallar "modernisering". Pennanen menar att många musikvetare (bl.a. Holst och Einarsson) förenklat historieskrivningen när de påstått att utvecklingen av rebetikamusiken under perioden 1930–50 gått från ett äldre modalt musiktänkande med rötter i äldre östra medelhavskulturer till ett modernt västerländskt dur/moll-baserat tonspråk. Därigenom skulle bouzoukimusiken västerniserats menar dessa författare.

It has often been claimed that after the war rebetika musicians largely abandoned previously used compositional systems and started to compose increasingly in Western major and minor (s. 23).

In my opinion, this largely undocumented view is exaggerated and simplified (ibid.).

Hur skiljer sig då västernisering från modernisering? Pennanen är överens med de tidigare författarna om att en förändring av repertoar och musikaliska uttrycksmedel skett, frågan är om den ska beskrivas som en västernisering eller en modernisering. Pennanen utgår från Bruno Nettls resonemang i *The Western impact on world music: change, adaption and survive* (1985). Pennanen beskriver "Westernisation", med hänvisning till Nettl, som att viktiga icke-västerländska musikaliska ingredienser ersätts av västerländska. Som exempel ges funktionsharmonik, dur/moll-tonalitet, stora ensembler och tonvikt på kompositionen som något mer eller mindre oföränderligt (Pennanen, s. 24). Modernisering, å andra sidan, är "incidental movement of a system or its components in the direction of Western music and musical life without requiring major changes in those aspects of the non-Western tradition that are central and essential" (s. 23). Att modernisering definieras som en förändring i riktning mot västerländsk musik är förstas ett etnocentriskt problem i sig. Men det verkar som att Pennanen med Nettl betonar att förändringen av *centrala*

icke-västerländska drag är avgörande för om det har skett en västernisering av musiken. Men om ett musikaliskt drag är västerländskt eller inte kan vara svårt att avgöra. Pennanen tar upp Peter Manuels teori om att användningen av funktionsharmoniskt ackompanjemang i grekisk populärmusik lett till att ursprungligen kvartstonsbaserade bruksskalor ersatts av västerländskt tempererade diatoniska skalor. Detta fenomen brukar ofta anses som en typisk västernisering, men Pennanen menar att eftersom intonationsvariation förekommer i de lokala traditionerna är detta snarare att betrakta som en modernisering.

It is also possible to change the intonation while retaining the basic characteristics of a *makam*. The adaption of tempered intonation is a common element of modernisation in non-Western music cultures (s. 24)

Pennanens poäng blir lite svagare än han först annonserar, eftersom han blir tvungen att nyansera sin slutsats i anslutning till kapitel 2:

Thus, for a large part, rebetika is a mixture of Eastern and Western elements, and sometimes it is difficult to say if the fusion is more Eastern than Western, or *vice versa*. A musical fusion will admit several interpretations (s. 65).

Kapitel 3 återupptar diskussionen om västernisering kontra modernisering, men nu i förhållande till de harmoniseringsmodeller som förekommer inom rebetika och laika. Även här är Pennanen kritisk till tidigare forskning. Exempelvis invänder han mot Peter Manuels (1989) användning av västerländska termer som dominant och subdominant i den harmoniska analysen. Istället lånar Pennanen terminologi från den osmanska konstmusiken och talar t.ex. om den modala strukturens andra centralton som *güçlü*.

Det visar sig, menar Pennanen, att de modala melodistrukturerna är mycket starka och att de inte förändrats genom inflytandet från västerländsk harmonisering. Det är lätt att låta lura sig att den lättare durbetonade "laikamusiken" under framförallt 1960-talet byggde på västerländska musikaliska principer. Pennanen gör istället tolkningen att detta är en stil som betonar de västerländska drag som redan fanns i musiken. I den äldre rebetikamusiken, däremot, får harmoniken underordna sig de modala strukturerna.

Även kapitel 4, som behandlar instrumentets utveckling, tar upp frågan om västernisering-modernisering. Medan de kromatiska gripbanden tyder på en västernisering kan homogenisering av instrumentets konstruktion och förändringar av dess sociala sammanhang ses som modernisering. På samma sätt speglar utvecklingen av två olika instrumenttyper samma uppdelning. Den fyrsträngade bouzoukin förenklar ackordspel (västernisering) och den tresträngade underlättar modal improvisation och bordunspel (modernisering).

Läsaren får stå ut med att Pennanens studie – som många andra sammanläggningsavhandlingar – innehåller en hel del upprepningar. Undersökningens centrala fråga är förvisso mycket intressant. Musiken på Balkan har liksom kulturen i övrigt ständigt påverkats av sitt läge mellan det europeiska och det asiatiska – mellan oxident och orient. Bouzoukimusiken befinner sig mitt emellan Wien och Istanbul, historiskt sett två av de viktigaste politiska och kulturella polerna i vår del av världen. Jag tycker att frågan om huruvida förändringar och förändringsmönster skall betraktas som modernisering eller västernisering emellanåt känns onödigt akademisk och småskalig i sammanhanget. Det som Pennanen sätter fingret på och som skulle kunna lyftas fram ytterligare i avhandlingen är att vi som kulturforskare ofta har en för stark evolutionistisk och etnocentrisk utvecklingstro. Globaliseringen av musikformer och i synnerhet anglosaxisk pop behöver inte innebära att all musik kommer att utvecklas åt samma håll. För en grek är det inte självklart att musikaliska influenser alltid kommer från väst. "The Greeks of today may use 'Europe' both to include and exclude themselves" (s. 65).

Litteratur

- Einarsson, Mats 1987. *Grekisk rebetika. En översiktlig beskrivning av rebetikakulturen och stilistiska iakttagelser av musiken*. Uppsats i musikvetenskap, Stockholms universitet
- Holst, Gail 1975. *Road to Rembetika. Music of a Greek sub-culture. Songs of love, sorrow and hashhish*. Athens: Denise Harvey & Co
- Manuel, Peter 1987. *Popular musics of the non-Western world*. Oxford: Oxford University Press
- Manuel, Peter 1989. "Modal harmony in And-

lusian, Eastern European, and Turkish syncretic musics." *Yearbook for Traditional Music* 21:70–94

Nettl, Bruno 1985. *The Western impact on world music: change, adaption and survive* New York: Schirmer books

Dan Lundberg

Torgil Persson: *Det låg i luften ... Den kommunala musikskolornas framväxt. En studie av musikskolorna i Mörbylånga, Tranås, Kiruna och Borås*. Licentiatavhandling, Göteborgs universitet, Institutionen för musikvetenskap, 1998, 360 s.

"Vad ska vi ha de kommunala musikskolorna till?", frågar sig Torgil Persson då han i sin licentiatavhandling granskar den kommunala musikskolornas framväxt. Ifrån eldsjälur och beslutsfattare hämtar han ett inifrånperspektiv, medan pressen och författare till kommunala handlingar och skrifter av olika slag får stå för utifrånperspektivet. I ett historiskt ljus visar han hur värderingar och tankeprocesser format det kommunala musiklivet och hur detta efter hand formaliserats och strukturerats i form av kommunala musikskolor med skiftande inriktning och ideal. Hans förhoppning är att denna bakgrund skall kunna ge lärdomar till dagens musikplanerare.

Uppsatsen är indelad i tre delar. Den första delen består av kapitel 1 och 2 och ger bakgrund och teoretiskt perspektiv. I den andra delen, kapitel 3, får intervjuer med tre kommunala musikledare och beskrivning av och reflektion över musikskolornas framväxt i Mörbylånga, Tranås, Kiruna och Borås utgöra uppsatsens empiriska del. I den tredje delen, kapitel 4, sammanfattar Persson sina iakttagelser i en diskussion som leder fram till en teoretisk plattform som kan utgöra en grund för fortsatta studier av musikskolebildningar av olika slag.

Samtidigt som den svenska grundskolan växte fram började kommunerna inse det ökade behovet av kompletterande musikundervisning i form av instrumentalmusik. Redan under 1930- och 1940-talen blev kommunala musikaktiviteter som orkester och körverksamhet, vissa former av

kommunal musikundervisning för folkskolans elever och musikcirkelverksamhet allt vanligare. Efter en expansiv period av skiftande kommunala initiativ och lösningar framstod den kommunala musikskolan successivt, under 1960- och 1970-talen, som den allmänna formen för instrumenttalundervisning. Under ca 40 år har Persson befunnit sig mitt i denna utvecklingsfas både som lärare, musikledare, debattör och skribent. Detta har givit en förförståelse som gjort det möjligt att väga samman en mängd stoff och få överblick över de krafter som över tid både format, bromsat och vidareutvecklat den kommunala musikskolan. Det som framförallt väckt Perssons intresse är spelet som pågått mellan politiker, tjänstemän, föräldrar och musiklivsföreträdare, och hur detta har påverkats av ideologiska, pedagogiska och musikestetiska faktorer. Bland annat visade han i en tidigare studie att ett musikliv som haft sina rötter i folkrörelser ofta utvecklade en stabilitet som sedan fick konsekvenser för kommande musikskolor.

Perssons övergripande syfte med uppsatsen är att, med sin tidigare studie som grund, undersöka framväxten av den kommunala musikskolan, framförallt med tanke på hur den initierades, hur den fick sin fasta form, hur behovet av en kommunal musikskola uppkom och vilka faktorer som påverkade musikskolebildningen.

Den teoretiska utgångspunkten är att dels visa på den egna erfarenhetens betydelse i tolkningsprocessen, dels utröna hur ramfaktorerna och interaktionen dem emellan spelat en avgörande roll för musikskolornas strukturella uppbyggnad.

Med hjälp av Kurt Lewins kraftfältsteori, som rör förändringsprocesser i sociala system, grupper, organisationer och lokalsamhälle, får Persson hjälp att med sin förförståelse betrakta motverkande respektive pådrivande krafter på samhälls-, organisations- och individnivå. Dessa utgörs av externa grupper, vilka består av kommunens politiker och tjänstemän, av interna grupper, vilket kan vara elever, lärare och ledare och av individuella aktörer, som t.ex. "eldsjälur".

För att ytterligare tydliggöra dessa komplexa kraftfält använder sig Persson av vetenskapsteoretikern Håkan Törnebohms teorier om utvecklingsbara komplex och livssituationer. Här bidrar hans begrepp "processer" och "livssituationer",

det senare med underrubrikerna "verksamhetsarenor", "yrkesarenor" och "livsarenor", till att förtydliga strukturerna i dessa kraftfält.

Den övergripande teoribildningen, som också i uppsatsens slutdiskussion får utgöra den teoretiska basen, är dock Frede V. Nielsens beskrivning av musikundervisningens ramfaktorer. Här är det framförallt fem väsentliga ramdimensioner som framstår som viktiga, nämligen bestämmelser, diskurser, institutioner, ekonomi och externa aktörer. Eftersom forskningsfältet "musikskolan" är en del av ett större territorium, där också andra fält ingår, är Nielsens teori mycket gångbar för att belysa det nätverk av relationer som finns inom detta område och dess gränsområden.

Då Persson går in i det empiriska materialet gör han avstamp i sin egen förståelse. Här utgörs det kulturella kapitalet av musicerandet i familjen, frikyrkan i Vargårda, läroverket i Alingsås, privatlektionerna, folkskoleseminariet, musikhögskolan och rollerna som orkestermusiker, musiklärare, musikledare och regionmusikchef. Givetvis är denna bakgrund en stor tillgång då Persson via sina analyser tydliggör samband och strukturer i musikskolornas utveckling. Efter ett deduktivt slutledningsförfarande, som består i en spegling av kulturpolitiska ambitioner och ideologier som legat bakom kommunernas musikliv, övergår Persson till en induktiv förklaringsmodell där han, via intervjuer med tre musikledare, granskar fyra kommuners musikliv. De tre musikledarna kan alla sägas vara förgrundsfigurer och eldsjälur inte bara i sina respektive kommuner, utan också inom det nationella musikpedagogiska fältet i stort. De utgör ett exempel på varierande bakgrund och ambition inom musikledargruppen och hur detta kunde avspelas i kommunernas musikpolicy och musikskolornas inriktning.

Här fanns den före detta folkskolläraren Torsten Erséus som, genom sin "skolmannabakgrund" och tjänst som musikkonsulent först i Borås och sedan i Göteborg, bidrog till att musikskolan utvecklades ur grundskolans musikämne. Han såg både behov och utvecklingsmöjligheter med utgångspunkt i skolans musikämne. Han representerade den barncenterade musikskolan, där intresset för pedagogiken stod i fokus, bl.a. genom hans undervisningsmetoder och framställning av läromedel av olika slag.

Då kommunerna en efter en började inrätta musikskolor kunde enbart detta faktum utgöra ett avstamp för kommuner som ännu inte hade någon musikskola. I Flens kommun såg man hur musiklivet i grannkommunen Katrineholm började växa. Detta blev upphov till att rekrytera en musikledare som skulle kunna bygga upp den egna kommunens musikliv. Valet föll på konsertmästaren Karl-Henrik Edström som kan beskrivas som en musikalisk mångsysslare. Förutom sin konsertmästarsyssla var han verksam som ledare för både körer och ensembler av olika slag. Han hade just en sådan musikprofil som allt mer började efterfrågas i kommunerna.

Musiker och musiklärare kunde också efter hand ompröva sina tidigare ideal och se möjligheter och behov för framtiden både strukturellt och pedagogiskt. Detta var den före detta militärmusikern Kai-Åke Nilsson ett exempel på. Han kom att påverka musikskolevärlden, dels genom sin musikledargärning i Halmstad och Västerås, dels som ordförande i Föreningen Sveriges Musikskolledare. Han beskriver sin utveckling på följande sätt: "[...] då började jag inse hur viktigt det var att man mötte eleverna efter deras förväntningar och tog vara på deras möjligheter och inte försökte överföra mina. Sen började jag se att jag skulle vilja bygga en musikskola, där man hade det här som struktur [...]." Struktur och pedagogik med utgångspunkt från elevens intresse och ambitioner kännetecknade Nilssons ideologi.

Genom att spegla och intervjua de tre musikledarna pekar Persson på det logiska i den mångfald av strukturer som landets musikskolor kunde och fortfarande kan uppvisa. Utan läroplaner och tydliga direktiv utgick ofta de tillsatta musikledarna mer eller mindre från sin personliga uppfattning och sitt eget intresseområde. Persson visar på ett tydligt sätt hur personlig bakgrund och ambition, kommunala behov, kulturpolitiska strömningar och tillfälligheter sammanflätats i en kontrapunktisk väv föreställande den kommunala musikskolan.

För att få en bild över aktuella motiv och argument i samband med tillblivelsen av musikskolorna exemplifierar Persson som nämnts med fyra kommuner av skiftande storlek, administrativ organisation och musiktradition. Avsikten är inte att dra generella slutsatser ur materialet

utan fast mer att i jämförande syfte beskriva kommunerna med avseende på kategori, organisation och musiktradition. De berörda kommunerna har samtliga varit med om kommunsammanslagningar i olika omgångar. Tranås, Kiruna och Borås beskrivs enbart utifrån centralorterna. Mörbylängas musikskola tillkom först i samband med kommunsammanslagningen år 1967, därför granskar Persson även de kommuner som formade Mörbylänga kommun.

Eftersom musikskolornas framväxt ofta haft ett samband med grundskolans instrumentalundervisning, och även haft en nära anknytning till grundskolan, var det naturligt att musikskolorna vanligen sorterades under skolstyrelsen. På 1980-talet var det enbart nio kommuner, där musikskolan lydde under kulturnämnden istället för skolstyrelsen. År 1992 kom dock en ny kommunallag som förändrade kommunernas nämndorganisationer. Det blev nu fritt fram för kommunerna att bygga upp sina egen nämndorganisationer. Till följd av detta kan idag musikskolornas nämndtillhörighet se mycket olika ut.

I de undersökta kommunerna har förutsättningarna för skapandet av en musikskola varierat och har haft ett samband med kommunernas geografiska, socioekonomiska och kulturpolitiska historia. Det går därför inte att beskriva processen för bildandet i generella termer. Däremot kan vissa mönster påvisas rörande hur behovet av instrumentalundervisning vuxit fram. Man kan säga att framväxten av den kommunala musikskolan ägt rum i tre faser. Först uppstod ett behov av instrumentalundervisning, sedan utvecklades olika möjligheter för undervisning och därefter tillgodosågs behovet och institutionaliserades. Gemensamt för de fyra undersökta kommunerna var att musikskolebildandet förgicks av ett omfattande utredningsarbete. Efter en granskning kan Persson konstatera att det finns ett tydligt samband mellan kommunens allmänna musiktradition och framväxten av en musikskola. Här visar det sig att en rad ideella föreningar och organisationer inom folkrörelserna spelat en viktig roll och grundlagt ett behov av instrumentalundervisning under seklets första decennier. Det mönster som kan urskiljas är att personer, som kan betecknas som "eldsjälar", ofta inspirerat och initierat till musikundervisning av musikskoleliknande

karaktär; efter hand tog sedan kommunerna över ansvaret för undervisningen.

Under tidsperioden 1940–1980 blev kommunala musikskolor en realitet i de flesta kommuner i landet. På 1990-talet övergick denna kommunala kulturexpansion och progressiva musikskoleväg alltmer i ett hot om nedläggning eller nedskärning på många orter. Dock lyckades ofta elever, föräldrar och musiklivsföreträdare genom ett aktivt motstånd vända denna trend. Bland annat blev konsekvenserna på många håll en samordning av flera kulturaktiviteter, vilket innebar att flera musikskolor successivt omvandlades till kulturskolor med både musik, dans och drama på programmet.

Perssons avsikt med avhandlingen var att ta reda på under vilka former musikskolorna bildades i kommunerna. Efter hand blev det dock tydligt för honom att en generell beskrivning inte lät sig göras. Utvecklingen var oändligt variationsrik. Persson betecknar framväxten som ett mönster med flera variabler. För att bringa klarhet i dessa använder han sig, som nämnts, av Frede V. Nielsens ramteori. Några ramfaktorer som då framstår särskilt tydligt är:

1. Den samhällskulturella utvecklingen, vilken ofta inom nykterhets- och frikyrkorörelsen innebar ungdomsfostrande ambitioner som i sin tur bl.a. kanaliserades genom musikaktiviteter.
2. Diskursen, vilken i samband med bildandet av musikskolorna fick sin näring både från lokala och nationella sammanhang. Detta innebar en interaktion mellan lokala tanke-mönster, andra kommuners bildningsideal och den allmänna samhällskulturella utvecklingen i landet.
3. Kommunaliseringen av folkrörelserna och industrins allt mer sociala ansvarstagande. Alla skulle ha rätt och möjlighet att få musikundervisning.
4. Eftersom musikskolorna startade i tämligen ringa omfattning, var kommunernas ekonomiska förutsättningar inte nämnvärt avgörande för musikskolebildandet.
5. Många s.k. externa aktörer, vilka drevs av ett eget kulturintresse, spelade ofta en mycket viktig roll för tillkomsten av musikskolorna. Dessa betecknas av Persson som "eldsjälar",

vilket var en relevant beskrivning med tanke på de många kommunala utsagor som beskrev dessa personers själfulla och ideella engagemang.

Perssons licentiatavhandling utgör inte enbart en viktig del i kartläggningen av den kommunala musikskolans framväxt, utan också en klagörande beskrivning över hur den svenska kulturpolitiken tolkats och förankrats på kommunal nivå. Genom sin rika erfarenhet och teoretiska noggrannhet skapar Persson en tydlig bild över våra musikskolors tillkomst och framväxt. Avhandlingen utgör en viktig plattform för kommande musikpedagogiska studier inom detta ämne.

Börje Stålhammar

Tomas Saar: *Musikens dimensioner – en studie av unga musikers lärande*. Diss., Göteborgs universitet, Institutionen för pedagogik och didaktik, (Acta universitatis Gothoburgensis/Göteborg studies in educational sciences 133), 1999, 196 s., ISBN 91-7346-348-5

Trots att varje kulturform har någon form av musik, vet vi mycket lite om hur det går till att lära sig spela musikinstrument på individnivå. Detta är utgångspunkten för Tomas Saar då han studerar den musikaliska kunskapsutvecklingen hos tretton musicerande ungdomar.

Som huvudtiteln, *Musikens dimensioner*, anger berör den i högsta grad musik även om den är framlagd i ämnet pedagogik. Därmed kan den med fog sorteras till den växande samling avhandlingar i musikpedagogik som presenterats vid i första hand musikvetenskapliga och pedagogiska institutioner.

Avhandlingens uttalade syfte är att öka förståelsen för hur man lär sig att spela ett instrument eller att sjunga skolat. De forskningsfrågor författaren ställer för att uppnå detta är: "Hur kan musikerns olika sätt att erfa sitt musicerande beskrivas?" samt "Förändras musikerns sätt att erfa musicerandet mot bakgrund av de olika musikaliska situationer denne interagerar med, och om så är fallet, på vilket sätt?". Saar gör en avgränsning av problemområdet genom att ange

att hans ambition är "att belysa musiklärandet genom att undersöka hur ett antal musiker erfar och relaterar till musiken och dess sammanhang". Därtill kan man urskilja en pedagogisk ambition i de förklarande inledningarna till avhandlingens olika avsnitt.

Undersökningens resultat visar på deltagarnas olika sätt att erfa musicerandet. Saar identifierar tre centrala dimensioner i den musikaliska medvetenheten, som han benämner *kontextuell*, *evaluativ* samt *temporal* dimension.

Med den *kontextuella* dimensionen vill Saar fånga musikernas sätt att orientera sig i musikens struktur och sammanhang. Den egna repertoaren ställs i förhållande till centrala aspekter i "det musikaliska landskapet". Musiken ges innebörder som Saar menar är en viktig faktor för att utvecklas musikaliskt. Allt mer sofistikerade "uppfattningskartor" av det musikaliska landskapet formas, med repertoaren och musikkulturen som element. Musikerns symboliska redskap för att förhålla sig till det musikaliska innehållet benämns "markör". Som exempel på sådana markörer anges sättet att erfa klang eller melodisk form i en musikalisk kontext.

Den *evaluativa* dimensionen handlar om bedömning och korrigerande av det egna spelandet. Saar menar att vi alltid erfar något slags värde när vi är engagerade i musikaliska aktiviteter. Som exempel använder han bl.a. hur musiken kan väcka känslor och upplevelser. Saar menar vidare att möjligheten att värdera och korrigera det egna spelet är en nyckelfaktor i musicerandet. Saar identifierar åtta olika värdesystem inom vilka musikern kan erfa variation, något han benämner "jämförelsevägar". Att skapa jämförelsevägar mellan eget spel och ett idealt spel öppnar enligt Saar möjligheter för musikern att uppfatta en variation mellan olika sätt att utföra musiken. Värdesystemen rör sig om att rikta uppmärksamheten mot kropp, symbol, stil, klang, samverkan, framträdande, samspel samt reproduktion, inom vilka Saar ger belysande exempel ur sin empiri.

Den *temporal* dimensionen beskriver hur deltagarna fokuserar rörelser och förändringar över tid i "det musikaliska objektet". Dimensionen beskriver musikerns sätt att synkronisera, koordinera och förutsäga händelser i musiken. Här lyfter Saar fram den stora komplexiteten i

deltagarnas tidsuppfattning genom att identifiera vad han kallar två zoner, en vertikal och en horisontell. Inom den vertikala tidszonen visar Saar med exempel ur sin empiri hur ensemblespel förutsätter förmågan att synkronisera sin egen pulsuppfattning med såväl medspelarnas som dirigentens puls. För att ytterligare belysa komplexiteten jämförs den individuella tidens relativitet med den sociala tidens kontinuitet, med hänvisning till Melucci. För att hantera de olika tidsaspekterna skapar musikern något Saar benämner en "tidsbrygga".

Saar betraktar också deltagarnas utveckling som exempel på situationsrelaterat lärande, vilket han definierar som en interaktion mellan musikern och det musikaliska sammanhanget. Saar drar slutsatsen att musicerandet kan ges en pedagogisk eller en musikalisk inramning och skiljer aktiviteten "att spela" från aktiviteten "att lära sig spela". Att lära sig spela innebär enligt Saar att rikta sina handlingar mot hur man gör när man spelar. Detta skiljer han alltså från aktiviteten att spela, då man riktar handlingarna mot att bli delaktig i ett musikaliskt sammanhang.

Som bakgrund för studien beskriver Saar de dominerande tankegångarna kring vilken innebörd fenomenet musik har för människan. Inledningsvis presenteras hur människan genom historien betraktat musik ur skilda perspektiv. Som en kunskapsteoretisk bakgrund förs en diskussion kring begreppen musikalitet, lärande och musikalisk kunskap. Antaganden om musikalitet sammanfattas i två skilda tanketraditioner om hur kunskaper och musik kan betraktas genom dikotomin idealism-materialism. Till detta perspektiv fogas en uppdelning mellan olika undervisningsideologier; klassisk, modernistisk och postmodern.

Den svenska musikundervisningen beskrivs genom en uppdelning mellan formellt lärande i obligatorisk skola, formellt lärande i frivillig instrumentalundervisning samt informellt lärande. Saar jämför den historiska uppdelningen mellan "ars musica" och "musica vulgaris" med en uppdelning av den pedagogiska traditionen i en formell och en ickeformell gren. Det informella lärandet betecknar Saar som ett folkligt, ickeorganiserat självlärande i bl.a. studiecirklar, rockgrupper, spelmannslag, blåsorkestrar, distansutbildning

eller eget spel.

Saar konstaterar att självlärande är ett problematiskt begrepp som inte entydigt låter sig definieras, varför han istället vill undersöka hur musikern relaterar till "det musikaliska objektet" definierat som "det som finns närvarande vid spelandet och lärandet – instrument, noter, lärare etc." Saar uppger att han inte är intresserad av institutioners och organisationers funktion, och att han därför valt att fokusera individer och lärande.

Saar delar in den musikpedagogiska forskningen i fyra studieområden: didaktik och läroplansforskning, socialisation, musikalisk utveckling samt studiet av musikaliska processer. Under var och en av dessa rubriker gör Saar en genomgång av ett urval av tidigare forskning och uppsatser från de svenska och engelska språkområdena inom pedagogik, musikvetenskap, musikpedagogik, psykologi och ungdomskulturforskning.

Utifrån kritik mot vad Saar kallar ett "kognitivt perspektiv", vilket han definierar som relationen mellan den yttre världen och dess mentala representationer i individen, hävdas att sådana modeller känns otillfredsställande. Han menar att dessa inte tar hänsyn till att musik alltid är en del av ett sammanhang. Saar frågar sig också hur psykologiska modeller kan förklara den oändliga variation av innebörder och upplevelser som människan erfar i musiken.

Saar hävdar istället ett icke-dualistiskt synsätt som inte delar in världen i inre och yttre faktorer eller liknande poler. Ett icke-dualistiskt synsätt leder enligt Saar till två centrala frågor inriktade på hur individen har tillgång till världen samt hur innebörder skapas.

Saar diskuterar ändå med hjälp av dikotomier vad det är som finns mellan individen och världen. Med hänvisning till flera författare som har sin gemensamma grund i Vygotskijs tankar om medierande verktyg, diskuteras hur individen erfar världen beroende av symboliska redskap, tillgängliga för att sammanbinda medvetandet med den omgivande världen. Saar gör här antagandet att musiken är något som finns utanför människan, samtidigt som han åter betonar sin icke-dualistiska inriktning. Detta leder honom till frågan vad som finns mellan musiken och människan, och antaganden om att musicerandet

förutsätter redskap som sammanför musikern med musiken.

Deltagarna i studien studerades i två omgångar, under 1993 respektive under 1994/95. Data samlades genom observation, videoupptagning och intervjuer i samband med uppspelning av videon.

Av deltagarna ingår fyra i en hårdrockgrupp, fem ingår i en folkmusikgrupp, en spelar piano och synt, en piano, en spelar trumpet och en sjunger. Urvalet av studieobjekt gjordes strategiskt utifrån representativitet i instrument och musikstil, samt ålder och kön.

De observerade musiksituationerna ägde rum i olika miljöer för olika deltagare; under övning i hemmet, under lektioner samt i ensemblespel, vid sammanlagt 32 tillfällen. Ett urval situationer som forskaren själv bedömde relevanta, lyftes fram för analys.

Tolkningen skedde enligt Saar genom upprepad bearbetning av insamlade data och en analys i fyra steg:

1. att bli förtrogen med varje deltagare och de miljöer de vistas i,
2. att skärskåda det musikaliska innehållet samt de sätt på vilka de innehållsrika objekten erfäres,
3. att betrakta empirin utifrån olika infallsvinklar för att urskilja mönster i erfandet samt
4. att beskriva och analysera resultaten i modeller som belyser lärandet ur olika perspektiv återknutet till avhandlingens syfte.

Saar säger sig inte utgå från någon färdig teori inom området, utan gör enligt egen definition en explorativ studie där han genererar teorierna utifrån empirin. Med hjälp av en "grounded theory" från Glaser & Strauss, med ett dialektiskt förhållande mellan empiri och analys och en diskussion om Peirces abduktionsbegrepp, redovisas tre källor till avhandlingens förklaringsmodeller: genererad utifrån data, utifrån forskarens förtrogenhet med det studerade fenomenet samt utifrån forskarens egen reflekterade erfarenhet.

Saar identifierar och lyfter fram intressanta aspekter på musikinlärande, där den lärande sätts i relation till specifika musicerandesituationer. Genom illustrativa utdrag ur empirin levandegörs analysen, och läsaren får en engagerande inblick i

ungdomarnas olika sätt att erfara sitt musicerande.

Saar menar själv att hans framlyftande av dimensionerna underlättar för ett samtal om musik och musikinlärande genom att erbjuda ett alternativt sätt att förstå området. Därtill lägger han att synliggörandet av situationens betydelse för musicerandet kan användas för att utveckla musikinlärandet, samt att variationen mellan spelande och lärande kan öppna för en rikare och mer omfattande kunskapsbildning.

Tore West

Inger Selander: *Perspektiv på moderna psalmer*. (AF-stiftelsens skriftserie nr 3) Stockholm: Verbum, 1999, 133 s., ISBN 91-526-2720-9

Den musikvetenskapliga forskningen är inte ensam om att intressera sig för relationen mellan text och musik. Också litteraturvetenskapen och det praktiska musicerandet utgör starka parter på området. De olika infallsvinklarna är kreativa för kunskapsökandet, t.ex. kan den akademiska forskningen genom fördjupande resonemang stimulera det praktiska musicerandet. Samtidigt har relationen text-musik ingen given lösning, vissa musikstilar eftersträvar ju inte ens vad som skulle kunna beskrivas som en "naturlig" deklamation. Analysen problematiseras alltså av musikens genregivna, personbundna och kontextuella komponenter. Inte heller tycks litteraturvetenskap och musikvetenskap utifrån sina olika utgångspunkter alltid överens om hur relationen text-musik skall beskrivas.

I en liten skrift – i praktiskt pocketformat – har docenten i litteraturvetenskap vid Lunds universitet Inger Selander bjudit på kunskaper som inte automatisk är tillgängliga för musikvetare. Hon har ägnat mycket tid åt relationen mellan text och musik och hänvisar till aktuell forskning inom området. Tidigare har hon bl.a. skrivit om svensk folkrörelsesång (1996; se recension i STM 1998) och hon ingick även i 1969 års psalmbokskommitté som textexpert. Boken bygger delvis på artiklar som publicerats utomlands.

Förutom det allmänna problemet om relation

mellan musik och text är boken i enlighet med sin titel *Perspektiv på moderna psalmer* en undersökning av om det går att finna "några av de drag som är karakteristiska för modernistisk svensk dikt i vår samtids psalmer", dvs. om drag från s.k. avant-garde-dikt omkring 1930 och framåt finns i "moderna psalmer", alltså sådana som skrivits straxt före 1960 och framåt (s. 15f). Undersökningen begränsas till psalmer med "lyrisk karaktär" och utesluter språkligt-litterärt sett enklare psalmer (visor) som ligger nära talspråket. Orsaken är att det endast är de lyriska psalmerna som meningsfullt kan jämföras med den modernistiska dikten.

Inledningsvis ges en psalmhistorisk översikt samt en presentation av de förutsättningar som gäller psalmdiktning. Båda ger perspektiv på det sammanhang psalmen är tänkt för och även indikationer om varför musiken är utformad som den är. Koralmusik är en speciell musikgenre med vissa delvis litterärt betingade formgivande ramar. Detta kan naturligtvis diskuteras och som underlag för en sådan diskussion är Selanders framställning mycket givande. Alltför ofta stannar sådana diskussioner pga. bristande kunskap i tyckanden och värdeomdömen. Att boken erbjuder bot mot okunnighet på området blir klart när författaren ställer frågan "Vad är en psalm?" (s. 39).

Hur kan då relationen mellan text och musik i strofiskt uppbyggd musik analyseras, hur kan man komma ifrån det rena tyckandet? Selander undgår själv inte att vissa av hennes kriterier innehåller intersubjektivt problematiska komponenter. Men här finns ändå grund för en fortsatt fruktbar diskussion. Ur konstaterandet att mycket lite är skrivet om just strofisk sång och att det metodologiska fältet är ganska outvecklat görs en genomgång av de senaste decenniernas forskning med anknytning till problemområdet text-musik (s. 46ff). Här finns både musik- och litteraturvetare representerade, och de olika modellerna leder över i en presentation av psalmkommitténs kriterier för värdering av olika tonsättningar till en text. Vi får veta att där eftersträvades inte bara bästa möjliga enhetlighet mellan musikens och textens olika aspekter, utan också att melodierna skulle äga sångbarhet. Musiken i moderna psalmer kan ju lätt komma i konflikt med kravet på tillgänglighet.

Selander presenterar fem kriterier som hon från sina litteraturvetenskapliga utgångspunkter funnit användbara när det gäller att bedöma relationen mellan text och musik (s. 53ff). De tycks även ha funnits med i psalmboksarbetet. Att de rubriceras som "fem aspekter" öppnar för diskussion av eventuellt fler kriterier. Jag tänker inte referera dem här utan begränsar mig till några kritiska kommentarer.

Bland de musikaliska parametrarna saknar jag en djupare diskussion om harmonikens betydelse för upplevelsen av en melodi. Det handlar inte bara om stämning utan också om att harmoniken kan ge olika betoningmönster. Just i strofiska sånger utgör harmoniken en väsentlig del eftersom ramarna för både melodik och rytm är relativt snäva. Harmonikens möjligheter upplöser också det självklara i att en text med olika stämning i stroferna "bör" ges en "neutral koral", om det nu överhuvudtaget finns sådana. Något oklar blir också gränsdragningen mellan det tredje och det fjärde kriteriet som båda är relaterade till textinnehållet, i ena fallet till stämningen och i andra till det semantiska innehållet. Stämning är naturligtvis ett svårbestämt begrepp som i synnerlig grad är relaterat till kontextuella faktorer – samma musik kan få väldigt olika stämning beroende på olika sammanhang, något som inte minst musikpsykologisk forskning visat. Andra diskutabla utgångspunkter är att långa toner självklart ska uppfattas som betonade och att ackompanjemanget inte kan varieras mellan de olika stroforna. Det sista sker ju tvärtom självklart när engelska carols sjungs i svenska kyrkor och inte sällan också under vanlig psalmsång.

Selanders användning av dessa fem kriterier för bedömningen av konkreta moderna psalmer – av vilka några har blivit mycket kända och använda – ger mycket att reflektera vidare över, t.ex. spänningen mellan funktion och kvalitet. Ordet funktion tenderar här i hög grad att bli liktydigt med konvention. Innebär detta en negativ tolkning av ordet bör den ifrågasättas. Även moderna psalmer behöver grundas på vissa konventioner om de ska bli mer allmänt sjungna och inte förbli körsånger. Psalmsång är ju i grunden tänkt som en av möjligheterna till aktiv delaktighet i gudstjänsten, att i princip alla ska kunna stämma in om än med hjälp från kör, försångare

eller instrument. Här finns naturligtvis pedagogiska problem, men överskrids en viss gräns vad gäller sängbarhet och svårighet så att församlingen tystnar, ja då har psalmerna övergått till att vara något annat än psalmer i egentlig mening.

Bokens näst sista kapitel utgör ett utmärkt komplement till bl.a. *Sven-Erik Bäck's motetter: En musikalisk teologisk studie* av Gustaf Aulén (1977) och *Sven-Erik Bäck: En bok om musikern och medmänniskan* i redaktion av Jan Lennart Höglund (1999) – KMA:s skriftserie nr 18 respektive nr 88. Bäck är ju den av 1900-talets modernistiska svenska kompositörer vars koralmelodier eller "kyrkvisor" fått världsvid spridning, i synnerhet gäller det nr 74 i nya psalmboken "Du som gick före oss". Den kommenteras på ett flertal ställen i den senare boken, bl.a. gör Johannes Johansson en intressant analys av melodiken. Inger Selander å sin sida bjuder på Bäck's egna resonemang kring denna och andra melodier, delvis utifrån intervjuer med honom. Hennes analys av relationen mellan text och musik leder här bl.a. fram till det generella och tänkvärda konstaterandet att tonsättningar av strofiska texter ofta ansluter bäst till första strofen eftersom språkrytmen av estetiska skäl måste varieras för att inte bli monoton.

En tänkbar målgrupp för Selanders bok är, förutom musikvetare, alla som praktiskt arbetar med musik i kombination med text: körledare, kyrkomusiker, ackompanjatörer m.fl. Boken bidrar här med kunskaper som kan lyfta texttolkningen över det rent subjektiva. Även om alltså några av Selanders kriterier kan kritiseras ges läsaren på ett enkelt och kortfattat sätt del av litteraturvetenskapliga analysmodeller och ökad medvetenhet. I synnerhet vill jag rekommendera den överskådliga och intressanta uppställningen av en psalmtexts deklamatoriska kontra musikaliska rytm (s. 102ff). Här visas med stor tydlighet det komplicerade i att ackompanjera t.o.m. något så förment "enkelt" som en koral, åtminstone om avsikten är att lyfta fram textens innehåll. En tankeställare för varje kyrkomusiker! Dessutom får läsaren på köpet i bokens sista kapitel en intressant introduktion till s.k. feministteologi och en analys av den nya svenska psalmboken 1986 ur detta perspektiv. Också detta kan och bör få praktiska konsekvenser.

Kritik skulle kunna riktas mot några felskriv-

ningar i boken, som texten istället för musiken s. 45, eller tveksam användning av vissa begrepp, t.ex. "genomkomponerad" (s. 111) och "manligt slut" (s. 88). Dessutom har några layoutmissar insmugit sig i form av ett dubblerat avsnitt (s. 107f) och osäkerhet om citatet på s. 64 verkligen är ett citat. Blir läsaren intresserad av att fördjupa sig så kan också meddelas att den omnämnda boken i fotnot 25 på s. 44 är utgiven i Danmark, en information som erhållits direkt från författaren efter resultatlös sökning i Libris. Men det värdefulla i boken uppväger gott och väl dessa brister.

Läs boken! Den är tvärvetenskapligt informativ och visar hur litteraturvetenskap och musikvetenskap ömsesidigt kan berika varandra – specifikt när det gäller moderna psalmer och allmänt när det gäller relationen text–musik.

Anders Dillmar

Marie-Christine Skuncke & Anna Ivarsdotter: *Svenska operans födelse. Studier i gustaviansk musikdramatik*. Stockholm: Atlantis, 1998, 428 s., ill., noter, ISBN 91-7486-670-2

Denna bok har en huvudtitel och en undertitel som tillsammans anger dess inriktning. Huvudtiteln, *Svenska operans födelse*, väcker en förväntan på en skildring av den gustavianska tidens musikdramatik, dess förhistoria under Lovisa Ulrikas tid, dess utveckling alltifrån Uttinis *Thetis och Pelée* till Kraus' *Aeneas i Carthago* och naturligtvis också en del om Stenborgs teatrar och deras vädeviller, sångspel och burlesker. En kronologisk skildring skulle kunna visa den successiva utvecklingen fram till den magnifika slutstenen, Kellgrens och Kraus' *Aeneas*.

Men undertiteln, *Studier i gustaviansk musikdramatik*, antyder en annan uppläggning. Först och främst inskränker man området till Gustav III:s tid (1771–92) och lämnar Gustav IV Adolfs tid åt sitt öde. Vidare väljer författarna vissa infallsvinklar på sitt ämne. De beskådar och analyserar materialet från epoken i tur och ordning efter dessa synvinklar. Detta innebär att exempelvis *Birger Jarl* behandlas på fyra olika ställen, först

ur litterär-dramatisk synpunkt med hänsyn till den franska förebilden (s. 72–80), sedan i jämförelse med parodin *Skeppar Rolf* (s. 213–224), så med en blick på divertissemangets folkliga typer (s. 266–272) och till sist med ytterligare synpunkter på divertissemang (s. 306–314). Detta gör det en smula svårt att få ett samlat grepp om verket, men bokens ambition är inte heller att penetrera de olika verken som helheter. I stället granskas olika ideologiska motiv för den gustavianska repertoaren och de olika litterära, teatrala, musikaliska, fosterländska och nationella trenderna som får sina uttryck i verken. Belysande exempel hämtas från än det ena, än det andra verket, och kommenteras utifrån de valda synpunkterna. Skuncke står för de litteratur- och teaterhistoriska analyserna, Ivarsdotter för de musikhistoriska, men de båda författarna har givetvis samarbetat och samordnat sina synpunkter.

Den gustavianska tidens teater och musik har granskats och undersökts av en mängd forskare, bland dem Agne Beijer, Magnus Blomkvist, Lennart Breitholtz, Sverker Ek, Richard Engländer, Johan Flodmark, Gunnar Hillbom, Oscar Levertin, Erik Lönnroth, Barbro Stribolt. Bilden av den gustavianska musikdramatiken är således ganska fullig, och författarna har givetvis använt sig av forskarnas resultat. Men de har koncentrerat sig på vissa punkter i materialet. "Vår ambition är inte att ge en heltäckande bild av gustaviansk musikdramatik, utan att genom punktstudier belysa ett antal representativa verk." (s. 11)

I en längre inledning berörs den allmänna teatersituationen i Europa och Sverige under 1700-talet samt även den intrikata frågan om publikens sammansättning. Något överraskande konstateras att det "knappast [fanns] någon grundläggande social skillnad mellan Operans och Munkbroteaterns åskådare" (s. 33). (En likartad slutsats drar John Lough i *Paris theatre audiences in the 17th & 18th centuries* (1957).) De två första kapitlen kallas "I librettisternas verkstad". Där berörs till en början den specifikt svenska situationen och kungens erfarenheter som teaterman, speciellt mot bakgrunden av hans franska intryck. Så följer den märkliga upptakten till den gustavianska musikteatern, nämligen abbé Michelessis och Moritz von Brahms försök att skapa en svensk nationell opera kallad *Gustaf Ericsson Wasa*

(1772). Här redovisas nya, intressanta brevfynd angående detta projekt, som aldrig sattes i musik men som nog hade en viss betydelse för tillkomsten av Kellgren-Naumanns *Gustaf Wasa* (1786). Projektet tycks ha hållit sig till den metastasianska riktningen, alltså italiensk opera seria, men kungen valde i stället att följa den franska linjen med rikliga inslag av dansdivertissemang och körer. Han vidareutvecklade uppslagen "med en flödande bildfantasi" (s. 109). Denna franska linje redovisas inte bara genom *Gustaf Wasa* utan också genom kör- och balettoperan *Thetis och Pelée* (1773), talpjäsen med divertissemang *Birger Jarl* (1774) och de genomkomponerade operorna *Proserpin* (1781) och *Cora och Alonzo* (1782). Här beskrivs dessa operors franska förebilder samt deras innehåll och ideologiska bakgrund. Speciellt för denna bok är den positiva hållningen till libretten, en genre som litteraturhistoriker vanligen behandlar utan större förståelse för dess specifika uppgift, nämligen att bilda den textliga stommen i ett sceniskt musikverk. Särskilt berörs inslagen av retorik i libretterna, intressantast kanske i *Cora och Alonzo*, där ju handlingen vänds från barbari till humanitet genom Alonzos retoriska mäterstycke.

De två följande kapitlen kallas "Skaldekonserten och musiken" och här utvecklas ytterligare den retoriska synpunkten på textens utformning och även hur musiken kan understryka och förstärka de retoriska dragen. Här ges exempel ur de redan presenterade *Thetis*, *Proserpin* och *Gustaf Wasa*, men också ur *Zemire och Azor* och den s.k. lyriska komedin *Kronfogdarne*, som till stor del är en vädevill, alltså skriven till lånade melodier.

Nästa kapitel, det femte, kallas "Parodiernas skrattspegel" och går närmare in på Hallmans och Stenborgs verksamhet vid Humlegårdsteatern. Här behandlas framför allt operapardierna *Casper och Dorotea*, *Skeppar Rolf* och *Petis och Télé* från 1770-talet. De följer olika mönster: den första parodierar *Acis och Galatea* nästan rad för rad, medan de båda andra är något friare i utformningen. I *Casper och Dorotea* poängteras det bacchanaliska draget, i *Skeppar Rolf* de folkliga inslagen och i *Petis och Télé* byts kärlekens kraft mot penningens. Till stor del skrev Stenborg ny musik till dessa parodier. (Men läsaren undrar över motsättningen mellan s. 204, enligt vilken

"de ursprungliga melodierna till *Acis och Galatea*" användes, och s. 215, där det sägs att Stenborg "endast i undantagsfall lånat från förlagorna".) I dessa pjäser figurerar också folkmelodier som "daldansen" och "vingåkersdansen". Pjäserna spelades både vid hovet och i Humlegården och publiken var nog inte så "folklig" som man gärna föreställer sig. Parodier gouteras ju bäst av dem som också känner till originalen. Gustav III tycks själv ha roat sig med dessa burlesker.

De tre sista kapitlen går närmare in på vissa nationella och nordiska drag i musikdramatiken och här flödar också musikexemplen. Först behandlas "Nationella symboler i furstlig tjänst" och hit hör de rojalistiska dalkarlarna, de samiska trollkarlarna och framställningen av kungen som landsfadern. Efter detta korta kapitel utreds närmare "Det nordiska, vildmarken och samerna". Exempel hämtas framför allt från *Amphion*, där barbariet besegras av civilisationen, *Birger Jarl* med dess späman och lappar i ett divertissemang, samt *Frigga*, där Oden uppträder som usurpator. I en exkurs berättas om vad man på den tiden visste om samernas musik, vilket var nära nog ingenting, fast Haeffner och Naumann faktiskt fick lyssna till några Härjedalsslappar efter traktering med kaffe, brännvin och tobak (s. 292). Det sista kapitlet behandlar "Folket och fursten". Där berättas bl.a. om *Sveas högtid*, skriven till avtäckningen av Gustav Vasa-statyn utanför Riddarhuset, vidare om *Birger Jarl* återigen, sångspelet *Tillfälle gör tjuften* (1788), Munkbroteaterns invigningspjäs *Gustaf Ericsson i Dalarne* av Envallsson och Stenborg (1784), samt *Gustaf Adolf och Ebba Brahe* (1788), alla med speciell hänsyn till de folkliga inslagen och till relationen mellan landsfadern (kungen) och folket.

I en epilog behandlas kortfattat ett par verk som strängt taget inte hör till ämnet, nämligen Katarina II:s nidpjäs om Gustav III, *Gorebogatyr Kosometovitj* (Ynke hjälte), uppförd i St Petersburg 1789, samt sorgekantaten vid Gustav III:s begravning (1792). Författarna framhäver givetvis de teatrala och retoriska dragen i sorgekantaten av Leopold och Kraus, som gör att den kan betraktas som en lämplig final på Gustav III:s epok. Boken avslutas med resumé på både engelska och franska, samt fotnoter, litteratur och flera olika register, som gör det lätt att hitta i texten.

Som helhet är det en angenäm och informativ bok det är frågan om. Illustrationerna är vackra, musikexemplen är rikligt tilltagna och den språkliga stilen ligger någonstans mellan det populärvetenskapliga och det essäistiska. En huvudfråga är: varför en nationell opera (s. 44)? Och redan här stöter man på ett semantiskt problem. Vad betyder "nationell"? Det är ett kameleontiskt ord med olika betydelser i olika sammanhang. På s. 44 betyder det "svenskspråkig", på s. 307 "regionalt allmogemässig" och på andra håll "rojalistisk" eller "fosterländsk" eller "heroiskt historiskt". Ordet täcker en mängd innebörder som har med nationen att göra. "På våren 1786 skapar operan *Gustaf Vasa* en våg av nationell känsla" anges det på s. 9 och här åsyftas väl närmast det "fosterländska". Men hos vilka? En del av operapubliken? Och var inte den "nationella känslan" redan väckt genom Envallsson-Stenborgs Wasapjäs? Och är påståendet sant? Tolkar vi inte in litet för mycket av nationalmedvetande i den gustavianiska tiden? Alltså det nationalmedvetande som växer fram under 1800-talet. Och hur använde gustavianerna själva ordet "nationell"?

Det är sådana principiella funderingar man kan göra angående vissa termer som används flitigt i boken. Författarna gör visserligen klart vad de syftar på i de olika sammanhangen. Men det lurar dock fallgropar under ett ord som "nationell". Ett annat inte så lättfångat begrepp är "affekt", som på s. 16 jämföras med "känsla". Men jag tror att 1700-talets musiktänkande med "affekt" snarare menade "föreställningen om en känsla" eller "bilden av en känsla". Man kan jämföra detta med vad författarna på s. 128 framställer som 1700-talsoperans funktion: med retoriska termer docere, delectare, movere (undervisa, behaga, röra). Detta är inte detsamma som 1800-talsoperans funktion. Där fattas vanligen det första ledet. För närmare kännedom kan man gå till Grétrys underbara *Mémoires ou essais sur la musique*, kanske den bästa och fylligaste introduktionen till 1700-talets musiktänkande. Han säger apropå *Zémire et Azor*, att han just i den operan lyckades fånga ett maximum av "uttryckets sanning, melodi och harmoni" (och i "harmonin" inkluderar han orkesterklängen). Han fortsätter: "Jag säger inte att dessa tre element, som ingår i alla musikgenrer, skulle ha utvecklats till samma

höjd i detta verk. En sådan sammansättning får man kanske aldrig uppleva, ty när man vill framhäva ett av dessa element, så kan det bara ske på de båda andras bekostnad." Här poängteras uttryckets, alltså affektens, sanning, och det är alltså "sanningen" som skall påverka lyssnaren. Därmed får affekten en innebörd både av "docere" och "movere". Vidare betonas balansen med de två övriga elementen i musiken, vilket innebär att uttrycket aldrig får spränga "melodins" och "harmonins" domäner. På ett senare ställe skriver Grétry: "Efter Bastiljens stormning tycks det som om man i Frankrike bara kan göra musik med kanonskott – ett förskräckligt misstag, då man saknar all smak, allt behag, all skapargäva, all sanning, all melodi och till och med harmoni, något som inte finns i larmandet." Jag har anfört allt detta för att poängtera att 1700-talets "affekt" inte utan vidare är detsamma som "känsla", något som författarna kanske inte riktigt har observerat. Detta har emellertid sin betydelse vid analysen av musikexemplen.

Besläktat med detta är också läran om de musikaliska figurerna och deras affektmässiga symbolik. De exempel författarna ger s. 131 ligger ganska långt från bokens ämne (Schütz, Bach). Mera näraliggande kunde man bl.a. ha hämtat från Grétrys avdelning om passioner och karaktärer, där inte bara melodiken berörs utan också orkestrering, harmonik, tempo m.m. Nu leds författarna ändå in i allmänhet rätt tack vare sina analytiska instinkter. Och dessa analyser är ofta av stort intresse och hjälper lyssnaren att förstå tidens uttryckssätt. Men ibland förekommer övertolkningar, som när man "riktigt ser den fjäskande mannen framför sig" (s. 151) i en enkel melodifigur. Och jag skulle inte kalla orkester-crescendot s. 138 för en "valthornsignal" (s. 137), dels för att det inte är en signal, dels för att valthornen här smälter in i orkesterklängen. Vidare förbryllar användningen av ordet "kromatisk", som normalt betyder en följd av flera halvtoner. Här tycks det betyda enstaka halvtonsteg (s. 158, 170, 173, 178, 188, 264).

Som redan nämnts gör boken inte anspråk på att ge en heltäckande bild av sitt ämne. Ändå måste man nog säga att boken har en slagsida åt de nationella motivens sida, på bekostnad av de antikiserande-mytologiska ämnena. Kraus har

förklarat sin förkärlek för dessa senare. Man måste beklaga att hans och Kellgrens storverk *Aeneas i Carthago* lämnas helt åt sidan, fastän det komponerades under den behandlade epoken och till och med från början var ämnat som invigningsopera för operahuset år 1782. Handlingen saknar för övrigt inte helt politiska övertoner, eftersom Aeneas till slut föredrar sin uppgift som statsgrundare före kärleken till Dido. En annan antikiserande opera som saknas är Haeffners *Electra* (1787), som finns inspelad på CD och visade sig vara ett utmärkt verk i Glucks efterföljd vid föreställningarna på Drottningholm. En intressant librett i den franska kör- och balettraditionen är vidare Bengt Lidners *Medea* (1783, med den kända sången "O yngling! om du hjerta har, att trampa faders fjät"). Detta hör också till den "svenska operans födelse". Kanske kunde något om detta ha tagits med i stället för exemplen ur Lullys musik till *Proserpine* (s. 160–166), som ju egentligen inte hade någon som helst betydelse för Kraus när han komponerade Kellgrens version. Och avsnittet om Katarina II:s nidpjäs (s. 345–353) hör ju inte heller till bokens ämne, även om den i och för sig är ett märkligt alster.

Den notkunnige läsaren är givetvis ytterst tacksam för de många musikexemplen, sammanlagt 81 stycken, som ger prov på skiftande stilar och karaktärer. De flesta omfattar hela partiturbilden och inte bara enstaka melodilinjier. Tyvärr har notbilden råkat bli förvanskad i några av exemplen. På s. 185 måste sånglinjen läsas en ton lägre än noterat i ex. 4:17, och i ex. 4:18 saknas diverse förtecken. Värst har ex. 7:2 (s. 248ff) råkat ut. Där saknas D-dur-förteckningen i alla stämmor (utom horn) och Amphions stämma måste läsas en ters lägre än noterat. Genomgående borde också hornen ha fått sin stämning angiven. Den växlar enligt tidens sed alltefter tonarten.

Slutomdömet är dock: en vacker och välskriven bok, som framhäver vissa grundläggande drag i den gustavianska musikdramatiken.

Martin Tegen

Sven-Eric Bäck. En bok om musikern och medmänniskan. Red: Jan Lennart Höglund, (Kungl. Musikaliska akademins skriftserie nr 88), Stockholm: Kungl. Musikaliska akademien, 1999, 180 s., ill., CD-skiva, ISBN 91-89038-06-1

Kompositören, musikern, dirigenten, musikpedagogen, den lekfullt allvarlige skämtaren Sven-Eric Bäck avled för fem år sedan. Den 16 september 1999 skulle han ha fyllt 80 år. Många känner honom som en av Måndagsgruppens medlemmar. Främst i den egenskapen skymtar han förbi i en rad musikvetenskapliga avhandlingar från det senaste decenniet om efterkrigstidens svenska konstmusik (Barkefors 1995, Tillman 1995, Valkare 1997, Lindberg 1997, Broman 1999 samt i Nordenfors avhandling om svenska romanser 1900–1950 från 1992). Däremot har ingen svensk forskare ännu skrivit en avhandling enbart om Bäck och hans musik.

På Musikaliska akademins initiativ och för att hylla minnet av denne mångsidige musikpersonlighet har sjutton av Bäckes vänner och kollegor bidragit till denna bok. Även en poet (Östen Sjöstrand), en operaregissör (Lars Runsten), en skulptör (Björn Evensen) och en teolog (Ingemar Glemme) som haft nära samarbete med Bäck, medverkar. Här blandas personliga minnesbilder med samtal med och om Bäck, hans musiksyn och inspirationskällor, hans musikpedagogiska verksamhet samt enstaka texter om hans verk, övervägande dock hans kyrkomusikaliska produktion.

Boken har fått en tilltalande utformning och är lättläst. Den avslutas med en utskrift av en serie radioprogram från år 1978, Tre samtal om Måndagsgruppen, med Ingmar Bengtsson, Sven-Erik Bäck och Bo Wallner och med Jan-Lennart Höglund som samtalsledare. Där framkommer att det var Sven-Eric Johanson och Sven-Erik Bäck som runt 1944 började träffas en gång i veckan för att studera Hindemiths *Unterweisung im Tonsatz*. Ganska snabbt kände de behov av en något mera erfaren ledare och vände sig då till Karl-Birger Blomdahl, som låg ca ett år före med dessa studier. Så växte antalet deltagare i gruppen och så småningom kom de att bli ett viktigt begrepp i svensk musikhistoria runt mitten av 1900-talet.

På den tillhörande CD-skivan kan läsaren bilda sig en uppfattning om Bäckes klangvärld via en rad musikexempel ur hans kompositioner alltifrån de tidiga *Tre kinesiska dikter* för sopran och piano från 1945, till hans elektroniska komposition *In principio* från 1969, och den sista satsen ur det verk hans skrev till invigningen av Berwaldhallen i Stockholm år 1979, *Vid havets yttersta gräns*, för kör och symfoniorkester och byggt på en text av Östen Sjöstrand. Vi hör också exempel på Bäckes mångsidiga yrkesutövning: som altfiolist tillsammans med Berwaldkvartetten i en sats ur sträckvintetten *Exercitier*, som dirigent dels i körmotetten *Se vi gå upp till Jerusalem*, dels i orkesterverket *A game around the game*. Med vännen Eric Ericson vid pianot spelar Bäck ett par läsarsånger, som hade stor betydelse genom hela livet för dem bägge.

Bokens karaktär av minnes- och vänbok gör upprepningar oundvikliga. Snarast fungerar den som en form av tema med variationer. Återkommande talar de olika skribenterna om den kristna tronens betydelse för Bäckes liv och verk. Hur hans rötter i frikyrkan satte djupa spår i hans tänkande och musik trots att han ganska tidigt bröt upp ifrån den. Flera av hans vänner var teologer: Ingemar Glemme, Olof Hartman m.fl.

”Religionen har alltid varit en bas för Sven-Erik Bäckes skapande. Hans tidiga upplevelser i den frikyrkliga uppväxtmiljön innehöll sånger där ord-ton-förhållandet var så starkt att sången även innebar ett slags trosbekännelse [...] Utan överdrift kan sägas att de uttrycksmedel Bäck använde i sin kyrkomusik kom att gälla för hela hans skapande – de blev ett slags centralstil i hans komponerande”. Så skriver Gustaf Sjökvist, som av naturliga skäl uppehåller sig vid Bäckes kyrkomusikaliska skapande, där motetterna intar en central position.

Johannes Johansson diskuterar Bäckes engagerade arbete med att förnya psalmgenren. Sammanlagt blev det en samling av 51 kyrkovisor, till vilka Olof Hartman skrev ca hälften av texterna. Som bekant utmönstrades ju en mycket stor del av Bäckes psalmer ur den nya psalmboken av kyrkomötet. Johansson skriver: ”När [Bäck] i sina kyrkovisor deltar i kyrkans homologia utan att ge upp sin självständiga röst i modern tonsättartradition härbärgerar han i sin skapande person-

lighet en djup idékonflikt [...] Han delar inte sin personlighet i en kollektivistisk kyrkovisetsättare och en individualistisk avantgardistisk experimentator. Han byter inte estetiska värderingar beroende på uppgift utan förmår, med djup insikt om att olika musikaliska kontexter innehåller olika nödvändigheter, att hela tiden uttrycka sig med en och samma röst." Snarare än att se sin konstnärliga uppgift i att bryta med gamla mönster söker många av dagens konstmusikaliska tonsättare efter kulturella sammanhang, menar Johansson och pekar på Sven-David Sandströms kultureismografiska personlighet, i vars spår Karin Rehnquist skriver psalmmelodier och Anders Hillborg motetter utan att få problem med sin konstmusikaliska tillhörighet.

En annan aspekt på den vokala delen av Bäckers skapande finner man i hans operor. Här bidrar Lars Runsten med artikeln "Guds gycklare på operascenen". Det var Runsten som säsongen 1957/58 fick i uppdrag att iscensätta operan *Tranfjädrarna*, till att börja med avsedd för radioteatern och baserad på ett japanskt hörspel av Junij Kinoshita. Den operan har framförts i flera olika uppsättningar i Sverige och dessutom i Tyskland och i England. Den finns i dansk översättning men har aldrig framförts där. I Runstens artikel får man också veta att Bäck efter framgången med *Tranfjädrarna* av chefen Set Svanholm erbjöds anställning som kapellmästare vid Kungl. Operan men att han tackade nej! Däremot tackade han ja till beställningen av en helftonsopera. Det blev *Gästabudet*, med en originallibretto av Östen Sjöstrand, som utspelas i symbolistisk renässansmiljö och som fick sin urpremiär redan år 1958. Liksom *Tranfjädrarna* skrevs även kammaroperan *Fågeln* till att börja med som hörspel på uppdrag av radion och gjordes därefter i scenisk version.

Instrumentalmusikern Bäck är ytterligare ett tema. Liksom flera andra i boken påpekar Bo Wallner att en stor del av Bäckers musikaliska produktion är funktionsmusik vilket gör att den ibland kan kännas svårplacerad i renodlade konsertsammanhang. Det gäller dock framför allt Bäckers skådespelsmusik och hans musikpedagogiska produktion, menar Wallner. Däremot borde violinkonserten från år 1957 komma in i repertoaren, anser han. Här finns inga sjungande fraser

som i de samtida konserterna av Hilding Rosenberg (1951) och Lars-Erik Larsson (1952). Istället hugger sig solisten in i verket med rytmisk frenesi och häftiga gester. Här finns också ett brett spektrum av slagverkseffekter, något som också kännetecknade flera andra verk inom 1950-talsmodernismen, hos Bäck själv bland annat också i orkesterstycket *A game around the game* (1959).

Sveriges Radios musikskola på Edsberg var ett centralt kapitel i Bäckers verksamhet. Den startade där år 1959 efter att under ett år först ha befunnit sig på Örby slott. Två lärare som var med redan vid starten, violinisterna Endre Wolf och Jennifer Nuttall Wolf, samtalar med bokens redaktör. På Edsbergs musikskola ville man utbilda goda stråkmusiker och pianister. Internationellt kända musiker och tonsättare besökte skolan, mycket tack vare Bäckers rika kontaktnät. Kammarmusiken stod i centrum, men solistutbildning och teoristudier var också viktiga. På ett konsekvent sätt tycks Bäck i denna skola ha velat förverkliga musikaliska idéer som de unga medlemmarna i Måndagsgruppen och i Lilla kammarorkestern hade utformat redan på 1940-talet. Både Bäck och violinisten Lars Frydén hade ju då studerat barockens uppförandep Praxis vid Schola cantorum basilienensis. På Edsberg fokuserades nämligen främst på den nya och den äldre musiken (dvs. före och efter romantiken).

Inriktningen på både ny och gammal musik berörs också av Bengt Hambraeus, när han diskuterar sitt mångåriga samarbete med Bäck dels i Collegium musicum på dåvarande Musikhistoriska museet i Stockholm på 1950-talet, dels inom ramen för radions verksamhet, något som exempelvis resulterade i specialseminarier på Edsbergs musikskola med tonsättare och musiker ur det internationella avantgardet: Morton Feldman, Cathy Berberian, Mauricio Kagel, Earle Brown, bara för att nämna några.

I ett par av artiklarna framkommer en del motsägelsefulla drag hos Bäck: Samtidigt som han i sitt skapande ofta företräder en övervägande sträng, sparsmakad och allvarlig musik älskade han att spela gamla lärsångar, Elgars *Salut d'amour* och Fritz Kreislers karaktärsstycken på sitt instrument med en snarast romantisk violinton. Dessutom hade han ett stort och levande

intresse för jazz och var en hejare på improvisation.

Sammantaget ger boken en lättläst introduktion till olika sidor av Bäckets musik och personlighet och kan för den musikvetenskapligt inriktade läsaren fungera som en inspiration till vidare undersökningar på området.

Laila Barkefors

Berit Tohver: *Tanke – ton. Gottfrid Boon och hans pianoundervisning*. Licentiatavhandling, Göteborgs universitet, Institutionen för musikvetenskap, (Skrifter från musikvetenskap nr 47), Bromma: Edition Reimers, 1998, 272 s., ill., noter, CD, ISBN 91-7370-132-7

Vetenskapsteoretikern Håkan Törnebohm inledde ofta sitt högre seminarium med två till synes enkla frågor: vad är vetbart och vad är värt att veta? Frågorna är högst aktuella beträffande Berit Tohvers licentiatavhandling *Tanke – ton. Gottfrid Boon och hans pianoundervisning*. Vad är möjligt att beskriva och intellektualisera av handens kunskap och den konstnärliga gestaltningens mekanismer och vad har vi för glädje av att verbalisera sådant som i generationer levit i form av klingande förebilder och interpretativa intentioner, med allt annat än rationell-logisk bakgrund?

Tohver prövar i en brett upplagd studie att formulera sig vetenskapligt kring en av de kanske mest inflytelserika och mytomspunna pianopedagogerna i 1900-talets Sverige.

Hennes förförståelse inför uppställt syfte är elevens, senare kollegans. Men Tohver har också något som Boon saknade: en mångsidig verksamhet som utövande pianist. Tohver avser att "beskriva Gottfrid Boons verksamhet och att söka förklara dess spridning och genomslagskraft dels genom att se vad instudering bestod i, dels genom att beskriva verksamheten i ljuset av tidigare praktisk pianopedagogik". Tohver har valt den smala och svåra vägen med mödosamt materialsamlade av skriftligt källmaterial och intervjuer med inte mindre än 39 av Boons elever. Hennes ambition är att ge en bakgrund till Boons

pianostudier och pianoundervisning genom att beskriva pianoundervisningen i Boons verksamhetsområde och försöka spåra de idéer som var grundläggande för hans skolbildning. Tohver menar att hennes tolkande ansats förutsätter "en synnerligen god erfarenhet av Boons undervisning för att kunna tolka och förstå den". Samtidigt finns här en risk att närheten till studieföremålet gör värderingarna vinklade. Vi skall återkomma till detta längre fram.

Vad finns det för källor förutom Tohvers egen erfarenhet av Bonn som pedagog? Här finns hans klippböcker, ett par pianoskolor, några enstaka intervjuer och vittnesbörd från en del av hans gamla elever. Tohvers ambition att intervjua tidigare elever har onekligen berikat källmaterialet inför kommande forskning. I genomgången av litteraturen förefaller det inte som om Tohver funnit någon direkt förebild. Hennes ansats är på många sätt originell, där man kan följa hennes kamp att få de traditionella musikvetenskapliga och musikpedagogiska verktygen att fungera i hennes strävan att ge en rik och mångfacetterad bild av en profil inom pianopedagogiken.

I det biografiska kapitlet om Boon blandas Boons minnesbilder med lexikala fakta. En rad olika personligheter figurerar, däribland Boons lärare under 1920-talets första två år, Artur Schnabel, som sedermera blev föremål för ett mer eller mindre mytiskt och ouppnåeligt ideal. (Jfr. Hans Leygrafs kommentar om Boons negativa inställning till de flesta pianister kontra hans skyhöga tankar om Schnabel). Vi får möta honom vid debutkonserten i Kungl. Musikaliska akademiens stora sal (biljettpriset var 10 öre!), ett par lokala framträdanden i hembygden och sedan den märkliga skivdebuten på 85-årsdagen! Nej, det var inte som konstnärlig förebild som Boon fick sin betydelse. Det låg på ett annat pedagogiskt plan. Tohver räknar upp hans imponerande verksamhet som anställd och som privatlärare under drygt 60 år! Hans första pianodebutant, Stig Ribbing, uppträdde också med verk av Igor Stravinskij, vilket måste betraktas som synnerligen djävt i 1920-talets Stockholm. Genombrottet kom dock senare under 1930-talet och här figurerar nu en rad kända svenska pianister med Hans Leygraf som portalfigur. Hans verksamhet vid musikkonservatoriet var kanske inte fullt så

idylliskt som Boon själv ville se det: "Jag tycker vi var ganska goda vänner allihop...". Men liksom alla kattor blir grå om natten blir ofta stridbara antagonister försonade på ålderns höst, vilket väl får ses som en positiv mänsklig egenskap!

I intervjuerna har Tohver sökt upp elever från skilda tidsepoker. Hon presenterar sina intervjufrågor och försöker ta ställning till skilda källkritiska problem. Översikten ger som sagt material för kommande forskning, inte minst därför att vi får en inblick i vad som spelades i Sverige av olika tiders pianister. Arbetet med själva pianoklangen intar som sig bör en central plats. Tonbildningen är ett problem som Boon mötte tidigt, men som har sina rötter långt tillbaka i tiden, bl.a. dokumenterat i Carl Philip Emanuel Bachs klassiska *Über die wahre Art Clavier zu spielen* (1762), och kan sedan följas fram i olika former till modern tid.

Instrument, övning, etc. är andra viktiga ingredienser. Vid sidan av all denna kunskap om "praktiken" finns också ett avsnitt om Boons sätt att suggerera eller t.o.m. hypnotisera eleverna. Han beskrivs som ett "kraftfält" av Inger Wikström, och Olof Höijer ger följande drastiska bild: "Jag började och kom ingen vart alls. Så kom Gottfrid upp till flygeln och la sina händer på mina axlar, bokstavligt och bildligt talat. Plötsligt spurtade alla noter ur fingrarna på mig". Boons vokabulär överstämde inte med verkligheten, men ord som "fingerblommor", "knogarna ska vara lösa", "tummen ska vara lös som en trasa", "var med i örat, var före i örat" fungerade för de elever som inte var behäftade med intellektuellt tvivel (Leygraf, Läretei) som ett slags trollformler, där det musikaliska utförandet på något märkligt sett leddes fram av de mytiska orden! Eleverna visar i intervjuerna i allmänhet sin stora uppskattning av Boon, även om några reagerar mot hans dominanta och psykologiska uppträdanden och hans ensidiga estetiska ideal. Boon har i mindre grad påverkat nyskapandet av musik, men han är som sagt inte interpreten, utan just pedagogen och – kanske pianodemagogen! Ett av Tohvers bästa avsnitt är dokumentationen av Gottfrid Boon som pedagog. Här finns en balans mellan beskrivande och analyserande delar som kommer att bli av betydelse för framtida pianopedagoger. Likaså det substantiella

kapitlet om Boons metod med intressanta historiska paralleller och utvecklingar.

Berit Tohvers arbete är på många sätt ett viktigt pionjärarbete. Att beskriva ett skeende är inte lätt, att beskriva ett musikaliskt skeende nästan omöjligt. Men Tohver har till stora delar lyckats på sitt sätt och med sina utgångspunkter. De musikvetenskapliga verktygen är inte alltid välslipade, men de används för att lösa ett väl formulerat problem som handlar om att dokumentera och förstå något som tidigare inte varit verbaliserat. Bilden av Gottfrid Boon är ingalunda idoliserande. Många mörka sidor ger relief till en stor personlighet och en pianopedagog som formade en del av 1900-talets Musik-Sverige. På gott och ont.

Jan Ling

Ulrik Volgsten: *Music, Mind and the Serious Zappa: The Passions of a Virtual Listener*. Diss., Stockholms universitet, Musikvetenskapliga institutionen, (Studies in musicology 9), 1999, 254 s., ISBN 91-7265-020-6

I det inledande kapitlet till sin avhandling formulerar Ulrik Volgsten tesen att "music is always ideological" (s. 3). Hans argument för denna tes är att språk – verbal kommunikation – är en nödvändig förutsättning för musik, och att språket alltid är ideologiskt. Avhandlingens syften är följaktligen att undersöka dels "a way of explaining how our musical experiences are determined by verbal discourse", dels "how verbal discourse about music is ultimately provoked by passionate reactions to musical sounds and the cultural context in which these sounds are encountered" (s. 7). Det är alltså fråga om en omfattande programförklaring, som motsvaras av teoretiska fundament hämtade från ett brett fält av olika discipliner – ett förhållande som medför att det inte är helt lätt att på ett begränsat recensionsutrymme uttömmande referera de många tanke-spår boken presenterar.

Avhandlingen är disponerad på ett tämligen ovanligt sätt: den består av 55 kortare kapitel, sammanförda till tre större delar. I den första av

dessa utvecklar författaren argumentationen kring musikens beroende av språket. Han refererar olika teorier kring ideologiska betydelser och ideologikritik i musik och påpekar att hans egen undersökning snarare rör de betydelser musik tilläggs i social praxis än något slags inneboende mening i musiken. Perspektivet är dock inte sociologiskt utan inriktat mot "the more general philosophical and psychological conditions for people to be ideologically affected by music at all" (s. 18). Författaren hävdar att musikens ideologiska verkan beror av att den påverkar lyssnarens "moods, emotions and feelings" genom "affective contours" som amodalt liknar andra former av känslomässigt beteende (s. 19). Språket formar dock på ett kulturspecifikt sätt dessa emotioner, liksom våra sätt att beskriva och strukturera musik.

Via en kritik av den förmenta vetenskapliga objektiviteten hos vissa musikanalytiska teorier – dessa, exemplifierade av Lerdahls & Jackendoffs *A generative theory of tonal music*, kontrasteras mot lyssnarens verbala utsagor kring musikupplevelsen som den slutgiltiga bedömningsnormen för musikanalytiska hypotesers validitet – när Volgsten så fram till en definition av det i avhandlingen centrala begreppet "ideologi". Detta förstås som "the way or ways 'in which meaning (or signification) serves to sustain relations of domination", mer precist som "a pattern of beliefs and attitudes sanctioning certain actions at the expense of others" (s. 28), men också som "*culture as such*" och som "a world view, or *web of belief*" (s. 29). Det är alltså här fråga om flera, om inte direkt motsägande så kompletterande definitioner, vilka möjliggör många olika perspektiv på begreppet. Detta innebär emellertid också en viss risk för otydlighet i de centrala tankegångarna – exempelvis ger dessa olika bestämningar av begreppet "ideologi" skilda, och ibland triviala, innebörder åt avhandlingens ovan citerade inledande tes. Längre fram i boken talas för övrigt om "the fundamentally social character of music, a quality of music which inevitably makes it ideological" (s. 123); om "ideologiskt" således är liktydigt med "socialt" eller "kulturellt" i allmänhet kan det ifrågasättas vilken nytta med begreppet egentligen är.

Därefter följer en ingående språkfilosofisk dis-

kussion av villkoren för lingvistisk kommunikation och deras konsekvenser för språkets användning på musikaliska förhållanden. Författaren hävdar med utgångspunkt i Willard V. Quines och Donald Davidsons arbeten den relativistiska tesen att sanningshalten hos empiriska utsagor är beroende av den enskilde talaren och den kontext där utsagan görs. För att vi ska kunna formulera en strikt objektiv teori om musikalisk upplevelse krävs att vi kan fastställa entydiga relationer mellan språkliga uttryck och objektivt iakttagbar sinnesfornimmelse, men konsekvensen av detta riskerar att bli skepticism, att vi måste ifrågasätta andra människors uttalanden om deras upplevelser. Fungerande kommunikation förutsätter i stället "the principle of charity" (s. 38) – att vi kan tolka en annan människas yttranden och beteende i termer av en uppsättning uppfattningar som är sanna och konsekventa utifrån vår egen uppfattning. Genom mekanismer som empati och sympati underkastar vi oss i viss utsträckning ett främmande system av uppfattningar, vilket enligt författaren ger tolkningen ett ideologiskt element. Han menar vidare att emotioner, såsom målinriktade kombinationer av "belief and desire", motiverar handling, och att "language is ideological in that it determines which actions we have at our disposal" (s. 45).

På musikens område tjänar språket bl.a. till att skapa ett "historical sediment" (s. 50) som nya ljudupplevelser kan relateras till. Det möjliggör också verbala kategoriseringar av musikaliska fenomen, och Volgsten menar att i synnerhet kategorisering på överordnade hierarkiska nivåer möjliggör omfunktionering av musikaliska ljud och aktiviteter samt stilistisk pluralism inom en kultur. Vidare diskuterar han hur musik genom språket kan sägas vara ideologisk i ytterligare två avseenden: genom att sociala strukturer metaforiskt kan projiceras på musik och genom att musik, genom att vara emotionellt expressiv, implicit kan sanktionera de handlingar som de uttryckta emotionerna motiverar. Till viktiga typer av metaforer som tillämpas på musik hör ontologiska sådana – språkliga uttryck för vad musik "är" – vilka baseras på generaliserad somatologi, dvs. vi begreppsliggör det icke-fysiska i termer av det fysiska. Strukturella metaforer exemplifieras med två livskraftiga sådana ur den

västerländska musikens historia: klassicismens syn på musik som talakt respektive romantikens uppfattning om musik som en organisk struktur. Vidare diskuterar författaren också huruvida strukturellt komplex musik kan skapas utan hjälp av språket och kommer till slutsatsen att "in order to compose structurally complex music, where structural complexity is consciously planned by the composer [...] and where such structural complexity is heard as an aesthetically significant aspect of the music, we need language" (s. 77).

I den andra av avhandlingens tre delar diskuterar Volgsten aspekter av musik som inte kräver verbalt språk, men som likväl bidrar till musikens ideologiska kraft. Han hävdar att språket även påverkar musikaliska upplevelser där orden är frånvarande, exempelvis genom "cognitive sedimentation" (s. 86), som möjliggör kognitiv bedömning av musikaliska strukturer på basis av icke-konceptuellt lyssnande. Lerdahls & Jackendoffs och Leonard B. Meyers analytiska teorier kritiserar för att prioritera kognitiva processer framför utvecklingsmässigt mer ursprungliga, affektivt färgade gestaltpsykologiska kategoriseringar: "Music indeed builds, and the capacity to experience music builds, on the extramusical, or rather protomusical, gestures and affective contours of the actions, people, passions and concepts ordinarily associated with human experience" (s. 101).

För att utreda frågan om varför vi tenderar att ägna uppmärksamhet åt vissa ljudmönster använder författaren sig av forskningsresultat från psykobiologi, experimentpsykologi och psykoanalys. Han diskuterar bl.a. resultat som tyder på att barnet mycket tidigt, kanske redan i livmodern, kan utföra grundläggande kategorisering av perceptuella auditiva former utifrån amodala egenskaper, dvs. sådana som möjliggör jämförelse med icke-auditiva förmågor. Vidare diskuteras forskningsresultat rörande relationerna mellan aktiveringsgraden i det retikulära systemet, den kvalitativa värderingen av stimuli och de "belöningsystem" som möjliggör utvecklingen av vår perceptuella och kategoriseringsmässiga förmåga. Ett viktigt fenomen i sammanhanget är "attunement" (s. 119), den kontinuerligt utövade uppmärksamhet som möjliggör det partikulära uppmärksammandet av enskilda stimuli. På det

musikaliska området beskriver Mari Riess Jones detta som en synkronisering av lyssnarens biologiska uppmärksamhetsrytmer med musiken, men författaren knyter också detta till Daniel Sterns användning av termen "affect attunement" som beteckning för det amodalt analoga, affektivt präglade kommunikativa beteende som etableras mellan barnet och föräldern. På så sätt argumenterar han för tesen att vår förmåga att uppleva och kategorisera musik har sin grund i tidigt utvecklade interaktiva förmågor av grundläggande adaptivt värde för individen.

Volgsten diskuterar också förutsättningarna för upplevelsen av musik som emotionellt uttrycksfull och hänför denna till vår förmåga till empati: igenkännandet av emotivt laddade gester i musikalisk rörelse, en "attuned-to affect" (s. 138) som tolkas i affektiva termer på grund av vår böjelse för att animera vår omvärld. Vidare antyds i en kortfattad översikt hur musikens potential för "affect attunement" bildar underlag för dess socialt och kulturellt bestämda funktioner i olika smak- och delkulturer, liksom för dess roll som "an efficient manipulator in the hands of whatever ideology it is set to serve" (s. 151). Här blir dock framställningen betydligt mer skissartad än tidigare, och de komplexa kulturella mekanismerna i dessa processer ägnas föga uppmärksamhet.

I avhandlingens tredje del exemplifieras de föregående resonemangen utifrån en "virtuell lyssnarens" upplevelser av Frank Zappas musik. Syftet är här att ge en uppfattning om "the ideological contents" (s. 156) i olika sätt att verbalt fixera en lyssarupplevelse, och författaren utgår från en modifierad variant av Adornos lyssnartypologi omfattande fyra lyssnartyper: kulturkonsumenten, den emotive lyssnaren, den analytiske lyssnaren och den kritiske lyssnaren. "Kulturkonsumentens" redogörelse för Zappas musik och musikestetik mynnar ut i identifieringen av två centrala kategorier i dennes musikaliska produktion – stilpastischer respektive kompositioner baserade på transkriptioner av gitarsolon – varefter ett exempel ur vardera kategorin analyseras ("Piano Introduction to Little House I Used to Live in" respektive "Sinister Footwear, 3rd Movement"). I den förstnämnda analysen kommer först "den emotive lyssnaren" och därefter "den

analytiske lyssnaren" till tals; småningom tycks dock författaren tröttna på att hålla isär de olika lyssnartyperna, och i bokens sista 8–9 kapitel är det en smula oklart huruvida det är någon av de virtuella lyssnarna eller eventuellt Volgsten själv som för ordet.

En viss oklarhet råder också beträffande i vilken utsträckning författarens analys av Zappas musik och estetik faktiskt förutsätter eller exemplifierar diskussionen i avhandlingens föregående två delar. Utan tvivel besitter Volgsten en ingående kännedom både om Zappas musik och om den verbala diskurs som förts kring den, och denna kännedom tillämpas i en omsorgsfull positionering av Zappa i förhållande till estetiska och ideologiska dikotomier som den mellan modernism och postmodernism eller mellan utopism och cynism. Denna omsorgsfullhet kommer dock – en smula paradoxalt – framför allt till uttryck i ett avvisande av alla försök till entydig inplacering av Zappa i något bestämt musikestetiskt eller politiskt fack, och lyssnarupplevelserna hamnar efterhand i bakgrunden till förmån för en visserligen insiktsfull men övervägande kulturteoretisk tolkning av dennes motsägelsefulla estetiska projekt. Avhandlingen utmynnar i slutsatsen att just denna motsägelsefullhet visar på ohållbarheten hos varje dogmatisk och doktrinär uppfattning, inklusive många av Zappas egna – en plädering för en de många rösternas postmoderna demokratiska pluralism.

I vissa avseenden ger boken ett något ojämnt intryck. Detta sammanhänger bland annat med de skiftande implicerade och uttalade användningarna av begreppen "ideologi" och "ideologisk". Ibland avser dessa "kultur" i vid mening, ofta finns en betoning av dominans- och maktrelationer som för tankarna till Gramscis hegemonibegrepp, och stundom tycks "ideologi" närmast stå för "politiskt tanke-system" i mer specifik mening, t.ex. i de återkommande referenserna till musik som medel eller föremål för "manipulation" (s. 46, 57, 151). Det upprepade konstaterandet av språkets betydelse för musiken framstår heller inte som helt övertygande. Å ena sidan förefaller det odiskutabelt att språket är en nödvändig förutsättning för musik som kulturell artefakt, för kommunikation av musikupplevelser och – inte minst – för vetenskaplig analys av

musik. Å andra sidan skiljer sig musiken ju i detta avseende inte på något avgörande sätt från andra aspekter av mänsklig kultur: författarens slutsatser om språkets betydelse är i lika hög grad tillämpliga på varje kulturellt fenomen. Likafullt ligger ju musikens specifika särdrag i dess potential för icke-verbal kommunikation utöver och vid sidan av den språkliga, något som ju Volgsten också ingående behandlar i sin utvecklingspsykologiska diskussion. Att språket starkt bidrar till att forma innehållet i denna kommunikation är en sak; därav följer inte att det skulle vara en nödvändig förutsättning för den.

Boken ger också en antydning om riskerna med en "platt", icke-hierarkisk disposition av det här använda slaget. Det stora teoretiska omfång av handlingen söker överblicka gör i sig att framställningen inte är helt lätt att följa, och detta intryck förstärks av den vindlande positionen med oväntade föruttagningar och rekapitulationer; kanske hade boken vunnit i klarhet om en grundläggande översikt över teori, metod och definitioner på traditionellt sätt hade samlats i inledningen. Som redan nämnts är inte heller sambandet mellan de två första avsnitten och diskussionen av Zappas musik helt tydliga. Boken sönderfaller närmast i två relativt fristående delar, vilket framstår som beklagligt: jag hade gärna sett författarens ofta insiktsfulla analyser av Zappas musik och estetik utvecklade i större detalj och insatta i mer utförligt tecknade musikestetiska, kulturella och politiska perspektiv. Misstanken uppstår att författaren inte kunnat slutgiltigt bestämma sig för vilken av två tänkbara böcker han velat skriva.

Sammantaget är dock helhetsintrycket av boken övervägande positivt. I ett heroiskt försök spänner Volgsten över vida mångvetenskapliga områden; även om han inte alltid når ända fram när det gäller att uppfylla avhandlingens ambitiöst formulerade syften utreder han på ett mycket förtjänstfullt sätt de epistemologiska villkoren och begränsningarna för verbal diskurs kring musik, inte minst den musikteoretiska, "vetenskapliga" diskursen. Vidare belyser han grundligt och äskådligt musikens förutsättningar, roll och funktion ur ett psykobiologiskt och utvecklingspsykologiskt perspektiv, och slutligen för han en intressant, initierad och belysande diskussion

kring Frank Zappas musik och estetik. Det kan inte förnekas att boken erbjuder ett visst läsmotstånd, men när detta väl övervunnits ger den rik lön för mödan.

Alf Björnberg

Äldre svenska spelmän. Musica Sveciae Folk Music in Sweden. Box med 3 CD-skivor, texthäfte av Märta Ramsten och Bengt R. Jonsson, Caprice CAP 21604.

Likt ett extranummer i Caprice och P2:s stora återutgivningsserie *Folk Music in Sweden* utges Yngve Laurells fonografinspelningar från åren 1913–1920 på tre CD-skivor.

Yngve Laurell (1882–1975) intar av två anledningar en viss särställning bland folkmusikinsamlarna i inledningen av förra seklet. Dels var han en av få som använde sig av inspelningsteknik, dels var han professionellt utbildad inom fältet. Laurell var etnograf, han hade lärt sig inspelningsteknik hos von Hornbostel i Berlin, och redan deltagit i en expedition till Australien, där han spelat in aboriginernas musik. Men i likhet med så många andra folkmusikupptecknare var det på fritiden och på egen bekostnad som han gjorde sina svenska inspelningar.

Av de bevarade inspelningarna gick 141 spår att föra över från fonografcylindrarna, och samtliga finns med på CD-utgåvan. Det är drygt 30 fler än på de äldre LP-utgåvorna av materialet. Knappt 30 spelmän från Jämtland i norr till Småland i söder kan avlyssnas, och dessutom en kvinnlig jojkare från Lappland, alla som regel påannonserade av Laurell. Fiolspelmännen dominerar, men även klarinett, nyckelharpa och mer ovanliga instrument som hummel (med sång), näverlapp och mungiga förekommer.

I utgåvans texthäfte beskriver Märta Ramsten och Bengt R. Jonsson förtjänstfullt inspelningarnas bakgrund och presenterar de olika spelmännen.

Vad kan man få ut av dessa gamla inspelningar? Förutom det dokumentära värdet i sig av inspelningarna av spelmännen, instrumenten, spelstilarna och låtarna, erbjuds här stora möjlig-

heter till jämförande studier. Många av spelmansrörelsens framträdande spelmän finns representerade. De inspelade låtarna är dock mestadels av "de gamla vanliga" typerna. Såväl Laurell som spelmännen hade lärt sig vilka låtar som ansågs värdefulla enligt den tidens mening. Följaktligen finns här ingen repertoarkomplettering i relation till de upptecknade låtarna. Men uppteckningarna bestod som regel av en noterad sammanställning av flera olika framföranden. På denna utgåva finns istället enstaka framföranden från ungefär samma tid, med aspekter som inte står att finna i de inte sällan preskriptiva uppteckningarna. Samma låtar med samma spelmän finns dessutom i vissa fall i senare inspelningar, vilket ger andra möjligheter till komparation.

Ur musikalisk synvinkel finns många riktigt starka spår, exempelvis Gössa Anders Anderssons och Jämt Olof Erssons följsamma samspel i parallella oktaver, s.k. "grovt och grant". Upplevelsen förstärks genom den i huvudsak njutbara ljudkvaliteten för att vara fonografinspelningar. Radions tekniska team – Torbjörn Ivarsson, Per Åke Körvell, Bampe Karlsson och Tommy Dahlman – har gjort ett mycket gott jobb med överföringen och borttvättandet av knäppar och brus. Men på samma sätt som man vid renovering av gamla byggnader m.m. brukar lämna en liten ruta för att visa hur det såg ut före arbetet, saknar jag ett motsvarande extraspår här. Hur låter inspelningarna otvättade?

Omdömet måste bli hatten av, även för hela återutgivningsserien. Vårt klingande kulturarv bör värdas och tillgängliggöras i större utsträckning än i dag. Det här är ett sätt att komma nära spelmansmusiken och spelmännen från förra sekelskiftet. Det känns bra.

Mathias Boström

Eva Öhrström: *Elfrida Andrée. Ett levnadsöde*. Stockholm: Bokförlaget Prisma, 1999, 485 s., ill., ISBN 91-518-3488-X

Frånsett Axel Helmer med sin biografi om Ture Rangström är det kvinnliga författare som just nu står för förnyelsen av de svenska tonsättarbiografierna: Laila Barkefors om Allan Pettersson, Boel Lindberg om John Fernström och nu senast Eva Öhrström om Elfrida Andrée. Kan detta faktum ha något med genus att göra, att kvinnor skulle vara mer intresserade av och lämpade att pejla i de djup där sambandet mellan liv och verk utforskas?

På den frågan ger Eva Öhrströms biografi kanske inte något bra svar, eftersom Elfrida Andrées livsgärning ter sig mycket mer intressant i eftervärldens ögon än hennes kompositioner. Författaren har inte heller lagt tyngdpunkten vid musiken och musikanalyserna och inte primärt syftat till en tonsättarbiografi. Bokens undertitel, "ett levnadsöde", är en tydlig innehållsdeklaration härvidlag.

Biografen om Elfrida Andrée har rönt berättigad uppmärksamhet i medierna, och tonsättaren ägnades en egen utställning på Musikmuseet. Låt mig säga först som sist att det är fråga om ett banbrytande verk om en fascinerande pionjär, där särskilt bakgrundsteckningarna imponerar: uppväxtmiljön i Visby med en originell och dominerande far, kampen för rätt till utbildning och gott ana vad författaren avser eftersom utsagor av den här arten kunde bilda byggstenar i en sammanfattning av Elfrida Andrées musikaliska språk och stil, men då hade det behövts en mer konsekvent terminologi.

Karakteristikerna kan ibland bli lite väl anpassade och man kan inte undgå en känsla av att författaren här och var beskriver ett musikaliskt pekoral eller försöker undvika att säga det rakt ut. Hur skall en mening som t.ex. denna uppfattas: "Här har Elfrida drömt sig bort mot musikens himmelska ängder där på parnassen inte bara Gade satt, utan även Grieg, Liszt, hans elev Hilda Thegerström och en rad andra pianovirtuoser som hon ville närma sig" (s. 146)? Det borde betyda att stycket var eklektiskt med urskiljbara förebilder, men syftar uttalandet på själva virtuospelet eller på harmonik och melodik? Eftersom

fram träder bilden av en oerhört målmedveten och envig personlighet som gärna ställde upp och ordnade också för andra. Hon var uppenbarligen en människa som älskade att ha och utöva makt, och var nog inte alltid lyhörd inför omgivningens reaktioner på hennes obändiga energi. Det gnisslande samarbetet med Selma Lagerlöf kring operan *Fritiofs saga* antyder sådana drag.

Frånsett det anakronistiska i ordvalet kan man gott ana vad författaren avser eftersom utsagor av den här arten kunde bilda byggstenar i en sammanfattning av Elfrida Andrées musikaliska språk och stil, men då hade det behövts en mer konsekvent terminologi.

Biografen är disponerad kronologiskt med jämnt inströdda presentationer om verken och avslutas med ett särskilt kapitel om hennes musik, rubricerat "Försök till karakteristik" och ett om "Elfrida Andrée i det kulturhistoriska landskapet". Det är oundvikligt att en sådan disposition innebär vissa upprepningar, särskilt som allt väsentligt om både kompositionerna och kulturmiljön redan är sagt i det föregående, och slutkapitlets text inte tillför något nämnvärt utöver sammanfattningar.

Karakteristikerna kan ibland bli lite väl anpassade och man kan inte undgå en känsla av att författaren här och var beskriver ett musikaliskt pekoral eller försöker undvika att säga det rakt ut. Hur skall en mening som t.ex. denna uppfattas: "Här har Elfrida drömt sig bort mot musikens himmelska ängder där på parnassen inte bara Gade satt, utan även Grieg, Liszt, hans elev Hilda Thegerström och en rad andra pianovirtuoser som hon ville närma sig" (s. 146)? Det borde betyda att stycket var eklektiskt med urskiljbara förebilder, men syftar uttalandet på själva virtuospelet eller på harmonik och melodik? Eftersom

på betydande poster i en lyckosam kombination med "timing" och tillfällen som är enastående i svensk musikhistoria – om man jämför med många andra tonsättare som växt upp på "fel" ort med "fel" föräldrar, fått "fel" lärare och komponerat i "fel" stil. För Elfrida Andrée existerade uppenbarligen inga sådana hinder – de betvingades. Självförtroende saknades inte heller. Det märks i uttalanden t.ex. om Göteborgs Musikförening som sammansatt av "råa elementer", som "skulle genom min andes makt invigas i konstens förgård" (s. 133).

det allttjämt rör sig om samma pianosonat undrar man nu om referensen till Schubert är allvarligt menad eller ironi.

Om Elfrida Andrées reaktioner inför motgångarna med sonaten sägs att hon visste att "musik bara kan motsägas med ny musik" och därför gjorde en ny version för orkester. Detta närmast bevingade uttryck av Göran Sonnevi hör 1970-talet till och kan nog inte appliceras retroaktivt utan belägg, även om Elfrida naturligtvis kunde ha tänkt i den riktningen.

Tyvärr finns i hela framställningen rätt många oprecisa musiktermer, alltför schwungfulla karakteristiker och en hel del språk- och stavfel som kunde ha kunnat undvikits. När det gäller en så pass stor volym som bygger på så lång och mödosam forskning borde förlaget – i det här fallet det värenommerade Prisma – ha tagit eget ansvar för en sista redigering och korrekturläsning. Då hade en rad upprepningar kunnat pareras och att det i en bok om musik står "bläcket" när bleckblåsarna avses (s. 348) – datorernas stavningsprogram är opålitliga vänner i det här fallet. Beskrivningen av symfonikomponerandet i Sverige som oerhört magert vid tiden för Elfrida Andrées första symfoni (uppförd 1869) stämmer inte med den bild Lennart Hedwall ger i *Den svenska symfonin* (1983); för övrigt inte anförd i litteraturlistan.

Från orgelexperternas sida har noterats ytterligare felaktigheter (recension av Mark Falsjö i *Orgelforum* 1999 nr 3), därav många rena petisser, men deras hårda slutomdöme är hysteriskt och obefogat. Jag tror att Eva Öhrströms säkert medvetna val av stilnivå förklarar att vissa omdömen och karakteristiker ter sig luddiga vid en närmare analys och att det hade varit bättre att samla mer professionella verkbeskrivningar till särskilt markerade kapitel i stället för att försöka hålla en genomgående populärvetenskaplig nivå. Det hör dessutom till biografigenrens problematik att en del av läsarna är intresserade av det biografiska och ointresserade eller okunniga när det gäller musikanalys, andra är professionella musiker och musikvetare som lusläser musikavsnitten, och att det är svårt att i en och samma volym ge båda grupper vad de vill ha.

Alla läsare av tonsättarbiografier önskar dock någon form av pålitlig guidning i ett oeuvre som i detalj är helt okänt för de flesta. Så också här –

det borde ju finnas rimliga skäl till att vissa verk inte längre står på repertoaren. Mot detta står en författares lovvärda ambition att beskriva verken objektivt och överlåta åt läsaren/lyssnaren att bedöma. Ibland får jag en känsla av att Eva Öhrström själv är ambivalent och inte alltid säger vad hon tycker. Bara sällan klassas några verk som salongsmusik eller misslyckanden, och i flera fall vill man gärna veta mera. Det gäller särskilt operan *Fritiofs saga*, vars tillkomst och innehåll beskrivs ingående, men inte musiken. Vad berodde detta "totala nederlag" egentligen på: musiken i sig, librettot eller det musikdramatiska konceptet? Och hur stämmer nederlaget med följande generella karakteristik om Elfrida Andrées kompositioner: "Detta fulländade formtänkande gäller alla hennes större kompositioner" (s. 377) men strax efteråt: "är det ändå uppenbart att det var på melodier hon var bäst" (s. 377).

Den svagare sidan av Eva Öhrströms porträtt av Elfrida Andrée är just musikbeskrivningarna, vare sig det nu beror på val av stilnivå eller att verken i sig inte inspirerat till djupare analyser. Partierna om hennes livsöde och verksamhet är däremot mycket mer nyanserade och intresseväckande. Hennes personlighet beskrivs inkännande och respektfullt, helt fritt från den sentimentalitet eller blinda vördnad som annars är så vanlig i biografier. En slutsats som läsaren själv får dra är att Elfrida Andrée kanske inte ska bedömas i dag i första hand som *tonsättare*, utan som *musiker* (organist, dirigent) och organisatör, en märkligt stark kvinna som aldrig tröttnade i kampen för "det kvinnliga släktets höjande". På detta område ligger uppenbarligen författarens alla äktaste engagemang. Det kan också märkas i att framställningen här har en helt annan stringens och klarhet än i de avsnitt som kommenterar musiken.

Henrik Karlsson